O MUSEU SENSÍVEL

UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

UM PROJETO CURATORIAL DE | A CURATORIAL PROJECT BY

GAUDÊNCIO FIDELIS

A Secretaria de Estado da Cultura apresenta a publicação | The Department of Culture presents the publication
O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

• Esta publicação faz parte da exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, realizada pelo museu de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012.
• This publication is part of the exhibition *The Sensitive Museum: A Vision at the Production of Women Artists in MARGS' Collection*, produced and funded by the museum and on view from December 20 of 2011 - March 18, 2012.

• Publicado em 2014.
• Published in 2014.

• Todos os direitos pertencentes ao autor e ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Esta publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito do autor.
• All rights belonging to the author and the Rio Grande do Sul Museum of Art. This publication cannot be reproduced without any prior written consent by the author.

© Museu de Arte do Rio Grande do Sul
© Gaudêncio Fidelis

• Produzido pelo Núcleo de Design Gráfico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.
• Produced by the Rio Grande do Sul Museum of Art Graphic Design Department.

REALIZAÇÃO

APOIO

PATROCÍNIO

FINANCIAMENTO

Esse projeto é financiado pelo PROCULTURA/RS, Lei nº 13.490/10, através do ICMS que você paga.

O MUSEU SENSÍVEL

UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

OBRAS DO ACERVO | WORKS FROM THE COLLECTION

ENSAIOS DE | ESSAYS BY GAUDÊNCIO FIDELIS

O
MUSEU
SENSÍVEL

OBRAS DE | WORKS BY

AGLAÉ OLIVEIRA
ALICE BRILL
ALICE BRUEGGEMANN
ALICE SOARES
ALICE YAMAMURA
AMARILLI BONI LICHT
ANA ALEGRIA
ANA NOROGRANDO
ANETE ABARNO
ANGELINA AGOSTINI
ANICO HERSKOVITS
ARLETE SANTAROSA
ASTRID LINSENMAYER
BEATRIZ MILHAZES
BERENICE GORINI
CAMILA SPOSATI
CARLA OBINO
CARMEM MORALLES
CATERINA BARATELLI
CÉLIA CYMBALISTA
CIBELE VIEIRA
CIRCE SALDANHA
CLARA PECHANSKY
CLARICE JAEGER
CLÁUDIA STERN
CONCEIÇÃO PILÓ
CONCESSA COLAÇO
CRIS ROCHA
CRISTINA BALBÃO
CYNTHIA VASCONCELLOS
DIANA DOMINGUES
DIDONET THOMAZ
DIONE VEIGA VIEIRA
ELAINE TEDESCO
ELEONORA FABRE
ELIANE SANTOS ROCHA
ELISABETH JOBIM
ENA LAUTERT
ESTER GRINSPUN
FANNY MEIMES
FAYGA OSTROWER
GILDA VOGT
GISELA WAETGE
GLADYS AFAMADO
GLAÉ MACALÓS
GRAÇA CERUTTI
GRACE GRADIN
GRACIELA ZAR
HELENA MAYA D'ÁVILA
HELOÍSA CROCCO
HELOISA SCHNEIDERS DA SILVA*
HILDA GOLTZ
HILDA MATTOS
ILSA MONTEIRO
IOLE DE FREITAS
ISABEL PONS
IVANDIRA DOTTO
JAC LEIRNER
JOANA MOURA
JOYCE SCHLEINIGER
JUSSARA DE SOUZA
KARIN LAMBRECHT
KÄTHE KOLLWITZ
LAURA BELÉM
LEDA FLORES
LENIR DE MIRANDA
LIA MENNA BARRETO
LIANA TIMM
LICIÊ HUNSCHE
LUIZA COUTINHO
LUIZA FONTOURA
LUIZA PRADO
LYGIA MALLMANN
LYGIA PAPE
LYRIA PALOMBINI
MALU FATORELLI
MARA ÁLVARES
MARIA BONOMI
MARIA DI GESU
MARIA HELENA CAVALCANTE
MARIA HELENA BERVIAN
MARIA HELENA WEBER
MARIA INÊS RODRIGUES
MARIA LÍDIA MAGLIANI
MARIA LÚCIA CATTANI
MARIA TOMASELLI
MARINA CAMARGO
MARISTELA SALVATORI
MARLIES RITTER
MARTA LOGUÉRCIO
MIRA SCHENDEL
MIRIAM OBINO
MIRIAM TOLPOLAR
NADJA CRUZ
NÉLIDE BERTOLUCCI
NEUSA POLI SPERB
NILZA HAERTEL
PAULINA EIZIRIK
REGINA OHLWEILER
REGINA SILVEIRA
RENATA RUBIM
RENINA KATZ
RIZZA CONDE
ROJANE LAMEGO
ROMANITA DISCONZI
ROSA BONHEUR
ROSE LUTZENBERGER
ROSE SCOTTI
ROSELI PRETTO
RUTH SCHNEIDER
SALOMÉ STEINMETZ
SÍLVIA CESTARI
SIMONE MICHELIN
SONIA EBLING
SUELY ANNA KELLING
SUZANA SOMMER
TÂNIA COUTO
TANIA RESMINI
TARSILA DO AMARAL
TERESA DUARTE
TERESA POESTER
TÉTI WALDRAFF
THEREZA MIRANDA
TOMIE OHTAKE
VERA BECKER
VERA CHAVES BARCELLOS
VERA GRIMBERG
VERA WILDNER
WANDA PIMENTEL
WILMA MARTINS
YOLANDA MOHALYI
ZORÁVIA BETTIOL

*HUMBERTO VIEIRA OBRA EM COLABORAÇÃO COM HELOISA SCHNEIDERS DA SILVA E MARIA HELENA WEBER

SUMÁRIO | CONTENTS

INTRODUÇÃO Introduction

9 UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS
A NEW EXHIBITION PROGRAMME FOR MARGS
Tarso Genro – Governador do Estado do Rio Grande do Sul | Rio Grande do Sul State Governor

13 SENSÍVEL
SENSITIVE
Assis Brasil – Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul | Secretary of State for Culture of Rio Grande do Sul

17 INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO
INVESTING IN MUSEOLOGICAL KNOWLEDGE
Gerdau

21 QUEBRANDO AS BARREIRAS DA INVISIBILIDADE DENTRO DO MUSEU
BREAKING THE BARRIERS OF INVISIBILITY WITHIN THE MUSEUM
Gaudêncio Fidelis – Diretor do MARGS ▪ Doutor em História da Arte | Director of MARGS - P.h.D. in Art History

ENSAIOS Essays

25 CURADORIA FEMINISTA: CONSTRUINDO INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS SENSÍVEIS NAS MARGENS DO SISTEMA
FEMINIST CURATING: BUILDING SENSITIVE MUSEOLOGICAL INSTITUTIONS AT THE MARGINS OF THE SYSTEM

43 VAGINA, ÚTERO E TROMPAS DE FALÓPIO: O SISTEMA REPRODUTIVO FEMININO COMO DESENVOLVIMENTO DE UMA PLATAFORMA CONCEITUAL
VAGINA, UTERUS AND FALLOPIAN TUBES: THE FEMALE REPRODUCTIVE SYSTEM AS A FORM OF DEVELOPMENT OF A CONCEPTUAL PLATFORM

51 A OPERACIONALIDADE POLÍTICA DAS ESTRATÉGIAS PARA EXPOSIÇÕES DE TEOR FEMINISTA DE OBRAS DE COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS
POLITICAL STRATEGIES FOR FEMINIST EXHIBITIONS OF WORKS FROM MUSEOLOGICAL COLLECTIONS

57 ATIVISMO CURATORIAL: ESTRATÉGIAS DE TRANSFORMAÇÃO ATRAVÉS DE EXPOSIÇÕES
CURATORIAL ACTIVISM: STRATEGIES OF CHANGE THROUGH EXHIBITIONS

63 O *OLHO* INCLUSIVO: PRINCÍPIOS PARA O ESTABELECIMENTO DE UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DO MUSEU
THE INCLUSIVE *EYE*: PRINCIPLES FOR THE ESTABLISHMENT OF A FEMINIST PERSPECTIVE OF THE MUSEUM

77 RESTAURAÇÃO E FEMINISMO: AS IMPLICAÇÕES ENTRE A DISCIPLINA DE CONSERVAÇÃO E CURADORIA FEMINISTA
RESTORATION AND FEMINISM: IMPLICATIONS BETWEEN THE DISCIPLINE OF CONSERVATION AND FEMINIST CURATING

83 O RENASCIMENTO DE UMA OBRA - O RESTAURO DE *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ*, DE BERENICE GORINI
THE REBIRTH OF AN ARTWORK - THE RESTORATION OF THE WORK *AXÓ YEMANJÁ: ORUNKÓ SERIES*, BY BERENICE GORINI

97 OBRAS QUE SE MOVEM: O RESTAURO DA OBRA *A FUGA,* DE MIRIAM OBINO
WORKS THAT MOVE: THE RESTORATION OF MIRIAM OBINO'S *A FUGA* [THE ESCAPE]

103 AS MÚLTIPLAS VIAS PARTICIPATIVAS NA OBRA *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO* DE ROMANITA DISCONZI
THE MULTIPLE PARTICIPATIVE PATHS IN ROMANITA DISCONZI'S *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*

111 FEMINISMO LOCAL E INTERVENÇÃO EM CURADORIA
LOCAL FEMINISM AND CURATORIAL INTERVENTION

121 LACUNAS INVISÍVEIS: APONTAMENTOS SOBRE UMA POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE OBRAS DE ARTISTAS MULHERES EM MUSEUS
INVISIBLE GAPS: NOTES ON A POLICY OF ACQUISITION OF WORKS BY WOMEN ARTISTS IN MUSEUMS

127 A HISTÓRIA DA ARTE CONTADA ATRAVÉS DE AUSÊNCIAS: UMA VISÃO CRÍTICA DO COLECIONISMO DA OBRA DE ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS
THE HISTORY OF ART TOLD THROUGH ITS ABSENCES: A CRITICAL VIEW ON COLLECTING THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS IN THE MARGS COLLECTION

EXPOSIÇÃO
Exhibition

175 A EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL*

261 THE MAKING OF: O MUSEU SENSÍVEL
THE MAKING OF *O MUSEU SENSÍVEL*

291 OBRAS
WORKS

DOCUMENTOS
Documents

329 DISCURSO COMENTADO: O DISCURSO DE ABERTURA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
OPENING SPEECH FOR THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
Gaudêncio Fidelis

336 UM MUSEU FEMINISTA
A FEMINIST MUSEUM
Gaudêncio Fidelis

341 UM MUSEU SENSÍVEL E A OBRA DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS
A SENSITIVE MUSEUM AND THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS IN THE MARGS COLLECTION
Gaudêncio Fidelis

343 POST-SCRIPTUM: O PROJETO DO MARGS E A OBRA DE ARTISTAS MULHERES NA GESTÃO 2011-2014
POSTSCRIPT: THE MARGS EXHIBITION PROGRAMME AND THE WORK OF WOMEN ARTISTS DURING THE 2011-2014 ADMINISTRATION
Gaudêncio Fidelis

346 DENTRO DO ÚTERO, FORA DA NORMA
INSIDE THE WOMB, OUTSIDE THE NORM
Gaudêncio Fidelis

350 ABRIR FRESTAS EM UMA PAISAGEM: UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO
OPENING CRACKS IN A LANDSCAPE: A FEMINIST EXHIBITION AT THE MUSEOLOGICAL CONTEXT
Ana Zavadil

355 ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE EM CURADORIA NO MUSEU PARA A PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES
STRATEGIES OF VISIBILITY IN CURATING THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS AT THE MUSEUM
Gaudêncio Fidelis

358 UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO MUSEU
A FEMINIST EXHIBITION AT THE MUSEUM
Ana Zavadil

372 UMA INTRODUÇÃO FEMINISTA
A FEMINIST INTRODUCTION
Gaudêncio Fidelis

375 INTRODUÇÃO AO CAMPO DA PINTURA DE GILDA VOGT
AN INTRODUCTION TO GILDA VOGT'S FIELD OF PAINTING
Gaudêncio Fidelis

380 O CORPO EM EVIDÊNCIA NO MUSEU
THE BODY IN EVIDENCE AT THE MUSEUM
Gaudêncio Fidelis

382 O DESENHO PLACENTÁRIO DE UMBELINA BARRETO
THE PLACENTAL DRAWINGS OF UMBELINA BARRETO
Ana Zavadil

385 POR UMA ARTE PLACENTÁRIA
FOR A PLACENTAL ART
Umbelina Barreto

UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS

TARSO GENRO
Governador do Estado do Rio Grande do Sul

O Governo de Estado do Rio Grande do Sul apresenta, através daquele que podemos considerar o mais importante museu de arte do Estado, um projeto editorial composto por um conjunto de publicações que mostra a relevância das exposições realizadas pelo museu, a partir do início desta gestão em 2011. Estas publicações são dedicadas às exposições *Do Atelier ao Cubo Branco*, *Labirintos da Iconografia*, *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, *Alien: Manifestações do Disforme* e *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*.

Acervos museológicos são a prova do fortalecimento cultural de uma comunidade na medida que promovem a salvaguarda de um patrimônio artístico e cultural para gerações futuras. Preservá-los é apenas a primeira parte de uma tarefa continuada que museus devem promover. Exibir estas obras de maneira original e inovadora é a consequência de programas relevantes que o governo deve desenvolver em suas instituições para consolidar um senso de história e promover o exercício da rotina institucional.

Com estas publicações o MARGS atesta mais uma vez a importância de seu programa de exposições, assim como suas características inovadoras e seu potencial em promover a visibilidade do acervo que o museu possui. As parcerias com outras instituições do Estado não têm sido realizadas simplesmente por mera rotina institucional, mas demonstram que o museu dialoga a partir de proposições férteis que visam promover possibilidades desafiadoras de apresentar novos projetos de exposições e acrescentar conhecimento na área na medida que o realiza. Assim, o MARGS dá mais um passo na consolidação de uma trajetória que já completou 60 anos e se mostra digna de uma instituição que conquistou o imaginário e a estima de sua comunidade. Ao longo da trajetória do MARGS, podemos identificar um conjunto de ações que consolidaram esta instituição como uma das mais importantes do país na área museológica.

A realização destas publicações atesta o alto nível de qualificação que o MARGS atingiu ao longo destes anos e que vem se consolidando ainda mais desde que foi iniciada esta gestão. Através de uma política cultural de qualificação institucional, o Governo do Estado assegura a preservação e a visibilidade do patrimônio sob sua guarda, garantindo um futuro promissor para nossas instituições museológicas, colocando-as em uma relação de igualdade com seus mais importantes pares nacionais.

A NEW EXHIBITION PROGRAMME FOR MARGS

TARSO GENRO
Rio Grande do Sul State Governor

The Rio Grande do Sul State Government presents, through what may be considered the most important art museum in the State, an editorial project composed of a series of publications that show the importance of the exhibitions held by the museum from the beginning of this administration in 2011. These publications, dedicated to the exhibitions *Do Atelier ao Cubo Branco* [From the Studio to the White Cube], *Labirintos da Iconografia* [Labyrinths of Iconography], *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists in MARGS' Collection], *Alien: Manifestações do Disforme* [Alien: Manifestations of the Deformed] and *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* [Economy of Montage: Monuments, Galleries, Objects].

Museological collections prove the cultural consolidation of a given community, as they put forward an artistic and cultural heritage for future generations. Preserving them is only the first step in the continuous tasks that museums must promote. Displaying these works with originality and innovative spirit is a consequence of relevant programmes that the government should develop within its institutions in order to consolidate a sense of history and promote the exercise of institutional routine.

With these publications, MARGS once again shows the importance of its exhibition programme, as well as its innovative nature and its potential in promoting the visibility of the museum's collection. Partnerships with other State public institutions have not been made simply because of a mere institutional routine, but they demonstrate that the museum speaks from fertile propositions that seek to encouragea challenge of possibilities of presenting new exhibition projects and adding knowledge to the field as it carries them out. Thus, MARGS gives another step towards the consolidation of a long trajectory as the museum that turns 60 in 2014, demonstrating the dignity of an institution that has conquered the imagination and the esteem of its community. Throughout MARGS' trajectory, we can identify a series of actions that have consolidated this institution as one of the most important in the country in the field of museums.

These publications are an evidence of the high level that MARGS has reached throughout the years and has increasingly been reaching since the beginning of the current administration. Through a cultural policy of institutional qualification, the State Government assures the preservation and visibility of the heritage under its protection, guaranteeing a promising future for our museological institutions, putting them in equality with its most important national peers.

SENSÍVEL

ASSIS BRASIL
Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

A arte sempre foi produzida por mulheres e homens; a questão da proeminência masculina deve-se mais a um problema de natureza social do que propriamente derivado da qualidade estética. A milenar invisibilidade, a que as mulheres foram reduzidas, foi também responsável por segregações que as impediram o acesso aos mais diferentes trabalhos e funções, um estado de coisas que apenas agora começa a alterar-se.

Um museu público deve engajar-se na perspectiva integradora de todos os agentes sociais, como amostra e exemplo do prestígio da igualdade que todos queremos ver implantada. Isso é especialmente relevante quando, em nosso país, as políticas públicas conquistaram o ascenso de milhões de brasileiros aos bens que eram, até pouco, privilégios de alguns; essa ação governamental, com o apoio do cidadão e da cidadã, é responsável também pela inclusão das minorias e pela luta pela reparação de históricas injustiças.

Quando vemos o nosso MARGS dedicar uma exposição às individualidades femininas participantes de seu acervo, é porque isso precisa ser feito, na busca de ser um elemento a mais, e instrumento qualificado, de promoção da igualdade de gênero. Importa destacar, porém, que as obras expostas foram escolhidas em função de seu mérito artístico, consubstanciado a partir dos critérios habituais de qualquer curadoria. Em suma: estão aqui porque são esteticamente válidas.

Cumpre, portanto, saudar estas mulheres que vêm conquistando seus espaços a partir de uma realidade que diz respeito às aspirações humanas mais refinadas, representadas pela arte. Cabe agora ao espectador fazer suas escolhas, na segurança de que a mão feminina é capaz ainda de muito mais, em todos os setores, à medida em que ampliarem seu tempo de experiência e feitura.

SENSITIVE

ASSIS BRASIL
Rio Grande do Sul State Secretary of Culture

Art has always been a practice of man and woman; the issue of male prominence is more a consequence of problems of social nature than properly of an idea of aesthetic quality. The millennial invisibility to which women were reduced was also responsible for segregations that have obstructed access to many different roles and functions, a state of things that has only recently begun to change.

A public museum should be committed to the integrating perspective of all its social agents, as a sample and example of prestige of the equality we all want to see implemented. This is especially relevant when, in our country, public policies have allowed the ascension of millions of Brazilians to goods that were, until recently, privilege of a few. This governmental action, with the support of citizens, is also responsible for the inclusion of minorities and for the fight to repair historical injustices.

When we see our MARGS dedicate an exhibition to the female individualities within its collection, it is because this must be done in order for the institution to become a more qualified instrument of promotion of gender equality. It is important to emphasize, however, that the works exhibited were chosen due to their artistic merit, embodied by the habitual criteria of any curatorial project. Resuming: they are here because they are aesthetically valid.

It is therefore necessary to salute these women that have been conquering their space within a reality that involves the most refined human aspirations, represented by art. It is now up to the viewer to make his/her choices, sure that the feminine hand is capable of much more, in all sectors, once their time of experience and practice is visible.

INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO

GERDAU

Publicações museológicas são fundamentais para gerar conhecimento sobre novos modelos de exposições, projetos museográficos e avanços obtidos pelas novas metodologias em curadoria. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul vem realizando um projeto editorial que merece destaque pela relevância e inovação que apresenta, colocando-se em uma relação de igualdade com os grandes museus brasileiros.

Desta forma, as publicações que agora são realizadas representam uma contribuição à legibilidade da obra dos artistas que participaram destas exposições, assim como à construção de uma trajetória de avanços em programas de ponta para museus, que contribui significativamente para o avanço do conhecimento gerado em instituições museológicas brasileiras. Este projeto editorial contempla as exposições 2011-12, realizadas pelo museu – *Do Atelier ao Cubo Branco*, *Labirintos da Iconografia*, *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS*, *Alien: Manifestações do Disforme e Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* – proporcionando um vasto conjunto de textos, imagens e informações sobre obras, montagens e projetos curatoriais.

A Gerdau tem a satisfação de apoiar esse conjunto de publicações do MARGS e engajar-se mais uma vez em um projeto de relevância para o crescimento intelectual do meio artístico. A colaboração da iniciativa privada em empreendimentos como este é fundamental na condução de parcerias com a esfera pública que possam colaborar para preservar, gerar conhecimento e alavancar o patrimônio cultural e artístico. A Gerdau participa das iniciativas do MARGS, visando colaborar de forma ativa na constituição de uma rede de conhecimento sobre arte, que acreditamos representar um considerável avanço para a sociedade contemporânea na área da cultura, patrimônio e arte.

INVESTING IN MUSEOLOGICAL KNOWLEDGE

GERDAU

Museum publications are essential to generate knowledge about new models of exhibitions, exhibition design projects, and other aspects able to influence new methodologies in audience reception. The Rio Grande do Sul Museum of Art has been doing an extensive publication program that deserves attention for the relevance and innovation that it represents, putting the museum in an equal standard of excellence with the best Brazilian institutions.

Thus, these catalogues that are now published by MARGS represent a great contribution to the legibility for the works of the artists who participated in these exhibitions, as well as the construction of a trajectory of cutting-edge programs, which helps significantly to the advancement of knowledge generated by Brazilian museums. This publication project includes the exhibitions from 2011 to 2012, conducted by the museum *Do Atelier ao Cubo Branco*, *Labirintos da Iconografia*, *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres no Acervo o MARGS*, *Alien: Manifestações do Disforme* e *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*, providing a wide range of essays, images and information about works, exhibition installation and curatorial projects.

Gerdau is pleased to support this series of publications by MARGS, related to these exhibitions and engaging once more in project that is relevant to the intellectual growth of the artistic field. The collaboration of the private sector in projects such as this is key in driving partnerships with the public sphere that may help preserve, generate knowledge and strengthening the cultural and artistic heritage. Gerdau participates in initiatives of MARGS seeks to collaborate actively in the establishment of a network of knowledge about art, which we believe represents a considerable advancement for contemporary society in the area of culture, heritage and the visual arts.

O
MUSEU
SENSÍVEL
UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES
NA COLEÇÃO DO MARGS

QUEBRANDO AS BARREIRAS DA INVISIBILIDADE DENTRO DO MUSEU

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS - Doutor em História da Arte

A exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* surgiu com o objetivo de promover uma avaliação crítica dos resultados obtidos pelas diversas estratégias de colecionismo adotadas pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul ao longo de sua trajetória institucional ao colecionar a produção dessas artistas e, ao mesmo tempo, preservá-la, promovê-la e exibi-la. A exposição encarregou-se de apresentar a produção artística brasileira e estrangeira realizada por mulheres artistas, a qual se encontra no acervo do museu, situada no período entre meados do século 19 e a contemporaneidade.

O campo de abrangência da produção a ser exibida pela exposição coincidiu com aquele do arco histórico do acervo do museu. Dessa maneira, a exposição promoveu um processo de verificação conceitual das interligações e dos cruzamentos que a produção em questão poderia oferecer em relação ao perfil do acervo do MARGS, articulando novas possibilidades de reflexão sobre o acervo da instituição e o seu alcance institucional no que se refere a colecionar a produção de artistas mulheres.

O Museu Sensível pretendeu ser uma exposição crítica acerca da posição que ocupa a produção artística realizada por artistas mulheres que o MARGS abriga em sua coleção, considerando a posição política que a instituição ocupa ao representar a obra dessas artistas no contexto museológico brasileiro. Nesse processo, também pretendeu avaliar a própria política de aquisição de obras, com vistas a reparar eventuais lacunas à luz dos desdobramentos históricos que muitas vezes negligenciaram tal produção em um universo artístico que costuma privilegiar a obra de artistas do sexo masculino.

Em tempos em que teorias feministas vêm questionando a posição das obras canônicas como tendo privilegiado um modelo eurocêntrico de formação do cânone – e, portanto, baseado na concepção de um sujeito branco, protestante, masculino e euro-americano –, essa exposição promove uma avaliação da formação daquela que pode ser considerada a mais importante coleção estatal do Rio Grande do Sul. Além disso, investiga as correlações entre a formação das cadeias produtivas da sociedade urbano-industrial e as condições históricas que possibilitaram ou reprimiram a constituição de sensibilidades estéticas criadas pela produção das mulheres no âmbito do sistema artístico no qual se formaram tais coleções.

A forma como a obra das mulheres se vê representada na coleção do MARGS e os meios (pintura, escultura, tapeçaria, gravura, etc.) pelos quais isso se dá assinalam o grau de representação que a coleção demonstra quanto à produção dessas artistas, visto que a história da arte encarregou-se de definir este ou aquele meio de produção como tendo maior ou menor valor. Nesse sentido, a exposição teve por objetivo destacar diversos movimentos administrativos, políticas de acervo e definições de escolhas durante as várias gestões da instituição que

definiram uma política para a aquisição de obras, o que, em última análise, determinou um espaço na coleção do MARGS para a arte produzida por artistas mulheres. *O Museu Sensível*, portanto, pode ser considerada a primeira exposição autocrítica que o museu realizou em toda a sua história.

A constatação que a exposição tornou praticamente evidente não diferiu daquela observada por todos os outros museus ao redor do mundo, os quais recentemente começaram a empreender programas de exposições e colecionismo destinados a reparar ausências históricas da obra de artistas mulheres em coleções museológicas. A constatação a que me refiro é a de que a obra de artistas mulheres realmente estava relegada a segundo plano no acervo do museu em comparação aos seus pares masculinos. Não só em termos de números (ou mesmo quando estas se mostravam maiores em termos de números), mas concentradas em modalidades artísticas consideradas historicamente "menores" pela crítica e a historiografia em relação a outras, como obras em papel, cerâmica, obras têxteis e pequenos objetos.

Pouquíssimas esculturas e pinturas do acervo do museu, se comparadas àquelas obras canônicas de grande vulto, são assinadas por artistas mulheres. Além disso, inúmeras artistas com uma trajetória artística de relevância não tinham obras suas no acervo do museu. Houve várias razões para que isso acontecesse, mas ficou claro que o museu nunca teve uma preocupação efetiva em trazer para a sua coleção um vasto grupo de obras dessas artistas, grupo este que de outro modo, salvo raras exceções, nem sequer está disponível.[1]

Outro aspecto dessa exposição revelou-se extremamente significativo: o de retirar da obscuridade a obra de artistas mulheres que se encontravam no acervo do museu, muitas vezes desde os primórdios de sua fundação, sem nunca terem sido mostradas. Algumas obras não eram expostas há varias décadas e outras, ainda, estavam em situação dramática de conservação, em um estado de deterioração avançado, no limite de se perderem para sempre devido à degradação quase irreversível de sua realidade material.

No processo de realizar a exposição, foi empreendido um enorme esforço para restaurar obras, recuperar molduras e estruturas, providenciar a sua limpeza, elaborar laudos e corrigir dados, o que possibilitou que tais obras passassem a ter condições de serem expostas. O processo de realização dessa exposição quebrou barreiras históricas que atualizaram a perspectiva colecionista do museu em direção a uma visão mais crítica de seu papel museológico, reforçando sua responsabilidade histórica em relação a produções historicamente marginalizadas e à formação de uma *história da arte* mais inclusiva.

1. Infelizmente essas obras não foram necessariamente incluídas em coleções privadas e muitas delas foram simplesmente destruídas, desapareceram de alguma forma, pela dificuldade de artistas de preservá-las ou conservá-las. A situação ocasiona lacunas irreparáveis na história da arte porque tais obras, que se mostravam significativas na trajetória destas artistas não existem mais e constituem lacunas que não podem ser preenchidas.

BREAKING THE BARRIERS OF INVISIBILITY WITHIN THE MUSEUM

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS - P.h.D. in Art History

The exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: a View of the Production of Women Artists in MARGS' Collection] aimed to promote a critical evaluation of the results of several collecting strategies adopted by the Rio Grande do Sul Museum of Art throughout its institutional trajectory. This could only be done by acquiring the production of women artists and simultaneously preserving, promoting and displaying it. The exhibition took upon itself to present the national and foreign art produced by women artists from the mid 19th century to the present that was part of the museum collection.

The scope of the production displayed in the exhibition coincided with the history arc of the museum collection. Therefore, the exhibition promoted a process of conceptual verification of the interconnections and crossings that the production in question could offer in regards to the profile of MARGS' collection, articulating new reflections on the institution collection and its institutional reach in regards to collecting the production of women artists.

O Museu Sensível [The Sensitive Museum] aimed to be critical of the position occupied by the production of women artists from MARGS' collection taken into account the political position of the institution when representing the work of these artists in the Brazilian museological context. This process also sought to evaluate the museum's acquisition policy, aiming to fill eventual gaps in the light of historical events that have oftentimes neglected this production in an art universe used to privileging the work of male artists.

In times when feminist theories have been questioning the position of canonical works as having privileged an Eurocentric model of canon formation – and, therefore, based on the conception of a white, protestant, euro-American male subject - this exhibition promotes an evaluation of the establishment of what may be considered Rio Grande do Sul's most important public collection. Moreover, it investigates the correlations between the formation of the production chains of urban-industrial society and the historical conditions that enabled or repressed the constitution of aesthetic sensitivities created by the production of women in the sphere of the art system in which such collections were established.

The way the work of women is represented in MARGS' collection and the media (painting, sculpture, tapestry, engraving, etc.) in which this occurs point to the degree of representation that the collection demonstrates in regards to the production of these artists, given that art history has been in charge of defining this or that media of production as more or less valuable. In this sense, the exhibition aimed to emphasize several administrative movements, collection policies and selection criteria of the several administrations of the institution, which defined a policy for art acquisition that ultimately determined a space in MARGS' collection for the production of women artists. *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum] can therefore be considered the first self-critical exhibition held by the museum in its entire history.

What the exhibition demonstrated was not different from what could be observed in other museums around the world that have recently began to carry out programmes and collecting in a way as to repair the historical absence of women artists in museological collections. I am referring to the fact that the production of women artists was actually relegated to the background in the museum collection in comparison to the work of male artists. Not only in terms of numbers (or even when these were larger in terms of amount), but concentrated in modes of art historically considered by criticism and historiography, "minor" in relation to others, like works in paper, ceramics, textile works and small objects.

Very few sculptures and paintings of the museum collection, if compared to the major canonical works, are signed by women. Moreover, innumerous artists with a relevant artistic trajectory did not have any works in the museum collection. There are several reasons that explain this fact, but it was clear that the museum had never had an actual concern in bringing to its collection a vast group of works from these artists; a group of works that otherwise, if not for rare exceptions, would be available.[1]

Another aspect of this exhibition became extremely significant: removing from obscurity the work of women artists that were part of the museum collection since the beginning of its foundation, often without having been displayed. Some works had not been displayed in several decades and others were in a dramatic state of conservation, in a state of advanced deterioration, in the limit of getting lost forever due to an almost irreversible degradation of its material reality.

In the process of making the exhibition, a large effort was made to restore these works, recover frames and structures, clean them, and elaborate reports and correct data, which gave such works conditions to be displayed. The process of making this exhibition broke historical barriers and improved the museum's art collecting perspective towards a more critical view of its museological role, reinforcing its historic responsibility in favor of historically marginalized production and the formation of a more inclusive *art history*.

1. Unfortunately, these works did not necessarily go to private collections, and many were simply destroyed or somehow disappeared due to the difficulty of the artists to preserve them. The situation causes irreparable gaps for art history, given that these significant works in the trajectory of those artists simply do not exist anymore consisting of gaps that cannot be filled.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

CURADORIA FEMINISTA: CONSTRUINDO INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS *SENSÍVEIS* NAS MARGENS DO SISTEMA

É preciso refletir sobre o que significa realizar uma exposição feminista em um museu constituído por uma coleção estatal de grande envergadura, mas que até pouco tempo poderia ser caracterizado como provinciano quando se trata de realizar programas de exposições mais avançados. Questões de gênero, por exemplo, nunca haviam sido tratadas de forma direta em nenhuma exposição do MARGS anteriormente e outras mais específicas, como a abordagem da arte não ocidental, a produção de artistas marginalizados, a produção de inclinação *queer*, etc., pareciam estar ainda mais longe de ganhar espaço na instituição.[1] Nesse contexto, uma exposição como *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* reveste-se ainda mais de importância, na medida em que inaugura um momento de considerável inovação curatorial ao longo da trajetória institucional do museu. O *museu sensível* seria, portanto, um museu preocupado com a diversidade da produção que compõe o universo artístico e que se mostra ainda sub-representada no campo museológico. Igualmente, trata-se daquela produção que na maioria dos casos foge ao cânone estabelecido[2] pela história da arte.

A força simbólica de realizar uma exposição que tenha como assunto a obra de artistas mulheres e promover uma crítica aos métodos de colecionismo que o museu adotou desde a sua fundação, só é superada pelo fato de criar uma exposição que tornasse evidente a densidade da produção dessas artistas. A exposição *O Museu Sensível* é, assim, uma das mais ambiciosas exposições que o MARGS já realizou em toda a sua história, pois representa uma confluência entre obras e uma plataforma conceitual que foram precisamente articuladas em um universo de exibição complexo e sofisticado.

A preocupação girou em torno de como realizar uma exposição com perspectiva feminista sem incorrer na série de erros conceituais e históricos que tem rondado empreendimentos curatoriais com esse teor ao longo do tempo. E, sobretudo, como fazer isso em um museu relativamente provinciano, praticamente à margem do sistema, sem o poder de influenciar a história de exposições nacionais e internacionais, dentro do qual uma exposição, para produzir impacto, deve necessariamente estar inscrita? E como fazê-lo em se tratando de uma exposição feminista e, portanto, crítica desse mesmo sistema? Ou seja, de que adiantaria realizar tal crítica sem atingir o alvo daquilo que se quer criticar ou sem a possibilidade de amplificar essa mesma crítica na arena pública? Outras questões ainda tomaram forma quando do planejamento dessa exposição, gerando uma série de outras questões, algumas delas ainda sem resposta.

1. Todas essas proposições encontram-se no programa da atual gestão, embora saibamos que algumas delas, devido à limitação de tempo, possivelmente não terão chances de realização até 2014 e é muito pouco provável que tenham continuidade com a troca de governo.
2. Ainda que possamos considerar que o cânone é sempre aquele consolidado pelas estruturas acadêmicas, tentativas de inserir determinadas produções nas grandes narrativas forjaram outras perspectivas canônicas que se mantêm relativamente estáveis ainda que com considerável fragilidade. Nesse caso, refiro-me à primeira instância, aquela das obras tradicionalmente estabelecidas como canônicas.

Por exemplo, qual a dificuldade em realizar um projeto curatorial de caráter feminista quando não há uma tradição mínima no país para a realização de tais projetos? Haveria o risco de uma exposição como esta desaparecer em meio a uma incapacidade de visibilidade justamente por não termos ainda um conjunto mínimo de exposições que tivessem abordado o tema *a priori*? Quais as chances de que a exposição produza eficácia política no âmbito institucional sem incorrer em invisibilidade temática? E, por último, seria realmente possível realizar uma exposição como esta sem parecer que estivéssemos a pregar no deserto em termos conceituais e históricos? Por que as instituições museológicas locais nunca pensaram a inclusão de estratégias feministas em seus programas, mesmo que fossem baseadas em princípios os mais elementares?

Embora este texto não seja um roteiro de perguntas, elas certamente são muitas, e a busca de respostas conduz a um esperado nível de consideração que possa produzir um esclarecimento sobre o real significado de nossas instituições e de como elas vêm lidando com a circulação da produção artística no âmbito museológico.

* * *

No que se refere à exposição *O Museu Sensível*, a conclusão a que chegamos é de que ela precisaria falar por si mesma e introduzir nos interstícios do museu um alto nível de qualidade que superasse toda e qualquer falha que pudesse advir da impossibilidade do meio de assimilar a importância do projeto político que a exposição representa. Outra questão que se apresentou como indispensável foi a de como uma exposição feminista, realizada com um acervo específico e limitada a um contexto local, mesmo que com uma abordagem de teor universal, poderia inscrever-se em um contexto histórico dentro do qual um vasto número de exposições feministas vem sendo realizado. A constatação é de que, em se tratando de uma investida curatorial feminista, em maior ou menor grau, a exposição estaria naturalmente inscrita em uma trajetória de exposições com essa abordagem, inclusive pelo fato de que, como se viu anteriormente, o volume de projetos curatoriais com tal caráter no estado do Rio Grande do Sul era nulo e de menos de uma dezena no caso brasileiro como um todo. Assim, a realização de *O Museu Sensível* tomou uma proporção significativamente política.[3]

Com essa exposição, o MARGS procurou promover o início de uma reavaliação de sua posição museológica no que se refere à representação dessa produção historicamente colocada à margem das grandes narrativas da história da arte que servisse como motivação e impulso para que o museu passasse a abrigar em sua coleção um número maior de obras de artistas mulheres e de outros grupos considerados marginalizados e ainda sujeitos à invisibilidade. Pode-se observar que ela também representa o momento inaugural para uma virada epistemológica na orientação do museu e de como ele passará a colecionar a obra de artistas mulheres ou, ao menos, uma consciência de que isso deve ser feito. Sem esse "rito de passagem" museológico, seria impossível que o museu adquirisse uma consciência determinante a ponto de mudar o rumo de suas aquisições e pensar, a partir de então, o colecionismo da obra de artistas mulheres e a necessidade de que os museus tornem-se conscientes disso.

A partir dessa exposição, desfez-se a crença de que uma posição mais feminista não pode ser conscientemente realizada em um museu provinciano de caráter estatal. Não só pode como

3. Esta é a primeira vez que o MARGS realiza uma exposição eminentemente política em vários aspectos. É também a primeira vez que a instituição engajou-se em uma disposição voltada para a visibilidade dos procedimentos que articulam o conjunto de escolhas e organizam o sistema de exposições.

deve – e urgentemente. Quantos museus brasileiros ainda não saíram da obscuridade de uma falta de consciência acerca dessa questão? E, ao fazê-lo, deram um passo mais arriscado, saltando para uma suposta "vanguarda" administrativa sem ter ultrapassado o processo mais básico de politizar conscientemente seus programas, ou seja, realizá-los pensando nas implicações políticas que estes representam e o que significam em um contexto maior de exposições, seja local ou internacional. Quando refletimos melhor, pensamos no quanto uma exposição como *O Museu Sensível* chegou atrasada ao contexto artístico, e não é difícil pensar que sequer poderia ter acontecido se não fosse por um "golpe de sorte" da história cultural e política local.[4]

O Museu Sensível é um projeto curatorial inscrito dentro de uma trajetória de intervenções feministas no campo artístico que começou a ser pavimentada desde meados dos anos de 1960, mas que passou a ganhar corpo especialmente depois da publicação do artigo "Why Have There Been No Great Women Artists?" [Por que não tem havido grandes artistas mulheres?], de Linda Nochlin, publicado em 1971 nas páginas da revista americana *Art News*. O artigo de Nochlin assinala que a principal razão para a ausência das mulheres das grandes narrativas seria consequência da falta de apoio institucional que lhes oferecesse condições de produção e oportunidades de formação. Obviamente que o artigo de Nochlin é muito mais complexo e destaca igualmente uma posição política diante da obscuridade e invisibilidade da produção de artistas mulheres ao longo da história da arte.

O principal obstáculo encontrado para a realização de exposições de teor feminista em instituições museológicas diz respeito exatamente àquela que é a própria consequência causada pela ausência dessas exposições. Um círculo vicioso faz com que exposições não realizadas, obras não colecionadas e não trazidas à visibilidade pública constituam uma ausência ainda maior. Por um lado, torna-se difícil realizar exposições da obra de artistas mulheres porque não existem obras disponíveis em museus. Por outro lado, os museus ressentem-se em colecionar as obras dessas artistas por considerar, muitas vezes, que estas não têm considerável visibilidade pública que justifique e assegure sua presença no universo da institucionalidade. Uma das tarefas mais significativas de exposições feministas é justamente romper esse círculo vicioso e iniciar um processo de preenchimento de tais lacunas, o mais rápido e da melhor maneira possível, garantindo assim que a presença das obras dessas artistas em acervos de museus seja uma rotina, e não uma exceção. Tal proposição foi deixada clara no texto introdutório à exposição:

> O aspecto que nos interessa resgatar no atual contexto diz respeito à questão política que persiste nas instituições, as quais, permeadas por certo "inconsciente museológico", ainda constituem suas coleções com lacunas consideráveis quanto à produção de artistas mulheres. *O Museu Sensível* é, assim, a primeira exposição de caráter feminista da história do MARGS que busca reavaliar a condição atual da coleção do museu no que se refere a uma justa e adequada representação da obra de artistas mulheres. Seu objetivo último é o de posicionar a instituição como um organismo crítico em sintonia com a responsabilidade pública que implica a formação de uma coleção estatal.[5]

MUSEU DE ARTE

MARGS inaugura *O Museu Sensível*, a maior exposição já realizada pela instituição, com obras produzidas por 132 artistas mulheres

MUSEU DE ARTE

Press release da Exposição *O Museu Sensível*
Núcleo de Documentação MARGS. Pgs. 1 e 2.
Press release of the exhibition *O Museu Sensível*
Centro de Documentação | Documentation Center MARGS

4. Refiro-me ao fato de que uma exposição como esta depende tanto de uma escolha política para a direção de um museu, e não de uma evolução interna à instituição, quanto de uma política museológica e de um programa de exposições. Se depois ela eventualmente aconteceu, ou seja, em um curto espaço de tempo entre o início de uma gestão e a realização da exposição, no período de dois anos, essa "evolução" ocorreu mais pela forte imposição de uma política pessoal de determinados agentes do que por um "amadurecimento" do perfil institucional do museu em questão. Aliás, é quase certo que tão cedo uma exposição como esta não viria a acontecer e que o museu permaneceria em sua rotineira vida institucional, realizando exposições celebratórias e demonstrativas da apresentação de obras de arte apenas penduradas em paredes, sem objetivo curatorial algum.

5. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista", in *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, fôlder da exposição, dezembro de 2011, não paginado.

Contudo, à medida que uma das grandes tarefas empreendidas por muitas dessas exposições é justamente a reformulação do cânone, as dificuldades mostram-se ainda maiores, pois muitas vezes não se encontram obras disponíveis em museus para a realização de tais exposições. Não que essas obras não existam, mas elas não foram colecionadas e muitas delas são difíceis de encontrar ou até mesmo desapareceram da produção dessas artistas.[6] Tal dificuldade torna-se crônica e corrói cada vez mais as possibilidades de realizar exposições que sejam significativas para a produção dessas artistas, a ponto de que não tenhamos sequer clareza para vislumbrar o quão pernicioso é um sistema que se alimenta continuamente de suas falhas. Com isso, instaura-se um contexto de normalidade que se agrava na exata medida em que é encoberto pela impossibilidade de se vislumbrar a verdadeira situação dos fatos. Aos poucos, podemos ver que a diferença entre sentirmos a falta da obra de artistas mulheres e sua presença mais ativa no meio e aquela de elas simplesmente não existirem parece ser nenhuma, já que as instituições continuam na "normalidade" de suas tarefas cotidianas de realizar exposições sem refletir sobre sua real importância.

O Museu Sensível objetiva gerar uma visão crítica acerca de como a produção de artistas mulheres vem sendo colecionada, tomando-se o MARGS como exemplo, e salientar a ausência como uma falha de caráter eminentemente político:

> O modo como a obra das mulheres está representada na coleção do museu e os meios (pintura, escultura, tapeçaria, gravura, cerâmica, etc.) utilizados para isso assinalam o grau de representatividade que a coleção demonstra em relação à produção dessas artistas, visto que a história da arte encarregou-se de definir este ou aquele meio de produção como tendo maior ou menor valor. A exposição pretende salientar, através da inclusão dessas obras, os diversos movimentos administrativos, as políticas de acervo e as escolhas feitas durante as gestões da instituição que priorizaram determinado perfil para sua aquisição.[7]

O modelo recorrente *da genialidade,* construído através de uma abordagem biográfica da vida dos artistas iniciado por Giorgio Vasari em seu canônico texto *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, publicado em 1550, tornou-se uma instrução normativa que até hoje regula a historiografia na academia e, por consequência, o raciocínio subjacente à maioria das grandes exposições museológicas.[8] A excessiva mitologia criada em torno da imagem de um artista implica definir como válidas as manifestações artísticas que encontram legitimidade na descrição dos elementos da biografia do artista, ou seja, a arte estaria condicionada à personalidade criadora, associada exclusivamente a uma perspectiva de excelência da produção da genialidade. Para tanto, torna-se necessária uma redefinição da obra de arte pelo agenciamento explanatório do historiador de arte, que passa então a ter o papel de desvendar e trazer à luz os dados biográficos do artista em questão, consolidando-lhe a sua posição nesse campo da arte.

Felizmente, museus mais avançados têm caminhado em direção oposta ao universo acadêmico nesse aspecto e produzido uma crítica ao modelo biográfico da genialidade instituído

6. Não é incomum que os artistas "destruam" obras por dificuldade de espaço e infraestrutura para preservá-las ou que muitas obras sequer sejam produzidas e projetos deixem de ser realizados pela falta de apoio financeiro.
7. Idem. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista".
8. O mais surpreendente é que os profissionais da academia raramente entendem esse acontecimento pela relevância que ele tem e ainda permanecem apenas idolatrando a obra de Vasari ou adotando uma perspectiva ingênua, sem impor uma visão crítica ao contexto histórico em que ela foi escrita. Se, por um lado, ela é relevante porque sedimenta os fundamentos da história da arte em um lastro histórico, ainda que com suas falhas e abordagem por vezes tendenciosa, por outro é preciso entender hoje a obra de Vasari sob uma perspectiva essencialmente crítica, assinalando suas implicações para a formação do cânone da arte ocidental.

por Vasari, embora ainda vejamos, para surpresa de muitos, historiadores utilizando-se em exposições – de maneira ingênua e ignorante – da plataforma crítica e histórica consolidada pelo texto de Vasari, sem lhe impor nenhuma perspectiva crítica.

Como uma aparente alternativa em meados dos anos de 1980, passou-se a disseminar na história da arte uma perspectiva biográfica da produção de artistas mulheres retratadas como sendo "grandes artistas mulheres" em contraste com a já consagrada história de "grandes artistas homens". Duas das mais importantes figuras colocadas em proeminência nesse período foram Frida Kahlo e Georgia O'Keefe. Hoje poderíamos acrescentar artistas da América Latina nas grandes narrativas, tais como a venezuelana Gego e a brasileira Lygia Clark. Apesar do indiscutível legado artístico que todas essas artistas deixaram, cada uma a seu modo, seria difícil ignorar que ainda se trata de uma visão estereotipada da produção das mulheres. Nesse caso, tais agenciamentos incorrem por demonstrar mais uma vez que o lugar que elas deveriam ocupar na história da arte, sendo que a estratégia de inserção biográfica constrói uma já tendenciosa afirmação da relevância da produção dessas artistas, supostamente deveria equivaler-se àquela da genialidade masculina, muito bem representada por nomes como Pablo Picasso e Vincent Van Gogh, entre tantos outros considerados gênios.

Talvez um dos maiores dilemas encontrados pelas estratégias curatoriais feministas tenha sido sua relação com o processo de escolha. Por se tratar de uma questão invariavelmente problemática, a escolha, quando se trata da inclusão de artistas mulheres que participarão de uma exposição, tende a impulsionar os curadores a um procedimento não discriminatório, negligenciando frequentemente a qualidade.[9] Embora uma primeira onda de exposições tenha demonstrado que a visibilidade e a inclusão eram uma prioridade, com o passar do tempo e com o aumento de exposições abordando a obra de artistas mulheres, as necessidades de abordagem mudaram, e o processo de escolha tornou-se mais complexo e problemático. Um dos riscos da inclusão indiscriminada seria o tratamento dessas artistas apenas como um grupo minoritário, sem chegar a identificar claramente a verdadeira contribuição que elas tenham dado e/ou venham proporcionando à historia da arte.

Porém, revisões do cânone são empreendimentos politicamente difíceis de colocar em prática, pois alteram o *status* institucional de obras que pertencem a museus e que foram legitimadas por este ou aquele profissional em algum momento, como curadores, historiadores, críticos e até mesmo representantes de segmentos do mercado. Por essas e muitas outras razões, alguns curadores têm-se mostrado receosos em organizar tais exposições, e realizar exposições feministas dificilmente não implicaria uma reavaliação dos pressupostos canônicos, assim como uma verificação constante do *status* do colecionismo, políticas de aquisição, processos de institucionalização e verificação de privilégio institucional, assim como estratégias de poder que tenham colaborado para legitimar determinada obra, produção ou artista em um período específico.

Ainda existe nas instituições uma visão simplista de que empreendimentos de teor feminista (textos, exposições, publicações, etc.)[10] estão engajados apenas na visibilidade da obra de mulheres. Contudo, a questão é bem mais abrangente e complexa. Uma perspectiva feminista de curadoria está empenhada em um campo de investigação que questiona as instâncias ideoló-

9. As razões são tanto objetivas quanto históricas. Os curadores, em sua maioria, estão cientes de que não podem replicar em uma exposição os mesmos mecanismos discriminatórios que se veem reproduzidos fora dela.
10. Ver Gaby Porter, "Seeing Through Solidity: A Feminist Perspective on Museums", in *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell, ed., (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 104-116.

gicas do cânone, o estabelecimento das relações de trabalho no campo da arte, as estruturas de poder que promovem exclusões de obras que fogem à norma canônica, a exclusão das minorias das grandes narrativas, a experiência, a desmistificação de uma estética do feminino como pressuposto da construção de uma identidade feminina, a discriminação da visibilidade a partir de definições de gênero, entre outras.

Já é possível dizer que há uma história de curadoria feminista no contexto internacional,[11] mas ela não se consolidou no Brasil, a não ser por esparsas manifestações de alguns curadores, que adotaram um olhar que, ainda que não possamos dizer seja estritamente feminista, mostrou determinada inclinação para as causas da visibilidade das mulheres e para os assuntos do *feminino* como problemática conceitual. Da mesma maneira, obras de alguns artistas brasileiros sugerem uma inclinação, embora não tenha igualmente se consolidado no Brasil uma tradição de obras feministas que sejam capazes de formar um conjunto significativamente claro.

Além disso, as exposições de arte brasileira de grande envergadura que tiveram um cunho feminista foram realizadas, em sua maioria, para instituições de fora do país. Entre elas, podemos citar *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*[12] e *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*,[13] ambas sediadas pelo National Museum of Women in the Arts em 1993 e 2001, respectivamente. Uma outra exposição pode ser considerada como tendo adotado uma instância política em relação a essa questão: *Manobras Radicais*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda, realizada para o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Em sua maioria museus brasileiros silenciam quando se trata do assunto, o que não deixa de ser surpreendente.

A exposição *Manobras Radicais* buscou revelar um pensamento feminista encoberto ao longo de anos de obscuridade histórica e salientar a contribuição da obra de mulheres artistas para a arte brasileira. No texto de apresentação, a curadora Heloisa Buarque de Holanda escreveu:

> Historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes, ou seja, trata-se de um contexto que inicia um sistema não-democrático das artes. Cientes da especificidade desse sistema, optamos por abrir mão dos tradicionais paradigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte vigente, de valores modelados pelos cânones da historiografia oficial da arte brasileira ou mesmo de filiações e estilos referidos à série artística. Investimos, ao contrário, nas lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão.[14]

Declarando-se na introdução do catálogo como dois curadores feministas, Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff promovem um diálogo na forma de uma curadoria a quatro mãos, defendida como um meio de subverter a lógica da especialização acadêmica, que para ambos seria um limitador à produção de conhecimento renovador no campo da curadoria. Sobre essa questão, a curadora ainda escreveu:

11. Idem. Gaby Porter, "Seeing Through Solidity, 105-26.
12. *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, exh. catalogue, essays by Paulo Herkenhoff and Aracy Amaral, The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., 1993.
13. *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, ex. catalogue, curated by Susan Fisher Sterling, Berta Sichel and Franklin Espath Pedroso, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., October 18, 2001-January 6, 2002.
14. "Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)", in *Manobras Radicais*, Curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda, catálogo da exposição, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, 9.

> Aposto em curadoria a quatro mãos porque é quase uma conversa. São competências e experiências que se aproximam e se distanciam, afinam e desafinam, e que, como em toda a conversa, conseguem interferir no que um e outro pensam. Outra coisa produtiva desse tipo de dueto é que interpela um pouco a fala especializada de cada um de nós. A especialização tem se tornado, comprovadamente, cada vez mais ineficaz para produzir conhecimento, o que, no fim das contas, é a real tarefa da curadoria.[15]

Um dos aspectos que faz de *Manobras Radicais* um bem-sucedido projeto curatorial é a constituição de uma exposição não hierárquica que abriu a possibilidade de uma história não oficial sobre a produção de artistas mulheres. Para Paulo Herkenhoff, um dos curadores da exposição, cujos procedimentos curatoriais envolvem de modo sistemático um arco histórico relativamente grande, característica que podemos observar em seus projetos de exposições, *Manobras Radicais* mostrou-se como uma possibilidade de "radicalizar" os procedimentos de escolha e reinscrever as particularidades historiográficas encobertas na produção de artistas mulheres brasileiras.

Nesse sentido, pode-se perceber a persistente projeção discursiva ao desvendar os interstícios de cada obra incluída na exposição, um exercício de considerável detalhamento teórico e reflexivo que se mostra particularmente característico dos procedimentos de Herkenhoff ao longo de seus projetos curatoriais e que parece ter em vista assinalar a especificidade cultural de cada obra. Pode-se dizer que a exposição contribuiu significativamente para desmitificar a concepção de que as exposições feministas são muitas vezes apenas a manifestação caprichosa de curadores e de que, por seu caráter político,[16] elas não conseguiriam dar uma contribuição artística efetiva a uma história de exposições, raciocínio que se mostra claramente pervasivo no contexto brasileiro.

A alteração de um contexto que possa reorganizar essa produção em um programa diferente daquele que, se consolidado pela historiografia, requer uma investida consideravelmente forte, não apenas no território da forma, mas também do significado, tanto da obra quanto daquele que se sobrepõe a ela, ou seja, aquele que se articula no espaço de exposições. "[...] A curadoria é um processo de projeção de significados",[17] disse Herkenhoff no diálogo transcrito para o catálogo. Portanto, a articulação curatorial proposta por *Manobras Radicais* mostrou-se bem-sucedida na proposição conceitual e na materialização de suas escolhas.

* * *

O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS foi a primeira exposição de grande envergadura dedicada exclusivamente à produção de artistas mulheres, realizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) por ocasião de seus 57 anos de existência.[18] Embora não tenha sido concebida estritamente como uma exposição feminista, já se sabe que qualquer exposição que reúna um número

15. Idem. "Sobre Mulheres e Manobras Radicais", 15.
16. Esta é uma regra à qual nenhuma exposição que trate da obra de artistas mulheres poderia fugir, visto que sempre incidiria sobre uma produção historicamente relegada a segundo plano pela institucionalidade.
17. Idem. "Sobre Mulheres e Manobras Radicais", 15.
18. "Passados todos esses anos, já era tempo, portanto, que o principal museu do Estado abordasse o assunto em uma exposição, visto que uma visão feminista da produção artística (passado o "nervosismo" que elas vieram a causar ao meio em determinado momento) pode oferecer vias produtivas para refletir acerca de questões relativas à produção de artistas não adequadamente representados em coleções institucionais. Com essa exposição, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) dá sua contribuição e reavalia sua posição museológica no que se refere à representação de produções tradicionalmente colocadas à margem das grandes narrativas da história da arte". Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista", *Folder da Exposição*, não paginado.

considerável de obras de artistas mulheres em uma instituição é por si só suficiente para atribuir-lhe um caráter político. Não obstante, foi estrategicamente pensada para abordar com clareza de propósitos a necessidade de rever determinados parâmetros de canonização no que se refere a essa produção, de averiguar o *status* da coleção do museu e suas estratégias de colecionismo ao longo dos anos e identificar claramente lacunas na coleção, assim como trazer a público em um único movimento a produção de artistas mulheres do acervo do museu, se não por outra razão, como forma de exercício da visibilidade.

> A exposição também sinaliza para uma disposição crítica da instância museológica, já que, em termos históricos, o museu pode ser visto como uma entidade essencialmente masculina em seus pressupostos de autoridade e consolidação de hierarquias canônicas construída em grande parte a partir de obras de artistas homens. Como instituição, o museu tende sempre a colaborar para constituir a figura do artista genial cuja trajetória biográfica mostra-se estratégica para a consolidação da figura do mestre e seguidor. Assim, ao atribuir ao museu o status de uma *organização sensível*, essa exposição demonstra que ele é ciente de suas lacunas e deficiências, como também de que precisa construir um espaço de representatividade adequado e justo para a obra de artistas mulheres e outros segmentos não adequadamente representados.[19]

Assim, *O Museu Sensível* tornou-se "uma exposição crítica acerca da posição ocupada pela produção artística realizada por artistas mulheres que o MARGS abriga em sua coleção, considerando o contexto político em que está inserido ao representar a obra dessas artistas no contexto museológico brasileiro. Nesse processo, o museu também pretende avaliar sua política de aquisição de obras com vistas a reparar eventuais lacunas à luz dos desdobramentos históricos que com frequência negligenciaram tal produção em um universo artístico que, na maioria das vezes, privilegia a obra de artistas do sexo masculino".[20]

O Museu Sensível buscou, por meio de diversas estratégias, promover uma intervenção vertical no âmbito de uma tradição feminista de projetos curatoriais no Brasil, mesmo que esta ainda seja tênue e não tenha constituído escola. Assim, ao caracterizar o museu como uma instituição fragilizada (*sensível* à crítica e, portanto também à questão feminista), em virtude de sua negligência ao longo dos anos de não ter colecionado as obras que fossem mais representativas da produção de artistas mulheres, a instituição coloca-se em uma posição de considerável visibilidade de sua estrutura política expondo, através da própria exposição, os meandros de seu aparato ideológico. Essa posição foi demarcada com clareza pelo próprio título da exposição:

> O título da exposição – *O Museu Sensível* –, longe de relacionar o feminino com características culturais historicamente construídas, aponta para a disposição política do museu de reavaliar sua posição no universo de representatividade das obras de mulheres artistas no contexto institucional brasileiro, considerando-se a contribuição que uma instituição museológica como o MARGS pode propiciar, com vistas a pavimentar o caminho para uma instituição mais progressista e contemporânea, sensível portanto à qualidade excepcional que a obra de mulheres artistas consolidou nos últimos anos na cena contemporânea brasileira e

19. Idem. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista".
20. Ibidem.

> estrangeira. Realizada exclusivamente com obras da coleção do museu, a exposição traz um considerável número de obras da coleção do MARGS que ainda não foram mostradas pelo museu, assim como obras já conhecidas do grande público.[21]

Mesmo que temporariamente, a exposição tornou-se também um museu que se encontra *sensível* diante das circunstâncias, da omissão de não ter tratado a questão anteriormente e, em especial, do resultado de anos de colecionismo, não suficientemente representativo da produção de artistas mulheres de modo mais abrangente. A instância masculina representada pelo museu apresentou igualmente um desafio para a exposição ao enfrentar a resistência do meio em aceitar a perspectiva crítica de uma exposição que tratasse exclusivamente da obra de artistas mulheres, deixando temporariamente a coleção do museu, representada por obras de artistas do sexo masculino, relegada à reserva técnica por cerca de três meses. A ausência temporária daquelas que sempre foram consideradas as obras canônicas da coleção do museu em favor de obras historicamente negligenciadas pelo museu em propiciar-lhes visibilidade representou um considerável desafio museológico e administrativo.

A recepção da exposição, extensivamente divulgada e discutida pela imprensa, mostrou-se por um aspecto que torna a cada dia mais pronunciado no universo curatorial: a resistência a determinados segmentos da produção artística (principalmente aqueles ainda não consagrados) provém muito mais de "especialistas" do que do público em geral. Um público não especializado que frequenta exposições tem-se mostrado consideravelmente mais aberto a manifestações artísticas não canônicas do que os membros da academia, um fenômeno que pode ser creditado em grande parte à excessiva "burocratização dos sentidos",[22] resultado em grande parte de uma inclinação greenberguiana que vem dominando sub-repticiamente as mais diversas correntes teóricas na academia. Cabe fazer a ressalva de que muitos de seus supostos discípulos sequer têm consciência do domínio de seus pressupostos sobre tal abordagem reflexiva, isto é, quando de fato existe alguma.

Algumas vozes responderam à exposição de maneira positiva, como se pode ver no artigo da historiadora Bianca Knaak, intitulado "A sensível arte de revisitar acervos a reativar ideias", em que ela aponta o fato de que a exposição "não implica uma exposição reparadora, feminista, nem feminina. Afinal, sensibilidade e feminismo não são peculiaridades de gênero. Com algumas variações interpretativas, poderíamos dizer que feminismo é uma postura social, assumida por homens e mulheres, na promoção e defesa de uma sociedade com direitos não excludentes, nem discriminatórios, nem opressores, enfim, iguais entre suas cidadãs e cidadãos".[23] A ausência de obras no acervo do museu também é apontada como um dado significativo que a exposição torna visível: "Escolhas que se tornaram estratégicas para a identidade do museu e decisivas na circunspecção do espaço das mulheres no acervo do nosso museu estatal. Afinal, porque apenas esses trabalhos estão no acervo do MARGS, enquanto existe (sempre existiu) um universo de mulheres artistas atuando em nosso horizonte?".[24]

A exposição *O Museu Sensível* foi concebida e montada em torno da ideia de um "sistema reprodutivo feminino", que não só estruturou conceitualmente a exposição, mas

21. Ibidem.
22. Tomo emprestada a expressão cunhada por Caroline Jones e desenvolvida teoricamente em seu extraordinário livro *Eysight Alone: Clemente Greenberg's Modernism and the Bureocratization of the Senses* (Chicago end London: The University of Chicago Press, 2005).
23. *Jornal Zero Hora*, Cultura (Sábado, 10 de março de 2012), 2.
24. Idem. *Jornal Zero Hora*, 2.

reposicionou a lógica do museu como instituição de uma maneira radicalmente diferente da tradicional concepção patriarcal que o concebeu. Este talvez tenha sido um dos mais complexos aspectos dessa exposição, visto que, em se tratando de uma proposição curatorial cuja abordagem residiu na produção de artistas mulheres, na adoção de uma articulação conceitual em torno de um sistema reprodutivo feminino, ou seja, algo que está relacionado diretamente ao corpo, pareceu à primeira vista uma objetificação da ideia do feminino. Entretanto, a lógica não poderia ser diferente, dado que a dimensão política de uma exposição como esta se caracteriza pela impossibilidade de não deixar de articular os princípios conceituais à dimensão particular da representação do universo feminino, seja pela via da produção simbólica, seja por aquela da apreensão política do corpo. Por isso, a condição de explorar a experiência da abordagem corporal pareceu a única e mais acertada via de ação.

Através dessas estratégias, foi possível articular uma virada epistemológica na própria concepção de museu. A área central da Pinacoteca, considerado o espaço mais nobre da instituição, foi transformada em um sistema reprodutivo feminino, com a construção de uma ampla estrutura em madeira representando um útero e uma vagina, com suas trompas de falópio atravessando longitudinalmente as três salas da Pinacoteca. Uma dessas trompas atravessava uma das paredes, resultando em uma abertura vertical em forma de "v" e integrando o espaço de uma sala a outra, o que possibilitou uma disposição espacial que conduziu o olhar do visitante a uma perspectiva metaforicamente mais inclusiva, na medida em que era possível uma visão integral de todo o espaço de exposição a partir de determinados pontos.

Em determinado local da estrutura principal, designada aqui como uma *vagina*, foi disposta uma sinalização na forma de um círculo colocada sobre o piso do museu, na forma de uma fotografia da reserva técnica da instituição mostrando obras expostas nos teleiros. Cabe lembrar que, nessa construção metafórica, a ala central da Pinacoteca fica localizada exatamente acima da reserva técnica do museu. Assim, ao olhar através desta fotografia, como se fosse uma abertura imaginária no piso, o visitante estaria vislumbrando obras localizadas na reserva técnica (nesse caso, todas elas de artistas homens), sinalizando mais uma vez que a produção exibida na parte superior do museu seria exclusivamente de artistas mulheres. Metaforicamente, a reserva técnica, com sua ausência de luz e temperatura controlada, tornou-se então o útero desse sistema reprodutivo e é justamente nela (ou, melhor dizendo, "nele") que as obras são guardadas até serem trazidas à visibilidade pública.

A expressão "dar à luz" torna-se apropriada nesse momento, visto que é justamente o que faz o museu quando expõe obras, retirando-as da reserva técnica para a visibilidade (iluminada) da galeria. Colocado então no centro, esse círculo transforma a estrutura principal em um grande olho e completa o círculo metafórico que toda a estrutura engendra, assinalando mais uma vez que o museu é, por excelência, o lugar do olhar, o espaço da visibilidade. Sobre as margens e nos contornos dessa forma, foi exibido um considerável número de objetos que, em uma exposição tradicional, seriam exibidos em tradicionais cubos. Essa forma orgânica tomou o lugar dos pedestais, abrigando as obras que se distribuem não mais em uma estrutura hierárquica, e sim em uma estrutura mais equânime e naturalmente articulada com a fluidez do espaço por sua forma circular. A *des-hierarquização* da exposição foi acentuada igualmente pelo mecanismo de justaposição de obras e uma insistente horizontalidade na disposição das obras que a tornou mais próxima à localização do olhar, permitindo ao espectador vislumbrá-las através de uma consciência maior do espaço, justamente por seu olhar encontrar-se quase sempre mais próximo (e, portanto, mais consciente) do solo.

Projetos curatoriais de teor feminista constituem empreendimentos de suma importância para instituições museológicas, pois eles são plataformas que abrem as portas para um amplo campo de discussões propositivas na área de gerenciamento de exposições. No entanto, são ainda muito poucas as instituições que compreendem esse processo como de fundamental importância para o discernimento de uma política de exposições que os museus não podem deixar de adotar nos dias de hoje. Soma-se a isso a influência que estes são capazes (e inclusive têm a obrigação) de imprimir ao meio onde existem, quando não a um contexto mais amplo, constituindo a contribuição que devem dar a um conjunto de exposições que seus programas integram.

FEMINIST CURATING: BUILDING SENSITIVE MUSEOLOGICAL INSTITUTIONS AT THE MARGINS OF THE SYSTEM

It is important to reflect on the meaning of holding a feminist exhibition in a museum comprising by a large state collection, but which was until recently being considered provincial in regards to more sophisticated exhibition programmes. Gender issues, for example, had never been directly handled in any previous MARGS exhibitions and other more particular issues, such as non-Western art, production of marginalized artists, *queer* production, etc. still seemed far from gaining space in the institution.[1] In this context, an exhibition such as *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: a View of the Production of Women Artists in the MARGS *Collection*] becomes even more important, since it inaugurates a moment of considerable curatorial innovation in the institutional trajectory of the museum. The *sensitive museum* could therefore be characterized as a museum concerned with the diversity of production within the artistic universe still underrepresented in the museological field. It is also a museum that deals with the production that in most cases escapes the canon established[2] by art history.

The symbolic strength of holding an exhibition with the work of women artists and promoting a critique to the methods of collecting adopted by the museum since its foundation is only surpassed by the creation of an exhibition that could shed a light on the depth of these artists' production. *O Museu Sensível* is, therefore, one of the most ambitious exhibitions held by MARGS in its entire history, since it represents a confluence between works of art and a conceptual platform that was precisely articulated in a complex and sophisticated universe of exhibition.

The main concern was how to hold an exhibition with a feminist perspective without incurring in a series of conceptual and historical mistakes that have been lurking curatorial enterprises with this content throughout time. Above all, how to do so in a relatively provincial museum, at the margins of the system, without the power to influence the history of national and international exhibitions, within which an exhibition must be necessarily inscribed to produce an impact? And how to do so, considering that it is a feminist exhibition, and therefore critical of this same system? In other words, what good will it do to make this critique without having it reach its target, or without the possibility of amplifying this critique in the public arena? Other questions also merged while the exhibition was being planned, generating a series of other questions, some of them without answer.

For example, what are the difficulties of carrying out a feminist curatorial project when there is almost no tradition in the country to carry out such projects? Would the exhibition be in risk of disappearing in the middle of exhibitions that had previously approached the theme? What were the chances of the exhibition of being politically efficient in the institutional sphere without incurring in thematic invisibility? And, finally, would it actually be possible to hold an exhibition such as this without appearing to be "preaching in the desert" in conceptual and historical terms? Why haven't local museological institutions ever thought about including feminist strategies in their programmes, even if based on the most elementary principles?

Although this text is not a questionnaire, there are certainly many questions involved, and the search for answers may lead to a certain level of comprehension that could help clarify the true meaning of our institutions and how they deal with the circulation of artistic production in the museological field.

* * *

In regards to *O Museu Sensível*, we came to the conclusion that it would need to speak more for itself and introduce in the interstices of the museum a high quality level that could overcome any flaw that could come from the impossibility of the medium of assimilating the importance of the political project the exhibition represents. Another issue that seemed indispensible was how could a feminist exhibition, composed by a specific limited collection in a local context (even if the approach had universal meaning), be inscribed in a historical context within which a large number of feminist exhibitions have been held. The fact is that, in dealing with a feminist curatorial approach, to a greater or lesser extent, the exhibition would naturally be inscribed in a trajectory of exhibitions with this approach, also, as mentioned before, due to the fact that the number of curatorial projects like this in the State of Rio Grande do Sul was none and under a dozen in Brazil as a whole. Thus, the realization of *O Museu Sensível* took a significant political proportion.[3]

With this exhibition, MARGS promotes the beginning of a re-evaluation of its museological position in regards to the representation of a production historically placed in the margins of the major narratives of art history. Maybe this could serve as motivation and a push for the museum to start sheltering in its collection a larger number of works by women artists and other marginalized groups still subjected to invisibility. It also notably represents the starting point for an epistemological turn in the orientation of the museum, or at least a consciousness that this must be done. Without this museological "rite of passage", it

1. All these ideas can be found in the current administration's programme, although we recognize that some of them, because of limitations in time, won't probably be held up to 2014. It is also unlikely that they will be continued if there' a change of the government.

2. Even if we consider that the canon is always consolidated by academic structures, attempts to insert certain productions in the great narratives have forged other canonic perspectives that remain relatively stable, albeit considerably fragile. I refer here to the first, which concerns works traditionally established as canonical.

3. This is the first time that MARGS holds an eminently political exhibition in several aspects. And it is also the first time that the institution has committed itself to increasing the visibility of the procedures that articulate the choices and organize a system of exhibitions.

would be impossible for the museum to reach a decisive consciousness to the point of changing direction in its acquisitions, thinking, from thereon, on collecting works by women artists. The museums, in general, need to be conscious of it.

This exhibition helped to undo the belief that a more feminist position cannot be consciously upheld in a provincial State museum. It not only can, but should – urgently. How many Brazilian museums have remained in obscurity due to a lack of consciousness surrounding this issue? And, by becoming conscious, took a riskier step, leaping to a supposed administrative "vanguard" without undergoing the more basic process of consciously politicizing their programmes, or in other words, holding an exhibition having in mind the political implications it represents and its meaning in the wider context, be it local or international. When we reflect more and think of how late an exhibition like *O Museu Sensível* arrived to the artistic context, it is not difficult to imagine that it would not even had happened if it were not for a "stroke of luck" of cultural history and local policy.[4]

* * *

O Museu Sensível is a curatorial project inscribed in the trajectory of feminist interventions in the field of art that began in the 1960s, but started to take shape after the publication of the article "Why Have There Been No Great Women Artists?", by Linda Nochlin, published in 1971 in the pages of *Art News* magazine. Nochlin's article points out that the main reason for the absence of women from the great narratives is a consequence of the lack of institutional support that could offer work conditions and educational opportunities. Nochin's article is obviously much more complex and also emphasizes a political instance in face of the obscurity and invisibility of the production of women artists throughout the history of art.

The main obstacle for the realization of feminist exhibitions in museological institutions is precisely a consequence of the absence of these exhibitions. A vicious circle makes it so that exhibitions that were not held, works that were not collected and brought to public light constitute an even greater absence. On one hand, it becomes difficult to hold exhibitions of the works of women artists because there are no works available in museums. On the other hand, museums resent themselves in collecting these artists' works for considering that many times they do not have considerable public visibility to justify and assure their presence in the universe of the institution. One of the most significant tasks of feminist exhibitions is exactly to break this vicious circle and begin filling these gaps, faster and the best way possible, thus assuring that the presence of these artists' works in the museum collections become a routine and not an exception. Such proposition was made clear in the exhibition's introductory text:

> The aspect that interests us to recover in the current context relates to the political issue that persists in institutions, which, permeated by a certain "museological unconsciousness", still have considerable gaps in their collections in regards to the production of women artists. *O Museu Sensível* is therefore the first feminist exhibition in MARGS history. It aims to reevaluate the current condition of the museum collection in regards to a fair and adequate representation of the work of women artists. Its ultimate goal is to position the institution as a critical organism in tune with the public responsibility implied in the formation of a state collection.[5]

However, as one of the major tasks apprehended by many of these exhibitions is exactly the reformulation of the canon, the difficulties appear even bigger, because many times there are not enough works available in museums to hold these exhibitions. It is not that these works do not exist, but they were not collected and many of them are difficult to find or have disappeared from these artists' production.[6] Such difficulty becomes chronic and increasingly corrupts the possibilities of holding exhibitions meaningful for the production of these artists; to the point that we cannot glance at the perniciousness of a system that feeds continuously from its flaws. Thus, a context of normality is established, aggravating in the same measure in which it is covered by the impossibility of being able to see the facts. Little by little, we can see that there seems to be no difference between feeling the absence of works from women artists and their active presence in the medium or their simple inexistence, given that the institutions continue to keep the "normality" of their daily duties of holding exhibitions without reflecting on their true importance.

O Museu Sensível aims to generate a critical view concerning the way that production of women artists has been collected, taking MARGS as an example, and emphasizing their absence as an eminently political flaw:

> The manner in which the work of women is represented in the Museum's collections and by which mediums (painting, sculpture, tapestry, engraving, ceramics, etc.) used to point to the high level of representativeness shown by the collection in regards to the production of these artists, given that art history has undertook the task of defining this or that production medium as having greater or lesser value. The exhibition aims to emphasize, through the inclusion of these works, the several administrative movements, collection policies and choices made during the institution's administrations that gave priority to a certain type of profile for its acquisition.[7]

4. I refer here to the fact that an exhibition such as this depends as much on the political choice of the museum administration – and not an internal evolution of the institution – as on a museological policy and an exhibition programme. If it eventually happened, for example, in the short two year period between the beginning of an administration and the organization of the exhibition, this "evolution" happened more due to the strong imposition of the personal policy of certain agents than due to a "maturation" of the institutional profile of the museum. Indeed, it is almost certain that an exhibition like this would not be held so soon and the museum would probably remain in its daily institutional life, holding celebratory exhibitions, demonstrative of the presentation of works of art hanging on the walls, without a curatorial goal whatsoever.

5. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista", in *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, exhibition brochure, dezembro de 2011, unpaged.

6. It is not uncommon for artists to "destroy" their works because of difficulties of space and infrastructure to preserve them. It is also not uncommon for projects not being put to work due to lack of financial support.

7. Idem. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista".

The recurrent model of *geniality*, built through a biographic approach to the life of artists initiated by Giorgio Vasari in his canonical text *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, published in 1550, became a normative instruction that still regulates academic historiography and, consequently, the subjacent rationale of most of the major museological exhibitions.[8] The excessive mythology created around the image of an artist implies in defining as valid the artistic manifestations that find legitimacy in the description of the biographical elements of the artist. In other words, art is conditioned to the creative personality, exclusively linked to a perspective of excellence of the production of geniality. Therefore, a redefinition of the work of art by the explanatory agency of the art historian becomes necessary. The historian then performs the role of unveiling and bringing to light the biographic data of the artist in question, consolidating his/her position in the field of art.

Luckily, more advanced museums have walked towards an opposite direction to the academic universe in this aspect and have produced a critique of the biographic model of geniality instituted by Vasari, although, surprisingly, we can still see many historians using in exhibitions – ignorantly and naively – the critical and historical platform consolidated in Vasari's text, without any critical perspective.

Apparently as an alternative, in the mid 1980s, a biographic perspective of the production of women artists began to disseminate in art history as "great female artists" in contrast with the already consecrated history of "great male artists". Two of the most important figures put in prominence in this period were Frida Kahlo and Georgia O'Keefe. Today, we could add artists from Latin America to the great narratives, such as Venezuelan Gego and Brazilian Lygia Clark. Despite the indisputable artistic legacy left by all these artists, each in their own way, it is hard to ignore that this was still a stereotypical view of the production of women. In this case, such agency ended up once again demonstrating the place they should occupy in art history, given that the strategy of biographical insertion builds an already biased affirmation of the relevance of these artists' production, which should supposedly be equaled to that of male geniality, very well represented by names such as Pablo Picasso and Vincent Van Gogh, among many others who are considered geniuses.

Maybe one of the biggest dilemmas faced by feminist curatorial strategies has been its relation with the selection process. Selection being an invariably problematic issue when considering which women artists to include in the exhibition, it tends to stimulate in curators a non-discriminatory procedure, frequently neglecting quality.[9] Although a first wave of exhibitions has demonstrated that visibility and inclusion were the priority, with time and an increase of exhibitions approaching the work of women artists, the needs also changed, and the selection process became more complex and problematic. One of the risks of indiscriminate inclusion is the treatment of these artists as merely a minority group, without clearly identifying the true contribution they may have given and/or are giving to art history.

However, canon revisions are politically difficult to put in practice, since they alter the institutional *status* of works that belong to museums and were legitimized by this or that professional in some point in time, be it curators, historians, critics or even representatives of market segments. For these and many other reasons, some curators have shown apprehension in organizing such exhibitions, and holding feminist exhibitions would probably imply in a reassessment of canonical presuppositions, as well as a constant verification of the *status* of art collecting, acquisition policies, institutionalization processes and verification of institutional privilege, as well as power strategies that have collaborated to legitimize a given work, production or artist in a given time.

There is still a simplistic perception in institutions that projects with feminist content (texts, exhibitions, publications, etc.) are committed only to the visibility of works of women artists. However, the issue is much broader and complex. A feminist perspective of curating is dedicated to a field of investigation that questions the ideological prerrogatives of the canon, the establishment of work relations in the field of art, the power structures that promote the exclusion of works that escape the canonic norm, the exclusion of minorities from the great narratives, experience, demystification of an aesthetics of the female as a presupposition of the building of a feminine identity, discrimination of visibility through definitions of gender, among others.

It is already possible to affirm that a history of feminist curating exists in the international context[10], but it did not consolidate in Brazil, except for sparse manifestations of a few curators who adopted a view that, although we cannot call strictly feminist, demonstrated certain inclination to the causes of visibility of women and to the subjects of *feminism* as a conceptual problem. Likewise, works from some Brazilian artists suggest an inclination towards feminism, although a tradition of feminist works capable of forming a significantly clear set was also not consolidated in Brazil.

Moreover, major Brazilian art exhibitions with a feminist nature were mostly held in institutions from foreign countries. Among these exhibitions, we could mention *Ultramodern: the Art of Contemporary Brazil*[11] and *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*,[12] both of which were hosted by the National Museum of Women in the Arts in 1993 and 2001, respectively. Another exhibition may be considered to have adopted a political instance related to the issue is *Manobras Radicais* [Radical Maneuvers], curated by Paulo Herkenhoff and Heloisa Buarque de Holanda, held at the Banco do Brasil Cultural Center (CCBB). Brazilian museums are mostly silent in regards to the subject, which is not exactly surprising.

8. The most surprising fact is that academic scholar in the filed rarely understand this event for its relevance, only idolizing Vasari's work or adopting a naïve perspective, without imposing a critical view of the historical context in which it was written. If, on one hand, it is relevant because it sediments the foundations of art history in historical terms, albeit its flaws and sometimes biased approach, on the other hand, it is necessary to understand Vasari's work under an essentially critical perspective, pointing to its implications for the establishment of western art canon.

9. The reasons are both objective as well as historical. Curators are mostly conscious that they cannot replicate in an exhibition the same discriminatory mechanisms that are reproduced outside of it.

10. Idem. Gaby Porter, "Seeing Through Solidity",105-26.

11. *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, exhibition catalogue, essays by Paulo Herkenhoff and Aracy Amaral, The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., 1993.

12. *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, exhibition catalogue, curated by Susan Fisher Sterling, Berta Sicheland Franklin Espath Pedroso, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., October 18, 2001-January 6, 2002.

The exhibition *Manobras Radicais* aimed to reveal a feminist thought hidden throughout the years in historic obscurity and to emphasize the contribution of the works of women artists for Brazilian art. In the introductory text, one of the curators Heloisa Buarque de Holanda wrote:

> Historically, the Brazilian cultural context is refractory to the discussion about differences in the field of art. In other words, the context ignites a non-democratic system of art. Conscious of the specificity of this system, we chose to abandon the traditional paradigms and theoretical models suggested by the current art criticism of values modeled by the canon of official Brazilian art historiography or even filiations and styles referred to the art. On the contrary, we invested on subtle logics of a microphysics of power in search of the presence and radicalism with which women have faced situations of forced silence, oppression and exclusion.[13]

Having declared themselves in the introduction of the catalog as two feminist curators, Heloisa Buarque de Holanda and Paulo Herkenhoff, promoted a dialogue in the form of a four-handed curatorial project, defended as a means to subvert the logic of academic specialization, that both considered a limitation to the production of renewing knowledge in the field of curating. On this issue, the curator Heloisa Buarque de Holanda also wrote:

> We committed to a four-handed curating because it is almost a conversation. It involves competences and experiences that approach and distance, tune and in tune, and that, like every conversation, is able to interfere on the thoughts of one and the other. Another productive thing about this type of duet is that it challenges a little bit of our specialized speech. Specialization has demonstrably become increasingly inefficient to produce knowledge, which is ultimately the true task of curating.[14]

One of the aspects that make *Manobras Radicais* a successful curatorial project is the constitution of a non-hierarchical exhibition that opened the possibility of a non-official history on the production of women artists. For Paulo Herkenhoff, one the curators of the exhibition, whose curatorial procedures systematically involve a relatively large historical arch, a characteristic that we can observe in his other exhibition projects, *Manobras Radicais* demonstrated to be a possibility to "radicalize" the procedures of choice and reinstate the historiographic particularities hidden in the production of Brazilian women artists.

In this sense, one can note the persistent discursive projection by the unveiling of the interstices of each work included in the exhibition, a considerable exercise of theoretical and reflective detailing that appears particularly characteristic of Herkenhoff's procedures throughout his curatorial projects and that seems to have in mind the need to point out the cultural specificity of each work. One can say that the exhibition contributed significantly to demystify the conception that feminist exhibitions are many times only a capricious manifestation of curators and that, for their political character,[15] are unable to provide effective artistic contribution to a history of exhibitions, a rationale that appears clearly pervasive in the Brazilian context of exhibitions.

A change of context that could reorganize this production into a program different from that which, if consolidated by historiography, requires a considerably strong approach, not only in the territory of form, but also of meaning, of both the work and that which underscores it, or in other words, that which is articulated in the space of exhibitions. "Curating is a process of projection of meaning"[16], Herkenhoff declares in the dialog transcribed in the catalogue. Therefore, the curatorial articulation proposed by *Manobras Radicais* is successful in its conceptual proposition and materialization of choices.

* * *

O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS was the first major exhibition dedicated exclusively to the production of women artists. It was held at the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) as of its 57th anniversary [17] Although it was not conceived strictly as a feminist exhibition, it is clear that any exhibition that gathers a considerable number of works of women artists in an institution is, of itself, enough to be attributed a political nature. Notwithstanding, it was strategically designed to clearly approach the need to review certain parameters of canonization referring to this production, of examining the status of the museum collection and its strategies of art collecting throughout the years and identify gaps in the collection, as well as bring to public light in a sole movement the production of women artists from the museum collection, if not for any other reason, as an exercise of visibility.

> The exhibition also points to a critical disposition of the museological instance, given that, in historical terms, the museum can be seen as an essentially male entity in its presuppositions of authority and consolidation of canonic hierarchies built largely from the work of male artists. As an institution, the museum always tends to collaborate to constitute the figure of the genius artist whose biographical trajectory seems strategic for the consolidation of the figure of the master and his followers. Thus, by attributing to the museum the status of a *sensitive organization*, this exhibition demonstrates that it is aware of its gaps and deficiencies, as well as of the fact that it needs to build an adequate and fair space of representativeness for the works of women artists and other inadequately represented segments.[17]

Thus, *O Museu Sensível* has become a "critical exhibition con-

13. "Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)", in *Manobras Radicais*, Curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda, catálogo da exposição, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, 9.
14. Idem. "Sobre Mulheres e Manobras Radicais", 15.
15. This is an inescapable rule for any exhibition that deals with the production of women artists, given that it would always focus on a production historically relegated by institutions.
16. Idem. "Sobre Mulheres e Manobras Radicais", 15.
17. Idem. Gaudêncio Fidelis, "Um Museu Feminista".

cerning the position occupied by the artistic production of women artists contained in the collection of MARGS, considering the political context in which it is inserted by representing the work of these artists in the Brazilian museological context. In this process, the museum also intends to reevaluate its policy of art acquisition aiming to repair eventual gaps in light of the historical developments which were frequently neglected in an artistic universe that, most of the times, privileged the work of male artists".[18]

O Museu Sensível aimed to promote, through several strategies, a vertical intervention in the field of a feminist tradition of curatorial projects in Brazil, even if this is still a tenuous tradition that yet did not constitute a school. Therefore, by characterizing the museum as a "fragile institution" (sensitive to criticism and, therefore also to the issue of feminism), due to its negligence throughout the years to collect works more representative of women artists, the institution places itself in a position of considerable visibility of its political structuring, exposing through the exhibition, the meanders of its ideological apparatus. This position was demarcated with clarity by the title of the exhibition itself:

> The title of the exhibition – *O Museu Sensível* -, far from relating femininity with historically - built cultural characteristics, points to the political disposition of the museum in reassessing its position in the universe of representativeness of the work of women artists in the Brazilian institutional context, considering the contribution that a museological institution such as MARGS can give, aiming to pave way for a more progressive and contemporary institution, therefore sensible to the exceptional quality of the works of women artists in the past years in the Brazilian and foreign contemporary scene. Made exclusively with works from the museum collection, the exhibition brings a considerable amount of works that had not yet been displayed in the museum, as well as works already known by the general public.[19]

Even if temporarily, the exhibition also became a museum *sensitive* in face of the circumstances, of the omission of not having handled the issue previously and, especially, of the result of years of art collecting not sufficiently representative of the production of women artists in a broader way. The male perspective represented by the museum was equally a challenge. The exhibition faced the resistance of the field in accepting a critical perspective of an exhibition that dealt exclusively with works of women artists, temporarily removing the museum collection, represented by male artists, relegated to the storage for around three months. The temporary absence of those who were considered canonic works of the museum collection in favor of works historically neglected by the museum represented a considerable museological and administrative challenge.

The exhibition reception, extensively publicized and debated by the press, was received with reaction increasingly pronounced in the curatorial universe: resistance to certain segments of artistic production (especially the production not yet consecrated) comes more from "experts" than the general public. A non-specialized public appears much more open to non-canonic artistic manifestations than academicians, a phenomenon that can be largely credited to the excessive "bureaucratization of meaning",[20] largely a result of a Greenbergian inclination that has surreptitiously dominated a variety of theoretic approaches in the academy. It is important to note that many of his supposed disciples are not even aware of the dominance of his presuppositions on this reflective approach, that is, when there in fact exists one.

Some voices responded to the exhibition positively, as can be seen in the article by art historian Bianca Knaak entitled *A Sensível Arte de Revisitar Acervos e Reativar Ideias* [The sensitive art of revisiting collections and reactivating ideas], in which she points to the fact that the exhibition "is not a reparative, feminist or feminine exhibition. After all, sensitiveness and feminism are not peculiarities of gender. With some interpretative variations, we could say that feminism is a social posture, assumed by men and women, for the promotion and defense of a society with non-excluding, non-discriminatory, non-oppressive rights; at last, equal opportunity for male and female citizens".[21] The absence of works in the museum collection is also pointed as significant information that the exhibition makes visible: "Choices that become strategic for the identity of the museum and decisive in the circumspection of the space occupied by women in the collection of our State museum. After all, why are these the only works included in MARGS' collection, while there is (and always has been) a universe of women artists in our horizon?"[22]

O Museu Sensível was conceived and assembled around the idea of a "female reproductive system", which not only conceptually structured the exhibition, but radically repositioned the logic of the museum as an institution from the traditional patriarchal conception that once conceived it. This might have been the most complex aspect of the exhibition, given that, in dealing with a curatorial proposition focused on the production of women artists, the adoption of a conceptual articulation around a female reproductive system, in other words, something directly related to the body, seemed at first an objectification of the idea of femininity. However, the logic could not have been any different, given that the political dimension of an exhibition such as this is characterized by the impossibility of not letting to articulate the conceptual principles with the particular dimension of representation of the female universe, be it by means of symbolic production, be it by the political apprehension of the body. Therefore, the condition to explore the experience of a corporal approach seemed the only and most correct course of action.

Through these strategies, it was possible to articulate an epistemological turn in the conception of museum. The main area of the museum, considered the institution's most noble space, was transformed into a female reproductive system, with the construction of a large wood

18. Ibidem.
19. Ibidem.

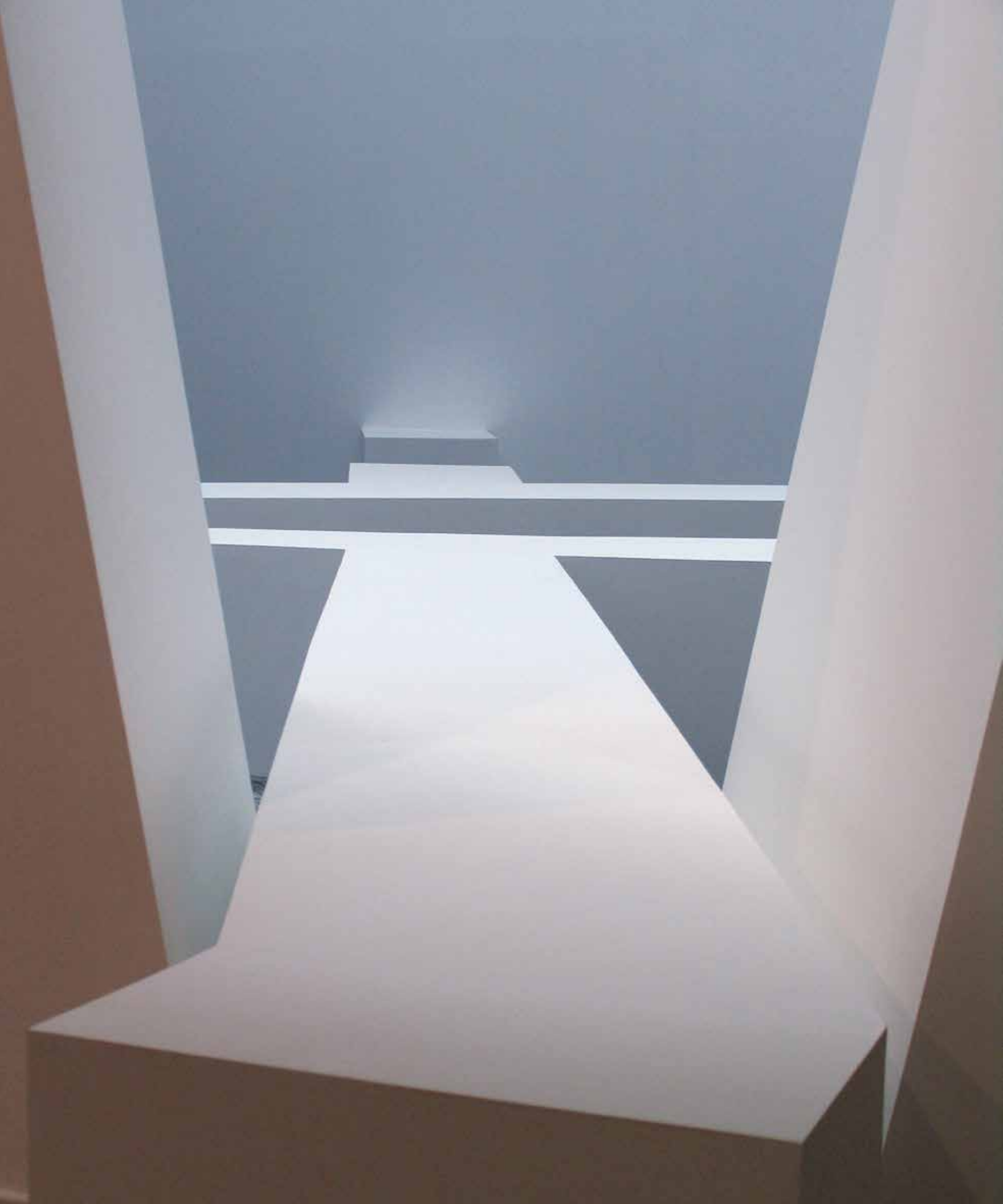
20. Here I borrow the expression coined by Caroline Jones and developed theoretically in her extraordinary book *Eyesight Alone: Clemente Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago end London: The University of Chicago Press, 2005).
21. *Jornal Zero Hora*, Cultura (Sábado, 10 de março de 2012), 2.
22. Idem. *Jornal Zero Hora*, p. 2.

structure representing the uterus and a vagina, with fallopian tubes longitudinally crossing the three rooms of the main space of the museum. One of these tubes crossed one of the walls, resulting in a v-shaped vertical opening and integrating the space of the rooms, which enabled a spatial disposition that guided the visitor's eye to a metaphorically more inclusive perspective, once it became possible to have an integral look of the entire exhibition from certain points.

In a certain point of the main structure, designed here as a *vagina*, signs were disposed in the shape of a circle placed on the museum floor, in the shape of a photograph of the institution's storage, demonstrating works displayed in the display cases. It is worth remembering that, in this metaphorical construction, the main wing of the gallery space is located exactly above the museum's storage. Thus, by looking through this photograph, as if it were an imaginary opening in the ground, the visitor glanced at the works located in the storage (in this case, all of male artists), pointing once again to the production displayed in the upper part of the museum, exclusively of women artists. Metaphorically, the storage, with its absence of light and controlled temperature, became the uterus of this reproductive system and it is exactly in it that the works are stored until brought to the public light.

The expression "giving birth" (in Portuguese "giving to light") became suitable in this moment, given that it is exactly what the museum does when displaying works, withdrawing them from the storage to the (enlightened) visibility of the gallery. Thus, placed in the center, this circle transforms the main structure into a large eye and completes the metaphorical circle that the structure engenders, pointing once again to the fact that the museum is, *par excellence*, the place of the eye, the space of visibility. On the margins and in the contours of this form, a considerable number of objects was displayed; objects that would otherwise be displayed in plinths in a traditional exhibition. This organic shape took the place of pedestals, holding the works that are distributed without a hierarchical structure, but in a more equal and naturally articulated structure with the fluidity of a circular space. The *de-hierarchization* of the exhibition was also accentuated by the mechanism of juxtaposition of works and an insistent horizontality in the display of the works that made it closer to the location of the eye, allowing the spectator to glance at it through a larger awareness of space, exactly due to the fact that the eye is almost always closer to the ground (and therefore more aware).

Curatorial projects with feminist content constitute extremely important enterprises for museological institutions, for they are platforms that open the doors for a broad field of propositional debates on the area of exhibition management. However, only a relatively small number of institutions understanding this process as fundamental for the discernment of a policy of exhibitions that museums cannot adopt nowadays. In addition to this is the influence that the later is capable (and even has the obligation) of having on their environment, when not on a broader context, constituting the contribution they should give to the exhibitions included in their programmes.



VAGINA, ÚTERO E TROMPAS DE FALÓPIO: O SISTEMA REPRODUTIVO FEMININO COMO DESENVOLVIMENTO DE UMA PLATAFORMA CONCEITUAL

A exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* foi concebida tendo como base conceitual o sistema reprodutivo feminino. Além do propósito simbólico oferecido pela lógica conceitual, a exposição tomou uma forma museográfica surpreendente a partir da construção de uma estrutura de MDF que tomou toda a área central da Pinacoteca do museu, atravessando seus três ambientes. A estrutura museográfica foi construída na área central lembrando uma vagina, o útero e as trompas de falópio, expandindo-se para as galerias laterais e atravessando uma das paredes do espaço de exposições através de um corte na forma de "v". Uma das razões para a construção dessa plataforma foi a necessidade de fugir dos convencionais cubos e estruturas tradicionais para expor objetos e, ao mesmo tempo, possibilitar a montagem de uma exposição horizontalizada, mais ampla e mais aberta ao espaço físico. Para atingir tal objetivo, as obras foram igualmente dispostas em posição mais próxima do piso das galerias. Tal distribuição fez com que o visitante, ao caminhar pela exposição, também se tornasse mais consciente do espaço através da proximidade do olhar com o piso.

A circularidade da estrutura central constituída pela imagem de uma vagina mostrou-se mais amigável para a circulação do visitante, além de desempenhar uma função não somente física, mas simbólica e conceitual. A estrutura proporcionada pelas linhas transversais (trompas de falópio) garantiu uma estrutura dinâmica, que ampliou o espaço para a colocação e a visibilidade das obras, assim como para a circulação dos visitantes.

A estrutura museográfica gerou ainda uma plataforma conceitual de grande força simbólica. Cabe lembrar que, abaixo da área central da Pinacoteca, está localizada a reserva técnica do museu, onde ficam armazenadas as obras de arte. Essa coincidência estrutural tornou possível reinvocar um dos aspectos mais significativos da exposição, ou seja, o fato de que essas obras permaneceram vários anos na obscuridade da reserva técnica, algumas por 20, 30, 40 anos ou mais sem serem exibidas e finalmente vêm à luz através dessa exposição. Ao fazê-lo, elas emergem para o andar superior, para a área de exposição, sendo trazidas à visibilidade pública após vários anos de desaparecimento da arena pública, ou até mesmo nunca tendo participado dela.

Essa possibilidade foi articulada pela inclusão adicional de um círculo adesivado em uma das extremidades da forma central em formato da vagina, cuja imagem era constituída por uma fotografia de uma vista superior da reserva técnica, colocada sobre o piso do museu, como uma abertura para o útero [Fig 1]. Esse mecanismo museográfico possibilitou ainda informar o público sobre a estrutura física do museu, indicando a localização de áreas com as quais o público normalmente não tem qualquer contato. A ima-

gem era constituída por uma fotografia que mostrava uma visão de obras de artistas homens, mesmo porque a maior parte das obras de artistas mulheres estava em exibição.

A mesma forma da vagina invoca a imagem de um grande olho. Considerando o espaço do museu, essa forma simboliza o espaço por excelência da visibilidade, o local privilegiado do olhar. A estrutura de um olho introduz a força simbólica da visão como mecanismo de mudança da percepção. Em se tratando de uma exposição de teor feminista, a introdução de uma estrutura de grande significado simbólico relacionado ao olhar como centro gravitacional da exposição representou uma considerável adição ao universo do projeto curatorial como um todo.

As estruturas perpendiculares, representando trompas de falópio, atravessaram as três salas da área central do museu [Fig. 2], possibilitando a colocação de obras alinhadas, criando uma linha do tempo que poderia estabelecer um paralelo com as diversas trajetórias lineares

FIGURA 1
DETALHE DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*, MOSTRANDO A SINALIZAÇÃO DO PISO.
DETAIL OF THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL* SHOWING THE SIGNAGE ON THE FLOOR.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

PINACOTECA DO MARGS
MAIN GALLERY OF THE MUSEUM

capazes de estar relacionadas à história da arte, a trajetórias pessoais, trajetórias artísticas, e assim por diante. As obras foram dispostas em associações, justaposições e paralelos de diversas ordens (formais, conceituais, políticos, etc.). Outro aspecto significativo gerado por esse corte estrutural foi a possibilidade de vislumbrar os três espaços de exposição da Pinacoteca através dessa abertura, sinalizando para um espaço mais inclusivo, mais aberto, mais democrático e mais voltado para a visibilidade. Todos esses fatores foram fundamentais em se tratando de uma exposição que aborda a inclusão de obras de artistas mulheres.

Outro objetivo a ser atingido por essa estrutura museográfica foi o de desfazer, tanto quanto possível, a hierarquia normalmente imposta às obras. Nesse sentido, ela foi montada através de um mecanismo de justaposição, que fez com que obras consideradas "mais importantes"[1] fossem colocadas lado a lado com outras tidas como menos relevantes pela crítica

1. Inevitavelmente, os museus possuem um número de obras consideradas mais relevantes, aquelas tidas como canônicas, e outras relegadas a segundo plano, conforme uma hierarquia de qualidade artística e estética. Assim como outras exposições que o MARGS vem realizando na atual gestão, tais hierarquias foram subvertidas em favor da relevância cultural e artística de uma obra e de sua contribuição para o todo conceitual de cada uma das exposições em que se vê incluída.

e historiografia, seja em termos de inovação estética, seja em termos de modalidade artística (pintura *versus* obras sobre papel, por exemplo). Obras de artistas de diferentes gerações também ganharam espaço lado a lado, desconsiderando-se questões de estilo ou genealogia histórica e artística.

FIGURA 2
DETALHE DA ABERTURA FEITA NA PAREDE EM FORMA DE UM "V".
DETAIL OF THE OPENING MADE IN THE MUSEUM WALL IN ITS "V' SHAPE.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

PINACOTECA DO MARGS
MAIN GALLERY OF THE MUSEUM

Construir a estrutura museográfica da exposição representou um grande desafio, já que ela teve de ser intuitivamente criada e experimentada no próprio espaço, pois caso contrário poderia tornar-se uma estrutura "monstruosa" e desarticulada em relação às marcações feitas sobre o piso. Sobre ela foi recortada e construída a estrutura de MDF. Por se tratar de uma forma circular, como se tivesse sido levemente torcida, a construção tornou-se um desafio estrutural [Fig. 3]. Da mesma forma, a abertura construída na parede, inclinada 30° em relação à perpendicularidade das paredes e capaz de encaixar a plataforma longitudinal que a atravessou, mostrou-se significativamente difícil, porque teve de ser construída no local, sem um planejamento prévio, em virtude de sua escala.[2]

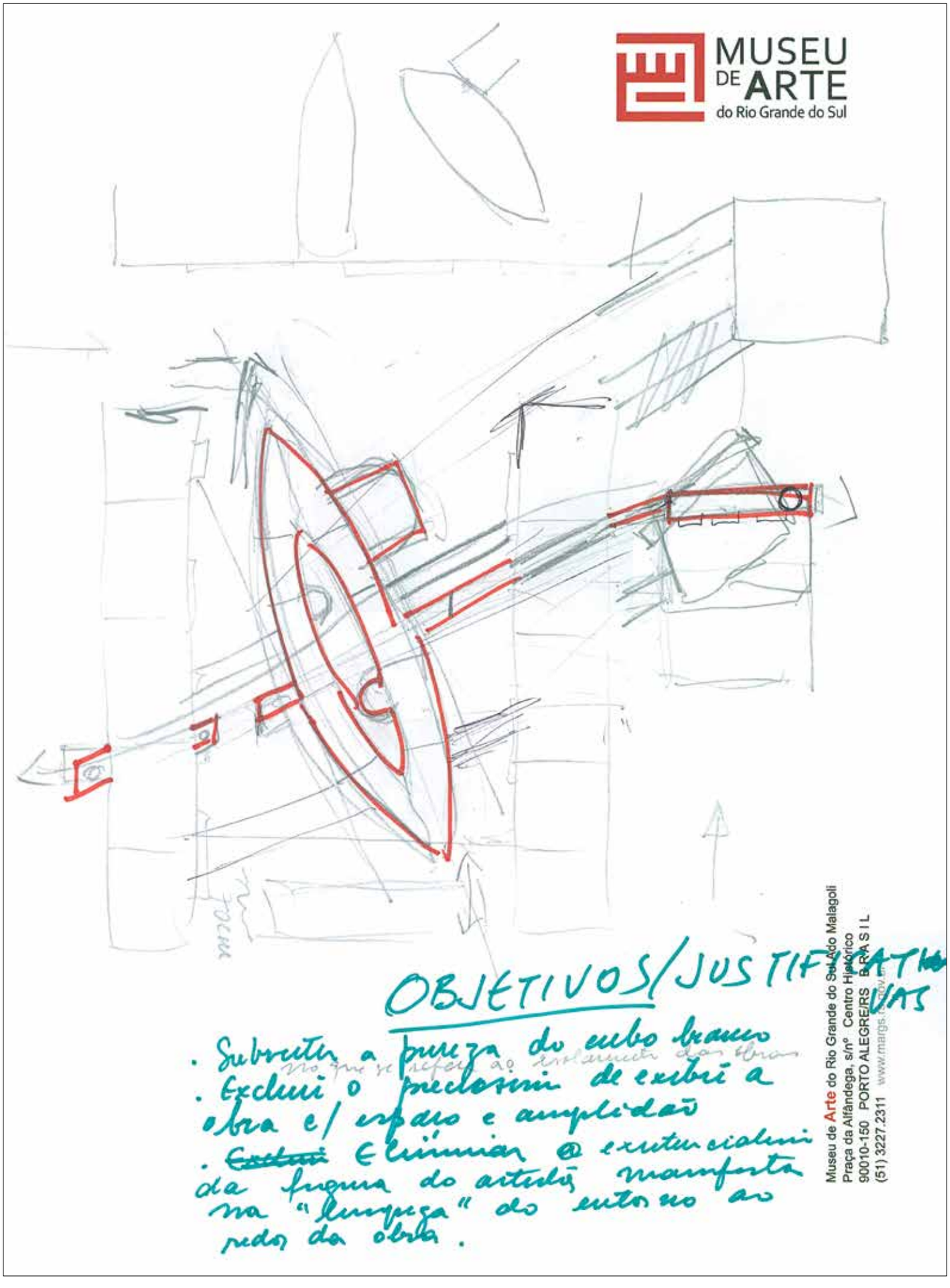
O acabamento teve de ser realizado com eficiência e precisão, de modo a ser criada uma estrutura museológica com acabamento perfeito, que correspondesse à qualidade esperada de mecanismos de displays museológicos.

Podemos afirmar que o mais significativo aspecto de conceber uma construção como esta é a de proporcionar uma articulação orgânica em que o conceito da exposição torna-se perfeitamente alinhado com a estrutura física que a abriga, gerando coesão conceitual e harmonia formal condizente.

FIGURA 3
VISTA DA PARTE INTERNA DA PASSAGEM NA FORMA DE "V".
VIEW OF THE INSIDE OF THE PASSAGE OPENED AT THE WALL IN ITS "V" SHAPE.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

PINACOTECA DO MARGS
MAIN GALLERY OF THE MUSEUM

2. É comum observarmos uma série de estruturas museográficas desajeitadas em relação ao espaço, na maioria das vezes por terem sido criadas em programas de computador, sem que sejam testadas e se são ou não factíveis em termos espaciais e se a escala é condizente com o espaço.



MUSEU DE ARTE do Rio Grande do Sul

OBJETIVOS/JUSTIFICATIVAS

. Subverter a pureza do cubo branco
. Excluir o preciosismo de exibir a obra e/ espaço e amplidão
. ~~Evitar~~ Eliminar a excentricidade da figura do artista manifesta na "limpeza" do entorno ao redor da obra.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Praça da Alfândega, s/nº Centro Histórico
90010-150 PORTO ALEGRE/RS BRASIL
(51) 3227.2311 www.margs.rs.gov.br

[01]

[02]

[03]

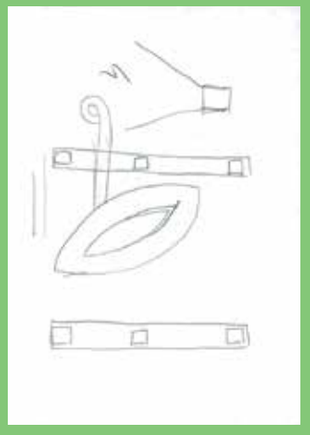
[04]

[05]

[06]

[07]

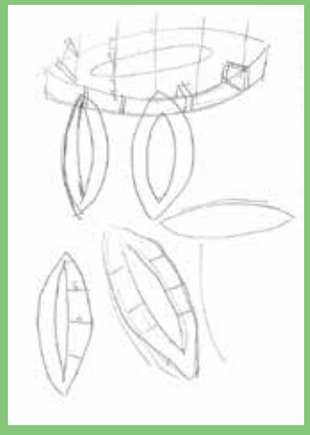
[08]



[09]

[10]

[11]

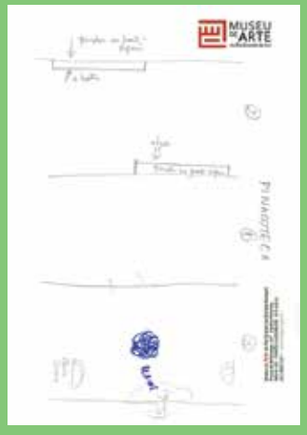


[12]

[13]

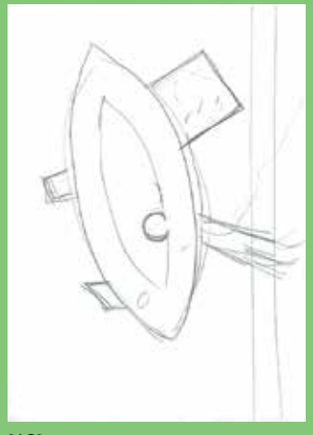
[14]

[15]



[16]

[17]



[18]

[19]

ESBOÇOS PARA A REALIZAÇÃO
DA CONSTRUÇÃO DA ESTRUTURA MUSEOGRÁFICA.
SKETCHES FOR THE STRUCTURE OF DISPLAY FOR THE EXHIBITION AND OTHER CONSTRUCTION

© BY GAUDÊNCIO FIDELIS

VAGINA, UTERUS AND FALLOPIAN TUBES: THE FEMALE REPRODUCTIVE SYSTEM AS A FORM OF DEVELOPMENT OF A CONCEPTUAL PLATFORM

The exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists in MARGS' Collection] was conceived with the female reproductive system as its conceptual platform. Beyond the symbolism offered by this conceptual logic, the exhibition took a surprising museographic form in virtue of an MDF structure that occupied the entire main area of the museum's gallery, crossing through its three spaces. The museographic structure built in the main area and resembling a vagina, uterus and Fallopian tubes, expanded to the lateral galleries and crossed the walls of the exhibition space through a "v"- shaped cut. One of the reasons to build this platform was the need to move away from the conventional plinths and traditional structures used to display objects and, simultaneously allow building a more horizontalized exhibition, broader and more open to the physical space. To reach this goal, the works were also displayed much near the ground of the gallery space. This way of displaying the works made the visitor that walked through the exhibition more aware of the space due to this proximity to the ground. The circularity of the main structure consisting of an image of a vagina was friendlier for the circulation of visitors, while also performing a symbolic and conceptual role. The dynamic structure provided by the transversal lines (Fallopian tubes) also assured a dynamic structure, increasing the space and visibility of the works, as well as the circulation of visitors. The museographic structure also generated a conceptual platform with great symbolic strength. It is worth mentioning that beneath the main area of the central gallery lies the museum's storage, the place where the works of art are kept. This structural coincidence made it possible to recall one of the most significant aspects of the exhibition: the fact that these works remained in the obscurity of the storage for many years, some for 20, 30, 40 or more years without being displayed, and would finally come to light. By doing so, they emerged to the upper floor, to the exhibition area, brought to public visibility after several years missing from the public arena, or not ever having been part of it. This possibility was articulated by the additional inclusion of a round sticker in one of the extremities of the vagina-shaped main area, with a picture of an upper view of the storage placed on the museum floor, like an opening to the uterus [Fig 1]. This museographic mechanism also made it possible to inform the visitors about the physical structure of the museum, indicating the location of places with which the public would not normally have any contact. The picture showed a view of the works of male artists, mostly because the majority of the works of women artists was in display at the time. The same vagina shape invokes the image of a large eye. This form symbolizes the space of visibility by excellence, the privileged place of sight. The structure of an eye introduces the symbolic strength of sight as a mechanism for change of perception. Since this is a feminist exhibition, introducing a structure with great symbolic meaning related to sight as the gravitational center of the exhibition, represented a considerable addition to the curatorial project as a whole. The perpendicular structures, representing Fallopian tubes, crossed through the three rooms of the museum's main area [Fig 2], which allowed placing the works side by side, creating a timeline that could establish a parallel with the different linear paths related to art history, personal paths, artistic paths, and so on. The works were placed in several different associations, juxtapositions and parallels (formal, conceptual, political, etc.). Another significant aspect generated by this structural cut was the possibility of glancing at the three exhibition spaces of the art gallery through this opening, signaling to a more inclusive, more open, more democratic space directed toward better visibility. All these factors were fundamental considering that the exhibition approached the inclusion of women artists. Another goal of this museographic structure was to undo, as much as possible, the hierarchy normally imposed to the works. In this sense, the exhibition was put together through a mechanism of juxtaposition, which made the works considered "more important"[1] to be placed next to works considered by criticism and historiography as less relevant, be it in terms of aesthetic innovation, be it in terms of artistic modalities (painting versus works on paper, for example). Works of artists from different generations were also placed together, without consideration to matters of style or artistic and historical genealogy. Creating the museographic structure of the exhibition represented a bigger challenge, given that it had to be created and experimented intuitively in the space itself, for, on the contrary, it could become a "monstrous" structure, disarticulated in relation to the marks on the floor. On top of it was built the MDF structure. Given it was a circular form, as if it had been slightly twisted, construction became a structural challenge [Fig 3]. Likewise, the opening that was built on the wall, inclined thirty degrees in relation to the perpendicular walls and capable of fitting the longitudinal platform that crossed it, proved to be a significantly difficult task since it had to be built on site, without previous planning due to its scale.[2] Finishing had to be made efficiently and precisely in order to provide a perfectly finished museographic structure, corresponding with the quality expected of the museological display mechanisms. It may be said that the most meaningful aspect of conceiving a construction like this is to provide an organic articulation in which the exhibition's concept becomes perfectly aligned with the physical structure that shelters it, generating conceptual cohesion in line with formal harmony.

1. Museums inevitably have some works that are considered more relevant or canonical and others relegated to the background according to a hierarchy of artistic and aesthetic quality. Like a number of other exhibitions being held by MARGS in the current administration, such hierarchies were subverted in favor of the cultural and artistic relevance of a given work and its contribution to the conceptual whole of each of the exhibitions in which it is included.
2. It is common to notice a series of clumsy museographic structures in relation to space. This occurs most of the time because they were developed in computer programs, without proper testing of their feasibility in spatial terms and if scale is consistent to the actual space.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

A OPERACIONALIDADE POLÍTICA DAS ESTRATÉGIAS PARA EXPOSIÇÕES DE TEOR FEMINISTA DE OBRAS DE COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS

Em um país cuja maioria das instituições museológicas ignoram sistematicamente as implicações políticas que determinam os rumos do colecionismo em seus museus, as limitações intelectuais das exposições que muitas dessas instituições realizam, e a ausência de direção no estabelecimento de uma política de ação, não se poderia esperar que elas fizessem em dado momento uma reavaliação mais aprofundada da natureza de seu aparato e de que maneira este permanece implicado no processo de institucionalização da produção artística. Os problemas dos museus brasileiros, é possível constatar, são mais domésticos, mais elementares e consideravelmente pedestres. A rotina da maior parte deles gira em torno de estratégias de sobrevivência – e a experiência que temos de sua recorrente manifestação em direção a exposições mais politizadas, no sentido tanto de uma consciência de suas deficiências quanto de uma disposição de abertura inclusiva, ainda são quase irrelevantes em termos de números, nessas instituições.

Torna-se fundamental empreender uma estratégia de superação dessas barreiras, que determinam tais limitações, sob pena de os museus brasileiros especializarem-se em uma modalidade de exposições puramente *estetizadas*, ou seja, bem-feitas, mas sem disposição estratégico-cultural capaz de redefinir parâmetros conceituais que sejam significativos para uma história de exposições e que venham efetivamente contribuir para essa trajetória. Passado certo tempo, a possibilidade dos museus de acomodarem-se em um campo seguro de estratégias de exposições é maior que a sua capacidade de produzir desafios que venham a configurar um conjunto de ações que se contraponha a estes mecanismos institucionalizantes. Uma vez acomodados em sua rotina institucional, os museus tendem a articular um conjunto de premissas que lhes impede de produzir inovação metodológica que se origine de sua estrutura interna. Por essa razão, muitas vezes é até difícil entender porque tais instituições resistem a constituir uma mudança em sua estrutura e a estabelecer programas inovadores. Em outras palavras, elas não arriscam mais sair de um território de segurança institucional que eventualmente tenham conquistado.

Como pensar então, no contexto institucional, a realização de exposições feministas, da produção marginalizada, daquela que não recebeu ainda a consideração que merece e de outros segmentos ainda mais difíceis para museus brasileiros, como a produção não-ocidental e de países distantes da realidade cultural do país? Em um conjunto de estratégias culturais postas em prática, é indispensável estabelecer um programa politicamente eficiente sob o ponto de vista da intervenção institucional, com base no desejo de arregimentar uma confluência de questões capazes de articular politicamente uma série de premissas mais permanentes para os museus, como sua recorrente resistência à politização das diferenças, para que possamos refletir sobre a necessidade de instituir um conjunto de ações que sejam capazes de produzir uma virada epistemológica no cerne da constituição da produção de conhecimento nos museus.

Quando atentamos para as possibilidades disponíveis, a constituição de exposições de teor feminista são aquelas mais críticas a serem realizadas nos museus brasileiros, os quais demonstram forte resistência à constituição de um campo de produções de exposições que de certa forma se familiarizam com a especificidade da dimensão política de um projeto de teor feminista e com as questões que esse campo implica, como a reavaliação da vocação patriarcal dos museus, a construção de uma hierarquia entre obras, a disposição exclusiva, a realocação do marginalizado para uma categoria consolidada de exclusão, e assim por diante, também observamos que a disposição entre a realidade idealizada da missão dos museus e suas ações divergem radicalmente na maioria das vezes. Os museus não se mostram tão democráticos como muitas vezes se auto proclamam. Suas prerrogativas constituem-se como um conjunto de forças consideravelmente disposto a reafirmar suas contingências mais elementares de dispersão política. Pulverizar as questões mais problemáticas é comum em instituições museológicas, em vez de reafirmá-las ou enfrentá-las. A confluência de um campo operacional de forças que arregimenta o estabelecido e seguro é uma constante entre as instituições museológicas, praticamente fadadas ao engessamento da institucionalidade.

Ocorre-me que a pergunta que talvez devesse ser feita nos dias de hoje no contexto local[1], parafraseando o título do canônico artigo de Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?", publicado em 1971 na revista *Art News*, é a seguinte: "por que não tem havido grandes exposições feministas em museus brasileiros?". A resposta pode indicar uma resistência da produção desses museus em vislumbrar uma perspectiva politizada para que venham a conceber a visão de uma produção artística de características feministas, que de fato é escassa no país. Embora se saiba que nem só de obras feministas é feita uma exposição de "caráter feminista" e que a possibilidade de articular uma dimensão conceitual para redefinir o panorama de exposições nessa perspectiva é mais do que necessária para que os museus consigam fazer a transição de sua "adolescência" para uma vida institucional "adulta". O espaço que define a concepção de uma estratégia curatorial capaz de estabelecer programas de teor feminista para um conjunto de ações museológicas constitui-se, antes de tudo, a partir de uma disposição de mudança, que seja capaz de incorporar uma rearticulação das premissas de advogar em função de grupos sem uma representação adequada e que inclui, no mais das vezes, programas aos quais museus não querem engajar-se.

Se aos poucos essas instituições têm a chance de entender a importância de um conjunto de estratégias capaz de colocar em curso a justaposição de um campo de ação e ao mesmo tempo uma demanda de produção de conhecimento em uma área tão controvérsia como o feminismo, o mérito de tê-lo feito pode ser considerado um aspecto revolucionário em um museu. No que se refere ao conjunto de ações dessa trajetória, existe um longo caminho que as instituições precisam percorrer para que possam livrar-se do provincianismo endêmico que as ronda e que as paralisa. Contudo, a diferença que faz com que aquilo que seja provisório na concepção de uma consciência estrutural do mecanismo institucional e o campo de ação discursiva da mediação e que pode ser feita para influir no "humor" institucional, capaz de tornar tais instituições simpáticas a uma estratégia mais arriscada de ação, constitui uma linha tênue entre a redefinição do espaço constitutivo da administração e o gerenciamento de programas de exposições.

A diferença que pode ser gerada em uma instituição quando da regularização de seus procedimentos estratégicos e da espetacularização da relação entre o exibir e promover a vi-

1. Entenda-se local neste caso como sendo o contexto brasileiro como um todo.

sibilidade pode ser o calcanhar de Aquiles, mostrando que grande parte de nossos museus se mostram resistentes à mudança, com receio de que possam sofrer alguma espécie de trauma institucional. Na expectativa de que os museus brasileiros respondam de alguma forma a uma experiência de crítica institucional produzida a partir da instituição, fazendo com que a experiência de constituição da realidade institucional seja consistente a ponto de rearticular a experiência de realizar exposições entre o campo de sua realização e aquele do conceito, é fundamental que uma nova rotina institucional possa ser estabelecida.

A grande pergunta que parece ter sido gerada quando da dificuldade de considerar exposições de caráter feminista entre os museus deve-se a uma constituição museológica de caráter essencialmente disfuncional, já que não precisaríamos de exposições feministas se o próprio museu não tivesse incorrido em um processo de exclusão ao longo do tempo que atingiu as mais diversas esferas da produção.

POLITICAL STRATEGIES FOR FEMINIST EXHIBITIONS OF WORKS FROM MUSEOLOGICAL COLLECTIONS

In a country where the majority of museological institutions systematically ignore the political implications that set the courses of collecting in their museums, the intellectual limitations of many of these institutions' exhibitions and the lack of direction in the establishment of an active policy, one would not expect a deeper reevaluation of the nature of its *apparatus* and the way the later is implied in the process of institutionalization of art production. The problem with Brazilian museums, we may say, is more domestic, more elementary and considerably pedestrian. Most of their routines revolve around survival strategies – and the experience we have of the recurrent manifestation toward more politicized exhibitions, in the sense of an awareness of their deficiencies and willingness for an inclusive opening, are still almost irrelevant in terms of numbers within these institutions.

It is therefore essential to undertake a strategy to overcome the barriers that determine these limitations, not to run the risk of Brazilian museums becoming specialized in a purely *aestheticized* exhibitions, or in other words, well made exhibitions lacking a strategic-cultural will capable of redefining the conceptual parameters that could be meaningful for a history of exhibitions and that could effectively contribute for this trajectory. After a certain time, the possibility of a museum becoming accommodated in a safe field of exhibition strategies is bigger than its capability of producing challenges that could configure a series of actions opposed to these institutionalizing mechanisms. Once accommodated in their institutional routine, museums tend to articulate a set of premises that prevents them from producing methodological innovation from within its internal structure. For this reason, it is oftentimes difficult to understand why these institutions resist changing its structure and establishing innovative programmes. In other words, they do not risk leaving a territory of institutional safety that they may have eventually achieved.

Therefore, how does one think, within the institutional context, the realization of feminist exhibitions, or exhibitions of the marginalized production that has yet to receive the consideration it deserves, along with other more difficult segments for Brazilian museums, like non-Western art and the art made in countries distant from Brazil's cultural reality? When putting in practice a series of cultural strategies, it is indispensible to establish a politically efficient program under the perspective of an institutional intervention, based on the wish to join together a confluence of issues capable of politically articulating a series of more permanent premises for museums, with its recurring resistance to the politicization of differences, so that we can reflect on the need to institute actions capable of producing an epistemological turn at the core of the construction of knowledge production in museums.

When we pay attention to the available possibilities, feminist exhibitions are the most critical ones to be carried out in Brazilian museums, which demonstrates strong resistance to the constitution of a field of exhibition production that somehow familiarizes with the specificity of the political dimension of a feminist project and with issues implied by this field, such as the reevaluation of the patriarchal vocation of museums, the construction of a hierarchy of works, exclusiveness, reallocation of the marginalized to a consolidated category of exclusion, and so on. We also observed that the idealized reality of the mission of museums and their actions radically diverge most of the times. Museums do not seem as democratic as they frequently self-proclaim to be. Their prerogatives are constituted as a series of strengths considerably willing to reaffirm their most elementary contingences of political dispersion. Pulverizing the most problematic issues is common within museological institutions, instead of reaffirming or facing them. The confluence of an operational field of forces that galvanizes the established and safe is constant among museological institutions, which are practically doomed to the rigidity of institutions.

It occurs to me that the question that should be made nowadays in the local context[1], paraphrasing the title of Linda Nochlin's canonic article "Why there have been no great women artists?", published in 1971 in *Art News* magazine, is the following: "why there have been no great feminist exhibitions in Brazilian museums"? The answer might point a resistance of the production of these museums in glancing through a politicized perspective so that they may come to conceive a vision of art production with feminist characteristics, which is actually quite rare in the country. Although it is known that it is not only of feminist works that a "feminist" exhibition is made, the possibility of articulating a conceptual dimension to redefine the panorama of exhibitions in this perspective is more than necessary for museums to make the transition from a "young" to an "adult" institutional life. The space that defines the conception of a curatorial strategy capable of establishing feminist programs for a series of museological actions is formed, above all, from a will to change capable of incorporating a re-articulation of the premises of advocating for groups without adequate representation and that include, most times, programmes to which the museum does not want to commit to.

If these institutions have the chance to slowly understand the importance of a series of strategies capable of putting in course the juxtaposition of a field of action, and simultaneously a demand of knowledge production in an area as controversial as feminism, the merit of having done so can be considered revolutionary. In regards to the series of actions of this trajectory, there is a long way for institutions to follow to become free of the endemic provincialism that surrounds and paralyses them. However, the difference that makes that which is temporary in the conception of a structural awareness of the institutional mechanism and the discursive field of action of mediation, which can

1. We are referring in this case to the Brazilian context as a whole.

be done to influence the institutional "mood", capable of making such institutions sympathetic to a riskier strategy, constitutes a fine line between the redefinition of the constitutive space of administration and the management of exhibition programmes.

The difference that can exist in an institution when their strategic procedures are regularized and the spectacularization of the relation between exhibiting and promoting visibility can be the Achilles heel, demonstrating that our museums are largely resistant to change, seemingly afraid of suffering some sort of institutional trauma. In the expectation that Brazilian museums somehow respond to an experience of institutional critique produced from within the institution, making the experience of creating the institutional relation consistent to the point of rearticulating the experience of holding exhibitions between the field of realization and the field of the concept, it is essential that a new institutional routine be established.

The big question that seems to emerge considering museums' difficulties of regarding feminist exhibitions arises from an essentially dysfunctional museological constitution, given that we would not need feminist exhibitions if the museum itself had not incurred in a process of exclusion throughout time that reached several spheres of production.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL* DURANTE A NOITE DE ABERTURA
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM* DURING THE OPENING DAY
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

ATIVISMO CURATORIAL: ESTRATÉGIAS DE TRANSFORMAÇÃO ATRAVÉS DE EXPOSIÇÕES

Algumas exposições realizadas nos últimos anos podem ser enquadradas em uma categoria passível de ser definida como "ativismo curatorial". O caráter de militância de tais exposições é igualmente uma característica nova que passou a caracterizar de maneira considerável um grande número de exposições que se mostraram definidoras de um novo campo de exploração curatorial. Elas constituem uma série de projetos curatoriais dispostos em sua essência em uma transformação que de algum modo possa produzir efeito.

Trata-se de exposições que se engajam em uma perspectiva de trabalho cujo caráter político caminha lado a lado com a excelência estética e sua importância cultural. Tais projetos mantêm um compromisso com as questões políticas da área artística, como o deslocamento do cânone, a inclusão de produções ainda sub-representadas, a visibilidade a sensibilidades artísticas marginalizadas e a experimentação de novos projetos curatoriais que sejam capazes de colocar essas tarefas em funcionamento. A lógica que move estas exposições é sua mobilização em torno de causas significativas para a história da arte e para a atividade de curadoria propriamente dita, conduzindo a um campo de ação constituinte que lhes confere um lugar de grande relevância na história de exposições.

Ainda assim, são muito poucos os curadores e profissionais engajados em tais projetos, mesmo porque, para tanto, a necessidade de uma disposição política e de engajamento cultural torna-se absolutamente necessária, e ela não é um fator comumente encontrado na área de curadoria, embora muitos curadores em atividade atualmente se digam engajados em alguma forma de militância curatorial. Por ser uma característica emprestada da política, a militância adquire tons específicos no processo curatorial, especialmente porque o engajamento político chega de fato a se aproximar notavelmente daquela que consideramos possa ser a atividade cultural desenvolvida pela disciplina de curadoria, com a diferença de que esta enfrentará maior resistência, não só de fazer com que sejam aceitas suas proposições, mas de interagir com a própria ideia de uma *curadoria militante*.

A verdade é que poucos desses profissionais estão engajados com uma perspectiva curatorial de militância em exposições – e podemos apontar nesse caso principalmente aqueles que estão envolvidos com uma perspectiva feminista de trabalho, com curadorias sobre assuntos relacionados à comunidade LGBT, com a arte latino-americana e não ocidental e com a representação de outros grupos "marginalizados" em exposições. Além disso, devemos considerar curadores que abordam as transformações no cânone e estão, na realidade, empenhados em promover tais mudanças. Podemos assinalar outras vias de abordagem militante, mas poucas são aquelas que se encaixam em uma disposição de engajamento e mudanças.

Em muitos aspectos, por ser uma exposição de teor feminista, *O Museu Sensível* insere-se em uma perspectiva ativista de curadoria. Além de promover uma abordagem crítica da coleção do museu e explicitar as contradições do acervo, a exposição tornou visível a necessidade de o museu preencher suas lacunas e considerar a produção de artistas mulheres de uma forma mais abrangente.

O Museu Sensível é uma exposição constituída integralmente por obras do acervo do MARGS. Obras de 131 artistas foram expostas, constituindo uma das mais complexas plataformas expositivas que o museu apresentou em toda a sua história institucional. Dando segmento ao programa de exposições do MARGS iniciado em janeiro de 2011, esse evento curatorial exibiu uma considerável parcela de seu acervo, dando visibilidade pública à obra de artista mulheres presentes em sua coleção.

Realizar exposições de acervo em instituições brasileiras ainda é um desafio. Às vezes, porque as obras não se encontram em condições de ser exibidas e necessitam de restauro; outras vezes, porque muitos dos acervos não possuem obras suficientes para compor uma exposição de determinado tema ou abordagem conceitual, ou simplesmente pelo desinteresse de seus diretores, que não privilegiam uma política de acervo para a instituição. A determinação necessária para conduzir uma instituição museológica com base em uma política institucional de acervo parece ser privilégio de poucos, embora essa seja justamente a razão de tais instituições existirem e seja assim que atuam os museus no mundo todo.

Talvez uma das maiores dificuldades na realização de exposições de acervos é a necessidade de diretores e curadores conhecerem profundamente as coleções, e poucos detêm tal conhecimento ou mesmo interesse em aprofundá-lo. No que se refere à obra de artistas mulheres e acervos de instituições, o problema torna-se ainda maior. Essas obras estão colocadas no final de uma lista de prioridades quando se trata de colecioná-las, exibi-las e conservá-las.

* * *

Cada vez mais curadores têm procurado envolver-se em projetos curatoriais que envolvam algum tipo de transformação das estruturas que regem o sistema de exposições e desafiem o conjunto de fatores que estabelecem o cânone e suas formações discursivas. Projetos de curadoria inclusiva são igualmente significativos mesmo porque as exposições são eventos exclusionários por excelência. Entretanto, o sucesso obtido por esses profissionais ainda é relativamente pequeno, considerando o enorme espectrum de exposições realizadas ao redor do mundo. Por outro lado, as grandes estruturas institucionais e organizações da área mostram-se absolutamente resistentes a projetos com esse perfil, sendo que a realização de tais projetos em instituições têm sido raras e, muitas vezes, ineficazes.

Projetos curatoriais independentes têm possibilitado exposições mais radicais; contudo, por sua apresentação muitas vezes alternativa, fora dos muros das instituições, estes não alcançam o impacto que desejam ou merecem. Ao mesmo tempo, não produzem a intervenção pretendida nas estruturas institucionais no sentido de promover a inclusão de obras e da produção de artistas em coleções museológicas, embora o impacto de uma produção independente possa gerar tal efeito. O impacto que uma exposição é capaz de causar depende em grade parte do lugar de sua realização, uma vez que este produz valor simbólico. Por exemplo, se uma exposição é realizada em um espaço alternativo, ela já necessita de antemão de uma força conceitual muito superior ao que normalmente precisaria se fosse realizada em

uma instituição. Se o evento acontecer em um museu, o impacto será muito superior, o que também depende da instituição, e assim sucessivamente.

Se, por um lado, a produção de curadorias ditas militantes nas instituições são infinitamente mais eficazes, por outro é bem mais difícil realizar uma exposição no contexto institucional e incluir determinadas obras ou produções artísticas. As instituições são extremamente resistentes à reavaliação de estruturas canônicas, e reconsiderações dessa ordem são sempre vistas com suspeita ou se debatem com o conservadorismo das estruturas institucionais.

De todo modo, os curadores precisam agir no âmbito das estruturas se desejam efetivamente promover mudanças, ainda que sejam temporárias ou conduzam a apenas alguns passos no sentido de avançar rumo a um contexto de transformação. O campo de diversidade cultural torna-se cada vez mais restrito a experiências de deslocamento do sistema artístico para campos de atuação mais inclusivos, e a diferença que lhe permite estabelecer a concatenação de um "programa" de articulação de propostas curatoriais que sejam demonstrativas de vontade de mudança ainda tem de alcançar um espaço de atuação mais amplo e, por surpreendente que pareça, mais harmônico com as próprias estruturas que pretendem modificar.

CURATORIAL ACTIVISM: STRATEGIES OF CHANGE THROUGH EXHIBITIONS

Some exhibitions held in recent years can be put in a category that could be defined as "curatorial activism". The militant character of these exhibitions is also a new aspect that has come to considerably characterize a large number of exhibitions that demonstrated to be defining of a new field of curatorial exploration. They constitute a series of curatorial projects essentially engaged in a change that may somehow have an effect.

We are referring to exhibitions that are committed to a perspective of work whose political nature walks side by side with aesthetic excellence and cultural importance. Such projects are committed to the political issues of the field of art, with the dislocation of the canon, inclusion of underrepresented works, visibility of marginalized artistic sensibilities and experimentation of new curatorial projects capable of putting these tasks in action. The logic that moves theses exhibitions is its mobilization around significant causes for art history and for curatorial activity itself, leading to a field of constitutive action that grants it a place of major relevance in the history of exhibitions.

Nevertheless, a very small number of curators and professionals are committed to such projects, because, in order to do so, it becomes necessary to have a political will and cultural commitment, and this is not a commonly found factor in the field of curating, although many curators nowadays say they are somehow committed to curatorial militancy. Since it is a characteristic borrowed from politics, militancy acquires specific tones in the curatorial process, especially because political commitment is, in fact, notably close to what can be considered the cultural activity developed in the curatorial discipline, with the difference that the discipline will face greater resistance, not only to make the propositions accepted, but of interacting with the idea itself of *militant curating*.

The truth is that only a small number of these professionals is committed to the curatorial perspective of militancy in their exhibitions – and we can point in this case mainly to those that are involved with a feminist perspective of work, with the curating of subjects related to the LGBT community, with art from Latin America and non-Western art and with the representation of other "marginalized" groups in exhibitions. Moreover, we must also consider the curators that approach changes in canon and who are, in fact, dedicated to promote such changes. We can also point to other roads of militant approach, but few present a willingness of commitment and change.

In many aspects, being a feminist exhibition, *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum] inserts itself in an activist perspective of curating. Besides promoting a critical approach to the museum collection and showing the contradictions of the collection, the exhibition projected a light on the need for the museum to fill its gaps and consider the production of female artists in a more comprehensive manner.

O Museu Sensível is an exhibition made entirely of works from MARGS' collection of 131 artists were exhibited, making it one of the most complex exhibition platforms presented by the museum in its entire institutional history. Following the MARGS exhibition programme which began in January 2011, this curatorial event exhibited a considerable portion of its collection, giving public visibility to the work of women artists present in the collection.

It is still a challenge to make collection exhibitions in Brazilian institutions. This sometimes happens because the works are not in conditions to be displayed and need restoration; other times because many collections do not have enough material to create an exhibition of a certain theme or conceptual approach, or simply due to the disinterest of their directors, who do not privilege a collection policy for their institution. The necessary determination to conduct a museological institution based on an institutional collection policy seems to be privilege of few, although this is exactly the reason such institutions exist and this is how it works in museums all over the world.

Maybe one of the major difficulties in holding collection exhibitions is the fact that directors and curators need to deeply know the collections, and few have such knowledge or even an interest in furthering their knowledge. In regards to the work of women artists and institution collections, the problem is even bigger. These works are placed in the end of the list of priorities in regards to collecting, exhibiting and conserving.

* * *

An increasing amount of curators have sought to get involved in curatorial projects that are related to some type of change of the structures that rule the system of exhibitions and challenge the factors that establish the canon and its discursive formations. Projects of inclusive curating are equally significant because exhibitions are exclusionary events by excellence. However, the success obtained by these professionals is still relatively small, considering the huge spectrum of exhibitions held throughout the world. On the other hand, large institutional structures and organizations in the field demonstrate strong resistance to projects with this profile, being that making such projects in institutions has been rare, and many times inefficient.

Independent curatorial projects have enabled more radical exhibitions; however, for their often times alternative presentation, outside the walls of the institutions, they do not have the impact they wish or deserve. At the same time, they do not produce the intended intervention in institutional structures as to promote the inclusion of works of artists in museological collections, although the impact of an independent production can have such effect. The impact an exhibition may have, depends in great part on where it is held, given that location produces a symbolic value. For example, if an exhibition is held in an alternative space, it already needs beforehand a much superior conceptual

strength to what would be normally necessary if it were held within an institution. If the event is held in a museum, the impact will be much greater, also depending on the institution, and so on.

If, on one hand, the production of so-called militant curatorial projetcs in institutions is infinitely more efficient, on the other, it is much more difficult to hold an exhibition within the institutional context and include certain works or artistic productions. Institutions are extremely resistant to reevaluation of canonical structures and reconsiderations of this order are always seen with skepticism or are debated with the conservatism of institutional structures.

Anyhow, curators need to act in accordance to the structures and effectively want to promote changes, even if temporary or leading only a few steps towards a context of change. The field of cultural diversity becomes increasingly more restricted to experiences of dislocation of the artistic system towards more inclusive fields of performance, and the difference that allows it to establish the concatenation of a "programme" of articulation of curatorial propositions that are symbolic of a desire for change still must reach a larger field of action, as surprising as it seems, more harmonic with the structures themselves they wish to change.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

O *OLHO* INCLUSIVO: PRINCÍPIOS PARA O ESTABELECIMENTO DE UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DO MUSEU

Tendo surgido a partir de uma consciência coletiva, do questionamento do formalismo, da consciência do corpo feminino como um campo de batalha política, o movimento feminista viria a mudar para sempre nossa visão da arte. Diversas gerações depois, ele continua revolucionando nossa maneira de pensar, e trazendo, a cada dia, novos desafios a serem abordados através de questões de gênero e das desigualdades que a sociedade impõe como forma de construção cultural das relações entre indivíduos. No universo artístico e cultural estas questões se ampliaram e levaram o feminismo a expandir seu raio de ação para um conjunto de contribuições de teor artístico que se mostra cada vez mais relevante na atualidade. Uma política feminista de exposições oferece a oportunidade de entender os conflitos surgidos no espaço museológico quando se trata de formação de coleções, da construção do cânone em relação a obras de minorias, das questões de gênero e como estas influenciam a história da arte e uma variedade de outros problemas. Barreiras de inclusão na área artística, ou seja, os limites enfrentados por instituições para incluir obras (e em contrapartida aqueles de inclusão de obras em instituições), questionar o cânone e o aparato museológico, também tendem a tornar-se visíveis através de uma curadoria feminista.

Meu interesse em curadoria feminista se consolidou a partir da convivência com diversos profissionais durante minha formação acadêmica no período que estudei em Nova Iorque. Lá durante meu curso de mestrado e doutorado, o contato com pessoas sensíveis às causas do feminismo e também o acesso a uma vasta literatura, arquivos e exposições, me fez atentar para a contribuição do movimento feminista para a história da arte. Durante meu doutorado fui orientado por Aruna D'Souza, especialista em teoria feminista e arte do século 19 e 20 entre outras áreas de pesquisa. Vale uma nota genealógica para dizer que D'Souza foi orientada em seu doutorado por Linda Nochlin cujo trabalho pioneiro das questões feministas na história da arte dispensa apresentações. Em seu artigo *Float the Boat!: Making Space for Feminism in the Museum*, D'Souza argumenta que para que museus possam assimilar em suas coleções a produção feminista eles precisam não só constituir espaço para estas manifestações, objetos, documentos, mas "reimaginarem-se como instituições de maneira fundamental, de reorientar a instituição de acordo com os imperativos da própria arte feminista".[1]

A contribuição do movimento feminista para a arte foi assinalada por Holland Cotter, em uma *review* para o New York Times quando resumiu bem esse sentimento ainda que se referisse especificamente a arte americana:

1. Aruna D'Souza, "Float the Boat!: Making Space for Feminism in the Museum," in *Modern Women: Women Artists in the Collection of the Museum of Modern Art* Connie Butler and Alexandra Schwartz, (Eds.) (New York: Museum of Modern Art and D.A.P., 2010), 59.

> A maioria dos artistas interessantes americanos dos últimos 30 anos são tão interessantes quanto são, em parte, por causa do movimento de arte feminista do início dos anos 1970. Ele mudou tudo. Ele deu um novo conteúdo à pintura, escultura e fotografia. Ele moveu a performance, vídeo e instalação de arte para a frente. Ele quebrou as barreiras entre arte culta e baixa arte, e coloca a arte popular, arte marginal, a arte não-ocidental, para não mencionar a chamada arte das mulheres (a costura, quilting, artesanato de todos os tipos) no centro do palco. Eu não sei o que a arte dos próximos 30 anos vai parecer, mas as influências feministas estarão em sua fonte. [2]

A contribuição do feminismo para a história em outros países à margem dos grandes centros de arte do mundo nem sequer começou a ser mensurada.[3] É certo que sua contribuição para a arte ainda está longe de um esgotamento, e sua influência pode ser considerada mais do que significativa para o futuro das intervenções artísticas e para a reformulação de velhos paradigmas que vêm consolidando a história da arte como a conhecemos.

Depois que voltei ao Brasil e passei a dirigir o Museu de Arte do Rio Grande do Sul em janeiro de 2011, minha disposição de abrir as portas do museu para exposições desafiadoras do cânone e ao mesmo tempo inclusivas foi determinante para impulsionar a primeira exposição feminista da história do museu, em seus 57 anos de existência. A exposição, que vinha sendo pensada muito antes do convite para dirigir o museu, e que eu acreditava devesse ser realizada em uma instituição como o MARGS, finalmente pode se tornar uma realidade em dezembro daquele ano, já no primeiro período desta gestão. Foi aí que surgiu então *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. [4]

No Brasil, ainda em 1991, antes de ir para Nova Iorque, quando diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, havíamos apoiado a exposição *VII Mostra de Arte da Mulher*, organizada pelo Museu Dr. José Pinto Bicca de Medeiros em Alegrete,[5] para a qual escrevi um texto publicado na brochura da exposição [Fig. 1]. No MAC-RS, instituição que dirigi naquela época, considerável atenção foi dada a obra de artistas mulheres, cuja participação em exposições da instituição aumentaram significativamente. Mais de duas décadas atrás, pequenas iniciativas como esta já eram um feito, principalmente se considerarmos um período em que sequer falava-se em revisões do cânone e exposições feministas no contexto brasileiro.

A demora de grande parte dos museus brasileiros em reconhecer (formalmente através de programas e ações concretas) a contribuição de uma grande maioria de artistas mulheres, é no mínimo estranho, e porque não dizer, representativo de um silêncio que se mostra significativo e também presente em relação a outras áreas da produção artística. Este comportamento se mostra presente também em outras instituições que possuem acervos do país. A academia por outro lado evita mencionar o fato. Uma das exposições que mais obteve silêncio de parte do meio acadêmico do Rio Grande do Sul foi justamente *O Museu Sensível*.[6] Tudo isso a despeito do fato da exposição ser celebrada pelos artistas e ter recebido uma enorme visitação.

Diferença e Dominação

FIGURA 1
CATÁLOGO DA *VII MOSTRA DE ARTE DA MULHER*
MUSEU DE ARTE DR. JOSÉ PINTO BICCA DE MEDEIROS - ALEGRETE, RS.
CATALOGUE FOR THE *VII MOSTRA DE ARTE DA MULHER*
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL E MUSEU DE ARTE DR. JOSÉ PINTO BICCA DE MEDEIROS
TEXTO DE | ESSAY BY GAUDÊNCIO FIDELIS
DE 28 DE MAIO A 19 DE JUNHO DE 1993

2. Holland Cotter, "Two Nods of Feminism Long Snubbed by Curators", *The New York Times* (11 October, 2002).
3. Existem algumas exceções como Nelly Richard que vem investigando a obra de artistas feministas durante a ditadura chilena. Ver por exemplo seu texto "Fugitive Identities and Dissenting Code-Systems: Women Artists During the Military Dictatorship in Chile", in *Wack! Art and The Feminist Revolution*, Cornelia Butler (Ed.), catálogo da exposição, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles e MIT Press, Cambridge, Mass., 2007, 414-427.
4. A curadoria da exposição foi realizada pelo autor.
5. Gaudêncio Fidelis, *Diferença e Dominação, VII Mostra de Arte da Mulher*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MAC-RS e Museu Dr. José Pinto Bicca de Medeiros, em Alegrete, 28 de maio a 19 de junho de 1993.
6. A exceção foi o artigo de Bianca Knaak, escrito para o jornal *Zero Hora* "A Sensível Arte de Revisitar Acervos e Ativar Ideias" *Zero Hora*, Cultura (10 de março de 2012), 2.

Considerando que se tratava de um acontecimento histórico, realizar uma exposição feminista no maior museu de arte do Estado, podemos supor que "não falar sobre o assunto" demonstrou uma falta de reconhecimento e ignorância em relação a importância de uma exposição como esta e seu significado histórico. Ao mesmo tempo trata-se também de tornar a exposição e o assunto de que se tratava "invisível",[7] isso se não levássemos em consideração seu componente artístico e a densidade das obras que a exposição trouxe para a visibilidade pública. E sem falar também no vasto número de obras que foram retiradas da reserva técnica do museu pela primeira vez e trazidas para exposição nas galerias de uma maneira criteriosa.

Não deixa de ser impressionante que em pleno século 21 seja preciso explicar continuamente a membros da academia que eles deveriam ser os primeiros a prestar atenção à produção de artistas mulheres, nas revisões do cânone, na produção de outros artistas marginalizados, e que a construção de uma história de exposições mais inclusivas deveria ser no mínimo uma obrigação. Enquanto que em outros países a academia adiantou-se a estas questões, no Brasil, e especialmente no Rio Grande do Sul, a área acadêmica em grande parte se ressente de tratar questões de teor mais político quando se refere a exposições.[8]

* * *

Durante a exposição *O Museu Sensível* visitantes poderiam observar um olho localizado no centro do museu [Fig. 2]. Resultado da estrutura construída na forma de um aparelho reprodutivo feminino, com uma construção de madeira representando uma vagina, as trompas de falópio e uma passagem para o útero, esta forma circular evocava ainda a imagem de uma pupila. Localizado no centro do museu, esse olho ocupou o lugar que podemos considerar como aquele privilegiado do olhar, invocando ainda mais sua força metafórica. Entretanto se trata de um olho crítico que olha para o próprio museu, ao invés de simplesmente celebrá-lo, uma vez que se observarmos esse dispositivo sinalizador vemos que se trata de uma fotografia da reserva técnica que se localizava exatamente abaixo daquela área de exposição. A imagem da fotografia exibia o interior da reserva técnica e seus teleiros, onde aparecem apenas obras de artistas homens, mesmo porque a grande maioria das obras de artistas mulheres encontrava-se em exibição, justamente no andar onde este sinal fotográfico se encontrava, naquela exposição [Fig. 3].

A perspectiva ocularcentrista, que domina o centro da arte ocidental e é reproduzida sistematicamente pela academia e pelo museu, ressurge em todo o ambiente de articulação produtiva que possamos desenvolver em instituições. Ela precisa portanto ser combatida sistematicamente no exercício do processo curatorial, da construção do texto e, em última instância, no exercício da consciência de um conjunto de ações destinadas à localização de novos modelos capazes de gerar alternativas para a apresentação de obras e seu ingresso em acervos.

Com toda a concentração periodicista da história da arte posicionada sobre o sentido do olhar não é de surpreender que tenha sido adotada a nomenclatura "artes visuais", enquanto o restante da produção artística localizada nesta área fica excluída de uma denominação. O que poderíamos dizer de obras que utilizam o som, tato e o cheiro e que não são essencialmente vi-

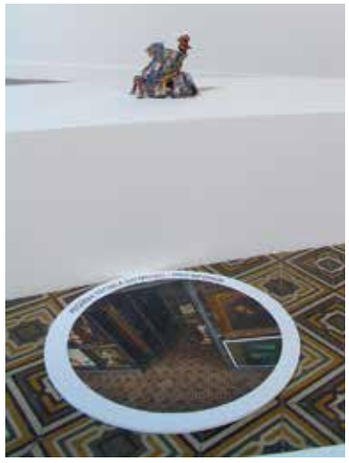


FIGURA 2
DETALHE DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*, MOSTRANDO A SINALIZAÇÃO DO PISO.
DETAIL OF THE EXHIBITION O MUSEU SENSÍVEL SHOWING THE SIGNAGE ON THE FLOOR.
CENTRO DA PINACOTECA DO MARGS
MAIN GALLERY OF THE MUSEUM
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

FIGURA 3
FOTOGRAFIA UTILIZADA NA SINALIZAÇÃO DO PISO
PHOTOGRAPH USED IN THE SIGNAGE
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

7. Sendo assim, Museu Sensível tornar-se-ía "invisível". Não deixa de ser irônico que tal fato aconteça justamente com a produção de artistas mulheres.
8. A exceção parece ser as instituições acadêmicas localizadas fora dos grandes centros, que parecem estar mais livres dos preconceitos daquelas mais estabelecidas. Em parte porque uma vez assegurada posições de prestígio, tais instituições não desejam correr nenhum risco em suas investidas em direção à produção não estabelecida.

suais, mas são obrigatoriamente circunscritas sob a rubrica do sentido da visão, negligenciando os outros? Sem levar em conta que estas obras precisam ser experienciadas prioritariamente através de outros sentidos, ainda dentro do universo das chamadas artes visuais?

Recentemente, ao refletir sobre a obra *Vul-crário* (1993), de Ana Norogrando [Fig. 4], assinalei o que podemos conceber como um dispositivo de "ver através da vagina".[9] Da mesma forma esta estrutura de *O Museu Sensível* e sua compleição possui uma propriedade similar. Sobre este dispositivo conceitual escrevi em outra ocasião:

FIGURA 4
ANA NOROGRANDO (CACHOEIRA DO SUL-RS, 1951)
VUL-CRÁRIO, 1993
FIBRA METÁLICA GALVANIZADA, BARRA DE FERRO, MASSA PLÁSTICA E TINTA ACRÍLICA
GALVANIZED METAL FIBER, IRON BAR, MOLDING PLASTER, ACRYLIC PAINT
130 X 90 X 50 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

> Ver 'através da vagina' constitui uma proposição inovadora que problematiza o ato do *olhar* através de uma perspectiva feminista que pode ser considerada relevante. Se o olhar masculino está carregado de fetiche, ele teria de obrigatoriamente se desvencilhar dessa perspectiva fetichista ao *atravessar* tal mecanismo. Se, por um lado, somos colocados contra a parede (literalmente), já que uma obra é sempre vista contra um fundo (cultural), a possibilidade de liberarmos o olhar para uma condição de alteridade e consciência através dessa obra torna-se por demais significativa. Não é à toa que a dicotomia figura-fundo regulou a obra de arte durante séculos. Simplificada excessivamente a ponto de ser banalizada nas escolas de arte como sendo apenas aquela de um objeto sobre um fundo literalmente, sem as implicações culturais e ideológicas que a envolviam, tal dicotomia representa a problemática do contexto em relação ao universo da cultura e aquele no qual a obra de arte existe e circula. A relação figura-fundo assinala ainda a consciência da localização política da obra de arte, uma vez que nos possibilita refletir acerca de sua natureza e constatar a diferença entre o objeto e sua relação com o mundo, a cultura entre eles. A diferença entre uma perspectiva ocularcentrista e a visão 'vaginal' do olhar, ou seja, literalmente *olhar através da vagina*, reconsidera o olhar sob uma nova perspectiva, distante daquela visão comprometida que regula os princípios de formação canônica da obra de arte. Aos poucos, o olhar é removido de sua 'habitualidade' em direção a uma percepção desajustada e transforma-se em forma propositiva no interior do universo do pensamento reflexivo.[10]

Trata-se antes de tudo da possibilidade de reverter temporariamente a perspectiva patriarcal do museu, proclamado como repositório de uma tradição normativa que lhe confere considerável afirmação no centro do mecanismo unilateral e hegemônico da visão. Um novo exercício do olhar "através da vagina", portanto essencialmente feminista, possibilita repensar completamente a estrutura reflexiva do olhar a partir de uma nova perspectiva de alteridade. Na exposição *Ana Norogrando: Obras 1968-2013* a obra *Vul-crário* foi posicionada logo na entrada da galeria [Fig. 5], de maneira que os visitantes inevitavelmente, em algum momento olhavam a exposição através do interior da obra. Essa localização do olhar, emoldurado temporariamente pela forma da obra, introduzia uma perspectiva feminista de olhar, possibilitado pelo estratégico posicionamento deste mecanismo no interior do espaço museológico. Considerando esta forma modelo, e sua relação de transição entre dois mundos, é possível conceber um novo raciocínio de articulação que determine a passagem de um estado a outro aproveitando-se da lógica transitiva entre o dentro e fora, o antes e depois. Para uma concepção feminista de curadoria esta escultura é instrumental em sua potencialidade simbólica e emblemática deste estágio para que possamos conceber a experiência como um novo campo reflexivo de pensamento sem incorrer em uma concepção formalista da exposição.

9. Trata-se de uma escultura da artista na forma de uma vulva que, com seu material transparente de tela de metal, permite olharmos através da obra, tanto pela transparência do material como pelo corte vertical no centro da mesma.
10. Gaudêncio Fidelis, "Fontana Feminista: O Desafio Político da Obra de Ana Norogrando", in *Ana Norogrando: Obras 1968-2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 23.

FIGURA 5
VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
ANA NOROGRANDO: 1968-2013
DE 10 DE DEZEMBRO DE 2013 A 23 DE MARÇO DE 2014
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Observando publicações de exposições feministas nos últimos anos, apesar de sua extraordinária contribuição teórica, não se pode deixar de notar a ausência de maiores reflexões sobre política curatorial feminista, as implicações da política de exposições de museus na visibilidade da produção de artistas mulheres em acervos (embora muitos falem da política envolvida na exclusão), e da práxis curatorial feminista. Assim, esta publicação procura preencher em parte esta lacuna, ao invés de concentrar-se em aspectos históricos da produção artística feminista, que tem sido suprida por outras publicações com considerável brilhantismo.

* * *

O Museu Sensível consistiu em um ambicioso projeto curatorial (intelectualmente falando), especialmente em virtude de seu caráter político, ou seja aquele de reavaliar as prerrogativas do museu em colecionar a obra de artistas mulheres. Mas também porque seu objetivo consistiu em questionar as hierarquias artísticas historicamente estabelecidas.[11] Nesta primeira iniciativa que o museu empreendeu no território específico da produção de artistas mulheres, uma exposição de grande envergadura era fundamental para chamar a atenção para a ausência de uma política museológica nesta área, assim como para as diversas ausências de obras em seu acervo. A constatação desta ausência vale também para o contexto de museus brasileiros como um todo. O ideal é chegarmos ao tempo em que a obra destas artistas seja incorporada no cotidiano do trabalho dos curadores, mas com a consciência de que questões de gênero fazem parte, e sempre farão, do contexto da história da arte, visto que se trata de uma questão histórica que determina o próprio fundamento desta história e que portanto precisa ser constantemente reavaliada. Na investigação destas hierarquias reside o próprio mecanismo

11. Podemos definir estas categorias como aquelas da genialidade, expressa na figura do artista como criador de obras primas, nos princípios de formação do cânone da arte ocidental que fundamentam a história da arte na forma como a conhecemos, na distribuição de obras de arte em exposições através de conjuntos baseados na individualidade artística e na "representação individual", entre outras.

das escolhas, considerado como o ponto nevrálgico da formação dos acervos, pois é através dele que obras são incluídas ou deixadas de fora. A introdução de um novo modelo curatorial para as exposições do MARGS buscou colaborar para redefinir estes parâmetros:

> *O Museu Sensível* mostrou-se, como poucos projetos curatoriais, com um potencial de redefinir os procedimentos de escolha através de uma nova estrutura organizacional labiríntica. Entre as diversas tarefas que se autoimpôs, estavam a de reavaliar a lógica das leituras interpretativas e promover a desconstrução do cânone como um mecanismo de distinção.[12]

Como já foi dito em outro momento, esta não é uma exposição de arte feminista no sentido estrito do termo, mas de estratégia feminista, visto que o MARGS não tinha em seu acervo obras de temática feminista o suficiente para constituir uma exposição, e ainda não tem, com exceção de uma dezena de exemplares. Entretanto, sendo a estratégia da exposição de caráter feminista, e sua inscrição no contexto de exposições realizada com o objetivo de demarcar um momento inaugural da curadoria feminista no Rio Grande do Sul, tal iniciativa foi adicionada a um dos raros momentos de intervenção curatorial feminista no caso brasileiro. E se é verdade que muitas destas artistas nunca pensaram que estivessem fazendo uma obra feminista, e que a intervenção de sua obra tinha um caráter fortemente político, por outro lado, podemos concluir que a exposição foi efetiva em chamar a atenção para o assunto.

Ao desenvolver projetos de curadoria de teor feminista, curadores ainda arriscam em grande parte seu status, e até mesmo a confiança do campo profissional ao colocar em cheque diversos princípios que desafiam, ao mesmo tempo, vários conceitos do cânone da história da arte e a lógica do aparato museológico fundada em uma estrutura essencialmente patriarcal. Por outro lado, aqueles profissionais de vanguarda, que estão em sintonia com as questões do seu tempo, enquanto as instituições (academia e museus) se mostram ainda em descompasso em sua iniciativa de tratar o assunto, são aqueles capazes de abrir as avenidas para este tipo de projeto curatorial, que venha a pavimentar uma trajetória de novos modelos de exposições para o futuro. Em se tratando de exposições feministas, de plataformas inclusivas (sendo que a primeira sempre implica na segunda), a importância de realizar tais exposições é demonstrativa da capacidade de curadores e instituições museológicas de ponta, de abrir novos caminhos para o campo de exposições.

Assim *O Museu Sensível* possibilitou introduzir, com intensidade poucas vezes vista em uma exposição do MARGS, um considerável conjunto de obras cuja densidade artística se mostrou evidente. Isso, considerando ainda que o museu não havia colecionado com prioridade a obra de artistas mulheres em nenhum momento de sua trajetória. Se o mesmo tivesse sido feito o museu teria uma exposição ainda mais excepcional para apresentar ao seu público. Ao mesmo tempo tornando possível uma discussão mais intensa em torno de exclusões, ausências e negligência museológica, consolidada através de anos, sem que fosse pensado, pelas várias administrações do museu, qual seria o papel político de formação de seu acervo, e suas eventuais falhas.

Para que possamos avançar em direção a uma curadoria feminista, portanto mais inclusiva, um conjunto de princípios precisam ser empregados, em sua maioria de ordem política:

12. Gaudêncio Fidelis, "Justaposição no Labirinto: Observações Preliminares Para uma Teoria de Design, Montagem e Diagramação Conceitual em Exposições Museológicas", in *Catálogo Geral MARGS- Vol. 1*, Raul Holtz (org.) (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 57.

a) É necessário em primeiro lugar disposição para promover exposições inclusivas, feministas entre elas. Sem esta disposição não é possível mudar a conjuntura que dá origem a formação de acervos, transformar modelos curatoriais e assim por diante;

b) É necessário investigar novos modelos de exposições, porque não é possível ingressar no território de exposições inclusivas sem questionar os modelos vigentes;

c) É preciso igualmente abandonar uma "doutrina" pervasiva dentro da história da arte que vem sendo empregada sistematicamente. Aquela consolidada pelo que pode ser considerado a primeira história da arte, o livro de Vasari, *Vida dos Artistas (Le vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani)*, publicado em 1550. Vasari lançou as bases fundamentais para a formação do cânone da arte ocidental e a construção subjetiva na qual se baseou fundamentalmente em um sujeito masculino, branco e de classe alta;[13]

d) É necessário ter um olhar inclusivo para a arte, que é diferente de um olhar exclusivo. O primeiro reflete acerca da arte em seu potencial cultural e artístico (e promove resultados a partir deste), e o segundo sobre seleções de gosto impulsionado por motivações subjetivas;

e) Ter consciência de que questões de gênero influenciam a história da arte e que sua importância não pode ser ignorada;

f) Abandonar a concepção de que uma curadoria feminista diz respeito exclusivamente à realização de exposições feministas, quando na verdade é uma forma de pensamento voltada para uma visão não patriarcal ou heteronormativa das instituições;

g) Ter consciência de que a produção feminista é essencialmente anticanônica, portanto o contexto de realização de exposições feministas não pode ser aquele da celebração com vistas a estabelecer uma hierarquia qualitativa das obras no espaço de exposições;

h) É preciso disposição para primar pela excelência de projetos curatoriais que visem dar visibilidade à produção "marginalizada", pois a produção de artistas mulheres ainda possui pouco espaço em museus, exposições e outras instâncias de legitimação.

* * *

Há ainda um outro setor da rotina museológica que merece consideração no que se refere às questões de gênero em museus. Trata-se da distribuição desigual entre funções de direção dentro destas instituições, onde os cargos superiores são destinados prioritariamente a indivíduos do sexo masculino. O assunto tem recebido alguma atenção na literatura especializada nos últimos anos, mas os fatos não tem mudado muito.[14] Dos 23 diretores que o MARGS teve durante seus 59 anos de história, apenas três foram mulheres, Evelyn Berg Ioshpe, Mirian Avruch e Romanita Disconzi. Enquanto que o mérito e a legitimidade destas mulheres em ocupar estes cargos se mostra indiscutível, é sabido que historicamente o gênero tem sido uma barreira quando se trata de ocupar posições de poder em instituições.

Quando assumimos o MARGS em 2011, José Francisco Alves assumiu a função de curador-chefe do museu.[15] Com sua saída em 2013, o cargo passou a ser ocupado pela curadora Ana Zavadil. Embora tenhamos considerado a capacidade profissional, o talento para a

13. Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi (Ed.) (Oxford University Press, 1998), 345.
14. Ver por exemplo Marjorie Schwarzer, "Women in the Temple: Gender and Leadership in Museums", in *Gender, Sexuality and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London e New York: Routledge, 2010), 16-27 e J. Glaser e A. Zenetou, *Gender Perspectives: Essays on Women in Museums* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994).
15. A função de curador-chefe foi criada em janeiro de 2011 e esta foi a primeira vez que o MARGS teve um curador permanente em seu quadro de pessoal.

curadoria e a inclinação de trabalho para a comunidade, levamos também em consideração o fato de que achávamos que era fundamental naquele momento que a posição de curador-chefe do MARGS fosse ocupada por uma mulher. Por outro lado, a inclusão de mulheres na administração e curadoria de instituições de arte, a presença das mesmas nestas posições não tem assegurado a inclusão de artistas mulheres em programas institucionais. Em um artigo recente Katy Deepwell observa ainda que, embora as mulheres sejam a maioria em posições de curadoria em museus, um dado que pode ser uma surpresa para muitos, estas não necessariamente estão engajadas em dar mais visibilidade à produção de artistas mulheres. Deepwell revela também que as iniciativas em direção a projetos de perfil feminista desde os anos de 1970 têm sido em sua maioria iniciativas de homens, embora a situação venha mudando consideravelmente nos últimos anos.[16]

A introdução de uma curadoria feminista em museus brasileiros ainda está para acontecer, ainda que tenham sido realizadas algumas exposições importantes. A grande dificuldade institucional reside principalmente no fato de que a constituição de acervos destes museus se deu com falhas consideráveis que excluíram a produção destas artistas, incluindo um olhar que pudesse ver o potencial feminista destas obras e ao mesmo tempo colecioná-las com o olhar correspondente. Colecionar inadvertidamente não é o suficiente. Uma organização intencional deve ser colocada em movimento quando da formação de coleções institucionais. No caso de um acervo que imprima um olhar feminista à sua intenção de juntar-se à preservação destas obras precisa levar em consideração, não apenas uma vontade cumulativa, mas uma disposição de porque colecionar tais obras de acordo com seu potencial político. E para que estas exposições comecem a ocupar o universo museológico de forma mais frequente é preciso constituir uma cartografia de exposições feministas que dê conta de sua intervenção no universo da arte. Conforme escrevi em outra ocasião:

> É preciso construir uma cartografia da produção de exposições que de alguma forma contribuíram para a definição de um campo de atuação inclinado politicamente para a experiência feminista nos museus, ou seja, aquelas que, além de abordar o assunto, demonstraram estar dispostas a enfrentar o aparato museológico como um mecanismo exclusionário da produção da obra de artistas mulheres, tanto pela construção de exposições, quanto pela *constituição* de seus acervos, sem os quais não é possível constituir nenhuma história de exposições significativas no ambiente institucional. Seria um absurdo considerar que não existe uma tradição de curadoria feminista no Brasil porque não temos em nossas instituições as obras para constituir tais exposições, e a ausência dessa produção em coleções que estejam disponíveis ao público ainda que este seja um problema grave e sem muita perspectiva de ser corrigido a curto prazo.[17]

O significado de produzir exposições inclusivas é muito grande para instituições museológicas, se estas querem estar em sintonia com a atualidade das questões da arte e seu potencial transformacional. Trata-se também da disposição de investigar os limites e as barreiras institucionais que condicionam a experiência artística a impedimentos culturais e ainda às limitações da formação da história da arte como uma conjunto de fatos permeados pela ideologia. *O Museu Sensível* foi antes de tudo uma incursão epistemológica no universo das expo-

16. Katy Deepwell, "Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970s", in *New Museum Theory and Practice*, Janet Marstine (Ed.), (Malde, MA: Blackwell Publishing, 2006), 65.
17. Gaudêncio Fidelis, "Dentro do Útero: Curadoria Feminista no Contexto Museológico Brasileiro," *Tes]xOH*, vol. 1, n°1 (Junho/setembro de 2013), 24.

sições inclusivas, revelando, entre outras coisas, o caráter normativo do museu em promover uma determinada ordem cultural que ainda privilegia a inclusão de obras como possuindo um determinado perfil. Tal revelação não é nova, mas cada vez que ela é constatada através de uma exposição, podemos averiguar a intensidade em que o mesmo expandiu ou retraiu seu potencial inclusivo. A busca pelo potencial de inclusividade deve ser portanto contínua e deve possibilitar, não somente o ingresso de obras representativas de diversas visões artísticas, mas também a geração de novas plataformas interpretativas para as obras e de empoderamento para as produções mais negligenciadas pelo sistema.

THE INCLUSIVE EYE: PRINCIPLES FOR THE ESTABLISHMENT OF A FEMINIST PERSPECTIVE OF THE MUSEUM

Having emerged from a collective consciousness, from questioning formalism, and from the awareness of the female body as a political battlefield, the feminist movement would forever change our vision of art. Several generations later, it is still revolutionizing our way of thinking and bringing new challenges to be approached through a discussion of the issues of gender and inequality that have been imposed by society as a form of cultural construction of the relations between individuals. In the artistic and cultural universe, these issues have broadened and led expanded the range of action of feminism to many artistic contributions that seem increasingly more relevant. A feminist policy for exhibitions can provide the opportunity for a better understanding of the conflicts that have emerged in the museological space concerning art collecting, construction of the canon in regards to works of minorities, gender issues and how these influence art history and a variety of other problems. Obstacles to inclusion in the field of art, or the limits faced by institutions to include works (in contrast to the limits created by the institutions) raise questions concerning the canon and the museological apparatus; and also tend to become visible through a feminist curating.

My interest in feminist curating began when I had the opportunity to interact with several professionals during my academic education in New York City. There, when I was going through my M.A and Ph.D. program, the contact with people sensible to the causes of feminism and the access to a vast literature, archives and exhibitions, made me realize the contribution of the feminist movement for art history. My doctoral advisor was Aruna D'Souza, an expert in 19th and 20th century art and feminist theory, among other research areas. A genealogical note is worth mentioning: D'Souza was advised in her Ph.D. by Linda Nochlin, whose pioneer work on feminist issues in art history needs no introduction. In her article *Float the Boat!: Making Space for Feminism in the Museum*, D'Souza argues that for museums to assimilate feminist production in their collections, they need not only to make space for these manifestations, objects, documents, but to "fundamentally re-imagine themselves as institutions, reorienting the institution according to the imperatives of feminist art itself".[1]

The contribution of the feminist movement to art was noted by Holland Cotter in a New York Times review in which he summed this feeling up very well, even if he was referring only to American art:

> Most of the interesting American artists of the last 30 years are as interesting as they are in part because of the feminist art movement of the early 1970's. It changed everything. It gave a new content to painting, sculpture and photography. It pushed performance, video and installation art to the fore. It smashed the barrier between high art and low art, and it put folk art, outsider art, non-Western art, not to mention so-called women's art (sewing, quilting, crafts of all kinds) center stage. How art in the next 30 years will look like I don't know, but feminist influences will be at its source.[2]

The contribution of feminism to the history of other countries in the margins of the major global art centers has not even begun to be measured.[3] It is certain that its contribution to art is still far from being exhausted, and its influence can be considered more than significant for the future of artistic interventions and the reformulation of old paradigms that have been consolidating art history as we know it.

After I came back to Brazil and started in the directorship of the Rio Grande do Sul Museum of Art in January, 2011, my willingness to open the museum doors to exhibitions that challenged the canon and were, at the same time, inclusive, was decisive to boost the first feminist exhibition in the history of the museum in its 57 years of existence. The exhibition had been conceived long before the invitation to manage the museum, and I believed it should be held in an institution like MARGS. This finally became a reality in December of that year, already in the first period of this administration. Thus emerged *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists in the MARGS collection].[4]

In Brazil, still in 1991, before I went to New York, when I was director of the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art, we gave support to the exhibition *VII Women's Art Exhibition*, organized by the Dr. José Pinto Bicca Museum in Alegrete.[5] In the occasion, I wrote an article published in the exhibition brochure [Fig. 1]. At MAC-RS, considerable attention was given to the work of women artists, whose participation in exhibitions held by the institution increased significantly. More than two decades before, small initiatives like this could already be considered an achievement, especially if we consider a period in which nobody spoke about canon revisions and feminist exhibitions in Brazil.

The delay of most Brazilian museums in recognizing (formally through programmes and concrete actions) the contribution of a large majority of women artists is, at least, odd, and why not mention, representative of a significant silence also present in other areas of artistic production.

1. Aruna D'Souza, "Float the Boat!: Making Space for Feminism in the Museum," in *Modern Women: Women Artists in the Collection of the Museum of Modern Art.* Connie Butler and Alexandra Schwartz, (Eds.) (New York: Museum of Modern Art and D.A.P., 2010), 59.

2. Holland Cotter, "Two Nods of Feminism Long Snubbed by Curators," *The New York Times* (11 October, 2002).

3. There are some exceptions such as Nelly Richards, who has been investigating the production of women artists during the Chilean dictatorship. See, for example, her text "Fugitive Identities and Dissenting Code-Systems: Women Artists During the Military Dictatorship in Chile", in *Wack! Art and The Feminist Revolution*, Cornelia Butler (Ed.), exhibition catalogue, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and MIT Press, Cambridge, Mass., 2007, 414-427.

4. The exhibition was curated by the author.

5. Gaudêncio Fidelis, *Diferença e Dominação, VII Mostra de Arte da Mulher*, organized by Dr. José Pinto Bicca de Medeiros Museum, Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art, MAC-RS, held at Dr. José Pinto Bicca de Medeiros Museum in Alegrete, from May 28 to June 19, 1993.

This behavior is also present in other institutions with collections in the country. The academy, on the other side, avoids mentioning the fact. One of the exhibitions that obtained the most silence from the Rio Grande do Sul academic field was exactly *O Museu Sensível;* [6] this in spite of the fact that the exhibition was celebrated by artists and had a huge public attendance. Considering that it was a historic event, a feminist exhibition in the State's largest museum of art, we can suppose that "not talking about the subject" demonstrated lack of recognition and ignorance regarding the importance of the exhibition and its historical meaning. At the same time, it is also about making the exhibition and its subject "invisible".[7] And this if we do not take in consideration its artistic component and the density of the works brought to the public eye by the institution; without mentioning the vast number of works that were removed from the museum's technical reserve for the first time to be judiciously displayed in the galleries.

It is impressive that well within the 21st century, it is necessary to continuously explain to members of the academy that they should be the first to pay attention to the production of women artists, to revisions of the canon, to the production of other marginalized artists, and that the construction of a more inclusive history of exhibitions should be an obligation. While in other countries the academy has moved forward in these issues, in Brazil, and specially in the State of Rio Grande do Sul, the academic field largely resents dealing with more political issues regarding exhibitions.[8]

* * *

In *O Museu Sensível*, visitors could see an eye located in the middle of the museum [Fig. 2]. Resulting of a structure built in the shape of a female reproductive system, with a wooden structure representing a vagina, fallopian tubes and a passage to the uterus, this circular shape also evoked the image of a pupil. Placed in the middle of the museum, this eye occupied a space with a privileged view, increasingly invocating its metaphorical strength. Still, it is a critical eye that looks at the museum instead of simply celebrating it. If we observe this signalizing device, we can see that it is a picture of the museum storage located exactly below the exhibition area. The picture portrayed the interior of the storage and its displays, which contained only works by male artists in virtue of the fact that the vast majority of the production of women artists was in display, in the same floor as the photographic sign [Fig. 3].

The ocularcentrist perspective that dominates the core of western art and is systematically represented by the academy and the museum reemerges in the environment of productive articulation that we can possibly develop in institutions. It therefore must be combated systematically in the exercise of the curatorial process, development of the text, and ultimately in raising awareness to a number of actions destined to find new models capable of generating alternatives for the presentation of works and their entry in collections.

With art history concentrated on the sense of seeing, it is not surprising that the nomenclature "visual arts" was adopted while the rest of artistic production is deprived of a name. What can we say of works that use sound, touch and smell and are not essentially visual, but forcefully circumscribed under the rubric of the sense of vision, neglecting the others? Without taking on account that these works need to be experienced primarily through other senses, do they still lie within the universe of the so-called visual arts?

Recently, reflecting on Ana Norogrando's work *Vul-crário* (1993), [Fig. 4], I pointed out what we can consider as a device of "seeing through the vagina".[9] Likewise, *O Museu Sensivel'* structure has a similar characteristic. I wrote about this conceptual device on another occasion:

> To see "through the vagina" is an innovative proposition that problematizes the act of *looking* through a feminist perspective that can be considered relevant. If the male look has been fraught with fetish, it would necessarily break free from this fetishist perspective by *going through* such mechanism. If, on one hand, we are put (literally) against the wall, since a given work of art is always seen against a (cultural) background, the possibility of freeing the eye toward a condition of otherness and consciousness through this work becomes remarkably significant. It is no wonder that the dichotomy figure-background has regulated works of art for centuries. Excessively simplified to the point of being trivialized in art schools as being literally just an object against a background, without the cultural and ideological implications that involve it, such dichotomy represents the problematic of the context in relation to the universe of culture and the universe in which the work of art exists and circulates. The figure-background relation also signals the consciousness of the political location of the work of art, given that it enables us to reflect on its nature and find the difference between the object and its relation with the world, or the culture between them. The difference between an ocular-centric perspective and the "vaginal" perspective of seeing, literally *seeing through the vagina*, reconsiders it under a new perspective, different from the compromised perspective that regulates the principles of canonic formation of the work of art. The view is gradually removed from its "customariness" towards a maladjusted perception and is transformed into a propositional form in the interior of the universe of reflexive thought.[10]

It is above all about the possibility of temporarily reversing the patriarchal perspective of the museum, proclaimed as repository of a normative tradition that confers it strong affirmation in the core of the unilateral and hegemonic mechanism of sight. A new exercise of seeing "through the vagina", therefore essentially feminist, enables us to completely rethink the reflexive structure of the eye through a new perspective of alterity. In the exhibition *Ana Norogrando: Works 1968-2013*, *Vul-crário* was positioned right at the gallery entrance [Fig. 5] so that visitors inevitably, at some point, looked at the exhibition from the inside of the work. This location of the view, temporarily framed by the shape of the work, introduced a feminist perspective of *seeing*, enabled by the strategic positioning of this mechanism inside the museological space. Considering this model form and its relation of transition between two worlds, it is possible to conceive of a new rationale to determine the passage from one state to the other,

6. The exception was Bianca Knaak's article for the newspaper Zero Hora "A Sensível Arte de Revisitar Acervos e Ativar Ideias" *Zero Hora*, Cultura (10 de março de 2012), p. 2.
7. Therefore the *O Museu Sensível* it would become "invisible". It is quite ironic that this occurs precisely with the production of women artists.
8. The exception seems to be the academic institutions located out of the major centers, which seem to be free from the prejudice of the more established institutions. In part because once prestigious positions are assured, such institutions do not want to take the risk of working with a non-established production.
9. The artist's vulva-shaped sculpture, made of transparent metallic material allows us to see through the work, both in virtue of the opacity of the material and the vertical cut in the middle of the work.
10. Gaudêncio Fidelis, "Fontana Feminista: O Desafio Político da Obra de Ana Norogrando", in *Ana Norogrando: Obras 1968-2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 23.

taking advantage of the transitive logic between the inside and out, the before and after. For a feminist conception of curating, this sculpture is instrumental in its symbolic potentiality and emblematic of a stage in which we can begin conceiving experience as a new reflexive field of thought without incurring in a formalist conception of the exhibition.

Observing the recent publications on feminist exhibitions, despite their extraordinary theoretical contribution, one cannot help but notice the absence of a greater reflections on feminist curatorial politics, the implications of museum exhibition policies for the visibility of the production of women artists in collections (although many people speak of politics involved with exclusion), and the feminist curatorial praxis. Thus, this article aims to fill part of this gap instead of concentrating on historical aspects of feminist art production that has been brilliantly met by other works.

* * *

O Museu Sensível was an ambitious curatorial project (intellectually speaking), especially due to its political nature in reassessing the museum's prerogative in collecting the production of women artists. It was also ambitious because its goal was to question historically established artistic hierarchies.[11] In this first initiative undertaken by the museum in the specific territory of women artist production, a large exhibition was essential to call attention to the absence of a museological policy in this field, as well as to the several absences of this art in the museum collection. The verification of this absence of works is valid for Brazilian museums as a whole. Ideally, there would come a moment in which these artists' works would be incorporated to the everyday life of curators, but with the awareness that gender issues are and will always be part of the context of art history, given that it is a historical issue that determines the foundation of this history and that therefore needs to be constantly reevaluated. In the investigation of these hierarchies resides the selection mechanism itself, considered the contentions point of the formation of collections, for it is through this hierarchy that works are included or left out. The introduction of a new curatorial model for MARGS' exhibitions aimed to collaborate with the redefinition of these parameters:

> *O Museu Sensível*, like few curatorial projects, showed the potential of redefining the selection procedures through a new labyrinthine organizational structure. Among the several self-imposed tasks were the reevaluation of the logic of interpretative readings and the promotion of a deconstruction of the canon as a mechanism of distinction.[12]

As mentioned before, this is not a feminist art exhibition in the strict sense of the term, but rather a feminist strategy, given that MARGS did not have in its collection enough works with a feminist theme to make an exhibition, and it still does not, with the exception of about a dozen works. However, since it is an exhibition with a feminist strategy, and it was inscribed in the context of exhibitions with the intention to mark an inaugural moment of feminist curating in Rio Grande do Sul, such initiative adds to the rare moments of feminist curatorial intervention in Brazil. And if it is true that many of these artists never considered their work to be feminist, and that the intervention of their work had a highly political nature, on the other hand, we can conclude that the exhibition was effective in calling attention to the subject.

By developing feminist curatorial projects, curators still largely risk their status and even the trust of the professional field by putting in check several principles that simultaneously challenge several concepts of art history canon and the logic of the museological apparatus founded on an essentially patriarchal structure. On the other hand, vanguard professionals that are in synchrony with the issues of their time, while institutions (museums and the academy) appear out of touch in their initiative to treat the subject, are capable of opening the path for this type of curatorial project, which might come to pave way to new models for future exhibitions. Considering feminist exhibitions with inclusive platforms (being that the first must necessarily imply the second), the importance of holding such exhibitions is demonstrative of the ability of curators and cutting edge museological institutions of opening new paths for the field of exhibitions.

Thus, *O Museu Sensível* enabled the introduction, with intensity rarely seen in a MARGS exhibition, of a considerable set of works whose artistic density was evident. This still considering that the museum had not given priority for the collection of the production of women artists at any point of its trajectory. If that had been done, the museum would have an even better exhibition to offer the public. At the same time enabling a more intense debate about exclusions, absences and museological negligence consolidated throughout the years, without the several administrations of the museum having thought about the politics involved in the formation of its collection and its eventual flaws.

To move towards a feminist curating, and therefore more inclusive, a set of principles need to be employed, most of them of political nature:

a) First of all, it is necessary that there is good will to promote inclusive exhibitions, including feminist ones. Without this willingness, it is impossible to change the conjuncture that gives rise to the formation of collections, and to change curatorial models and thereon;

b) It is necessary to investigate new exhibition models, because it is impossible to enter the territory of inclusive exhibitions without questioning the prevailing models;

c) It is also necessary to abandon a pervasive "doctrine" in art history that has been systematically employed: that which was consolidated by what can be considered the first art history, Vasari's book, *Life of Artists* (*Le vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*), published in 1550. Vasari laid the foundations for the formation of the western art canon and the subjective construction based essentially on a male, white, upper-class subject;[13]

d) It is necessary to have an inclusive eye for art, as opposed to an exclusive eye. The first reflects about art in its cultural and artistic potential (and promotes results from this potential), and the second reflects about selections of taste propelled by subjective motivations;

11. We can define these categories as those of geniality, expressed in the figure of the artist as creator of masterpieces; the principles of canon formation of western art that fundament art history as we know it; the distribution of works of art in exhibitions based on artistic individuality and "individual representation", among others.

12. Gaudêncio Fidelis, "Justaposição no Labirinto: Observações Preliminares Para uma Teoria de Design, Montagem e Diagramação Conceitual em Exposições Museológicas," in *Catálogo Geral MARGS - Vol. 1*, Raul Holtz (Org.) (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 57.

13. Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi (Ed.) (Oxford University Press, 1998), 345.

e) It is necessary to have in mind that gender issues influence art history and that its importance cannot be ignored;

f) One needs to abandon the idea that a feminist curatorship concerns exclusively the realization of feminist exhibitions, when in fact it is a way of thinking directed toward a vision of art by institutions that is not patriarchal or hetero-normative;

g) It is important to have in mind that feminist production is essentially anti-canonic, therefore the context of realization of feminist explanations cannot be that of celebration aiming to establish a qualitative hierarchy of works in the exhibition space;

h) One needs to be willing to work for the excellence of curatorial projects that give visibility to "marginalized" production in virtue that the production of women artists still has little space inside museums, exhibitions and other legitimizing instances.

* * *

There is still another part of the museological routine that deserves consideration concerning gender issues in museums: the unequal distribution between roles of administration inside these institutions, in which the best positions are preferably destined to male individuals. The subject has gained some attention in the specialized literature in recent years, but the facts have not changed much.[14] Of the 23 directors of MARGS during its 59 years of history, only three were women, Evelyn Berg Ioshpe, Mirian Avruch and Romanita Disconzi. While the merit and legitimacy of these women in occupying these positions is unarguable, it is a known fact that gender has been a historical barrier for occupying positions of power in institutions.

When we were put in charge of MARGS in 2011, José Francisco Alves took the position of chief-curator of the museum.[15] With his exit in 2013, the position was filled by Ana Zavadil. Although we considered the professional capability, talent for curatoring and the inclination for community work, we also took in consideration the fact that we believed that it was fundamental in that moment that the chief-curator position of MARGS be held by a woman. On the other hand, the inclusion of women in the administration and curatorship of art institutions, their presence in these positions has not assured the inclusion of women artists in institutional programs. In a recent article, Katy Deepwell also observes that, while women are majority in curatorship positions in museums, an information that might be surprising to some, they are not necessarily committed to giving more visibility to the production of women artists. Deepwell also reveals that initiatives for feminist projects since the 1970s have been mostly undertaken by men, although the situation has changed considerably in recent years.[16]

The introduction of a feminist curating in Brazilian museums is yet to happen, even if it has occurred in some important exhibition. The major institutional difficulty resides mainly in the fact that the constitution of collections in these museums has occurred with considerable flaws that excluded the production of these artists, as well as a perspective that could see the feminist potential of these works and at the same time, collect them with the corresponding perspective. Collecting inadvertently is not enough. An intentional organization should be put in motion when forming institutional collections. A collection with a feminist perspective together with its intention of helping preserve these works needs to take under account, not only will to accumulate, but a will to collect such works according to their political potential. And for these exhibitions to start occupying the museological universe more often, it is necessary to make a cartography of feminist exhibitions that accounts for its intervention in the universe of art. As I wrote in another occasion:

> It is necessary to build a cartography of exhibitions that could somehow contribute for the definition of a field of action politically inclined towards a feminist experience in museums. In other words, inclined towards exhibitions that, more than just approaching the subject, were willing to face the museological apparatus as a mechanism that excludes the production of women artists, both by building exhibitions and constituting their collections, without which it is not possible to produce a significant history of exhibitions in the institutional environment. It would be absurd to consider that there is no tradition of feminist curating in Brazil because we do not have in our institutions the production to make such exhibitions, and there is an absence of this production in collections available to the public, although this is a serious problem without much perspective of being corrected shortly.[17]

The significance of producing inclusive exhibitions is very large for museological institutions if they want to stay in tune with the questions of art and its transformative potential. It is also about the willingness to investigate the institutional limits and barriers that condition the artistic experience to cultural obstacles and also the limitations of the formation of art history as a series of facts permeated by ideology. *O Museu Sensível* was above all an epistemological incursion in the universe of inclusive exhibitions, revealing, among other things, the normative nature of the museum in promoting a certain cultural order that still privileges the inclusion of works with a certain profile. Such revelation is not new, but each time it is verified through an exhibition, we can observe the intensity in which the same expands or retracts its inclusive potential. The search for the potential of inclusiveness should therefore be continuous, in order to enable not only the entrance of work representative of several artistic perspectives, but also the emergence of new interpretative platforms for works and an empowerment of the production neglected by the system.

14. See, for example, Marjorie Schwarzer, "Women in the Temple: Gender and Leadership in Museums", in *Gender, Sexuality and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 16-27 and J. Glaser and A. Zenetou, *Gender Perspectives: Essays on Women in Museums* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994).

15. The role of chief-curator was created in January 2011 and this was the first time MARGS had a permanent curator in its staff.

16. Katy Deepwell, "Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970s", in *New Museum Theory and Practice*, Janet Marstine (ed.), (Malde, MA: Blackwell Publishing, 2006), 65.

17. Gaudêncio Fidelis, "Dentro do Útero: Curadoria Feminista no Contexto Museológico Brasileiro," *Tes JxOH*, vol. 1, n° 1 (Junho-Setembro, 2013), 24.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

RESTAURAÇÃO E FEMINISMO: AS IMPLICAÇÕES ENTRE A DISCIPLINA DE CONSERVAÇÃO E CURADORIA FEMINISTA

Uma exposição que considere a possibilidade de exibir a produção de mulheres artistas coloca-se à frente de vários projetos que podemos considerar como sendo de grande relevância para uma história de exposições, seja ela local ou internacional. Se essa mesma exposição é composta por um vasto campo de obras que tenham sido restauradas e recuperadas para exibição, tal proposição torna-se ainda mais significativa. Exposições que incorporam um programa mais amplo de responsabilidade institucional, como a restauração de obras e sua documentação, a catalogação, a produção de conhecimento original sobre elas e sua exibição de acordo com estratégias inovadoras, devem ser pensadas não mais como mera *exposição*, mas como um *programa de gerenciamento de obras*[1].

Que esse programa invista em um conjunto de obras e que suprima o seu foco de atenção para além das relações puramente "exibicionistas" das obras em exposição e das relações entre estas obras em um espaço de exposições é fundamental para que se atinja um novo patamar de relevância de uma exposição, deslocando tais obras de sua unanimidade crítica[2]. Ao fazê-lo, tal estratégia propõe um redimensionamento de sua especificidade, localizada em outro *status* de consideração que lhe inscreva significativa importância como uma plataforma de transformação das premissas de realização de exposições (muitas vezes elementares em seu simplificado projeto de exibir), para que assim possamos considerar o sentido como sendo aquele de uma experiência mais relevante de realizá-las. Agora não mais como uma rotina de organização de arranjo de obras no espaço público[3], ou seja, aquele da visibilidade, e sim da possibilidade de organizar essas obras e colocá-las em condições de preservação e exibição – e, ocasionalmente, restauração quando for o caso.

* * *

Não só as obras de artistas do sexo masculino são as que em maior número predominam nos acervos de arte das instituições museológicas[4], como de modo geral são as que recebem

1. A mudança de perspectiva de um programa de exposições para o que podemos chamar de um programa de gerenciamento de obras ocorre à medida que se passa a levar em consideração a relação entre a especificidade da experiência e a produtividade das contingências museológicas, ou seja, exibir a necessidade de conservar e restaurar para exibir e produzir conhecimento sobre as obras e o seu processo de exibição.
2. É fundamental que essas obras sejam, ao menos temporariamente, removidas de sua posição de "conforto" institucional, porque assumiram ou um *status* canônico no âmbito da produção artística, ou um *status* cultural e de estima. Isso ocorre, por exemplo, quando uma obra torna-se "popular" em dada coleção/instituição, implicando em um domínio que atrapalhe a possibilidade crítica de vislumbrá-la em suas caraterísticas mais profundas, fora do mascaramento produzido pelo aparato de institucionalização que inclui os museus, a crítica e a historiografia.
3. Trata-se, nesse caso, do espaço interno das galerias de exposições.
4. Essa é uma regra em quase todos os museus do mundo, embora vários deles tenham, corrigido tais discrepâncias nos últimos anos, colecionando a produção de artistas mulheres e progressivamente preenchendo lacunas. No caso dos museus brasileiros, entretanto, essa diferença torna-se ainda maior.

prioridade nos tratamentos de conservação, assim como abordagens teóricas e técnicas quando da atividade de relato no que tange a estudos de caso na área de restauração. A razão para isso é simples: obras canônicas, justamente aquelas que são produzidas em sua maior parte por artistas homens, quase sempre recebem prioridade em relação a obras não canônicas, território no qual as obras de artistas mulheres estão em sua maioria localizadas. Outro fator é que, pela mesma razão, tais obras não são exibidas com frequência e, portanto, não recebem tratamento de conservação adequado ou urgente em uma ordem de prioridades, já que essa mesma prioridade também é dedicada àquelas obras que são colocadas em exibição, condição dedicada de maneira preponderante às primeiras.

O estado de conservação – e, por conseguinte, de preparação – dessas obras para gerações futuras caminha lado a lado com seu *status* de importância hierárquica nas instituições museológicas. A importância dada pela administração à conservação dessas obras demonstra a extrema necessidade de programas de exposições de caráter feminista que não só exibam a produção de artistas mulheres, mas também colaborem para promover sua conservação e preservação para o futuro da história da arte. Nessa perspectiva de articulação, é possível destacar a restauração de obras da produção de artistas mulheres como uma manifestação de que obras podem ser distinguidas entre aquelas que, por serem marginalizadas, situam-se em um campo de proposições que precisam ser resguardadas da degradação e da obsolescência. Nesse sentido, tal articulação é atribuída a um conjunto de prerrogativas que caracterizam a existência de uma confluência de projetos de preservação da produção artística e seu potencial de ativação do campo cultural.

Os museus, como instituições patriarcais, são por natureza favoráveis à produção masculina. Eles se transformaram, ao longo dos anos, em uma plataforma de exclusão. Se, por um lado, o rumo de muitas dessas instituições foi recuperado no processo de revolução institucional que promoveu a regularidade com a qual demonstram resistência à produção de artistas mulheres ou simplesmente as ignoram, é no mínimo chocante. Portanto, o estabelecimento de programas que levem em conta não somente obras, mas igualmente sua "vida útil"[5] ao longo do tempo, é tão fundamental quanto sua exibição em programas de exposições que tenham a produzir conhecimento sobre elas. Embora saibamos que, de modo geral, as obras que são frequentemente expostas são as que serão mais conservadas em virtude justamente de sua preparação para exposições.

Muito do que podemos definir como sendo de uma estratégia claramente feminista em exposições ainda não tem considerado a importância de definir um espaço para a constituição política da preservação dessas obras ao longo de uma vida cultural e museológica. Se por vezes tal questão está implícita, a importância de entendê-las como relevantes para que devam ser colecionadas e buscadas para o universo do museu é ainda considerado "fora" da maior parte dos programas de exposições e suas eventuais questões políticas. Muitos curadores ainda acreditam que seja irrelevante, ou não significativamente importante, levar a cabo programas mais aprofundados de formação de acervos ou a conservação dos que já existem. Em uma perspectiva feminista, tal questão torna-se no mínimo imprescindível, tanto quanto realizar exposições com a obra dessas artistas.

A disciplina de conservação, por ser essencialmente técnica, não tem abordado ainda suas implicações políticas, mas a verificação de tais aspectos abriria uma perspectiva da conser-

5. Refiro-me neste caso ao bom estado de conservação da obra que precisa ser mantido.

vação para outro universo de possibilidades teóricas, explicitando as implicações ideológicas que muitas vezes movem aquelas obras que são destinadas ao topo da lista das prioridades de conservação.[6] A dimensão política da conservação altera os objetivos da disciplina, ou seja, de uma razão estritamente técnica para outras de teor tanto quanto subjetiva.[7] Tal dimensão permanece encoberta em suposições científicas que determinam o processo decisório na área de conservação.

Acostumados que estamos a uma das mais importantes missões museológicas, qual seja a de conservar, dificilmente se tornam perceptíveis os aspectos que determinam a preferência por esta ou aquela obra, ainda que tais escolhas sejam indisfarçáveis pelo conjunto de decisões que conduziram a uma dimensão de escolha ao privilegiar alguns objetos em relação a outros. As motivações são, muitas vezes, similares àquelas da historiografia e da crítica, que alteram a predisposição das prerrogativas canônicas, elevando determinadas obras a um patamar de canonização em relação a outras e conduzindo-as a um *status* de distinção e privilégio.[8] Tanto é assim que os museus são conscientes da importância de restaurar obras historicamente importantes, dando ao processo grande publicidade. Por outro lado, obras que não apresentam o mesmo status não causam impacto público quando são restauradas, permanecendo na obscuridade em que sempre estiveram.

A base ideológica da restauração encontra-se encoberta por anos de camadas de uma prática mecanicista que se recusa a reconhecer as motivações pelas quais objetos são restaurados, como tendo uma razão política definida. Se observarmos com cuidado tais motivações, poderemos ver que, nos museus brasileiros, a negligência a determinadas obras reflete claramente o nível de importância dispensado a elas pelos profissionais da área, sejam eles gestores, curadores, e até mesmo conservadores. Da mesma forma, aos poucos podemos perceber a identificação de um lastro contratual que mostra-se decisivo para o entendimento da complexidade da experiência estética, à medida que se torna possível entender de maneira mais aprofundada a natureza material dos objetos. Da mesma maneira, a razão pela qual estes foram construídos com uma configuração específica, torna qualquer procedimento de conservação e restauração implicado em uma necessidade de entendimento mais aprofundado da lógica criativa da obra em um universo de possibilidades que fundamentaram as decisões que levaram à sua constituição.

6. De modo surpreendente, uma das áreas mais "burocráticas" das decisões que envolvem as obras de arte nos museus é justamente a área de conservação e restauração. As decisões sobre o que será ou não restaurado é cercada de rituais, procedimentos e decisões que tornam essa rotina lenta e difícil. Isso sem falar no próprio trabalho de restauração, que necessariamente consome um enorme tempo por sua própria natureza.
7. Nesse conjunto de subjetividades, encontram-se aquelas do gosto do conservador e restaurador, algo sobre o qual raramente se fala ou nunca se fala. Esses profissionais esforçam-se para que suas escolhas sejam sempre puramente técnicas e baseadas em fatores de ordem mais da ciência do que da arte excluindo, portanto, prerrogativas de gosto.
8. Faz-se necessário combater o privilégio reinante nas instituições museológicas, articulando-se novas estratégias de enfrentamento dos princípios de questionamento da dimensão política da administração dos museus.

RESTORATION AND FEMINISM: IMPLICATIONS BETWEEN THE DISCIPLINE OF CONSERVATION AND FEMINIST CURATING

An exhibition that considers the possibility of displaying the production of women artists may be placed ahead of several projects with great relevance for a history of local or international exhibitions. If this same exhibition consists of a vast array of works that have been restored exactly for the exhibition, this idea becomes even more meaningful. Exhibitions that incorporate(s) a broader programme of institutional responsibility, including restoration and documentation of works, their cataloguing, production of original knowledge and exhibition according to innovative strategies should be not considered a mere *exhibition*, but an *art management programme*.[1]

For an exhibition to achieve a new level of relevance, it is fundamental for the programme to invest on works and to suppress its focus of attention to beyond the purely "exhibitionist" relations of the works in display and the relations between the works and the exhibition space. This could help to dislocate such works from their critical consensus.[2] To do so, such strategy must propose to change its specificity, now with another level of consideration that makes it significantly important as a platform of change of the premises of an exhibition (many times elementary in their simplified project of displaying), so that we can consider it a more relevant experience. No more as a routine of organizing and arranging the works in the public space,[3] or the space of visibility, but of organizing these works and placing them in conditions of conservation and exhibition – and, occasionally, if appropriate, restoration.

* * *

Not only does the work of male artists predominate in the art collections of museological institutions,[4] but they receive priority in conservation treatment, as well theoretical and technical approaches of production of case studies in the field of restoration. The reason for this is simple: canonical works, exactly those largely produced by male artists, almost always receive priority in regards to non-canonic works, a territory in which the production of women artists is largely located. Another factor is that, for the same reason, such works are not frequently displayed and, therefore, do not receive adequate or urgent conservation treatment in an order of priorities, since such priority is also dedicated to the works in display, a condition preponderantly dedicated to the works of male artists.

The state of conservation – and consequently, of preparation – of these works for future generations walks side by side with the status of hierarchical importance in museological institutions. The importance given by an administration to the conservation of these works demonstrates the extreme need of feminist exhibition programmes, not only to display the production of women artists, but also to collaborate for their conservation and preservation for the future of art history. In this perspective, it is possible to point to the restoration of the production of women artists as a manifestation of the fact that works can be distinguished between those that, in virtue of being marginalized, are situated in the field of propositions that need to be safeguarded from degradation and obsolescence. In this sense, such articulation is attributed to a set of prerogatives that characterize the existence of a confluence of preservation projects of artistic production and its potential to activate the field of culture.

Museums, as the patriarchal institutions, have been naturally favorable to the production of male artists. They have become, throughout the years, a platform of exclusion. If, on one hand, the course of many of these institutions was saved in the process of institutional revolution, the regularity with which they showed their resistance to the production of women artists or simply ignored them is, at least, shocking. Therefore, the establishment of programmes that take into account not only the works but also their "life cycle"[5] is as essential as displaying them in exhibition programmes that produce knowledge about them. Although we know that, generally, the more frequently exhibited works are precisely the ones that will be preserved due to their preparation for exhibitions.

Much of what we can define as a clear feminist strategy has not yet considered the importance of defining a space for the political constitution of preservation of these works throughout a cultural and museological life. If this question is sometimes implicit, the importance of judging the works relevant of being collected and brought to the universe of the museum is still considered "outside" of most exhibition programmes and their eventual political issues. Many curators still believe it is irrelevant or insignificant to pursue deeper collecting programmes or to maintain the already existing ones. In a feminist perspective, this issue becomes as indispensible as the exhibitions of the works of women artists.

The discipline of conservation, because it is essentially technical, has not yet approached its political implications, but the verifica-

1. This change of perspective from an exhibition programme to what we can call an art management programme occurs as it begins to take under consideration the relation between the specificity of the experience and the productivity of museological contingencies. In other words, as it display the need to conserve and restore to exhibit and produce knowledge about the works and its exhibition process.
2. It is essential for these works to be, at least temporarily, removed from their position of institutional "comfort" because they assume either a canonical status in the field of art production or a cultural status of esteem. This occurs, for example, when a work becomes "popular" in a given collection/institution, implying a situation that disturbs the critical possibility of glancing at its deeper characteristics, outside the masking produced by the *apparatus* of institutionalization, including the museum, the criticism and historiography.
3. In this case it concerns the internal space of the exhibition galleries.
4. This is a rule in almost every museum in the world, although many of them have corrected such discrepancies in recent years, collecting the worksof women artists and progressively filling the gaps. In the case of Brazilian museums, however, the difference is even greater.
5. In this case I am referring to the good state of conservation that the work needs to be kept .

tion of such aspects could open a perspective of conservation to a new universe of theoretical possibilities, shedding light on the ideological implications that oftentimes move those works that are destined to the top of the list of priorities of conservation.[6] The political dimension of conservation alters the goals of the discipline, or in other words, from a strictly technical reason to one with a subjective nature[7]. Such dimension remains covered in the scientific suppositions that determine the decision-making in the field of conservation.

Being used to one of the most important museological missions, that of conservation, the aspects that determine the preference for this or that work are hardly noticeable, even if such choices are unmistakable in virtue of the set of choices that privileged some objects in detriment of others. The motivations are many times similar to those of historiography and the critic, who alters the predisposition of canonical prerogatives, elevating certain works to a level of canonization in regards to others and conducing them to a status of distinction and privilege.[8] Such is the case that museums are aware of the importance of restoring historically relevant works, giving a great deal of publicity to the process. On the other hand, works that do not represent the same status do not have the public impact when restored, remaining in the obscurity to which they were relegated.

The ideological premises of restoration are covered up by years of layers of a mechanistic practice that refuses to recognize the motivations by which objects are restored as having a clear political reason. If we observe these motivations carefully, we will see that, in Brazilian museums, the negligence with certain works clearly reflects the level of importance given to them by the professionals of the field, be those managers, curators, or even conservators. Likewise, we may slowly notice the identification of a contractual connection that demonstrates to be decisive for the comprehension of the complexity of the aesthetic experience. At the same time, it becomes possible to better understand the material nature of objects. Similarly, the reason by which these objects were built with a specific configuration makes any conservation or restoration procedure in need of a deeper understanding of the creative logic of the work in a universe of possibilities that founded the decisions that were taken for it to be made.

6. Surprisingly, one of the most "bureaucratic" areas of decision-making that involve works of art in museums is exactly the area of conservation and restoration. The decisions about what will or not be restored is surrounded of rituals, procedures and decisions that make this routine slow and difficult, without mentioning the restoration work itself, which necessarily consumes an enormous amount of time due to its nature.

7. Within this series of subjectivities are the taste of the conservator and of the restorer, something that is rarely or never mentioned. These professionals attempt to make their choices purely technical and based on factors of a more scientific order than art, excluding, therefore, the prerogatives of taste.

8. It is necessary to fight against the reigning of privilege of museological institutions, articulating new strategies to challenge the principles of questioning of the political dimension of museum administrations.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

O RENASCIMENTO DE UMA OBRA – O RESTAURO DE *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ*, DE BERENICE GORINI

Quando iniciamos em 2011 a organização e recatalogação do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS),[1] encontramos a obra *Axó Iemanjá: Série Orunkó* (1976), de Berenice Gorini (Nova Veneza - SC, 1941), em avançado estado de deterioração na reserva técnica do MARGS. A obra encontrava-se embrulhada em vários pedaços de plástico-bolha, completamente amassada e literalmente jogada em uma prateleira do fundo da reserva do museu.[2] Ao abrir o misterioso pacote, constatamos a completa destruição de toda a estrutura de vime que dava sustentação a obra e que havia sido completamente consumida pelos cupins e outras pragas (xilófagos). O que restava eram poucos pedaços de vime, uma fina casca da parte exterior dos tubos e que, por alguma razão, os insetos não haviam devorado. Foram coletadas grandes porções de excrementos de cupins, e o que restou não foi mais do que poucos pedaços de palha de que é feita a obra e de um ou outro pedaço de vime que não havia ainda sido devorado. Uma vez que a obra é trançada em torno desse "esqueleto" de vime, a perda desse material implicou sua desestruturação completa o que poderia causar uma eminente desintegração.

Só foi possível recuperarmos a compleição formal da obra porque essas pequenas cascas de palha permaneceram por entre os trançados, o que nos permitiu seguir a lógica da construção formal da obra e recuperá-la. A primeira providência foi introduzir fios de arame em toda a estrutura antes ocupada pelos tubos de vime, com vistas a permitir sua preservação. À medida que movimentamos a obra para fazê-lo, ainda que levemente, ela ia se desintegrando e o risco de perder determinadas amarras para sempre tornou-se grande e quase inevitável. Depois desse processo demorado, foi possível assegurar a integridade estrutural da obra para que ela pudesse ser posteriormente reconstruída a partir da reestruturação das linhas que lhe davam forma. Outro problema que surgiu foi o excessivo dano causado às tiras de palha que, ao serem

1. Posteriormente, esse processo deu origem ao *Projeto de Digitalização do Acervo* patrocinado pelo *Programa Caixa de Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro*, que possibilitou a completa reorganização do acervo e a digitalização de cada uma das obras, que foram fotografadas em alta resolução. O projeto possibilitou também a impressão do *Catálogo Geral* de obras, uma vasta publicação que documenta todas as obras do acervo do museu, resultado de um ano de intenso trabalho de catalogação, correção de dados, organização do acervo, documentação e fotografia de todas as obras da coleção. Entre os principais objetivos que foram atingidos pelo projeto, estão: 1) o acesso facilitado a uma data-base com todas as obras do acervo para pesquisa de profissionais especializados trabalhando em projetos curatoriais e de pesquisa; 2) a implantação de um servidor de alta capacidade para gerenciamento de imagens e dados; 3) a disponibilidade de um banco de dados com todas as obras do museu fotografadas em alta resolução para documentação, estudo e publicações; 4) a implantação de um sistema de arquivamento de informações sobre cada uma das obras do acervo; 5) a correção de dados de obras e livros-tombo; 6) a regularização definitiva de toda a documentação das obras do acervo; 7) a produção de uma publicação completa na forma impressa com todas as obras do acervo. Esta é a primeira vez em 58 anos, desde a sua fundação, que o MARGS finaliza com êxito um projeto dessa envergadura, concluindo de maneira definitiva a digitalização completa de seu acervo.

2. A obra de Berenice Gorini mostrou relevância na exposição não só por sua excelência estética, mas também pela capacidade de resgatar um momento significativo da história do MARGS fortemente presente no imaginário de seus freqüentadores. A obra da artista, logo que passou à coleção do museu, encontrava-se exposta por longos períodos como uma das obras mais significativas de seu acervo, status que guarda até hoje, apesar de ter permanecido na obscuridade de sua reserva técnica por todos esses anos.Lembro que, na década de 1980, quando eu frequentava o museu, Axó Iemanjá: Série Orunkó estava permanentemente exposta e sempre me impressionou a grandiosidade e imponência dessa obra. Acredito que, para mim e para muitos outros visitantes do museu, ela faz parte do imaginário daqueles que frequentavam a instituição desde aquele tempo, tendo depois desaparecido completamente da visibilidade pública.

SOBRAS DA ESTRUTURA
DE VIME ATACADA PELOS CUPINS.
SPARE PARTS OF THE STRUCTURE ATTACKED
BY TERMITES.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

amassadas, quebraram de maneira que seria muito difícil ou quase impossível reparar muitas delas.[3] As áreas amassadas estavam ainda em piores condições de recuperação em virtude da excessiva desidratação do material.

Com a perda da estrutura interna de vime, o amassamento, o rompimento de inúmeras tiras de palha, a sujeira e outros tantos danos, parecia impossível recuperar a obra para um estado mínimo que pudesse garantir sua integridade e consequente exposição. Fotos antigas exibem a fluidez da estrutura, com suas tiras de trançado caídas graciosamente sobre o piso, com uma beleza incontestável em seus trançados [Fig. 1]. Tudo isso havia simplesmente desaparecido, e a fluidez da obra dificilmente poderia ser recuperada. Pedaços de palha estavam faltando – e os restauradores sabem muito bem que se torna um dos maiores desafios a tarefa de recuperar obras cujos materiais são raros ou não existem mais.[4]

A obra *Axó Iemanjá: Série Orunkó* é uma das mais emblemáticas da coleção do MARGS, além de ser uma peça rara na produção da artista Berenice Gorini, constituindo uma das poucas obras dessa série a ter sido preservada.[5] Ela faz parte de uma série desenvolvida no início dos anos 1970, quando Berenice visitou, em companhia de seu pai, que era médico, um paciente no vilarejo de Morro dos Conventos, quando passava o verão em Santa Catarina, na época em que a artista residia em Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A visita foi realizada entre 1974 e 1975 e seria a ocasião do encontro de Berenice com aquele material que lhe permitiria realizar suas mais surpreendentes e fascinantes obras. Na ocasião, a artista entrou em um paiol que pertencia à casa onde encontrou um artesão que confeccionava chapéus de palha, enquanto

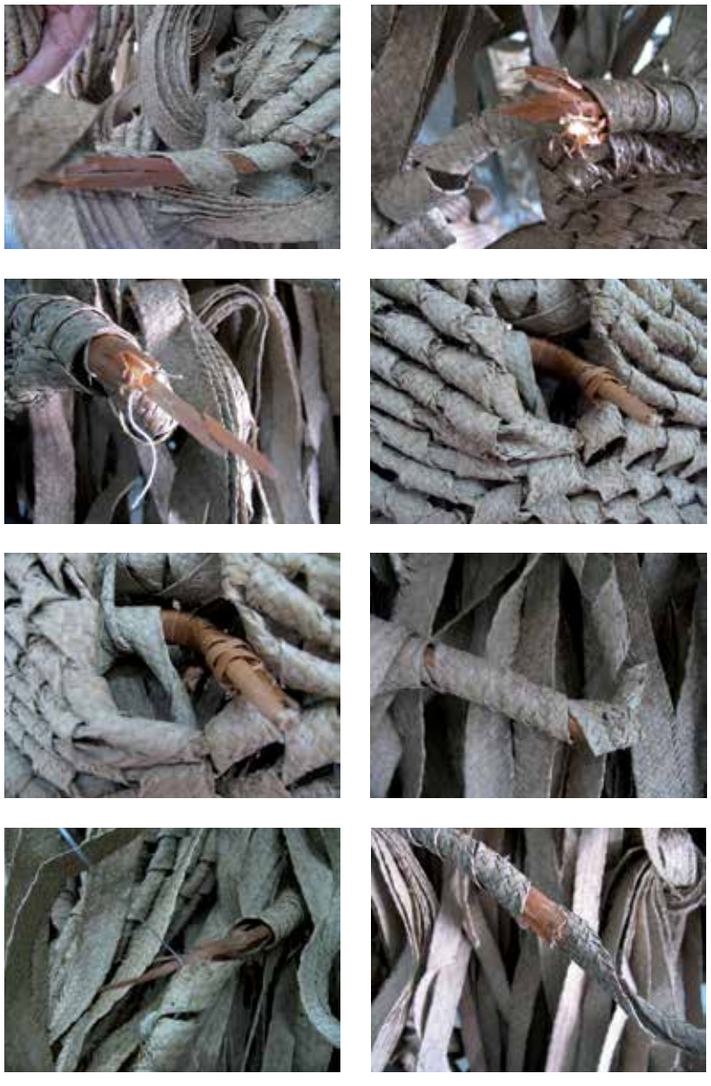
FRAGMENTOS DAS TIRAS DE PALHA QUE SE DESPRENDERAM DA OBRA COLETADAS PARA POSTERIOR RESTAURAÇÃO.
FRAGMENTS OF STRAW THAT CAME OFF THE WORK AND WERE COLLECTED FOR LATER RESTORATION.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

3. Lamentavelmente, uma obra tão delicada encontrava-se embalada como se fosse um imenso pacote de lixo. É lamentável que isso aconteça dentro das instituições que são encarregadas de preservá-las
4. Embora a existência de cupins e outras pragas tenha sido eliminada anos atrás, a obra nunca havia sido restaurada e já não era mostrada havia 20 anos.
5. Outra obra dessa série está na coleção da Fundação Cultural de Criciúma em Santa Catarina.

suas irmãs preparavam as fibras com folhas de butiazeiro, uma planta nativa bastante comum do litoral catarinense. Sobre esse encontro, a artista escreveu:

> O impacto visual que tive ao entrar neste ambiente foi impressionante. Como entrar numa "instalação atual". A quantidade de rolos de palha. O forte cheiro de vegetação, a variação de formas, planos e volumes foi tão impactante que me seduziu e me deu no mesmo instante a certeza de que aquela matéria, aquele ambiente, aquele universo poderiam ser explorados no fazer artístico.[6]

DETALHE DA OBRA ANTES DO RESTAURO
DETAIL OF THE WORK BEFORE RESTORATION.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS



DETALHES DA OBRA COM FIOS DE ARAME COLOCADOS PARA SUSTENTAR A ESTRUTURA E MANTER AS LINHAS DE CONSTRUÇÃO DA OBRA ANTES DO RESTAURO.
DETAILS OF THE WORK WITH STRANDS OF WIRE PLACED TO SUPPORT THE STRUCTURE AND KEEP THE LINES OF CONSTRUCTION WORK BEFORE RESTORATION.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

Berenice havia estudado arte têxtil com Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935) na Universidade Federal de Santa Maria. Ambos foram contemporâneos quando estu-

6. Carta da artista endereçada ao autor em 06/11/2011.

FIGURA 1
FOTOGRAFIA DA OBRA EM 1976 LOGO QUE FOI REALIZADA PELA ARTISTA. DOIS OUTROS OBJETOS QUE APARECEM NA IMAGEM SÃO INDEPENDENTES E COMPÕE A INSTALAÇÃO DA OBRA NO ESPAÇO.
PHOTOGRAPHY OF THE WORK IN 1976 RIGHT AFTER HE WAS MADE BY THE ARTIST. TWO OTHER OBJECTS THAT APPEAR IN THE IMAGE ARE INDEPENDENT AND COMPOSE THE INSTALLATION OF THE WORK IN SPACE.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO DO MARGS

daram na Europa, Yeddo em Paris e Berenice em Roma. A artista estava sensibilizada com a produção de conteúdo têxtil, e sua afinidade com o material encontrado mostrou-se profunda e duradoura:

> Comprei um pouco deste material e levei-o para Santa Maria da Boca do Monte. [Ao] manusear esta matéria, conhecê-la, pensar se era duradoura, no momento não questionei. A intuição falou mais alto. Quais são os limites? Quais as possibilidades?[7]

TIRAS DE PALHA SENDO RESTAURADAS NO NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO MARGS.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

Na verdade, o material se mostraria extremamente durável, pois a obra estaria intacta se não fosse pelo descaso de sua conservação e pelo inadequado armazenamento. Se, por um lado, o vime é extremamente suscetível à ação de xilófagos, por outro, o ataque de pragas poderia ter sido evitado. A artista também comenta sobre seu processo de trabalho e destaca que um forte componente intuitivo foi determinante no desenvolvimento dessa série de trabalhos:

> No começo um tatear tímido. Usando apenas as mãos, bem à moda dos trançados e tendo um "aro de vime" (o próprio que os cupins amam). O aro servia de suporte, preso a uma parede. Mas o próprio material foi sugerindo texturas, formas e volumes, buscando o espaço tridimensional. A parede foi abandonada e os espaços e volumes foram sendo conquistados. A intuição ia demarcando estas buscas e as paradas. Foi uma época bastante compulsiva e intuitiva.[8]

Berenice havia desenvolvido uma atividade acadêmica na área de cenografia, o que lhe forneceu subsídios para desenvolver as figuras cujo caráter mostra-se proeminente nesses trabalhos:

7. Idem. Carta da artista endereçada ao autor.
8. Idem.

> Como o teatro e o cenário só funcionam no momento em que acontece o espetáculo, acredito que esse "momento" plasmado pelo fazer artístico era também um norte na minha produção.[9]

Uma decisão eu havia tomado quando constatamos o estado da obra: apesar do pouco tempo de que dispúnhamos e do seu avançado estado de deterioração, ela teria de ser recuperada e, além disso, a tempo de ser exibida durante *O Museu Sensível*– exposição a ser inaugurada pouco mais de um mês do início do processo de restauração da obra. Some-se a essa premência de tempo o fato de que o processo teria de ser realizado sem comprometer a integridade do processo de restauração. A tarefa, como se pode imaginar, parecia hercúlea, muito mais ainda em meio à organização de uma exposição de tamanho vulto. Ao realizar o projeto da exposição, vislumbrei desde o início a importância da obra e de sua grandiosidade, ocupando assim um lugar de significativa importância no contexto desse evento.

O primeiro passo desse processo foi iniciar um contato com a artista, que agora reside em Florianópolis, para coleta de dados e informações sobre a obra, assim como para discussão de

ROLOS DE PALHA EXTRA, TRANÇADOS E UTILIZADOS NA RESTAURAÇÃO, FORNECIDOS PELA ARTISTA.
EXTRA ROLLS OF WOVEN STRAW PROVIDED BY THE ARTIST AND USED IN THE RESTORATION
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

possibilidades e procedimentos de restauro que implicariam a substituição da estrutura interna de vime por alguma de outro material resistente, maleável e duradouro. Como o vime foi construído anteriormente ao trançado e à realização das tramas, seria impossível – e ao mesmo tempo indesejável – substituí-lo devido à sua pouca durabilidade e suscetibilidade a pragas da madeira. Ao conversar com Berenice, sugeri a substituição da estrutura de vime por aquela que me pareceu a mais condizente com a lógica do trabalho e viável em termos materiais. A estrutura interna seria então substituída por uma mangueira de borracha transparente

9. Idem.

reforçada com trama de nylon interna, dessas utilizadas para tubulação de gás [Figs. 2, 3 e 4]. A maleabilidade, a durabilidade e a transparência do material seriam perfeitamente adequadas para a substituição, além de ser possível encontrá-lo nas mesmas bitolas daquelas da estrutura de vime empregadas na obra.

De qualquer forma, os tubos ficariam encobertos pelo trançado, enquanto eventuais superfícies (minúsculas) ficariam camufladas devido à transparência dos tubos. Estes seriam presos em suas extremidades por presilhas de metal e utilizaríamos duas bitolas, de acordo

FIGURAS 2, 3 E 4

TUBOS DE PLÁSTICO DE DIVERSAS BITOLAS UTILIZADOS NA RESTAURAÇÃO E OUTROS MATERIAIS E FERRAMENTAS EMPREGADAS.
PLASTIC TUBES OF DIVERSE GAUGES USED IN THE RESTORATION AND OTHER MATERIALS AS WELL AS TOOLS EMPLOYED TO PERFORM THE WORK.

FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

com as áreas a serem substituídas e com a espessura do vime do trabalho original. Embora a referência do vime não estivesse mais lá para sabermos que diâmetro da mangueira utilizar, a largura do espaço deixado pelas tramas possibilitou identificarmos o diâmetro necessário. As estruturas principais ganhariam um reforço de metal por dentro da tubulação para garantir a firmeza que era propiciada pela tubulação de vime, dando assim estrutura à parte principal da obra, localizada nas duas áreas centrais da peça, formadas por um círculo inferior (maior) e um superior (menor).

Durante a conversa em que foi discutida a substituição do material, ficou claro que esta seria a melhor (e provavelmente a única) solução, havendo plena concordância de Berenice, que se mostrou impressionada com a alternativa apresentada. Nessa ocasião, tive ainda uma agradável surpresa. Graças à perspicácia dos artistas que trabalham hoje com materiais que precisam eventualmente ser substituídos em suas obras,[10] Berenice havia armazenado, desde a década de 1970, quando as produziu, alguns rolos da mesma palha com a qual a obra foi realizada e então se dispôs prontamente a enviá-la para nós. Poderíamos assim recompor grande parte da parte inferior da peça que havia se rompido, quebrado e rasgado no armazenamento. Para minha surpresa, quando os rolos chegaram alguns dias depois por correio expresso, eles estavam impecavelmente conservados, como se tivessem sido fabricados naquele momento.

Pouco tempo depois desses passos iniciais, a obra mostrou ser um desafio para a recuperação, principalmente em vista de sua extrema desconstrução formal e da perda das linhas mestras que determinavam a lógica construtiva do trabalho. Outro aspecto de grande dificuldade foi conseguir trabalhar com a obra, já que isso exigia que tivéssemos o domínio de todo o seu entorno devido à continuidade orgânica das linhas e de sua escala, de cerca de 4 m de altura,

10. Ainda é extremamente raro que artistas preservem estoques de materiais ou equipamentos com o qual fabricam suas obras e que depois saem de linha ou simplesmente não existem mais. Este é uma dos grandes dramas enfrentados por restauradores, já que a inexistência de materiais que precisam ser substituídos impossibilita a restauração de determinadas obras.

quando colocada na vertical em situação de exposição, isso sem contar a extensão das tiras do "vestido". A solução foi instalar a obra no próprio espaço de exposições com uma corrente que permitia que a obra fosse elevada aos poucos cada vez que houvesse progresso no restauro, até que estivesse totalmente suspensa, uma vez finalizada a substituição de todas as estruturas internas da forma. O primeiro passo foi então isolar as partes da peça, enrolando os diversos segmentos da estrutura do drapeado com tecido branco [Fig. 5] para que pudéssemos trabalhar neles e conseguir entender a lógica de sua construção, perdida em grande parte pela falta da estrutura de vime, mas também por anos de descuido e armazenamento inadequado. Feito isso, iniciamos o doloroso e exaustivo processo de recompor a estrutura que antes era de vime por tubos de plástico e de reestruturar a peça novamente.

Quando iniciamos o trabalho, ficou claro que o processo não seria nada simples, pois, à medida que retirávamos os fragmentos de vime e o arame era colocado temporariamente como guia, a trama de palha comprimia o trançado, impedindo a passagem dos tubos, que tinham de percorrer extensas passagens, dando a volta por toda a estrutura circular da obra, além de seções inteiras de tubos que atravessam o trabalho perpendicularmente. O imenso peso da obra, que fazia com que ela apertasse os espaços entre o trançado, tornou o trabalho extenuante e, ao mesmo tempo, frustrante. Por vezes, a obra chegava a perder completamente sua configuração a ponto de não termos mais certeza se chegaríamos a encontrá-la novamente.

Após vários dias de trabalho ininterrupto, a estrutura de vime – ou melhor, o pouco que restava dela – havia sido reposta. Iniciávamos então o trabalho de recompor o trançado o mais próximo possível do seu estado original, o que se mostrou igualmente frustrante e demorado.

Entretanto, conforme o trabalho progredia, a obra começava a revelar sua extraordinária forma inicial, para a surpresa de todos que estavam céticos quanto à sua recuperação, a ponto de ser exibida novamente. A beleza do trançado e das tramas, somada à sua imponência

DETALHES DA OBRA ANTES DA RESTAURAÇÃO, MOSTRANDO OS FIOS DE ARAME EMPREGADOS PARA SERVIR DE LINHAS GUIA.
DETAIL OF THE WORK BEFORE RESTORATION, SHOWING TREADS OF WIRE USED TO WORK AS LINE DIRECTIONS TO GUIDE THE RESTORATION.

FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

TIRAS DE PALHA SENDO RECUPERADAS NO RESTAURO COM A UTILIZAÇÃO DE PESOS SOBRE UMA SUPERFÍCIE PLANA PARA RETIRAR OS AMASSADOS.
STRIPS OF STRAW BEING RECOVERED IN THE RESTORATION WITH THE USE OF WEIGHTS ON A FLAT SURFACE TO REMOVE DENTS.

FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

FIGURA 5
DETALHE DA OBRA, MOSTRANDO O ISOLAMENTO DE DETERMINADAS ÁREAS DA OBRA PARA POSTERIOR RESTAURAÇÃO.
DETAIL OF THE WORK, SHOWING THE ISOLATION OF CERTAIN AREAS FOR FURTHER RESTORATION.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

formal, revelava a cada minuto a força plástica da estrutura que se erguia imponente diante de nós. Depois de substituirmos toda a estrutura de vime e prendermos as extremidades com presilhas de metal, os cruzamentos entre as diversas partes da estrutura foram presas com cordões de sisal branco para indicar onde as partes estavam supostamente conectadas, já que era difícil determinar a confluência de determinados segmentos da estrutura. O cordão serviu, portanto, como um sinalizador do que foi feito e acrescentado à obra, permitindo eventuais ajustes que podem melhorar ainda mais a sua compleição formal em um futuro próximo. A obra encontra-se, porém, em perfeito estado de conservação depois da restauração, podendo ser movimentada e exibida normalmente.

Desde a sua recuperação, a obra já participou de três exposições, tendo permanecido em exibição por um total de 17 meses. Logo após o restauro, ela foi incluída na exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [Fig. 6], seguida de *A Invenção da Escala* [Fig. 7] e, posteriormente, em *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*.[11] [Fig. 8].

Por ocasião da exposição *O Museu Sensível*, fiz a seguinte observação,[12] posteriormente publicada no folder da exposição *A Invenção da Escala*:

> Um dos melhores exemplos de arte têxtil da coleção do MARGS, a escultura da artista pode ser considerada, em muitos aspectos, um contraponto brasileiro às obras em feltro do americano Robert Morris. A obra de Berenice Gorini, porém, manifesta uma sensibilidade da ordem do barroco, mais do que o "minimalismo mole" de Morris, e introduz elementos alheios a uma estética de afirmação masculina, ainda que sua grandiosidade por vezes se mostre notavelmente forte em relação à escala do corpo.[13]

A exposição pretendeu acentuar o caráter ficcional da escala *versus* a compleição formal das obras, assim como a influência das decisões e da intenção artística na determinação da escala:

FIGURA 6
VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL* COM A OBRA *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ (1976)* DE BERENICE GORINI À FRENTE.
VIEW OF THE EXHIBITION WITH THE WORK *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ* (1976) WITH THE ARTIST BERENICE GORINI IN THE FOREGROUND.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

> A introdução de uma escala grandiosa foi instrumental em diversos momentos da história da constituição material da obra de arte em um contexto da política da recepção. Muitas vezes, para negar inclusive outras possibilidades de interatividade, como a predisposição táctil e do olfato, enfatizando ao mesmo tempo o caráter ocularcentrista da produção mais hegemônica. Ao mesmo tempo, muitas vezes o contrário pode ser verdade, ainda que objetos mais intimistas tenham sempre conseguido ativar um universo de discrição que favoreceu a manifestação de outros sentidos.[14]

Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico[15] foi uma exposicão cujo tema central foi a cor no espaço museológico, produzida exclusivamente com obras do acervo do MARGS. A exposição apresentou um vasto segmento da produção artística brasileira e estrangeira de meados do século 19 até a contemporaneidade, correspondendo ao arco histórico

11. As três exposições tiveram curadoria realizada pelo autor.
12. O texto foi inicialmente postado no Facebook do museu.
13. Gaudêncio Fidelis, "Parâmetros de Medida", in *A Invenção da Escala*, fôlder da exposição Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de 26 de abril a 8 de julho de 2012.
14. Idem. Gaudêncio Fidelis, *Parâmetros de Medida*. A exposição teve obras de Sandro Ka, Francisco Stockinger, Berenice Gorini, Pedro Weingärtner, Henri Martin, Teti Waldraff, Iberê Camargo e Tania Resmini.
15. Exposição realizada de 7 de dezembro de 2012 a 31 de março de 2013, produzida integralmente pelo MARGS.

FIGURA 7
VISTA DA EXPOSIÇÃO *A INVENÇÃO DA ESCALA*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE INVENTION OF SCALE*
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DE 26 DE ABRIL A 8 DE JULHO DE 2012
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

compreendido pela coleção do MARGS. Esta foi a maior exposição que o museu já realizou em toda a sua história e a primeira vez em que um evento desse porte, exclusivamente sobre a cor, foi montado somente com o acervo da instituição, ocupando todas as suas galerias. A exposição adotou um modelo não cronológico de exibição de obras, denominado nesse caso de *cromolabiríntico*, em que o visitante pode percorrer o trajeto das obras de forma não linear, o que lhe possibilita construir as próprias vias interpretativas, estabelecendo assim novas relações históricas e artísticas.

A obra de Berenice Gorini foi exposta no segmento intitulado Cromoteca: A Experiência, localizado na Pinacoteca do MARGS, ao lado da pintura de Retrato de Maria Helena Lopes, de 1952, do artista Glauco Rodrigues (Bagé/RS, 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 2004). Foi disposta em uma área de passagem para acentuar sua escala e grandiosidade, ocasionando certa obstrução da passagem, propositadamente acentuada pela verticalidade do trabalho em relação à porta do museu, que se mostrou relativamente menor que a dimensão material da obra.

FIGURA 8
VISTA DA OBRA *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ (1976)*
DE BERENICE GORINI NA NA EXPOSIÇÃO
CROMOMUSEU: PÓS-PICTORIALISMO NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO
VIEW OF THE WORK *AXÓ IEMANJÁ: SÉRIE ORUNKÓ* (1976)
BY BERENICE GORINI AT THE EXHIBITION *CROMOMUSEU: PÓS-PICTORIALISMO NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO*
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DE 6 DE DEZEMBRO DE 2012 A 31 DE MARÇO DE 2013
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

CARTA DE BERENICE GORINI ENDEREÇADA AO AUTOR
LETTER FROM BERENICE GORINE ADDRESSED TO THE AUTHOR.
ARQUIVO DE GAUDÊNCIO FIDELIS
GAUDÊNCIO FIDELIS ARCHIVES
06 DE NOVEMBRO DE 2011

THE REBIRTH OF AN ARTWORK – THE RESTORATION OF THE WORK *AXÓ YEMANJÁ: ORUNKÓ SERIES*, BY BERENICE GORINI

When we started cataloging and reorganizing the collection of the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS),[1] in 2011, we found the work *Axó Yemanja: Orunkó Series* (1976), by Berenice Gorini (New Venice - SC, 1941), in an advanced state of deterioration in the storage of the museum. The work was wrapped in several pieces of bubble wrap, abandoned on a shelf in the back of the museum storage.[2] When we opened the mysterious package, we realized the state of destruction of the entire structure that gave support to the work that had been completely consumed by termites and other pests (wood decay). What remained were a few pieces of wicker, a thin shell on the outside of the tubes that, for some reason, the insects had not eaten. Large quantities of termites droppings were collected, and what remained was not more than a few pieces of straw with which the work is made and of one or another piece of wicker that had not been eaten by termites. Once the work is woven around that "skeleton" of wicker, the loss of this material led to its complete loss of structure, which could cause an imminent disintegration of the entire piece.

It was possible to retrieve the formal shape of the work because small straws remained among the twisted parts of the work, which allowed us to follow the logic of the formal construction of the piece and regain its initial shape. The first step was to introduce strands of wire in the entire structure once occupied by tubes of wicker, enabling their preservation. As we moved the work to do it, ever so slightly, it started to crumble and the risk of losing certain shapes forever became almost inevitable. After this lengthy process, it was possible to ensure the structural integrity of the work so that it could later be reconstructed from the lines that gave shape to it. Another problem that arose soon after was the excessive damage caused to the strips of straw which, when crushed, broke in a way that would be very difficult or almost impossible to fix.[3] The mixed areas were still more difficult to recover due to excessive dehydration of the material.

With the loss of the internal structure of wicker, the kneading, the disruption of numerous strips of straw, dirt and other damages, it seemed impossible to recover the work to a minimal state that could ensure its integrity. Old photos of the work show the fluidity of the structure, with its twisted strips gracefully fallen on the floor with an undeniable beauty. [Fig. 1] All this had simply disappeared, and the fluidity of the work could hardly be recovered. Pieces of straw were missing - and conservators know very well that it becomes one of the biggest challenges the task of recovering materials whose parts became rare or no longer exist.[4]

The work *Orunkó Axó Yemanjá* is one of the most emblematic textile pieces in the collection of MARGS, besides being a rare piece within the production of the artist Berenice Gorini, constituting one of the few works from this series that have been preserved.[5] The work is part of a series developed in the early 1970s, when Berenice visited, in company with his father, a physician, a patient in the village of Morro dos Conventos when she was spending the Summer in Santa Catarina. At the time the artist resided in Santa Maria, Rio Grande do Sul. The visit was conducted between 1974 and 1975 and was on that meeting of Berenice with that material that would allow her to make these amazing and fascinating works. On that occasion, the artist went into a barn that belonged to the house where she found a craftsman who use to craft straw hats, while their sisters were preparing fibers with palm trees' leaves, a fairly common plant native of the state's coast. About this meeting, the artist wrote:

> The visual impact I had upon entering the room was impressive. How to get an actual installation. The amount of straw rolls. The strong smell of vegetation, the variation of shapes, planes and volumes was so strong that seduced me and gave me instantly certainty that that material, that environment, that universe could be employed in making art.[6]

Berenice had studied textile art with the artist Yeddo Titze (Santana do Livramento / RS, 1935) at the Federal University of Santa Maria. Both were contemporaries when studying in Europe, Yeddo in

1. Subsequently, this process gave rise to the *Collection Digitization Project* sponsored by the *Programa Caixa de Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro*, which allowed the complete reorganization of the collection and digitizing each of the works, which were photographed in high resolution. The project also enabled the printing of a full catalogue of works, an extensive publication documenting all the works in the museum's collection, the result of a year of intense work of cataloging, data correction, organization of the collection, documentation and photography of all works from the collection. Among the main objectives achieved by the project were: 1) easy access to a database with all the works in the collection allowing searches by professionals working on curatorial and research projects; 2) the implementation of a high-performance server for the managing of images and data information; 3) the availability of a database with all the works of the museum photographed in high resolution for documentation, study and publications; 4) the implementation of an advanced system to obtain information on each of the works in the collection; 5) data correction from all information verification of and accession books; 6) the legalization of all documentation of the works in the collection; 7) the production of a complete printed publication with all the works in the collection. This is the first time in 58 years, since its foundation, that MARGS successfully completes a project of this magnitude, concluding definitively the full digitization of its collection.

2. The work of Berenice Gorini showed relevance in this exhibition not only for its aesthetic excellence, but also the potential of recalling a significant moment in the history of MARGS strongly present in the imagination of its visitors. The work of the artist, as soon as it became part of the museum's collection, was exhibited for long periods as one of the most significant works in its collection, status that it maintain until today, despite having remained in the obscurity of the storage for all these years. I still remember that in the 1980s, when I use to visit the museum, *Axo Yemanjá: Orunkó Series* was permanently exhibited and always impressed me for the grandiosity and magnificence of this work. I believe that, for me and for many other visitors to the museum, it is part of the imagination of those who attended the institution since that time, after having completely disappeared from public view.

3. Unfortunately, such a delicate work found itself packed like a huge waste of garbage. It is sad when such things happens institutions that are entrusted to preserve it.

4. Although the existence of termites and other pests have been eliminated years ago, the work has never been restored and was no longer shown for 20 years.

5. Another work from this series is in the collection of Fundação Cultural de Criciúma in Santa Catarina.

6. Letter from the artist addressed to the author at 06/11/2011.

Paris and Berenice in Rome. The artist was moved by the production of works on fiber, and the affinity with the material proved to be deep and long lasting:

> I bought some of this material and took it to Santa Maria da Boca do Monte. [When] handling it getting to know it, thinking it would last, at the time, was not in question. Intuition spoke louder. What are the limits? What are the possibilities?[7]

In fact, the material would prove extremely durable because the work would be intact if not for the negligence of its conservation and inadequate storage. If, on the one hand, the wicker is extremely susceptible to the action of wood decay, on the other hand pest attacks could have been avoided. The artist also talks about her process and emphasizes a strong intuitive component that was crucial in the development of this series of works:

> At first a timid groping. Using only his hands in a braiding fashion and having a 'hoop wicker' (something that the termites love). The rim served as support, stuck to a wall. But the material itself was suggesting textures, shapes and volumes, seeking the three-dimensional space. The wall was abandoned and the spaces and volumes were being conquered. Intuition would demarcate these searches and stops. It was a very compelling and intuitive time.[8]

Berenice had developed an academic activity in the field of scenography, which provided her with elements to develop the figures whose character shows up prominently in these works:

> As theater, it only works at the time the show happens, I believe this 'moment' shaped by art making was also a north in my production. [9]

I had made a decision when we saw the state of the work: despite the short time we had available and its advanced state of decay, it would have to be recovered and, moreover, in time to be displayed during the exhibition *The Sensitive Museum* - an exhibition to be opened just over a month from the beginning of the restoration process of the work. Added to this lack of time the fact that the process would have to be done without compromising the integrity of the restoration process. The task, as one may imagine, seemed daunting, much more through the organization of an exhibition of large scale. From the beginning of this exhibition project, we envisioned the importance of the work and its grandeur, thus occupying a place of significant importance in the context of such an event.

The first step in this process was to initiate contact with the artist, who now resides in Florianópolis, to collect data and information about the work, as well as to discuss possibilities and restoration procedures that entail the replacement of the internal structure of wicker for some another sturdy, pliable and durable material. As the wicker was built prior to the twisted and the making of the plots, it would be possible - while desirable - replace it, due to its poor durability and susceptibility to wood pests. When talking to the artist, I suggested the replacement of the structure of wicker for one material that seemed the most consistent with the logic of work as well as feasible. The internal structure would then be replaced by a transparent rubber hose reinforced with an internal frame of nylon, those used for gas pipe [Fig. 2, 3 and 4]. The malleability, durability and transparency of the material would be perfectly suitable for the replacement, in addition to being able to find it in the same gauges of those wicker structure employed in the work.

Therefore the tubes would be concealed by braided, while any surfaces (lowercase) would be disguised by the transparency of the tubes. These would be stuck at both ends by metal tabs and would use two gauges according to the areas to be replaced and the thickness of the original wicker work. Although the original circles of wicker were not there anymore to know that diameter of the hose had to be, the width of the space left by the plots allowed to identify the required diameter. The main structures gained a metal reinforcement inside the tubes to ensure the firmness that was provided by the tube of wicker, giving structure to the main part of the work, located in the two central areas of the piece, formed by a lower circle (largest) and a higher (lower).

During the conversation in which we discussed the replacement of the material, it became clear that this would be the best (and probably the only) solution, with full agreement of the artist, which proved to be impressed with the solution presented. On that occasion, I had a pleasant surprise. Thanks to the foresight of artists working today with materials that eventually need to be replaced in his works,[10] the artist had kept in storage since the 1970s, when she produced these works, a few rolls of the same straw with which the work was made and then promptly decided to send it to us. So we could recover much of the bottom of the piece that had been damaged and torn in storage. To my surprise, when the rolls arrived a few days later by mail, they were immaculately kept, as if they had been just made.

Shortly after these initial steps, the work proved to be a challenge to restore, especially in view of its extreme formal deconstruction and loss of the guidelines that determine its constructive logic. Another aspect of great difficulty was how to handle the work, since it required that we had the entire domain of their surroundings due to the organic continuity of the lines and their scale, 4 meters in height when placed in the vertical position, not to mention the length of the strips of the "dress". The solution was to install the work in the exhibition space itself with a chain of weight lifting, allowing the work to be gradually raised every time there that there was some progress in the restoration, until it was completely suspended once finalized the replacement of all its internal formal structures. The first step was then to isolate the various segments of the drapery with white fabric [Fig. 5] so we could work on

7. Idem. Carta da artista endereçada ao autor.
8. Idem.
9. Idem.

10. Is still extremely rare for artists to preserve stocks of materials or equipment with which to manufacture their works that no longer exist or simply are no longer available. This is one of the great dramas faced by conservators since the lack of materials that need to be replaced prevents the restoration of certain works.

them and get to understand the logic of its construction, lost in large part by a lack of the structure of the wicker, but also by years of neglect and improper storage. Once that was done, we began the painful and exhausting process of restoring the structure that was made with wicker, replacing it with plastic tubes and restructure the piece again as it was before.

When we started the work, it became clear that the process would not be simple because, as we removed the fragments of wicker and the wire was temporarily placed as a guide, the twisted straw would get pressed, preventing the passage of pipes, which had to go through long passages, circling around throughout the circular structure of the work, and whole sections of pipes that run through the work perpendicularly. The immense weight of the work, which pressed the spaces between the circles, made the work strenuous and at the same time frustrating. Sometimes, the work arrived to an almost completely deconfiguration as one would not be sure if it would come to be like it was before. After several days of uninterrupted work, the structure of wicker - or rather, what little remained of it - had been restored. Then we began the work of restoring it to the closest from its original state, which proved equally frustrating and time consuming.

However, as the work progressed, the piece began to reveal his extraordinary initial form, to the surprise of all who were skeptical about its recovery, ready to be displayed again. The beauty of twisted forms of straw and, in addition to its formal grandeur, revealed each minute the visual strength of the structure that stood towering before us. After we replace the entire structure of wicker and connected the ends with snaps, with crosses between the various parts of the structure were fastened with threads of white threads to indicate where the parts were supposedly connected, since it was difficult to determine the confluence of certain segments of the structure. The threads thus served as a sign of what was done and added to the work, allowing for any adjustments that may further improve its formal complexion in the near future. The work lies, however, in perfect condition after the restoration, which can be moved and displayed normally.

Since its restoration, the work has already participated in three exhibitions and remained on display for a total of 17 months. Soon after the restoration, it was included in the exhibition *The Sensitive Museum: an Overview of the Work of Women Artists in the Collection MARGS* [Fig. 6], followed by *The Invention of Scale* [Fig. 7] and later in *Cromomuseu: Post-Pictorialism in the Museological Context* [Fig. 8].[11]

On the occasion of the exhibition *The Sensitive Museum*, I made the following observation,[12] subsequently published in the brochure for the exhibition *The Invention of Scale*:

> One of the best examples of textile art in the collection of MARGS, this sculpture of the artist can be seen in many ways, a Brazilian counterpoint to the felt works by the American Robert Morris. The work of Berenice Gorini, however, manifests a sensibility of the order of the Baroque, rather than the 'soft minimalism' of Morris, and introduces alien elements to an aesthetic of masculine assertion, though his greatness sometimes shows to be remarkably strong compared the scale of the body.[13]

The exhibition sought to accentuate the fictional character of scale versus its formal complexion, as well as the influence of decisions and artistic intent in determining the scale:

> Introducing a grand scale was instrumental in several moments in the history of the material constitution of the artwork in the context of a politics of reception. Often, even to deny other possibilities of interactivity, such as touch and smell predisposition, while emphasizing the character of the hegemonic ocularcentristic production. At the same time, often the opposite can be true, even with more intimate objects that have always managed to turn a universe of discretion, which favored the manifestation of other senses.[14]

Cromomuseu: Post-Pictorialism in the Museological Context [15] was an exhibition whose central theme was the color in the museum space, produced exclusively with works from the collection of MARGS. The exhibition featured a wide segment of Brazilian and foreign artistic production of the mid-19th century to contemporary, corresponding to the historical arch comprised by collection of the museum. This was the largest exhibition that the museum produced during its entire history and the first time an event of this size, only about color, was mounted only with works from the institution, occupying all its galleries. The exhibition adopted a non-chronological mode of display for the works, called in this case *cromolabiríntico*, where visitors could walk the path of the galleries in a non-linear fashion, which enables one to build it own interpretive pathways, thereby establishing new historical and artistic relationships.

The work of Berenice Gorini was exhibited in the segment titled *Cromoteca: The Experience*, located in the main gallery of the museum, next to a painting portrait by Maria Helena Lopes (1952), and the artist Glauco Rodrigues (Bagé/RS, 1929 - Rio de Janeiro/RJ, 2004). The work was displayed in a passage area to enhance its scale and grandeur, causing some obstruction of that passage, intentionally emphasizing its verticality in relation to the door of the museum, which was relatively lower than the material dimension of the work.

11. These three exhibitions were curated by the author.
12. This text was initially posted at the museum Facebook.
13. Gaudêncio Fidelis, "Parâmetros de Medida", in *A Invenção da Escala*, folder da exposição Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de 26 de abril a 8 de julho de 2012.
14. Idem. Gaudêncio Fidelis, *Parâmetros de Medida*. The exhibition had works by Sandro Ka, Francisco Stockinger, Berenice Gorini, Pedro Weingärtner, Henri Martin, Teti Waldraff, Iberê Camargo and Tania Resmini.
15. Exhibition on view from December, 7 of 2012 to March 31, 2013, produced by the museum.

MIRIAM OBINO
[PORTO ALEGRE | RS, 1937]
A FUGA, 1980
OBRA LOGO APÓS A RESTAURAÇÃO
WORK RIGHT BEFORE THE RESTORATION
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

OBRAS QUE SE MOVEM: O RESTAURO DA OBRA *A FUGA*, DE MIRIAM OBINO

Algumas obras resistem ao tempo, ao vandalismo e à negligência. Elas permanecem imóveis perante o tempo que lhes demonstra esquecimento. Outras quase desaparecem na cegueira do cotidiano e por vezes deixamos de vê-las, esquecidas que se encontram na passagem do dia a dia e na banalização do espaço público. Muitas dessas obras estão à espera de alguém que venha resgatá-las do descaso e trazê-las de volta à vida, oferecendo-lhes cuidado através de restauro e da conservação.

A obra *A Fuga* (1980), da artista Miriam Obino (Porto Alegre/RS, 1937), que pertence ao acervo do MARGS e está localizada na Praça da Alfândega, em frente à entrada do museu, estava há cerca de 20 anos em verdadeiro estado de destruição, mas foi finalmente restaurada por ocasião da exposição *O Museu Sensível*. A figura feminina em cimento, que passou à coleção do MARGS em 1980, tornou-se uma obra icônica com forte presença no imaginário popular, em especial daqueles acostumados a frequentar o museu a partir daquela data. Quando passou à coleção do MARGS, a obra foi permanentemente colocada na Pinacoteca do museu [Figs 1, 2 e 3], ao fundo de quem entra, quando posteriormente foi instalada na praça.

FIGURA 1

FIGURA 2

FIGURA 3
A OBRA *A FUGA* SENDO TRANSPORTADA PARA O MUSEU EM 1980, ONDE FOI INSTALADA PELA PRIMEIRA VEZ.
THE WORK *A FUGA* BEING SHIPPED TO THE MUSEUM IN 1980, WHERE IT WAS INSTALLED FOR THE FIRST TIME.
FOTOGRAFIAS: ARQUIVO MIRIAM OBINO

É difícil descrever o estado de deterioração da obra, embora possa ser resumido pelo fato de que a escultura havia sido tomada por insetos que habitavam sua estrutura interna, passando através de um furo localizado na cabeça da figura. Pinceladas de tinta vermelha que resistiam a qualquer removedor marcavam um lado da escultura. Enormes rachaduras e craquelados no cimento percorriam grande parte da superfície da obra, causando infiltrações e outros danos. Alguns pedaços do cimento perderam-se e uma das letras que compunha o nome da artista colocada posteriormente na base de cimento havia sido arrancada. O desgaste geral da superfície da escultura era predominante, enquanto a sujeira estava entranhada em toda a superfície. As primeiras tentativas de remover a sujeira da superfície e as manchas de

FIGURA 4
SUPERFÍCIE DA ESCULTURA MOSTRANDO RACHADURAS E DESGASTE EM SUA SUPERFÍCIE (2011).
THE SCULPTURE'S SURFACE SHOWING CRACKS AND OTHER DAMAGE IN ITS SURFACE.
FOTOGRAFIAS: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

tintas mostraram-se infrutíferas. Nada parecia indicar o menor sinal de melhora [Fig. 4].

Desde que me lembro, essa extraordinária escultura de Miriam Obino encontra-se em tal estado. Quando assumi a direção do MARGS em janeiro de 2011, a aflição de dirigir um museu e ter uma obra de seu acervo localizada em frente à sua porta em tal estado de deterioração era, para mim, insuportável. Confesso que às vezes, ao chegar à instituição, eu desviava o olhar da obra, tamanho era o incômodo que ela me causava. Atribulado com as dificuldades infraestruturais do museu no primeiro ano, eu não via o dia de iniciar o restauro dessa obra. A ocasião chegou com a decisão não só de resgatá-la da obscuridade e negligência, mas também de incluí-la na exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, inaugurada em dezembro daquele ano. Exacerbados pelo excesso de tarefas da exposição e pela complexidade exigida para realizar o restauro dessa escultura, ainda que esta

CONCERTO REALIZADO NA PINACOTECA DO MARGS. AO FUNDO, PODE-SE VER A OBRA DE MIRIAM OBINO.
CONCERT AT THE MAIN GALLERY OF THE MUSEUM SHOWING THE SCULPTURE OF MIRIAM OBINO IN THE BACKGROUND.
FOTOGRAFIA: ARQUIVO MIRIAM OBINO

se mostrasse relativamente simples se comparado a outras obras que restauramos, representou mais um desafio para nós.

Inicialmente foi feita uma correção estrutural da parte perdida de cimento na área da cabeça para que, ao receber uma cobertura final de cimento, a obra não deixasse marcas que poderiam ser causadas por rachaduras ou mesmo diferenças na superfície. As áreas mais detalhadas da escultura apresentam suaves diferenças que insinuam e demarcam áreas de delineamento da figura, como no rosto, nos braços, nas mãos e nos pés. Era necessário haver cuidado para que essas sutilezas da forma não fossem encobertas pelas camadas posteriores de cimento que seriam adicionadas para cobrir as demais imperfeições.

A letra faltante, constante no nome da artista, foi copiada daquela já existente e refeita através de uma forma de silicone para posteriormente ser aplicada à superfície da base de cimento [Fig. 5]. Uma vez colada naquela área, toda a área foi recoberta com uma camada

FIGURA 5
MOLDE DA LETRA "M" FEITA COM CIMENTO PARA SER RECOLOCADA NO PEDESTAL DA OBRA.
CAST FOR THE "M" LETTER PLACE IN THE PEDESTAL OF THE SCULPTURE.
FOTOGRAFIAS: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

A OBRA ANTES DO RESTAURO EM 2011, EM AVANÇADO ESTADO DE DETERIORAÇÃO. A FOTOGRAFIA TAMBÉM MOSTRA O MAL CUIDADO DA VEGETAÇÃO EM TORNO DA OBRA.
THE WORK BEFORE RESTORATION IN 2011 IN ADVANCED STATE OF DETERIORATION. THE PHOTOGRAPH ALSO SHOWS THE BAD STATE OF CONSERVATION OF THE VEGETATION AROUND THE WORK.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

de cimento para garantir homogeneidade e impermeabilidade. Superfícies e rachaduras mais profundas foram cobertas e lixadas. Uma camada de cimento fino, mas extremamente resistente, foi dada em toda a escultura, conferindo-lhe homogeneidade e cobrindo-lhe definitivamente todas as imperfeições da obra, assim como lhe oferecendo uma considerável impermeabilidade às intempéries.

Realizada sem compromisso com as formas perfeitas, tão celebradas pelos escultores do corpo feminino, a figura de Miriam Obino é uma demonstração de que a imagem da mulher idealizada é claramente o sinal de uma convenção, e não de inovação estética. Com suas formas voluptuosas, essa figura feminina projeta-se para frente com certo caráter futurista que

lhe imprime um considerável grau de ironia diante da concepção de modelo ideal e apresenta, assim, uma posição de teor feminista. Por outro lado, a obra apresenta um forte caráter político ao introduzir o deslocamento como alternativa de vida através de uma figura que carrega em seus braços aquele que pode ser considerado o bem mais precioso de sua vida pregressa. Em direção ao futuro, essa figura emblemática tem um pouco de todos aqueles que lutam pela dignidade humana, ao mesmo tempo em que está posicionada em direção à entrada principal do museu, tornando-se ainda mais significativa do que podemos imaginar que seja uma caminhada em direção à civilidade em uma possível fuga da barbárie.

OBRA APÓS A RESTAURAÇÃO REALIZADA PELO MARGS.
THE WORK AFTER RESTORATION PERFORMED BY THE MUSEUM.
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE CURADORIA DO MARGS

WORKS THAT MOVE: THE RESTORATION OF MIRIAM OBINO'S *A FUGA* [THE ESCAPE]

Some works resist time, vandalism and negligence. They remain immobile in face of the disregard of time. Others almost disappear in the blindness of everyday life and we sometimes stop noticing them, as they remain forgotten in the daily landscape and trivialization of public space. Many of these works wait for someone to rescue them from indifference and bring them back to life, offering them care through restoration and conservation.

The work *A Fuga* [The Escape] (1980), by artist Miriam Obino (Porto Alegre/RS, 1937), which belongs to MARGS' collection, is located at the Alfândega Plaza, facing the museum doors. It had been in a true state of deterioration for about 20 years, but was finally restored in virtue of the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum]. The cement female figure that became part of the collection in 1980 is an iconic work with strong presence in popular imaginary, especially of people used to frequenting the museum after its installation. When it became part of MARGS' collection, the work was permanently placed in the back of the museum's art gallery [Figures 1, 2 e 3], and was later installed in the square.

It is difficult to describe the state of deterioration the work was in, although we can sum it up by the fact that the sculpture had been attacked by insects that inhabited its internal structure, passing through a hole in the figure's head. Brushes of red paint that resisted to every attempt to remove them marked one side of the sculpture. Enormous cracks in the cement ran through a large part of the surface, causing infiltrations and other damage. Some pieces of cement were missing and one of the letters of the artist's name, which was later placed in the cement case, had been ripped off. The general tear of the sculpture's surface was widespread, while dirt was ingrained in the entire surface. The first attempts to remove the dirt from the surface and the paint spots were useless. Nothing seemed to indicate a sign of improvement [Fig. 4].

* * *

Miriam Obino's extraordinary sculpture was in that state since I could remember. When I was put in charge of MARGS in January 2011, the affliction of directing a museum that had a work from its collection located in the front door in that state of deterioration was, for me, unbearable. I confess that, sometimes, when arriving at the institution, my discomfort was so overwhelming I had to look away from the work. Troubled with the infrastructure difficulties of the museum in my first year, I could hardly wait for the day to come to begin restoring the work. The occasion arrived with the decision not only to rescue it from obscurity and negligence, but also to include it in the exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists in MARGS Collection], open in December of 2011. Overwhelmed by the amount of necessary tasks to make the exhibition and the complexity of them, restoring this sculpture represented another challenge, although it seemed relatively simple in comparison to other works we had restored.

First, we had to make a structural correction of the lost part of cement in the area of the head, so that, after the final layer of cement was placed, the work did not leave marks that could be caused by cracks or differences in surface. The more detailed parts of the sculpture show subtle differences that insinuate and define areas of the figure's outline, such as the face, arms, hands and feet. It was necessary to take extreme caution for these subtleties of the shape to not get coated by posterior layers of cement that would be added to cover other imperfections.

The missing letter, part of the artist's name, was copied from an existing one and remade using a silicon model. It was later applied to the cement base surface [Fig. 5]. Once glued, the entire area was recovered with a thin layer of cement to guarantee homogeneity and impermeability. Deeper surfaces and cracks were covered and sanded. One layer of thin, extremely resistant cement was applied in the entire sculpture, giving it homogeneity and definitively covering all the imperfections of the work, as well as offering it considerable impermeability to weather.

* * *

Made without commitment to the perfect forms so celebrated by sculptors of the female body, Miriam Obino's figure is a demonstration that the idealized image of women is clearly a sign of a convention, and not of aesthetic innovation. With its voluptuous forms, this female figure futuristically projects itself forward, highly ironic of the conception of the ideal model, thus demonstrating its feminist stance. On the other hand, the work shows a strong political nature by introducing movement as an alternative of life through a figure that carries in her arms what can be considered the most precious things of an earlier life. Towards the future, this emblematic figure has a little of everyone who fights for human dignity. At the same time, it is positioned towards the museum's main entrance, becoming even more symbolic of what we can imagine as a walk toward civility and a possible escape from barbarity.

VISTA DA EXPOSIÇÃO O *MUSEU SENSÍVEL* DURANTE VISITAÇÃO
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM DURING VISITING HOURS*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

AS MÚLTIPLAS VIAS PARTICIPATIVAS NA OBRA *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO* DE ROMANITA DISCONZI

Totem de interpretação (1969), de Romanita Disconzi, é uma obra participativa contendo seis cubos, um cilindro e dois paralelogramos. Todas as peças possuem uma imagem impressa em cada uma de suas faces.

Concebida no ápice das correntes de arte POP no circuito internacional, *Totem de Interpretação* é paradigmático de uma combinação das obras participatórias e de uma reflexão sobre os campos de atuação da semiótica e das investigações artísticas no universo da interpretação. A obra ingressa no universo do espaço lúdico e atua em uma zona de interatividade que se caracteriza por um jogo de sinais muito peculiar ao universo da cultura e da disposição interativa, que veio a caracterizar com grande força a produção de meados da década de 1960 e início da década de 1970.

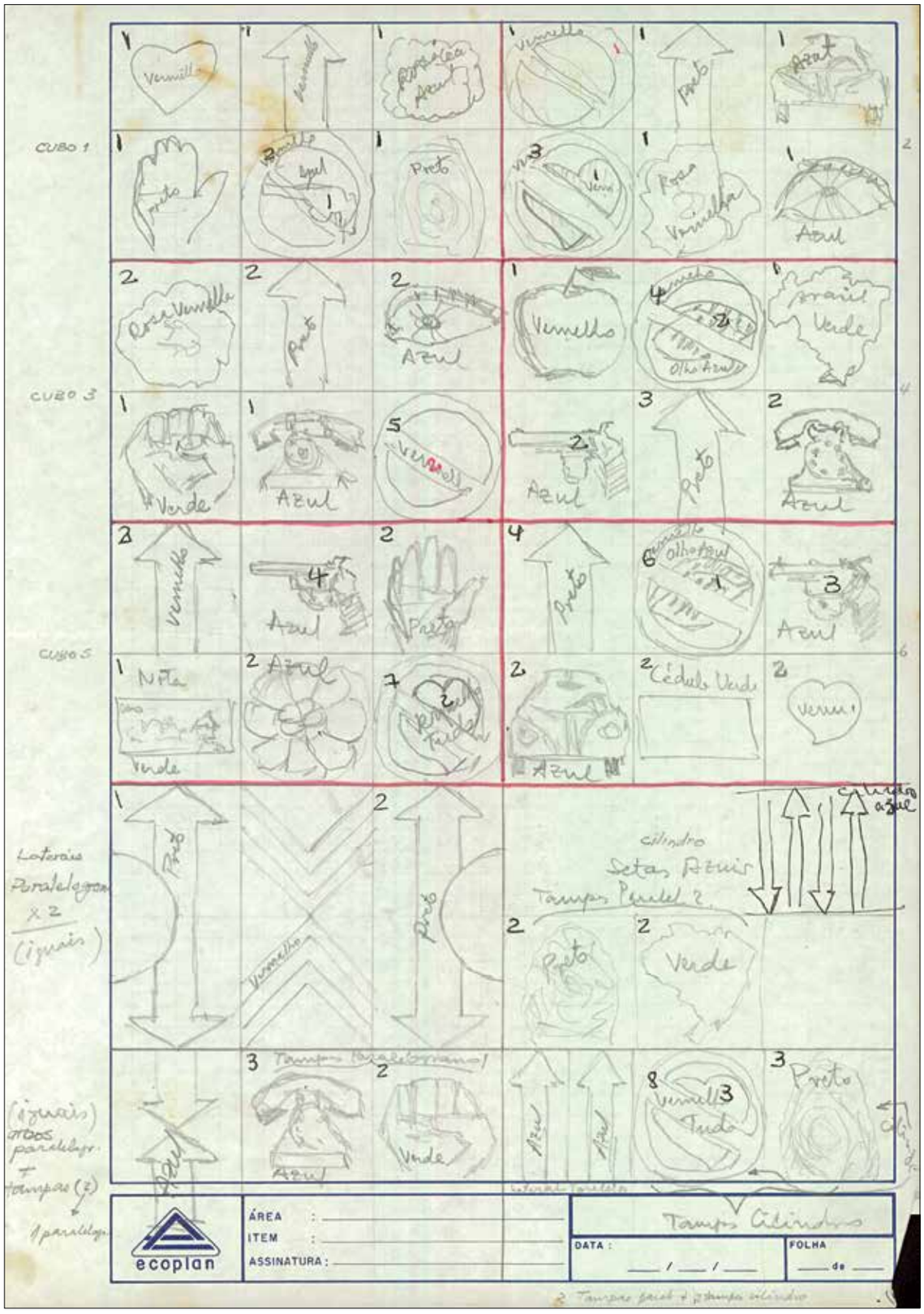
Embora possamos caracterizá-la como uma obra aberta, a realização de seus pressupostos conceituais não é determinada exclusivamente pela influência participatória dos agentes que venham a "manipular" a obra, mas sim pela consciência de que ela é em essência concebida como um mecanismo de interferência participativa. Em se tratando da exibição, a obra pode passar a infinitas configurações, as quais lhe imprimem diferenciais formais que ativam sua dimensão como uma obra participativa, sem que seja de imediato necessário que tal experiência se materialize.

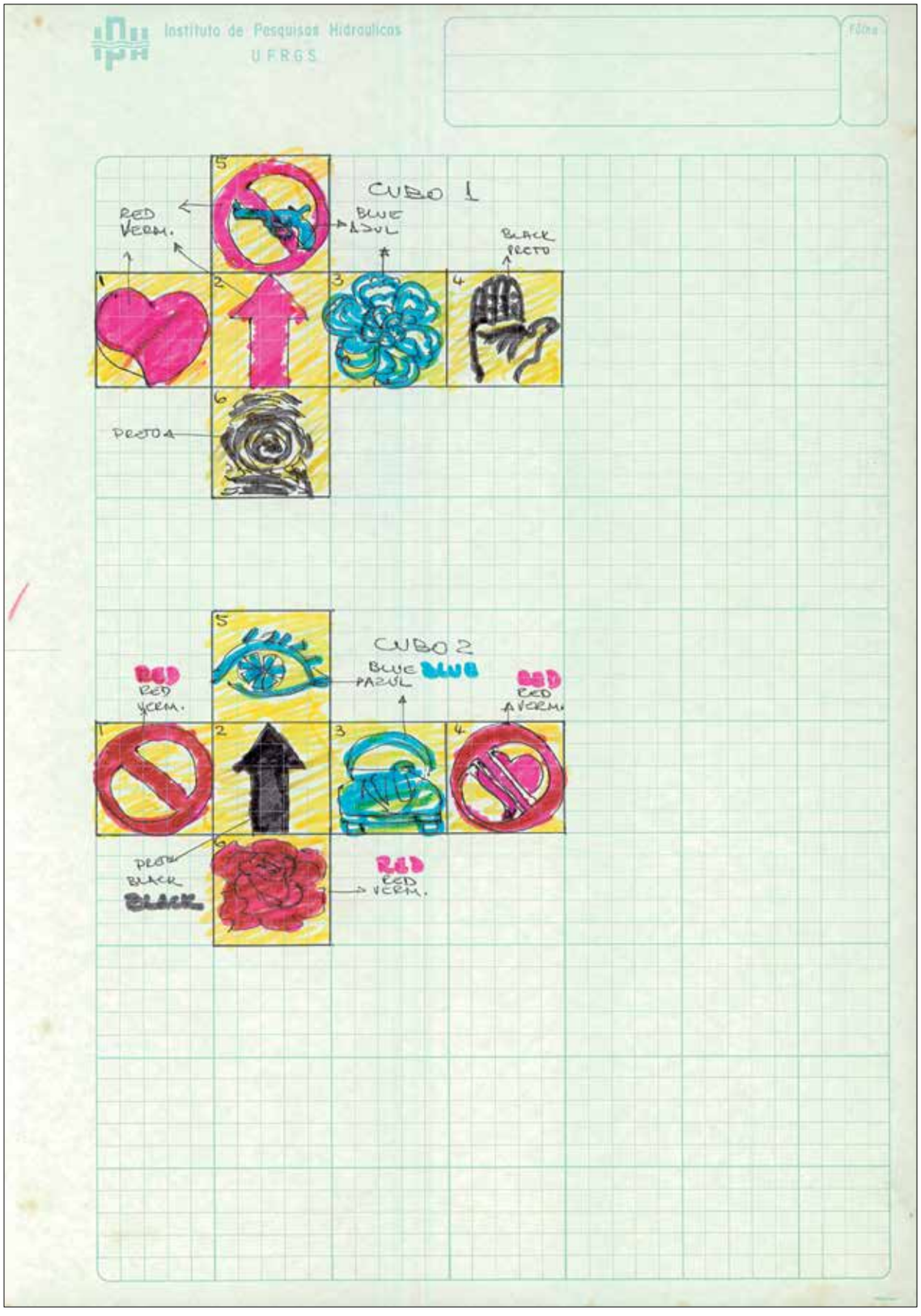
A obra encontrava-se em avançado estágio de deterioração em virtude de arranhões, desgastes, rasgos e danos, provavelmente causados por batidas na superfície dos objetos. Todos esses problemas descaracterizavam completamente sua dimensão estética, impossibilitando-a de ser exibida no estado em que se encontrava e não podia ser retocada, pois as superfícies deviam estar com a cor íntegra e em bom estado. Entretanto, na ocasião da doação dessa obra ao museu, a artista deixou instruções para a refeitura da obra quando estivesse danificada. O MARGS possui uma reserva de imagens impressas para refazer o trabalho várias vezes em caso de dano das superfícies.

Para atingir a precisão necessária no trabalho e o perfeito acabamento das superfícies, as peças foram lixadas por um profissional que removeu grande parte dos arranhões mais profundos e outras imperfeições causadas pelo manuseio. O processo consistiu basicamente em recortar as imagens e colá-las perfeitamente na superfície com uma cola vinílica, cobrindo suas superfícies com uma camada de cola e utilizando um pincel de cerdas macias, como se fosse uma camada de verniz. No decorrer do processo, descobriu-se que não seria tão simples assim refazer a obra, visto que não foi possível encontrar o tipo de cola vinílica disponível no mercado à época de sua produção, tendo sido necessário encontrar uma outra similar.

As peças precisam ser finalizadas com uma camada de cola para proporcionar um acabamento semibrilho e a proteção das superfícies. No futuro, caso a obra precise ser restaurada

ROMANITA DISCONZI
PLANEJAMENTO DIAGRAMÁTICO DA OBRA
TOTEM DE INTERPRETAÇÃO.
DIAGRAMMATIC PLANNING FOR THE WORK
TOTEM DE INTERPRETAÇÃO
ARQUIVO DA ARTISTA
ARTIST'S ARCHIVE





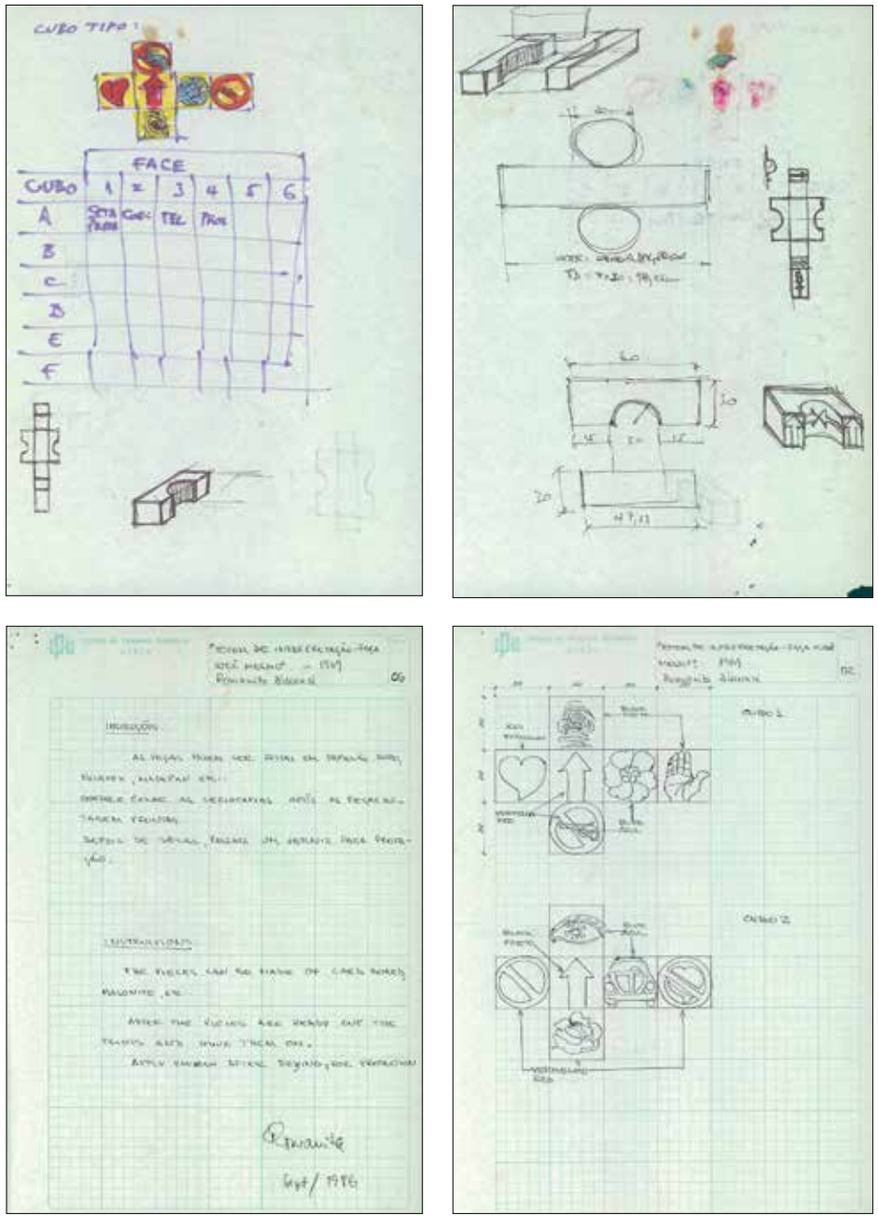
ROMANITA DISCONZI

PROJETO E ESBOÇOS PARA A CONSTRUÇÃO DA OBRA *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*.
PROJECT AND SKETCHES FOR CONSTRUCTION OF THE WORK *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*

ARQUIVO DA ARTISTA
ARTIST'S ARCHIVE

novamente, talvez seja necessário encontrar uma alternativa para o acabamento das superfícies depois da colagem das imagens nas peças de madeira. A utilização de algum verniz que proporcione um acabamento similar talvez seja uma alternativa, visto que já existem vários disponíveis, mas será necessário um produto que não manche a superfície do papel quando aplicado e também lhe proporcione um acabamento homogêneo.

Depois de restaurada a obra *Totem* já foi exibida em duas grandes exposições do MARGS, *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* e *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*.

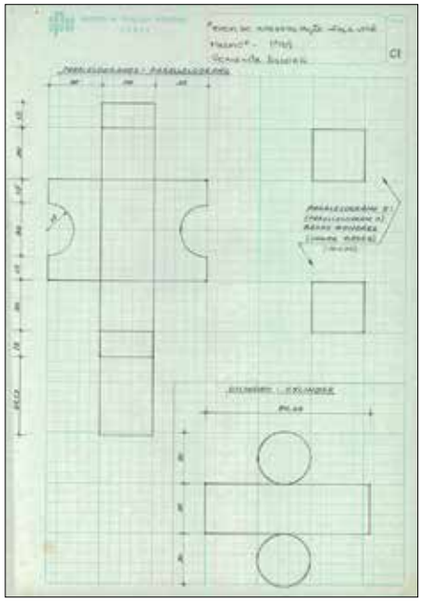


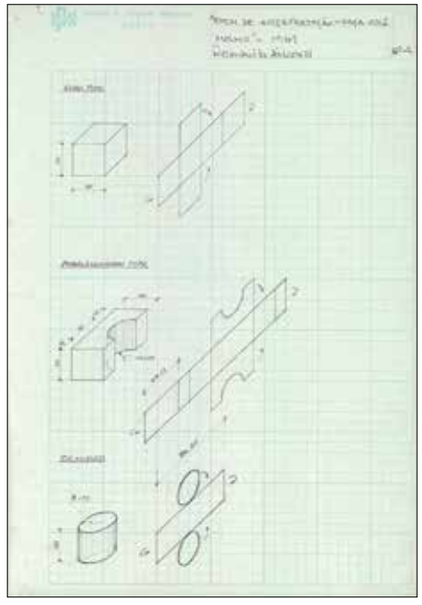
ROMANITA DISCONZI
PROJETO E ESBOÇOS PARA A CONSTRUÇÃO DA OBRA *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*.
PROJECT AND SKETCHES FOR THE CONSTRUCTION OF THE WORK *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*
ARQUIVO DA ARTISTA
ARTIST'S ARCHIVE

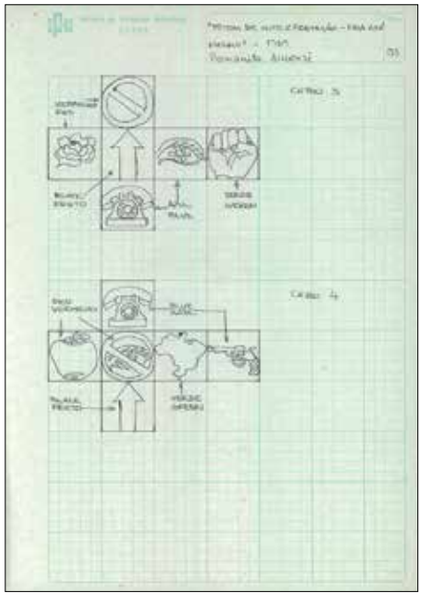
ROMANITA DISCONZI

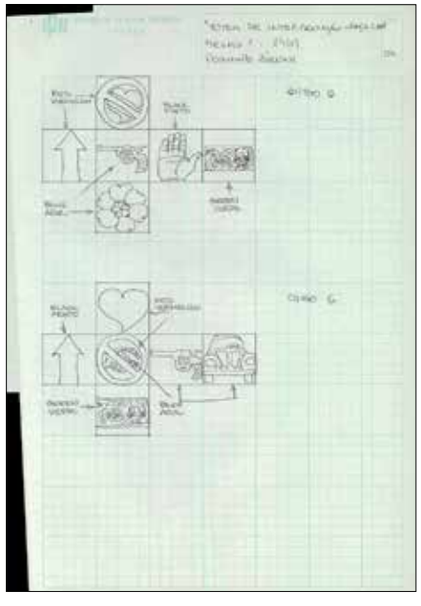
PROJETO E ESBOÇOS PARA A CONSTRUÇÃO
DA OBRA *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*.
PROJECT AND SKETCHES FOR CONSTRUCTION
OF THE WORK *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*

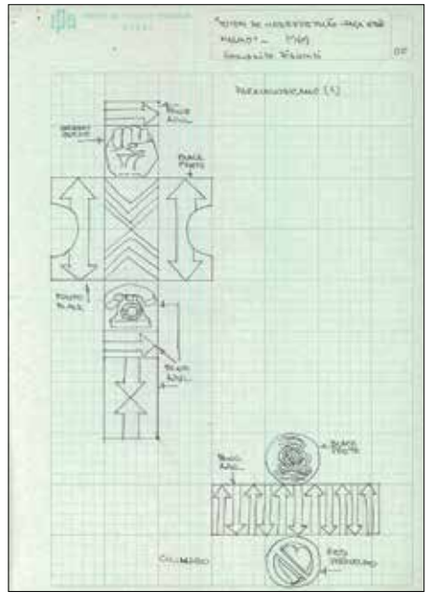
ARQUIVO DA ARTISTA
ARTIST'S ARCHIVE











THE MULTIPLE PARTICIPATIVE PATHS IN ROMANITA DISCONZI'S *TOTEM DE INTERPRETAÇÃO*

Romanita Disconzi's *Totem de Interpretação* [Interpretation Totem] (1969) is a participatory work containing six cubes, one cylinder and two parallelograms. All parts have a printed image on each face.

Conceived during the pinnacle of the international pop art movement, *Totem de Interpretação* is paradigmatic of a combination of participatory work and reflections on the performance field of semiotics and artistic investigation in the universe of interpretation. The work enters a playful universe and exists in a zone of interactivity characterized by a game of signs that is very peculiar to the universe of culture and interactive inclination, which would later strongly characterize the production of the mid 1960s and early 1970s.

Although we can characterize it as an open work, the realization of its conceptual presuppositions is not exclusively determined by the participative influence of the agents that eventually "manipulate" the work, but by the awareness that it is essentially conceived as a mechanism of participatory interference. In regards to how it can be displayed, the work can have infinite configurations, which gives it formal differentials that activate its dimension as a participatory work, without it being immediately necessary for such experience to materialize.

The work was at an advanced stage of deterioration due to scratches, tears and wears probably caused by bangs to the surface of the objects. All these problems had completely uncharacterized its aesthetic dimension, making it impossible for it to be displayed in such state. But the museum has a set of the printed images, which allows it to remake the work several times in case of damage to its surface. The work cannot be retouched because the surfaces must maintain its integral color and remain in good condition. When this work was donated to the museum, the artist left instructions for remaking it in case it was damaged.

In order to achieve the necessary precision and perfect finishing of the surfaces, the parts were sanded by an expert who removed a large amount of the deeper scratches and other imperfections caused by handling. The process consisted basically on retouching the images and pasting them perfectly on the surface with vinyl glue, covering its surfaces with a layer of glue and using a soft bristle brush, giving the impression of a layer of varnish. During the process, it was noted that remaking the work would not be a simple task, given that it was impossible to find the type of vinyl glue available in the market at the time of its production, making it necessary to find a similar type.

The parts need to be finished with a layer of glue in order to provide a semigloss finish and protect the surfaces. In the future, in case the work needs to be restored again, maybe will be necessary to find an alternative for the surface finishing after the images are pasted to the wooden pieces. The use of varnish, which provides a similar finishing, might be a good alternative, given that there are already many types available. But it will also be necessary to use a product that does not stain the paper surface when applied and that can also provide it a homogenous finishing.

After the restoration of the work, it was already displayed in two major exhibitions held by MARGS, *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Mulheres Artistas na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists at the MARGS Collection] e *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* [Chromemuseum: Post-Pictorialism in the Museological Context].

VISTA DA CONSTRUÇÃO MUSEOGRÁFICA CENTRAL DA EXPOSIÇÃO.
VIEW OF THE CENTRAL MUSEOGRAPHIC CONSTRUCTION OF THE EXHIBITION.
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

FEMINISMO LOCAL E INTERVENÇÃO EM CURADORIA

Os questionamentos sobre o potencial de intervenção local da produção artística têm sido recorrentes nos últimos anos, principalmente por aqueles curadores que operam nos grandes centros internacionais da produção artística. Apenas algumas décadas atrás, era comum pensar que a produção artística dos países localizados à margem, aqueles chamados "periféricos", seriam dependentes cultural e artisticamente dos grandes centros internacionais de arte e que não haveria muita saída para o processo de dominação cultural. Consequentemente, em muitos aspectos, considerava-se parte dessa produção como sendo derivativa.[1] Como resultado disso, a autonomia em relação a esses grandes centros de produção artística tem sido constantemente motivo de escrutínio, e questões de derivação estão sempre na ordem do dia, embora cada vez menos.

No Brasil, passados todos estes anos, chegamos a uma condição de completa independência dos grandes centros internacionais e suas correntes artísticas.[2] Hoje a produção brasileira atingiu pleno vigor e autonomia estética, e as questões de derivação remanescentes são constituídas apenas de alguns ruídos históricos, sendo que muito poucas ainda necessitam de solução através de uma abordagem teórica.[3] Agora se trata mais de reafirmar a autonomia da arte brasileira diante da comunidade internacional e consolidar as bases da produção no território brasileiro, com o fortalecimento das instituições e o apoio a produção artística do país.

Os curadores hoje deveriam estar mais envolvidos com as questões locais do que com uma tendência global de considerar que as exposições têm de necessariamente ser constituídas por uma plataforma que ignore completamente as contribuições regionais mais remotas e as singulares da produção de determinada área geográfica.[4] Foi justamente tal perspectiva de pensamento que fez com que fossem abandonadas todas as contribuições locais, porque parece não haver, para a maioria desses curadores envolvidos com a produção global, como coordenar em uma exposição questões que pudessem concatenar a produção dos artistas que estivessem envolvidos com uma linguagem mais localizada.[5] Para que essa perspectiva de abor-

1. Questões de derivação na arte brasileira começaram a ser abordadas de maneira política pela curadoria em meados da década de 1990, tendo atingido seu ápice com a *XXIV Bienal de São Paulo*, a chamada "Bienal da Antropofagia", curada por Paulo Herkenhoff em 1998. A exposição discutiu a inclusão da arte brasileira no cânone da arte ocidental. Esta foi a primeira vez que uma exposição desse porte utilizou-se de uma plataforma local (a antropofagia de Oswald de Andrade) para discutir questões de dependência cultural e para reavaliar a contribuição da arte brasileira nas grandes narrativas.
2. Talvez falte ainda uma conquista de independência para as instituições brasileiras, muitas das quais ainda se encontram atreladas a modelos atrasados de museus conservadores europeus.
3. A teorização de tradições artísticas apropriadas é capaz de resolver em grande parte questões de derivação, uma vez que se trata de um processo de "antropofagia teórica", se é que podemos chamar assim. Nesse processo, o entendimento das influências e dos mecanismos derivativos da produção artística é determinante para a solução de tais processos, considerando-se a disposição de gerar legibilidade, processar e superar eventuais influências.
4. Embora muitos curadores tenham advogado em torno de plataformas locais, na prática poucas vezes isso acontece e, quando se trata de fazer escolhas, estas são no mais das vezes voltadas para uma plataforma global de abordagem da produção.
5. Falo aqui de especificidade cultural e de como ela é fundamental para entendermos porque muitas vezes uma obra que formalmente se parece com outra pode não ter nenhuma relação de similaridade entre as questões que tratam.

dagem curatorial funcione, é preciso que tais questões sejam sempre niveladoras, com temas e conceitos "universais", entendendo-se universalismo como um conjunto de elementos que podem ser comuns à produção de todos.

Sendo assim, questões relativas ao feminismo, à comunidade LGBT e à produção de outros grupos marginalizados têm ficado de fora quando se trata de grandes exposições internacionais como bienais e outras exposições de grande envergadura, visto que essas questões são consideradas sobretudo políticas (e localizadas)[6] e as exposições transnacionais não as levam em consideração, salvo raras exceções. Tal comportamento gerou a exclusão de exposições que levem em conta a produção local[7] e sua contribuição para um contexto mais amplo da produção internacional. E, com isso, o campo artístico vem tornando-se consideravelmente mais empobrecido, mesmo porque as contribuições localizadas fora dos grandes centros têm um potencial artístico de extrema relevância para entendermos a lógica de funcionamento do sistema artístico, de sua contribuição para as questões artísticas, da articulação da criatividade e de como os problemas localizados são tratados com vistas a intervir naquele contexto específico. Essa contribuição artística é, portanto, indispensável para uma história de exposições.

Entre essas contribuições estão o feminismo e suas intervenções regionais, com uma considerável gama de problemas específicos que se mostram importantes não só para aquela comunidade mais próxima, como também para uma história da arte mais inclusiva, que não seja construída somente por formas canônicas. Contribuições locais são igualmente relevantes para a história da arte, tanto quanto aquelas que são consideradas canônicas. Daquelas contribuições artísticas mais relevantes, podemos considerar as obras feministas como tendo uma especificidade que lhes confere a possibilidade de intervir em um contexto de formas onde o que está em questão não seja somente a excelência estética (embora excelência também possa ser o caso), porque essas obras têm o potencial de se tornar indispensáveis para a formação de pequenas tradições artísticas que sejam instrumentais para a realização de uma história da arte renovada.

É preciso considerar que a produção feminista localizada no centro também se tornou em grande parte canônica e que, para aquela produção feminista originada às margens, sua existência foi consideravelmente problematizada quando se trata de receber reconhecimento. Assim, podemos dizer que, em certo sentido, o feminismo local foi colonizado pelos grandes centros de produção internacional da arte, como de resto o foram outras ocorrências e movimentos da produção artística. Marsha Meskimmon discutiu exaustivamente tal questão em seu ensaio *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally*, acentuando que o movimento feminista propaga-se a partir dos Estados Unidos nos anos de 1970, primeiro em direção à Europa e, posteriormente, para as Américas, a África e a Ásia:[8]

> Esta cartografia temporal omite dois padrões dúbios: primeiro, uma tendência para um certo tipo de Estados Unidos – a prática da arte feminista e do discurso a ser tomado como uma categoria normativa não marcada, fechando assim as diferenças tanto dentro como fora do contexto norte-americano, e segundo, um pressuposto implícito de que a 'revolução feminista' virá para todos nós, eventualmente. Esses padrões pressupõem as narrativas de progresso que

6. A produção feminista adquiriu por vezes uma conformação global quando se trata de um conjunto de obras de origem euro-americana. O restante dessa produção permanece em grande parte confinada às suas áreas geográficas onde foram produzidas. Questões LGBT ainda não atingiram um interesse global no âmbito da curadoria.
7. Hoje é comum viajarmos para diferentes continentes e vermos em exposições as mesmas obras que são vistas em coleções museológicas públicas ou privadas dos grandes centros globais. Isso ocorre sobretudo porque os curadores que realizam tais exposições são aqueles que trabalham no centro, justamente para tais instituições e coleções.
8. Marsha Meskimmon, "Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally", in *WACK! Art and The Feminist Revolution*, Cornelia Bulher (ed.), (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art e Cambridge, Mass., e Londres: The MIT Press, 2007), 324.

> demonstraram a vitória do tempo sobre o espaço, e, em explorar a práxis feminista, o seu efeito é o de produzir nem uma cartografia crítica ou uma cronologia acrítica.[9]

Não seria diferente com a produção feminista. Para que tal dilema possa ser resolvido, é preciso que essas tradições investigativas acerca do papel da produção feminista sejam construídas independentemente em cada local onde elas surgirem. Ou seja, ao invés de depender de uma relação de referência histórica que siga uma tradição, as histórias de feminismo serão mais eficientes se surgirem independentes de um senso de ativismo pregresso no que se refere à produção visual. Assim, sem ignorar ganhos e avanços, a produção feminista precisa avançar levando em consideração sua necessidade de intervenção local.

A contribuição da produção de artistas mulheres, com maior ou menor grau de inclinação feminista, precisa ser mensurada de forma desvinculada da noção de excelência estética e prioridade histórica, visto que a própria necessidade de intervenção artística localizada deve ser repensada, e, quando for o caso, reativada na atualização de determinadas obras que podem ou não ter um grau significativo de originalidade, dependendo, quando for o caso, do grau de intervenção que almejam. Logo, dependendo da necessidade de um ativismo feminista tomar forma, determinadas obras precisam ser consideradas dentro desta perspectiva.

Avaliar o potencial de efetividade desta intervenção, sua dimensão artística e seu *status* em um conjunto de obras global torna-se, assim, uma tarefa *a posteriori*, um vínculo necessário com os mais significativos ganhos artísticos de uma história da arte feminista. Portanto, o surgimento de uma experiência artística feminista de caráter localizado corre o risco de ser considerado exclusivamente como forma de militância e facilmente ser descartado como sendo uma produção artística relevante. É preciso, porém, considerar a intervenção de produções específicas locais como sendo cultural e artisticamente importantes, porque elas de fato o são, visto que não necessariamente precisam contribuir para as grandes narrativas – ou, por outro lado, encaixar-se artisticamente nelas.

A contribuição das intervenções artísticas feministas no âmbito local é tão fundamental quanto aquelas que agem sobre uma plataforma global, embora o papel das primeiras seja dificilmente reconhecido. Qualquer consideração que envolva o reconhecimento dessa produção realizada às margens dos grandes centros (leia-se também o espaço onde a literatura e as possibilidades de exposição encontram legitimidade e espaço) mostra considerável resistência por um grupo de curadores que sequer considera que intervenções feministas em arte sejam relevantes. Nunca é demais salientar que a escassez de projetos curatoriais de teor feminista no Brasil é um aspecto que precisa ser levado em consideração, como já escrevi anteriormente:

> Se, por um lado, as iniciativas curatoriais de teor feministas são escassas, por outro, é preciso avaliar porque tais circunstâncias persistem no contexto brasileiro, a despeito de uma suposta nova geração de curadores que surge a cada ano. A experiência que temos de curadorias feministas quase inexiste, ainda que possamos assinalar que há um potencial no país para que as mesmas se constituam como uma realização mais determinante no contexto de exposições brasileiro – e, quem sabe um dia, estrangeiro –, embora possamos concluir sem muita dificuldade que ainda estamos longe de tal perspectiva.[10]

9. Idem. Marsha Meskimmon, "Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally", 324.
10. Gaudêncio Fidelis, "Dentro do Útero: Curadoria Feminista no Contexto Museológico Brasileiro", *Tes }xOH*, v. 1, nº1 (Junho-Setembro de 2013), 23.

Tal como a produção de teor feminista, a intervenção de curadores que queiram dar visibilidade a essa produção é determinante para que a mesma tenha visibilidade. Ainda que uma produção militante como a feminista tenha, por natureza, o potencial para ganhar visibilidade, o papel dos curadores em atribuir espaço de circulação a essa produção torna-se fundamental e radicalmente diferente daquele de outras áreas para que possamos construir determinado senso de intervenção artística que o Brasil obteve em outras áreas, como a arte conceitual, o neoconcretismo, etc. Embora, por vezes, questões feministas tenham perpassado tais movimentos, elas não surgiram como uma plataforma de lutas e reinvindicações da arte, mas como investidas ocasionais dentro de um programa maior, do qual essas obras fizeram parte. Para que um conjunto de prerrogativas capazes de constituir uma demanda de visibilidade que dê espaço para a produção local configure-se como referência para a comunidade internacional, é indispensável que seja angariada por curadores como meio também de reconhecer outras produções enraizadas em seus respectivos locais de produção e que não necessariamente tenham a ambição de transcender suas barreiras geográficas.

Para tanto, é preciso estabelecer novos parâmetros de escolha e exposição dessa produção, possibilitando assim reconhecê-la como um fator distintivo de referência em relação ao campo de atuação política da produção artística. Se é verdade que a produção artística mais radical, quando se trata da produção feminista, foi aquela que surgiu no início do movimento, podemos considerar que toda a abordagem feminista, mesmo localizada fora desses grandes centros, mostra-se relevante sob uma perspectiva de circulação da produção local.

* * *

O surgimento de manifestações locais de arte feminista é consideravelmente importante para promover os deslocamentos do cânone, com suas bases conservadoras e insidiosa interferência em toda obra que se manifeste na constituição de qualquer modalidade artística como uma interferência que desloca da própria possibilidade de se inscrever em uma trajetória reconhecível, senão propriamente canônica. Griselda Pollock assinala as relações entre a formação do cânone e os ideais de beleza, cujas manifestações de masculinidade são sempre recorrentes. Em síntese, no centro da formação canônica encontra-se a construção da heteronormatividade. Pollock escreveu:

> Mais do que uma coleção de valiosos objetos/textos ou uma lista de mestres reverenciados, eu defino o cânone como uma formação discursiva que constitui os objetos/textos que define como os produtos de domínio artístico, portanto contribui para a legitimação da masculinidade branca, exclusiva identificação com a criatividade e com a Cultura. Aprender sobre Arte, por meio do discurso canônico, é entender a masculinidade como poder e significado, e todos os três como idêntico à Verdade e à Beleza. Enquanto o feminismo também tenta ser um discurso sobre a arte, a verdade e beleza, ele só pode confirmar a estrutura do cânone, e ao fazê-lo corroborar com masculinidade da maestria e do poder, a despeito de quantos nomes de mulheres que tente adicionar ou relatos históricos mais abrangentes que consigam produzir. [11]

11. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London e New York: Routledge, 1999), 9.

A resistência em reconhecer as intervenções feministas localizadas às margens dos grandes centros de produção de conhecimento, onde uma tradição de arte feminista ganhou inicialmente visibilidade, é então ainda maior, já que a relevância dessa produção precisa ultrapassar ainda os impedimentos da heteronormatividade patriarcal do museu. Os museus são um dos grandes responsáveis pela visibilidade dessa produção, os quais podem abrir ou não as portas para o ingresso de formas canônicas no âmbito das narrativas dominantes. Mesmo que não seja um desejo último, o de promover tal ingresso, a capacidade do museu de determinar o destino dessas obras é maior do que podemos imaginar.

As considerações que podemos fazer em relação à produção feminista local e à sua intervenção política limitam-se a uma conclusão de ordem política, dado que o campo de referência que consolida a distinção da arte como especificidade é antes uma designação conceitual que assegura a legibilidade de uma obra e/ou produção em relação à outra. Em última análise, o museu é instrumental para essa última geração da produção feminista, uma vez que nesse estágio a visibilidade que ela venha a adquirir depende dessas instituições, passado agora o período mais crítico depois da militância. Portanto, os museus desempenham um papel-chave na formalização de um sistema de visibilidade que é instrumental na produção de reconhecimento para essas obras que precisam chegar ao olhar público, sem o qual elas correm o risco de permanecer para sempre na obscuridade, roubadas da contribuição artística que possam vir a dar ao meio.

LOCAL FEMINISM AND CURATORIAL INTERVENTION

Questions about the potential of the local intervention of artistic production have been recurrent in recent years, especially by curators that operate in the major international centers of art production. A few decades ago, it was still common to think that the art production of countries in the margins, the so-called "peripheral" countries, depended culturally and artistically on the major international art centers and that there was no escape from the process of cultural domination. Consequently, in many aspects, part of this production was considered as a mere derivative.[1] As a result, autonomy in regards to these major centers has been subject to scrutiny and issues of derivation are still the order of the day, although increasingly less.

In Brazil, after all these years, we reached a condition of total independence from the major international centers and their art currents.[2] Today, Brazilian production has achieved full aesthetic vigor and autonomy, and the issues of derivation remain only as historical clatter, being that very few issues still need solution through a theoretical approach.[3] It is now more about reaffirming the autonomy of Brazilian art in face of the international community and consolidating the bases of production in Brazilian territory, with the strengthening of institutions and increasing support to the country's art production.

Curators today should be more involved with local issues than with a global tendency that considers that exhibitions must necessarily consist of a platform that completely ignores the most remote and singular regional contributions of a certain geographical area.[4] It was precisely this perspective that was responsible for the abandonment of all local contributions, because it was deemed impossible, at least for the majority of curators involved with a global production, to coordinate in one exhibition issues that could concatenate the production of artists involved with a more localized language.[5] For this curatorial approach to function properly, these issues must necessarily work as levelers, with "universal" concepts and themes, understanding universalism as a set of elements that can be common in any production.

Thus, issues related to feminism, the LGBT community or the production of other marginalized groups have been left out of large international exhibitions such as biennials and other large-scale exhibitions, given that these issues are considered as mainly political (and localized)[6] issues and transnational exhibitions do not take them in consideration, with few exceptions. Such behavior has caused the exclusion of exhibitions that take into account local production[7] and its contribution for a broader context. Thereby, the field of art has become considerably poorer because the contributions from outside the major centers have an extremely relevant artistic potential to help unveil the operating logic of the art system, and its contribution for art issues, the articulation of creativity and the way localized problems are treated in order to intervene in that specific context. This artistic contribution is, however, indispensible for a history of exhibitions.

Among these contributions are feminism and its regional interventions, with a considerable range of specific problems that seem important not only to the closer community, but also for a more inclusive art history, built not only by canonic forms. Local contributions are equally relevant for art history as those considered canonic. Out of the most relevant contributions, we can consider feminist works as having a specificity that gives it the possibility of intervening in a context where what is in play is not only aesthetic excellence (although excellence can also be the case). After all, these works have the potential to become indispensible for the formation of small artistic traditions that can be instrumental for the realization of a renewed art history.

We must also consider that the feminist production from the center has also largely become canonic and that the feminist production made in the margins was considerably problematized when receiving acknowledgement. Therefore, we can say that, in a sense, local feminism was colonized by the major international centers of art production, as also occurred with other events and movements of art production. Marsha Meskimmon exhaustively discussed this question in her essay *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally*, emphasizing that the feminist movement spread from the United States in the 1970s, first to Europe and later to the Americas, Africa and Asia:[8]

> This temporal cartography elides two dubious patters: first, a

1. Issues of derivation in Brazilian art began to be discussed politically by curators in the mid 1990s, having reached its peak at the *XXIV São Paulo Biennial*, the so-called "Anthropophagy Biennial", curated by Paulo Herkenhoff in 1998. The exhibition discussed the inclusion of Brazilian art in the canon of western art. It was the first time an exhibition of this magnitude used a local platform (Oswald de Andrade's *Anthropophagy*) to discuss issues of cultural dependence and reevaluate the contribution of Brazilian art for the great narratives.
2. Maybe Brazilian institutions have not yet conquered their independence, as many of them are still stuck to backward models of European conservative museums.
3. The theorization of appropriate art traditions is capable of largely solving issues of derivation, given that it is a process of "theoretical anthropophagy", if we may call it so. In this process, understanding the influences and derivative mechanisms of art production is necessary for the solution of such processes, considering the willingness to generate legibility, process and overcome eventual influences.
4. Although many curators have advocated in favor of local platforms, in practice this seldom occurs and, when choices are made, these are usually directed toward a global platform.
5. I am referring here of cultural specificity and how it is essential to understand why many times a work that is formally similar to another may have no relation of similarity between the issues they approach.
6. Feminist production sometimes acquired a global conformation when considering a group of euro-american works. The rest of this production seems largely confined to the geographic areas in which they were produced. LGBT issues have yet not reached a global interest in the field of curating.
7. It is common nowadays, when traveling to different continents, for one to see displayed in exhibitions the same works that are seen in public or private museological collections of the major global centers. This occurs especially because the curators that carry out such exhibitions are the ones that work on the centers, exactly for such institutions and collections.
8. Marsha Meskimmon, "Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally", in *WACK! Art and The Feminist Revolution*, Cornelia Bulher (ed.), (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2007), 324.

> tendency for a certain kind of United States – based feminist art practice and discourse to be taken as an unmarked normative category, thereby foreclosing differences both within and beyond the American context, and second, an implicit assumption that the 'feminist revolution' will come to us all, eventually. These patterns presuppose the self-same progress narratives that demonstrated the victory of time over space, and, in exploring feminist praxis, their effect is to produce neither a critical cartography nor an uncritical chronology.[9]

It would not be different with feminist production. To resolve this dilemma, it is necessary that the investigative traditions concerning the role of feminist production be build independently in each place it emerged. In other words, instead of depending on a historical relation of following a tradition, the histories of feminism would surely be more efficient if emerged independently of a sense of previous activism regarding visual production. Therefore, without ignoring gains and advances, feminist production needs to advance, taking in consideration its need of local intervention.

The contribution of the production of women artists, more or less inclined to feminism, needs to be measured in a way unrelated to the notion of aesthetic excellence and historical priority, given that the need itself of localized artistic intervention needs to be reevaluated and, when appropriate, reactivated in the actualization of certain works that can or cannot have a significant degree of originality, depending, when it's the case, on the degree of intervention they desire. Thus, depending on the need of a feminist activism to take shape, certain works should be considered within this perspective.

Evaluating the potential of the effectiveness of this intervention, its artistic dimension and status within a group of global works thus becomes a task *a posteriori*, a necessary connection to be made with the most significant artistic achievements of a history of feminist art. Therefore, the emergence of a localized feminist artistic experience is in danger of being considered exclusively as a form of militancy and easily be discarded as an irrelevant artistic production. However, it is necessary to consider the intervention of specific local production as culturally and artistically important, because they are in fact, given that they not necessarily need to contribute for the major narratives – or, on the other hand, artistically fit in them.

The contribution of local feminist artistic interventions is as essential as those that exist on a global platform, although the role of the first is hardly ever recognized. Any consideration that involves the recognition of this production made in the margins of the large centers (or, likewise, the place where literature in the field and the possibilities of exhibition find legitimacy and space) shows considerable resistance from a group of curators that do not even consider the relevance of feminist interventions in art. It is never too much to emphasize that the scarcity of feminist curatorial projects in Brazil is an aspect that needs to be taken in consideration, as I previously wrote:

> If, on one hand, feminist curatorial initiatives are scarce, on the other, it is necessary to evaluate why such circumstances persist in the Brazilian context despite of a supposed new generation of curators that emerges each year. The experience we have of feminist curatorial projetcs is almost null, even if there are signs of a potential in the country for them to constitute themselves more determinately in the Brazilian context – and, who knows, maybe one day, foreign context -, although we can easily come to the conclusion that we are still far from this perspective.[10]

Similar to feminist production, the intervention of curators that want to shed a light on this art is a determining factor for its visibility. Even if a militant production like feminism has, by nature, the potential to gain visibility, the role of the curator in giving space for this production to circulate is essential and radically different from that of other areas. It is the curator who can build a certain sense of artistic intervention that the country has obtained in other areas, such as conceptual art, Neoconcretism, etc. Although sometimes feminist issues have pervaded such movements, they did not emerge as a platform of struggles and complains of art, but as occasional attempts within a large program from which these works were a part. For a set of prerogatives capable of constituting a demand for visibility and space for local production to be configured as a reference for the international community, it is indispensible that curators adopt it as a means of also recognizing other productions rooted in their respective places of production and that do not necessarily have to transcend their geographical barriers.

Therefore, it is necessary to establish new parameters of selection and exhibition of this production, then recognizing it as a distinctive factor of reference in the field of political performance of art production. If it is true that the more radical art, regarding feminist production, was the one that emerged in the beginning of the movement, we can consider that all feminist approach, even located outside the large centers, seems relevant under a perspective of circulation of local production.

* * *

The emergence of local manifestations of feminist art is considerably important to promote dislocations of the canon, with its conservative basis and insidious interference in every work that manifests in the constitution of any given artistic modality, the possibility of being inscribed in a recognizable, if not properly canonical, trajectory. Griselda Pollock points that, considering the relations between the formation of the canon and the ideals of beauty, manifestations of masculinity are always recurrent. In a nutshell, in the center of canonical formation is the construction of heteronormativity. Pollock wrote that:

> More than a collection of valued objects/texts or a list of revered

9. Idem. Marsha Meskimmon, "Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminism Globally", 324.

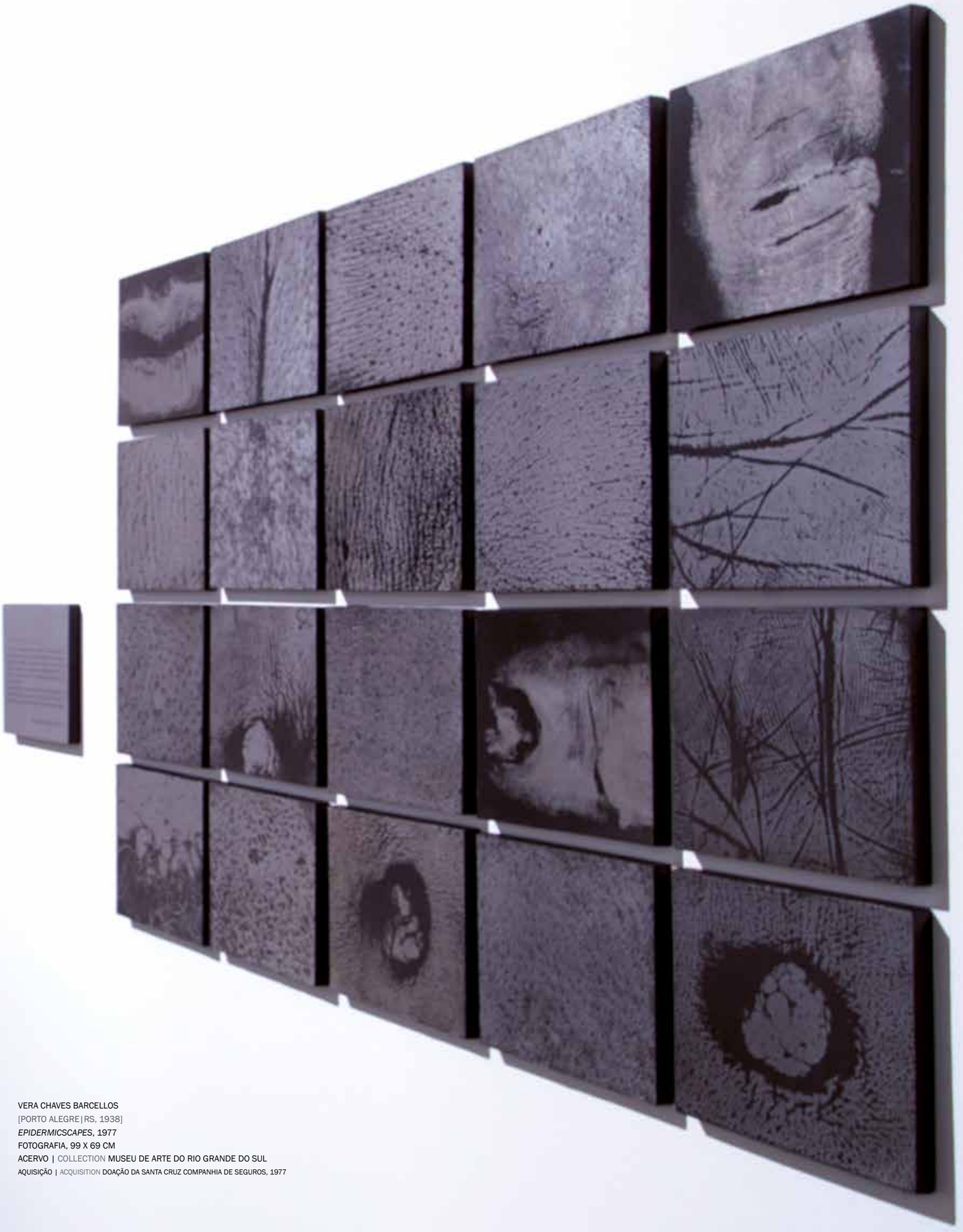
10. Gaudêncio Fidelis, "Dentro do Útero: Curadoria Feminista no Contexto Museológico Brasileiro", *Tes }xOH*, v. 1, n. 1 (Junho-Setembro, 2013), 23.

> masters, I define the canon as a discursive formation which constitutes the objects/texts it selects as the products of artistic mastery and, thereby, contributes to the legitimation of white masculinity's exclusive identification with creativity and with Culture. To learn about Art, through the canonical discourse, is to know masculinity as power and meaning, and all three as identical with Truth and Beauty. So long as feminism also tries to be a discourse about art, truth and beauty, it can only confirm the structure of the canon, and by doing so corroborate masculinity mastery and power, however many women's names it tries to add, or fuller historical accounts it manages to produce.[11]

Resistance in recognizing feminist interventions located at the margins of the major centers of production of knowledge, where a tradition of feminist art initially gained visibility, is even bigger, given that the relevance of this production also needs to surpass the impediments of the museum's patriarchal heteronormativity. Museums are largely responsible for the visibility of this production, opening their doors or not for the entrance of canonic forms in the field of dominant narratives. Even if promoting such entrance is not its ultimate wish, the museum's capability to determine the fate of these works is larger than one would imagine.

The considerations we can make regarding local feminist production and its political intervention are limited to a political conclusion, given that the field of references that consolidate the distinction of art as specificity is first a conceptual designation that assures the legibility of a given art and/or production in relation to another. Ultimately, the museum is instrumental for this latest generation of feminist production, given that in this stage the visibility that it might acquire depends on these institutions, having passed the most critical period, after militancy. However, museums perform a key role in the formalization of a system of visibility, which is essential for the recognition of these works that need to reach the public eye, without which they are in risk of eternally remaining in obscurity, stolen of the artistic contribution they could give.

11. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and New York: Routledge, 1999), 9.



VERA CHAVES BARCELLOS
[PORTO ALEGRE|RS, 1938]
EPIDERMICSCAPES, 1977
FOTOGRAFIA, 99 X 69 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
AQUISIÇÃO | ACQUISITION DOAÇÃO DA SANTA CRUZ COMPANHIA DE SEGUROS, 1977

LACUNAS INVISÍVEIS: APONTAMENTOS SOBRE UMA POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE OBRAS DE ARTISTAS MULHERES EM MUSEUS

Museus vêm respondendo a estratégias de inclusividade de diversas maneiras. Às vezes de modo mais comprometido, às vezes simplesmente ignorando as implicações das ausências de obras de artistas mulheres e a produção de outros grupos não adequadamente representados em coleções museológicas. Mas a verdade é que é cada vez mais difícil para museus ignorar a situação de seus acervos no que se refere à posição que ocupam em relação a política de aquisições de obras de artistas historicamente excluídos das narrativas dominantes. Algumas destas instituições entretanto permanecem de olhos fechados, presas a seu provincianismo, sem sequer dar importância às transformações que vêm acontecendo em todas as partes do mundo no que se refere a colecionismo em instituições museológicas. Isso sem falar nas mais recentes tendências que vêm transformando o modo como pensamos a atuação de artistas mulheres e ainda a importância de reavaliar paradigmas obsoletos pelos quais muitos museus são ainda administrados.

O MARGS emergiu de seu provincianismo nesta gestão, ingressando definitivamente no campo das exposições transgressivas e desafiadoras que são necessárias para estabelecer um perfil inovador que seja capaz de abrir as portas da instituição para uma produção até então negligenciada pelo conservadorismo da academia e seus representantes, e também aqueles sem qualquer formação profissional para dirigir um museu de arte, que vem causando, ao longo de suas administrações, mais danos do que benefícios. A abertura da instituição para novas produções, para a produção não reconhecida e para formas não canônicas, constitui uma etapa fundamental da vida dos museus como instituições, e é indispensável para estabelecer uma nova forma de administrar museus. Tais estratégias são indispensáveis para que estas instituições cresçam e evoluam em direção a uma qualificação de seus programas, demarcando uma nova fase de atuação que possibilite a geração de conhecimento.

O mais difícil de um acervo e estratégias de colecionismo quando se trata da obra de artistas mulheres é a invisibilidade das lacunas que precisam ser preenchidas. Tais lacunas se mostram tão indetectáveis que elas sequer habitam o pensamento de curadores e diretores de museus. Trata-se de uma situação emergencial, de preencher estas falhas, ausências, lacunas, espaços em branco, que deveriam ser ocupados pela imensa produção que deveria estar em museus, aguardando ser conservada, estudada e vista pelo público.

A formação de um cânone da arte local é determinante quando se trata da produção de artistas mulheres, mas mudanças paulatinas do cânone só podem ser empreendidas se existirem obras significativas em coleções museológicas, e além disso que as mesmas sejam exibidas continuamente para que possam produzir um dos mais importantes mecanismos capazes de influenciar mudanças nas prerrogativas de formação canônica: aquele da legibilidade produ-

zida através do contínuo processo do olhar e a reafirmação da imagem diante da visibilidade pública. Não é possível operar mudanças no cânone sem obras para desafiar seus princípios, e só é possível fazê-lo através da superexposição. Não é possível constituir qualquer mudança no cerne da constituição do cânone em atender a este requisito. Sendo assim, a principal política a ser adotada pelos museus deve ser aquela de garantir que obras estejam em suas paredes, e adquiri-las é o primeiro passo para tanto, pois não basta que elas lá estejam temporariamente, mas de maneira permanente, constituindo o patrimônio da instituição e assegurando um conjunto de obras capazes de formar, aos poucos uma tradição artística que assegure a necessidade de obras para sedimentar esta tradição. A confluência de um política de aquisição e uma vontade política para colocá-la em prática é necessária para que se constitua um conjunto de estratégias que possam assegurar a entrada destas obras nos acervos dos museus.

Proposições curatoriais feministas são fundamentais para colaborar com uma política de aquisições para museus, e é fundamental que elas cresçam progressivamente e tornem-se mais avançadas e sofisticadas em suas investidas conceituais. Sem um intenso programa de exposições, de nada servem as aquisições estabelecidas por estes mesmos programas de aquisições. É preciso justamente que estes programas sejam concebidos pela disposição de organizar a lógica de pertencimento de uma coleção em relação ao conjunto de atividades que compõe o total de obras de um acervo, reafirmando assim a relevância de um patamar de obras que se deseja atingir. Alguns dados são reveladores para que tenhamos uma noção de como as obras de artistas mulheres são representadas no acervo do MARGS.

Apesar do imenso esforço que fizemos desde janeiro de 2011 com a inclusão de obras de artistas mulheres, o museu possui hoje obras de 516 artistas homens representados no acervo, em oposição a 327 de artistas mulheres. Em número de obras verificamos que a produção de artistas mulheres concentra grande parte de sua produção em obras em papel (gravuras e desenhos), objetos e arte têxtil, enquanto que a produção masculina concentra-se grande parte em esculturas e pinturas. Destas 327, 74 artistas tiveram obras incluídas a partir de 2011, e não possuíam nenhuma obra na coleção do MARGS. Trata-se, portanto de um número extremamente significativo.

* * *

Ainda que historicamente pinturas e esculturas sempre tenham estado no topo da hierarquia das obras canônicas e ainda são consideradas em muitos círculos da crítica e historiografia como sendo mais importantes que obras em papel e outros modalidades artísticas, não é exatamente isso que uma coleção que possua mais obras em papel de artistas mulheres, do que pinturas ou esculturas, tende a sinalizar. Obras em papel também necessitam de menos espaço e por consequência menor custo de armazenamento, ao mesmo tempo que determinam, em uma ordem de prioridades, a necessidade do museu alocar menos espaço de armazenamento, conservação e logística de manuseio que obras de grande porte necessitam. E, se sabe que historicamente, as obras de artistas homens são aquelas que têm alocado mais espaço físico em museus e seus acervos. Estes dados são inegáveis e mesmo museus globais já constataram tais fatos e dados também em seus acervos. Não se trata de uma peculiaridade de museus localizados fora dos grandes centros. Embora, é claro, uma revisão crítica que fosse capaz de corrigir estas distorções tenha chegado muito mais atrasada a estas instituições museológicas, como é o caso do MARGS. Basta ver que a primeira grande exposição feminista do museu, *O Museu*

Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, tenha sido realizada apenas 57 anos depois da fundação do museu e uma política de aquisição preocupada com a inclusão da obra de artistas mulheres no acervo do museu tenha iniciado justamente neste momento. Lamentavelmente o museu não tinha nenhuma política de colecionismo ordenada, exceto por curtos períodos, e muito menos uma que levasse em conta a produção de artistas mulheres em especial.

O atraso que representou para o museu a ausência desta produção não pode sequer ser mensurada. Seria preciso encarar o problema de frente e admitir que o museu teria sido completamente diferente se este tivesse organizado exposições desafiadoras da norma que envolvesse a produção de artistas mulheres, assinalando não somente uma visão renovada das questões de gênero em museus, mas com isso, exposições mais interessantes para seu público. É importante que programas de aquisições andem lado a lado com programas de exposições para que obras adquiridas sejam incluídas em projetos curatoriais de relevância e venham à esfera pública frequentemente. Ainda assim colecionar é melhor do que não fazê-lo, pois uma vez que obras existam em coleções sempre podem surgir as condições para exibi-las adequadamente.

O MARGS sofreu por anos a fio uma dominação excessivamente heteronormativa que enfatizou demais o privilégio de artistas homens na formação de seu acervo. Diretores concentraram excessivamente seus esforços em uma excessiva busca por obras daqueles nomes considerados os "grandes nomes da pintura e da escultura gaúcha ou brasileira" e assim por diante. Enquanto que podemos considerar a contribuição destes artistas relevante para a formação de uma tradição artística local, ao ignorar toda a produção de mulheres artistas, tais administradores adotaram uma visão estreita da produção local, e ainda mais brasileira, para a qual o museu deveria atentar, para não incorrer em um provincianismo crônico. É difícil de conceber que essa excessiva orientação heteronormativa tenha não só impedido a preocupação do museu com questões relativas à produção das mulheres, mas com uma política de gênero em geral que nunca ultrapassou as portas do museu, como se estas simplesmente não fizessem parte da história da arte. Ao mesmo tempo é como se o museu fosse imune à dramática situação de exclusão que ronda as instituições museológicas, fazendo delas repositórios de lacunas, a maioria delas invisíveis, pela cegueira daqueles que insistem em ignorá-las.

INVISIBLE GAPS: NOTES ON A POLICY OF ACQUISITION OF WORKS BY WOMEN ARTISTS IN MUSEUMS

Museums have responded to strategies of inclusiveness in different ways. Sometimes more committed and other simply ignoring the implications of the absence of works by women artists and the production of other groups inadequately represented in museological collections. But the truth is that it is increasingly harder for museums to ignore the situation of their collections in relation to their position regarding policies of acquisition of works of artists historically excluded from the dominant narratives. Some of these institutions, however, have kept their eyes shut, prisoners of their provincialism, without giving due importance to the changes happening all around the world in art collecting in museological institutions. Not to mention the more recent tendencies that have changed the way we think about the role of women artists and the importance of reassessing obsolete paradigms by which many museums are still managed today.

MARGS has surfaced from its provincialism in the current administration, definitely entering the field of transgressive and challenging exhibitions. This necessary move helped establish an innovative profile apt to open the doors of the institution for a production until then neglected by the conservatism of the academy and their members, and also those without any professional background to manage an art museum, which has caused, throughout the history of the museum, more harm than good. The opening of the institution to new works, to non-recognized production and to non-canonic forms, constitutes a fundamental stage in the life of museums as institutions, and it is indispensible to establish a new way of managing museums. Such strategies are essential for these institutions to grow and evolve, to develop more qualified programmes, defining a new stage for the generation of knowledge.

The most difficult part of art collecting strategies concerning the work of women artists is the invisibility of the gaps that need to be filled. Such gaps seem so undetectable that they do not even inhabit the minds of curators and museum directors. It is urgently necessary to fill the flaws, absences, gaps, blank spaces that should be filled by the immense production that should be in museums, waiting to be conserved, studied and seen by the public.

The establishment of a local art canon is a determining factor when considering the production of women artists, but gradual changes of the canon can only happen if significant works exist in museological collections. Moreover, the works need to be displayed continuously in order to produce one of the most important mechanisms capable of influencing changes in the prerogatives of canonic formation: that of the legibility produced through the continuous process of viewing and reaffirming the image in the public eye. It is impossible to make changes in the canon without works that challenge its principles, and it is only possible to do so through overexposure. It is impossible to make any changes in the core of the constitution of the canon without meeting this requisite. Therefore, the main policy that museums should adopt is to guarantee that the works are in the walls, and acquiring them is the first step to do so, given that it is not enough for them to be there temporarily, but permanently, as part of the institution's patrimony, assuring a set of works capable of slowly forming an artistic tradition. The confluence of a policy of acquisition and the political will to put it in practice is necessary for the creation of strategies that can assure the entrance of these works in museum collections.

Feminist curatorial proposals are essential to collaborate with a policy of acquisitions for museums, and it is fundamental that they grow progressively and become more advanced and sophisticated in their conceptual approaches. It is necessary for these programs to be conceived with a desire to organize the logic of belonging of a collection in relation to the sum of activities that compose the total amount of works in a collection, thus reaffirming the relevance of a level of works one wishes to attain. Some information can help us have an idea of how the works of women artists are represented in MARGS collection.

Despite the immense effort we made since January 2011 with the inclusion of works of women artists, the museum currently has works of 516 male artists represented in the collection, as opposed to 327 female artists. We also verified that the production of women artists is largely concentrated in works on paper (engravings and drawings), objects and textile art, while the male production is largely concentrated in sculptures and paintings. Of the total of 327 artists, 74 of them had their works included after 2011, without previously having any work in MARGS' collection. It is therefore an extremely significant number.

Although painting and sculpture have always been historically on top of the hierarchy of canonical works and are still considered in many circles of the criticism and historiography more important than works on paper and other artistic modalities, this is not what a collection that has more works on paper of women artists than paintings or sculptures tends to signal to. Works on paper also require less space and consequently a smaller storage cost, and at the same time they determine, in an order of priorities, the need of the museum to allocate less space for storage, preservation and managing logistics needed with large-scale works. And it is notorious that, historically, the works of male artists have allocated more physical space in museums and their collections. This information is undeniable and even international museums have verified these facts in their collections. It is, therefore, not a peculiarity of museums located outside the major centers. Although, evidently, a critical review capable of correcting these distortions has arrived much later in these museological institutions, which is the case of MARGS. It suffices to say that the first feminist exhibition held by the museum, *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* was held 57 years after the foundation of the museum and an acquisition policy concerned with the inclusion of

women artists in the museum collection has just begun. Unfortunately, the museum did not have an ordained art collecting policy, except for some short periods in the history of the institution, and even less one that took on account the production of women artists in particular.

The delay that the absence of this production represented for the museum cannot be measured. It would be necessary to face the problem upfront and admit that the museum would be completely different if it had organized exhibitions that defied the norm that involved the production of women artists, pointing not only to a renewed view of gender issues in museums, but with this, to more interesting exhibitions for its public. It is important that acquisition programmes walk side by side with programmes and exhibitions for the works acquired to be included in relevant curatorial projects and frequently appear in the public sphere. Even so, collecting is better than not, given that, once the works exist in collections, the conditions for adequately displaying them may always come.

For a long time, MARGS has suffered an excessively heteronormative domination that over-emphasized the privilege of male artists in the formation of its collection. Directors excessively concentrated their efforts in an extensive search for works of artists considered "the great names in Brazilian and Rio Grande do Sul painting and sculpture" and so on. While we can consider the contribution of these artists relevant for the local artistic tradition, by ignoring the production of women artists, such administrators adopted a narrow view of local production, and even more of Brazilian production, to which the museum should pay attention, not to incur in chronicle provincialism. It is difficult to conceive that this excessively heteronormative orientation has not only hindered the museum's concern with issues related to the production of women, but with a gender policy in general that never entered the doors of the museum, as if they were simply not a part of art history. At the same time, it is as if the museums were immune to the dramatic situation of exclusion that involves museological institutions, making them repositories of gaps, most of them invisible by virtue of the blindness of those that insist in ignoring them.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL: UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS*
VIEW OF THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*
FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

A HISTÓRIA DA ARTE CONTADA ATRAVÉS DE AUSÊNCIAS: UMA VISÃO CRÍTICA DO COLECIONISMO DA OBRA DE ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS

Muitos ainda consideram que as questões de gênero não são importantes quando se avaliam lacunas e omissões em coleções de arte museológicas e até mesmo coleções particulares. Contudo, a história não pode ser mascarada pela ausência causada por discriminações históricas, pela falta de apoio institucional e pelo privilégio atribuído a determinado grupo ou segmento da produção artística, seja ele qual for. Muito menos quando é ponto pacífico que o gênero historicamente desempenha um papel dos mais significativos nessas ausências, como é o caso da obra de artistas mulheres. Há portanto aqueles que acreditam cegamente que a obra dessas artistas sempre foi bem representada no acervo do MARGS, e qualquer tentativa de mostrar o contrário é muitas vezes rechaçada com uma crítica virulenta por detratores que consideram que afirmar o contrário seria falsear a realidade. É de se perguntar que realidade é esta, justamente em que vivem tais indivíduos, ignorando não só os fatos, mas toda a literatura e os avanços obtidos pelos direitos e pelas conquistas das mulheres, assim como os mais recentes avanços em termos de crítica, curadoria e historiografia, desde que o movimento feminista desmascarou os mecanismos de poder econômico, político, ideológico e cultural que segregavam (e ainda o fazem muitas vezes) as mulheres a uma condição subalterna na hierarquia das relações sociais.

A atitude daqueles que insistem em dissimular as questões de gênero, como se elas não existissem, em pleno século 21, surpreende e até mesmo choca. Se não pela ignorância, pela posição tendenciosa que procura mascarar uma política de gênero e sua influência histórica na representação da obra de artistas mulheres na produção e circulação da arte e, por consequência, aquela de sua presença em coleções institucionais. Pensar, por exemplo, que a obra de artistas mulheres não consta nas coleções deste ou daquele museu, simplesmente porque neste ou naquele período não existiam mulheres artistas trabalhando, é distorcer os fatos e negar as evidências históricas de que, em parte, a arte sempre foi, e ainda assim permanece, como sendo um território de domínio masculino. Tais situações de exclusão decorrem justamente do fato de as artistas mulheres não terem recebido o apoio institucional de que precisavam para ascender ao status de excelência e credibilidade artística em pé de igualdade com seus pares masculinos. Foi exatamente isso que o agora canônico artigo de Linda Nochlin, *Why Have There Been no Great Women Artists*?, demonstrou com clareza já em 1971.

A vasta literatura na área, produzida por algumas das mais brilhantes historiadoras de arte de todos os tempos, como Linda Nochlin e Griselda Pollock, além de outros/outras profissionais de áreas diversas, parece nunca ter existido para tais indivíduos. Ocorre que ignorar suas investidas críticas seria o mesmo que fechar os olhos para uma parte significativa da história da arte, assim como continuar relegando a obra de artistas mulheres a uma crônica obscuri-

dade. Não porque são mulheres, mas porque suas obras têm qualidade, e portanto devem estar em museus e ser preservadas para gerações futuras, garantindo-se visibilidade e acesso à sua produção. A contínua utilização – ainda hoje – de adjetivos como "feminina", "seminal", ao referir-se à obra de mulheres como "peças" em vez de obras, e assim por diante, determina não só tal ignorância, mas um persistente preconceito. E, o pior, ele vem dos diversos âmbitos da normatividade acadêmica e não acadêmica. Não se pode ignorar que o museu é, em grande parte, um reflexo da estrutura patriarcal da qual é produto e da qual não poderia estar desvinculado.

Vale assinalar que na exposição *O Museu Sensível*, sobre a estrutura central da exposição, repousava um livro em meio às obras de arte [Fig. 1].Tratava-se da tese de doutorado da artista Nilza Haertel, intitulada *Landscape and Nature in American Prints: Transformations in Form and Meaning in the Work of Contemporary Women Artists*[1]. A publicação, que agora se encontra também na biblioteca do museu, buscava sinalizar não somente para o próprio assunto da exposição, através de sua perturbadora interferência em meio a obras da exposição, mas igualmente para mais um pervasivo mecanismo de exclusão recorrente no meio: aquele da supressão do discurso de temas mais "subversivos", como o feminismo, embora este não devesse ser considerado sequer um assunto tão tabu assim na academia. Que a tese de doutorado da artista nunca tenha ganhado visibilidade também parece mais um indicativo da interferência de uma política de gênero na visibilidade de "temas" considerados como não tão relevantes pelo meio artístico local.

FIGURA 1

VISTA DA EXPOSIÇÃO "O MUSEU SENSÍVEL" COM A TESE DE NILZA HAERTEL SOBRE A ESTRUTURA MUSEOGRÁFICA NO CENTRO DO MUSEU.
VIEW OF THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL* WITH THE DISSERTATION OF NILZA HAERTEL PLACED ON TOP OF THE STRUCTURE OF DISPLAY AT THE CENTER OF THE MUSEUM.

FOTOGRAFIA: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

1. Ph.D. Dissertation, Department of Fine Arts-History of Art, Indiana University, 2006.

Grande parte dos museus globais fez revisões profundas em suas coleções, assinalando questões de gênero através de exposições, especialmente acerca da ausência da produção da obra de artistas mulheres de suas coleções. Talvez o projeto mais radical com esse perfil tenha sido aquele empreendido pelo Centro George Pompidou, em Paris, com a exposição *Elles@centre pompidou: artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* realizada em 2009. Na ocasião, o museu removeu sua coleção inteira de arte moderna e contemporânea para substituí-la exclusivamente pela produção de artistas mulheres durante um ano. Curada por Camille Morineau, a exposição com cerca de 500 obras de mais de 200 artistas foi considerada um marco na história da instituição e procurou assinalar cerca de 50 anos de colecionismo do museu. Ao contrário dos Estados Unidos, questões feministas e de gênero sempre foram amplamente desconsideradas na França, e a sua abordagem em museus sempre foi rara.[2] A ideia da iniciativa do Pompidou foi também proporcionar uma história alternativa às grandes narrativas.

O Museu de Arte Moderna de Nova York realizou sua própria "revisão", que culminou com a publicação *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, publicada em 2010 e, portanto, relativamente recente. Com mais de 500 páginas, o livro, resultado de uma iniciativa do museu estabelecida pelo período de cinco anos e intitulada *Modern Women's Project*, conta a história de aquisições, a participação das mulheres na construção da instituição e inúmeros ensaios sobre a obra de artistas e da condição de representação de suas obras no acervo do MoMA e de outros museus. Juntamente com a publicação, os diversos departamentos curatoriais do museu estabeleceram estratégias para aumentar a presença de artistas mulheres de maneira concreta em suas exposições durante o período de seis meses durante o ano de 2010. Já era tempo, portanto, de o MARGS promover sua própria reavaliação crítica acerca do colecionismo da obra de artistas mulheres. E, mesmo que a exposição não resultasse em conclusões mais objetivas, a exposição era, a meu ver, uma necessidade histórica.

* * *

Desde o início de sua fundação, o MARGS foi marcado por uma vocação profissionalizante, em parte pela própria natureza de sua constituição, já que tinha a pretensão de ser o maior museu de arte do Rio Grande do Sul. Portanto, deveria perseguir uma adequada representação das mais diversas tendências artísticas, embora fosse instigado, em grande parte pela força da modernidade que estava na ordem do dia por ocasião de sua fundação, a avançar em direção ao colecionismo da produção moderna. A passagem do texto de Marilene Pieta assinala bem tal inclinação:

> Seu diretor-fundador, Ado Malagoli, impõe com competência, desde o início, uma orientação museológica bem caracterizada. Assim, sob a tutela de Malagoli, o MARGS é capaz de propor uma política cultural que visa a uma orientação centrada em prioridades nacionais e locais, que informam e armam a modernidade, compatíveis com a função de nossa cultura. Também coincidem com o desenvolvimentismo que acolhe um crescente internacionalismo, aqui bem-vindo como informação atualizadora.[3]

2. Suzanne Muchnic, "At Paris's Pompidou Center, the Year of the Women", *Latimes* (May 24, 2009).
3. Marilene Burtet Pieta, *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul* (Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1995), 78.

Entretanto, como seria passível de acontecer, alguns diretores posteriores ao seu fundador perderam a noção de profissionalismo que o museu havia instituído por vocação e não conduziram o museu em direção aos rumos de uma profissionalização e preparação para o futuro. É essa mesma profissionalização que deveria priorizar o colecionismo, a documentação e a geração de um programa próprio de exposições que fosse capaz de elevar o museu a um status de relevância institucional que lhe conduzisse a um estágio esperado do maior museu de arte do Rio Grande do Sul. A pergunta que não quer calar é a seguinte: por que muitos de seus diretores não colecionaram ao menos a produção de seu tempo? Se o fizessem, com certeza o museu não teria a infinidade de lacunas que apresenta em suas coleções e teria um acervo infinitamente mais rico do que aquele que temos hoje. Ainda que todos os esforços sejam dedicados à coleção da produção mais recente dos últimos 54 anos (tomando por parâmetro os anos de 1960, relativamente recente, portanto), a maior parte dela simplesmente já não está disponível.

Para aqueles que ainda argumentam que o museu teria se tornado excessivamente contemporâneo, pensemos naquilo que meio século de colecionismo da obra de artistas mulheres representa. Uma tragédia se ele não foi praticado, pois significa várias gerações de artistas cuja obra simplesmente não foi colecionada, preservada e garantida para gerações futuras. Se pensarmos, por exemplo, nas exposições que o museu deixou de realizar, baseadas em programas voltados para a excelência de seu acervo, talvez essas ausências sejam ainda mais significativas e o museu hoje pudesse ser outro tão diferente que talvez sequer o reconhecêssemos. Imaginemos, por exemplo, décadas de exposições produzidas exclusivamente pelo museu, com projetos curatoriais avançados e voltados à produção de conhecimento original. O impacto que esse tempo de exposições faria é inominável e difícil de mensurar, apenas imaginar.

* * *

Como já foi dito, *O Museu Sensível* foi a primeira exposição crítica acerca da inclusão da obra de artistas mulheres no acervo do MARGS. Trata-se de um momento histórico inaugural na história de exposições do museu, que até então não havia quebrado a barreira de projetos críticos e do estabelecimento de uma curadoria crítica que pela primeira vez entra no interior do museu através da criação de um *Núcleo de Curadoria* com essa vocação já desde o seu início em 2011. Dessa forma, o museu abandona a abordagem puramente celebratória das últimas exposições planejadas exclusivamente pelo museu – que, diga-se de passagem, são pouquíssimas nas últimas gestões – e ingressa em uma rotina museológica capaz de determinar novos rumos para uma futura história de exposições que o museu passa a organizar. Nesse sentido, poucos museus brasileiros ingressam tão firmemente em um programa de exposições ao mesmo tempo inovador e potencialmente voltado à produção de conhecimento de uma história a partir de suas diversas coleções.

Anteriormente, o museu realizou algumas exposições que abordaram como *tema* "a mulher" (ênfase minha), mas é preciso analisá-las de perto para entender o que realmente significaram. Chamo a atenção, inclusive, para o quão problemática é a própria denominação que foi preciso adotar para descrever o assunto (*tema mulher*). Tema é uma nomenclatura ultrapassada, ainda mais nesse caso, porque implica uma abordagem preconceituosa e infantilizada, embora, é lógico, devamos considerar o período histórico em que essa nomenclatura foi utilizada. Em algumas dessas exposições, é evidente a falta de consciência do papel da produção de artistas mulheres e do frequente erro de abordagem conceitual que tais eventos adotaram.

Um caso evidente é a exposição chamada *Acervo do MARGS: Inspiração Mulher*, realizada em 1984.[4] Não se trata de uma exposição sobre e/ou com a obra de artistas mulheres, mas uma exposição em que a mulher é objeto, e não sujeito.

Essa exposição, na verdade, foi composta quase em sua totalidade pela produção de artistas homens tais como Leopoldo Gotuzzo, Pedro Weingartner, Almeida Junior, Di Cavalcanti, João Câmara, e apenas duas mulheres, Maria Lídia Magliani e Alice Brueggemann. Não se tratava de uma exposição crítica em nenhum aspecto, mas celebratória de motivos temáticos usualmente adotados pelos "grandes mestres" em suas pinturas, das quais a mulher é comumente objeto. A exposição promoveu uma confusão conceitual ainda maior ao não distinguir a abordagem crítica e consciente desses artistas daquelas que podem ter qualquer outro teor. O que fazia a obra de artistas mulheres nesse contexto? Especialmente duas artistas que podemos considerar feministas no seu tempo e envolvidas criticamente com a causa das mulheres, como se sabe. Uma abordagem crítica da exposição publicada na época pelo editor do *Boletim Informativo* do MARGS, João Carlos Tiburski, não deixa de ser reveladora:

> Deixando de lado as ideias de arte *masculina* e/ou *feminina* (grifo meu), discussão complexa e controvertida, etiquetas da moda. Gilka Jacobi, do Núcleo de Acervo do MARGS, organizou a mostra "Inspiração Mulher" em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. Reunindo obras do acervo do museu e da Pinacoteca Rubem Berta e Aldo Locatelli, a mostra articula-se como uma pequena história da expressão plástica da mulher. Pequena história onde a mulher é o tema, a musa, a fascinação e a criação do artista. Pequena história que abrange obras de 1871 a 1978, que junta no mesmo espaço estilos que vão do acadêmico (Gotuzzo, Weingartner, Almeida Jr.) às formas contemporâneas (Brueggmann, Di Cavalcanti, Magliani, Câmara). Uma pequena e bonita história contada visualmente por "verdadeiros artistas". E como a arte é linguagem e não discurso monológico, o público feminino e masculino que visitou a mostra pode fruir de momentos dialógicos, elaborando as mais diversas leituras estéticas e ideológicas das obras expostas. [...] Na mostra, o que realmente oprime, e é uma opressão boa, é o poder e o fascínio da "feminilidade", que a partir de Jung não é mais atributo totalmente das mulheres. [...] E essa totalidade harmoniosa (a partir das próprias contradições naturais e culturais do homem) só será possível quando abandonarmos o interesse e a luta pelas formas opressivas do poder. Como diz Anais Nin: "Virar homem (ou mulher) não é solução. No movimento (feminista) há muita imitação do homem. Há apenas um deslocamento de poder. As mulheres deveriam ter uma definição diferente do poder, baseado no relacionamento humano. As mulheres que se identifiquem de fato com seus opressores, para usar um clichê, são as que agem como homens, masculinizadas, e não as que procuram mudar ou transformar o homem" (e o mundo) .[5]

Evidentemente, esse texto demonstra muitos equívocos, alguns resultantes da falta de informação acerca do movimento feminista, que já havia obtido avanços consideráveis em outros países, e outros resultantes de uma falta de posição mais politizada em relação à obra de artistas mulheres e sua inserção artística. Há, ainda assim, uma inclinação conservadora manifesta na metodologia da exposição e expressa, portanto, através do texto.

* * *

4. O fato de a exposição ter sido organizada por uma mulher acaba tornando-a ainda mais problemática. *Inspiração Mulher*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Organização de Gilka Jacobi, *Boletim do MARGS* n° 19 (fev./mar. de 1984), não paginado.
5. João Carlos Tiburski, "Anais Nin", *Boletin do MARGS* n° 19 (fev/mar de 1984), não paginado.

FIGURA 2
LEOPOLDO GOTUZZO [PELOTAS|RS, 1887 - RIO DE JANEIRO|RJ, 1983]
ALMOFADA AMARELA, 1923
ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS
60 X 115 CM
ACERVO | COLLECTION MARGS
AQUISIÇÃO | ACQUISITION BY TRANSFERÊNCIA DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO

FIGURA 3
LEONARDO CANTO [PORTO ALEGRE|RS, 1963]
SEM TÍTULO, 1986
ACRÍLICO SOBRE TELA | ACRYLIC ON CANVAS
60 X 116 CM
ACERVO | COLLECTION MARGS
AQUISIÇÃO | ACQUISITION BY DOAÇÃO DO ARTISTA, 1986

Não deixa de ser simbólico que a primeira obra a ser tombada pelo MARGS tenha sido a pintura de um nu feminino reclinado, de Leopoldo Gotuzzo[6] (Pelotas-RS, 1887 – Rio de Janeiro-RJ, 1983), intitulada *Almofada Amarela* (1923) [Fig. 2]. O arranjo clássico da conhecida temática feminina, um corpo nu com suas curvas sinuosas e proporções perfeitas, reclinado sobre um fundo colorido, pintado a óleo, é um perfeito candidato à canonização e também exemplar do efeito que questões de gênero (aqui contíguo ao próprio gênero artístico) exercem sobre aquelas obras que retratam figuras femininas em posições vulneráveis e que buscam atingir os mais altos padrões de beleza da pintura acadêmica. A figura retratada, além de mostrar-se de costas para o espectador, não tem somente sua identidade suprimida pela ausência do rosto, como também as nádegas, a palma dos pés e a inclinação da cabeça acentuam consideravelmente seu estado de vulnerabilidade.

O antídoto neutralizador do efeito propagador do cânone que essa pintura sistematicamente projeta em direção ao ambiente museológico quando exibida (e, por conseguinte, ao espectador) parece ter sido administrado pelo artista Leonardo Canto (Porto Alegre, 1963). Em 1986, ao ser convidado para o *Projeto Releitura*, realizou ele mesmo uma nova versão da pintura, reposicionando o motivo por aquele de uma figura masculina, em que uma estratégia de gênero com inclinação *queer* [7] da figura se desenrola e que, ao contrário da pintura de Gotuzzo, não esconde sua identidade e mira seu olhar diretamente para o espectador. A estratégia política de Leonardo Canto é tão precisa que sua releitura é inclusive realizada em tinta acrílica sobre tela (considerada um meio menos nobre na hierarquia dos materiais da pintura, ao contrário da pintura a óleo de Gotuzzo).

Sua obra também não carrega os índices temáticos proporcionados pelo título *Almofada Amarela* e ele a deixa "sem título" [Fig. 3], relegando-a ao universo da livre interpretação simbólica. Essas duas pinturas foram exibidas lado a lado na exposição *Labirintos da Iconografia* no ano de 2012, em um segmento chamado *Labirinto Museológico*[8], intercaladas por uma figura "monstruosa" representada pela escultura *Sobrevivente* (1971), de Francisco Stockinger (Traun/Áustria, 1919 – Porto Alegre, RS, 2009), que estava posicionada em direção às duas figuras representadas nessas pinturas e que, no contexto da exposição, desempenhava o papel do minotauro [Fig. 4]. O segmento da exposição era baseado na história mitológica de Dédalo e de seu labirinto.

A justaposição dessas duas obras representou uma transposição dos confrontos de gênero dentro do labirinto, demarcado nesse caso pelo próprio museu, onde estas duas pinturas com suas figuras, feminina e masculina, representavam os jovens, homens e mulheres, que eram jogados periodicamente no labirinto, segundo a história mitológica, para serem devorados pelo minotauro. Não deixa de ser emblemático que, nessa construção curatorial, o estado de fragilidade da figura feminina da pintura de Gotuzzo torne-se ainda mais visível e mostre-se emblemático do pleno estado de vulnerabilidade do corpo feminino, enquanto a figura pintada por Canto mostra-se em estado de visível alerta. Transformadas agora no prognóstico simbólico das artimanhas do cânone em plena exposição, essas duas pinturas veem-se em um confronto de contrários, onde o museu, com seu aparato de constituição labiríntica, em que

6. A obra foi uma aquisição por transferência da Biblioteca Pública do Estado.
7. Em linhas gerais, o uso do termo *queer* data do século 19 embora tenha surgido inicialmente com conotações depreciativas. Atualmente o termo pode ser considerado inclusivo e não específico e foi reapropriado pela comunidade LGBT em meados dos anos de 1990 a partir de uma conotação afirmativa. O termo possibilita a inclusão de comportamentos e referências queer/heterossexuais e queer/homossexuais, assim como outras categorias localizadas entre eles. Subsequentemente, com sua entrada na academia, os estudos *queer* trouxeram uma abertura sociocultural capaz de investigar as instâncias políticas que distinguem a normatividade institucional (no campo da arte leia-se canônica), daqueles desvios que podem ser considerados fora da norma, e portanto ignorados e excluídos da institucionalidade.
8. Curadoria de José Francisco Alves, curador-chefe do MARGS na época.

significados são processados em direção a uma institucionalização quase irredutível, veem-se expostas às suas disposições de gênero como sendo determinantes, e não mais subalternas a uma narrativa de sua existência no acervo do museu.

Se, por um lado, a estratégia de Canto ao realizar essa pintura foi com certeza a de oferecer uma alternativa capaz de se contrapor à estabilidade heteronormativa da pintura de Gotuzzo, por outro, o próprio museu encarregou-se de divorciá-las após sua exibição inicial, introduzindo-as no campo da ingenuidade inócua de uma parcela da pintura acadêmica, voltada frequentemente para padrões de beleza, e transformando a primeira em uma simples intervenção ingênua das recorrentes interpretações de "releitura", de que o museu fez uso por um considerável tempo como estratégia interpretativa de seu acervo. Some-se a isso o fato de que a pintura de Canto, quando exibida divorciada do contexto no qual se originou, parece apenas acadêmico/imitativa e ainda mais fora de época, já que ela foi pintada em 1986 e só faz sentido quando ligada ao contexto ao qual pertence, ou seja, o de uma releitura transgressiva da obra de Gotuzzo. Trata-se entretanto de uma abordagem transgressiva do cânone, permeada por uma investida no centro de formação canônica, acentuando de certa forma um aspecto militante da pintura que estava presente na obra do artista já em sua fase anterior.

Entretanto, *Labirintos da Iconografia* foi capaz não só de promover um definitivo ajuste dessa disjunção contextual das duas obras, ao colocá-las lado a lado de maneira crítica, como também de inscrever essa intervenção na história de exposições do museu e em sua constituição política. Assim, podemos concluir que os museus podem e devem perseguir um conjunto de intervenções que sejam capazes de promover um deslocamento das questões de gênero, que sejam relevantes para "desobscurecer" a dimensão ideológica das prerrogativas canônicas encobertas pela própria manipulação da rotina administrativa dos museus, que descolam obras de seu contexto e as afastam umas das outras quando estas correm o risco de provocar atritos conceituais capazes de politizar o substrato constitutivo de questões consideradas tabus pelas instituições museológicas, tais como o gênero. *Labirintos da Iconografia*, como diversas exposições realizadas pelo MARGS desde o ano de 2011, com o início desta gestão, produziram uma imensa politização das narrativas museológicas de seu acervo, encobertas por vários anos pela própria obscuridade das obras, reintegrando a missão do museu a uma disposição de produção de conhecimento nunca antes vista na história da instituição, que permitirá a essas exposições, inclusive, servirem de plataformas generativas de conhecimento original a ser redescoberto e estudado por anos a fio.

FIGURA 4
VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
LABIRINTOS DA ICONOGRAFIA
DE 28 DE JUNHO A 14 DE AGOSTO DE 2011
CURADORIA | CURATED BY JOSÉ FRANCISCO ALVES

* * *

Outras exposições mais específicas "sobre a mulher", e não sobre suas obras, foram realizadas pelo MARGS, mas nenhuma delas chegou sequer próximo de uma visão crítica do colecionismo ou das injunções que com frequência levam as instituições museológicas a negligenciar, ou simplesmente ignorar de maneira sistemática, as obras de artistas mulheres. Se, por um lado, parece claro que algumas sequer tiveram a intenção de serem críticas, outras poderiam, ao menos, ter sido menos ingênuas, para um museu com a responsabilidade pública de revelar os interstícios de poder que movem tais instituições cotidianamente. Por outro lado, ainda que na época não estivéssemos no ápice das exposições revisionistas, já era tempo suficiente para que tais exposições demonstrassem uma especificidade mais crítica.

Das exposições realizadas anteriormente e relacionadas à produção de artistas mulheres, podemos citar ainda *Aleitamento Materno: Uma Necessidade – Fotos da Sociedade Gaúcha de Pediatria* (de 27.11.1980 a 17.01.1981), uma exposição com função de utilidade pública; *Acervo MARGS em Uruguaiana: Uma Homenagem* à *Mulher* (maio de 1981);[9] *Acervo MARGS: A Mulher nas Artes Gráficas* (de 08.03.1985 a 08.05.1985), que ocupou apenas a Sala Aldo Locatelli, e *Flying Carpet: Mostra de Trabalhos de Mulheres de Cinco Continentes* (de 26.01.2005 a 27.02.2005).[10] Há ainda registro de uma exposição chamada *A Artista Gaúcha no Ano Internacional da Mulher*, realizada na Assembleia Legislativa do Estado.[11] Novamente aqui a tipificação atribuída pela palavra "gaúcha" folcloriza a dimensão política que a exposição pudesse supostamente ter, ou seja, aquela de dar visibilidade a uma parcela da produção de artistas mulheres. O aspecto celebratório de diversas dessas exposições furtou o museu de realizar exposições mais críticas, que contribuíssem para uma visão crítica e relevante da produção de conhecimento sobre o papel das instituições em colecionar, exibir e conservar a produção de artistas mulheres.

As exposições individuais de artistas mulheres, ao longo da trajetória do MARGS, também são reveladoras. Raramente foram anunciadas como retrospectivas ou monográficas, o que lhes poderia imprimir um caráter acadêmico ou relacionado a uma disposição crítica de promover, de modo consciente, a legibilidade da produção dessas artistas. Além disso, o museu precisaria não só exibir essas obras, mas estabelecer uma política museológica voltada para o incentivo dessa produção, promovendo inclusive a aquisição de obras dessas artistas para o seu acervo. Isso significaria igualmente um comprometimento em produzir catálogos, publicações ou ao menos brochuras com textos e informações que colaborassem para a inserção histórica dessas artistas no contexto em que viviam e produziam. Justificativas econômicas também não servem como desculpa, pois, caso contrário, a tríade Iberê Camargo, Vasco Prado e Francisco Stockinger, assim como Danúbio Gonçalves, não teriam ganhado literatura especializada em grande volume.

Não seria de se pensar que ao menos uma meia dúzia de artistas mulheres produzindo aqui recebesse o mesmo tratamento? Estranhamente, as artistas mulheres ocupam um volume significativo de espaço nas agendas de exposições; porém, apesar da qualidade de sua produção, suas trajetórias não são registradas com o devido cuidado e as suas exposições não são cercadas pelo aparato institucional que a obra de seus pares masculinos geralmente recebe. Sem falar no impacto celebratório que, impresso ao nome desses artistas homens, por decorrência de pontos considerados relevantes de suas trajetórias, cerca suas exposições de ainda maior impacto na mídia e, por consequência, em uma trajetória de institucionalização. Centenários de artistas homens são seguidos de verdadeiras campanhas pela mídia, enquanto o contrário raramente se vê. Praticamente não há reivindicações de celebração em nome de artistas mulheres baseadas em datas comemorativas de suas trajetórias.

O MARGS recebeu muitas exposições individuais de mulheres artistas ao longo dos anos. Sem julgar o mérito de tais obras, quantas delas podemos considerar como tendo sido planejadas, financiadas e curatorialmente elaboradas pelo próprio museu com o intuito de pro-

9. Exposição de inauguração do polo cultural de Uruguaiana com 30 obras do acervo do MARGS.
10. Exposição paralela ao *V Fórum Social Mundial*, sob a responsabilidade da artista Glaé Macalós, "a mostra itinerante é formada por 165 trabalhos de mulheres – entre elas, artistas plásticas, escritoras, cientistas e ativistas políticas – de 24 países dos cinco continentes". *Release da exposição*, Núcleo de Pesquisa do MARGS.
11. Não se tratava de uma exposição de acervo do museu, mas de uma parceria entre o Departamento de Arte e Cultura (DAC) da Secretaria de Educação e Cultura (SEC). De 26 a 29 de setembro de 1975. A mostra contava com a obra de 35 artistas, e algumas dessas obras estavam inclusive à venda.

mover a visibilidade e a legibilidade da obra dessas artistas? Ao longo destes anos, o MARGS sediou infinitamente mais exposições do que as promoveu, ou seja, em determinadas gestões atuou mais como "galeria de arte" do que propriamente como um museu, o que significaria adotar uma ação proativa de promover exposições a partir de iniciativas da instituição. Pouco pode ser dito em relação aos avanços da coleção do museu que sejam em benefício da produção de artistas mulheres, não pelo que o museu fez, mas por aquilo que poderia ter feito e não fez, isto é, colecionar mais, exibir mais e conservar melhor a obra dessas artistas, assim como de seus pares masculinos é claro, cuja produção não é objeto deste texto.

* * *

Enquanto museus globais avançam rapidamente na direção de promover o preenchimento de suas lacunas, de fazer crescer a representação da obra de artistas mulheres em seus acervos, de promover a prioridade histórica, muitas instituições museológicas brasileiras mantêm-se conservadoras e provincianas em suas investidas de políticas de aquisições. Pior ainda, quando tentam promover tais programas, há sempre um pequeno grupo de reacionários detratores a promover um ataque desqualificado e populista com o objetivo de desestabilizar essas iniciativas. Ainda são poucos os casos de "especialistas" identificados com as causas mais urgentes de reconhecimento histórico de minorias ou grupos sub-representados. Ao contrário, em um meio incipiente e institucionalmente fraco, o que se vê é o engajamento desses "profissionais" em práticas de apoio àqueles artistas (geralmente homens) que têm uma carreira já consolidada, com base em fortes grupos de apoio, e a intenção de, ao ligar-se a eles, avançar profissionalmente em suas carreiras. Trata-se de um processo simbiótico e insidioso, do qual as artistas mulheres quase sempre saem perdendo.

Vale assinalar ainda que prioridade histórica, um conceito de caráter essencialmente político, mas ainda incipiente no Brasil, consiste em atribuir a quem é de direito a autoria no tempo (ou seja, em termos de datação histórica) pela realização de uma obra ou pelo desenvolvimento de determinada questão estética realizada por um artista. Normalmente, aqueles a quem primeiro se tem atribuído a originalidade por terem realizado determinados feitos artísticos são os artistas que já gozam de visibilidade, a maioria deles concentrados nos grandes centros internacionais de produção, ou aqueles que recebem maior visibilidade, independentemente do fato de que outro artista tenha realizado tal feito artístico primeiro. Com a revisão da história da arte, aos poucos, determinadas realizações vão ganhando sua legítima autoria, ainda que nem sempre seja possível deslocar a sua credibilidade para a historiografia oficial. De modo geral, historiadores, curadores e críticos mais conservadores não tratam de prioridade histórica em seus empreendimentos e não têm interesse em promover qualquer questionamento que possa mudar a visão oficial da história da arte em relação a determinados artistas cuja obra já é considerada canônica e adquiriu um patamar estável nas narrativas consolidadas.

As razões podem ser políticas ou pragmáticas, uma vez que qualquer interferência nesse sentido pode ocasionar alguma espécie de "represália" ou crítica advinda de instâncias de legitimação, como museus, academias e outras, cujos interesses possam ser atingidos. E se, por vezes, estas instituições avançam, alguns indivíduos conservadores e reacionários insistem em assegurar o atraso e manter a obscuridade de tais realizações, conduzindo a manutenção de seus interesses políticos (quando não econômicos) que, muitas vezes, não passam mesmo de puro conservadorismo. Como se não bastasse, as obras de muitas artistas mulheres são, com

frequência, consideradas derivativas de seus mestres homens, dominantes na cena artística. E como contar uma história da arte sem a obra dessas artistas? Como construir uma tradição artística sem considerar as investidas artísticas cuja contribuição, se não considerada, representa imensuráveis pontos cegos na tradição artística local e brasileira, contribuição que essas artistas deixaram de fazer até o momento pela simples ausência de suas obras no interior da cena artística?

Alguns desses detratores agem sob a alegação de que muitas dessas obras não teriam qualidade suficiente para estar nas paredes dos museus ou, por vezes, saem em defesa de outros argumentos incipientes, como a possível incapacidade do museu de dar conta de sua conservação. Contudo, nunca hesitam diante da incursão da obra de um artista celebrado do sexo masculino. As afirmações mascaram a posição retrógrada e sexista que adotam e, muitas vezes, sequer as disfarçam. Sem legitimidade intelectual, muitos desses indivíduos sequer têm qualquer especialização museológica (curatorial, administrativa, educacional, etc.) para falar em nome de uma política museológica para o setor, muito menos aquela que se busca inclusiva e reparadora, como a que se dispõe a considerar a obra de artistas mulheres como tendo uma efetiva contribuição para o universo artístico e cultural, visto que não seria possível falar em inclusão adotando-se uma postura conservadora.

* * *

Especificamente em relação ao acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), podemos considerar que apenas algumas artistas mulheres estavam adequadamente representadas em seu acervo quando o assumimos em 2011. Isso se considerarmos, obviamente, os padrões de representatividade que se tornaram convenções para a produção de artistas mulheres em museus, ou seja, quando determinado grupo de obras, qualquer que seja, encontra-se no museu para representá-las (em maior ou menor grau, portanto). Dentre as artistas que podemos considerar que estavam bem representadas nas coleções do MARGS, podemos citar: Anico Herkovits (Montevidéu/Uruguai, 1948), Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973), Clara Pechansky (Pelotas/RS, 1936), Cris Rocha (Porto Alegre/RS, 1967), Karin Lambrecht (Porto Alegre/RS, 1957), Margarete de Cesaro (Passo Fundo/RS, 1958), Maria Di Gesu, (Morano Calabro/Itália, 1928) Marta Loguércio (Bagé/RS, 1945), Maria Tomaselli (Innsbruck/Aústria, 1941), Mirian Tolpolar (Porto Alegre/RS, 1960), Nadja Cruz (Passo Fundo/RS, 1948), Paulina Eizirik (Varsóvia/Polônia, 1921 – Porto Alegre/RS, 2013), Regina Silveira (Porto Alegre/RS, 1939), Romanita Disconzi (Santiago/RS, 1940), Roseli Pretto (Uruguaiana/RS, 1949-2002), Vera Chaves (Porto Alegre/RS, 1938) e Yolanda Mohalyi (Kolozsvar/Romênia, 1909 – São Paulo/SP, 1978).

Tal afirmação é determinada, em primeiro lugar, por números e, em segundo, por uma análise teórica, conceitual e histórica do significado e da importância dessas obras consideradas à luz da produção dessas artistas. Elas têm no acervo não só um número expressivo de obras de sua produção, mas também exemplares que podemos considerar significativos de suas obras. À exceção de Maria Tomaselli, que possui 122 obras no acervo do museu (a artista que tem mais exemplares até o momento), as demais ainda estão longe da representatividade do conjunto da obra de artistas homens, como Iberê Camargo, Carlos Scliar, Francisco Stockinger, Pedro Weingartner, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves, entre outros, assim como do status canônico que suas obras atingiram e que, mesmo em menor volume, muitas vezes, podemos considerar,

ainda assim, que o impacto de sua representatividade é maior. Foi a própria crítica e a historiografia, por exemplo, e a legitimação da crítica que determinaram que um Iberê Camargo seja mais importante do que a obra de várias artistas mulheres de sua geração, mesmo que suas obras sejam em menor número que algumas dessas artistas.

Ainda que a relevância da obra de Iberê seja incontestável, sua valorização tornou visível um fato indiscutível: o de que há no Brasil apenas uma artista mulher de sua geração, na área da pintura, que tenha atingido o mesmo status institucional, Tomie Ohtake. Lygia Clark talvez pudesse ser considerada como tendo o mesmo status, mas sua institucionalização no país ainda é, de certo modo, menor, embora seu reconhecimento e sua contribuição para a arte brasileira e estrangeira sejam imensuráveis. Não por outra razão, esses artistas receberam um imenso suporte institucional, embora ainda possamos dizer que Iberê mais do que Tomie. Isso confirma novamente a suposição de Nochlin de que o suporte institucional é decisivo na vida de um artista.

Ainda assim, nesse grupo de artistas mulheres que identifiquei antes, podemos encontrar lacunas que comprometem seu real status de representatividade no acervo do MARGS. Yolanda Mohalyi, por exemplo, possui um grupo grande de desenhos, mas nenhuma pintura, área para a qual a artista deu relevantes contribuições à arte brasileira. Sobre sua pintura, Paulo Herkenhoff escreveu: A obra de artista "[...] não se reduz ao estatuto de pintura abstrato-informal. Nesse modelo, está sua vontade construtiva. De certo modo próximo de Nicolas de Staël e de algumas pinturas de Iberê Camargo, ela sempre pensou na construção de espaço a certa distância da geometria. Seu vocabulário plástico aponta para o desejo de ordenamento do espaço. Seus títulos, variando do preciso ao poético, estão ancorados em adesão lógica ao projeto".[12] A obra de Karin Lambrecht está bem representada no acervo do museu, com duas pinturas da década de 1980, uma releitura de 1986 da obra *A Creche* (1899), de Henry Geoffroy (Marennes/França, 1853-Paris/França, 1924), uma pintura da década de 1990 e outra do ano de 2000, além de uma aquarela dos anos de 1990. Regina Silveira possui seis obras, mas o último trabalho que entrou no acervo do MARGS é do ano de 1986; portanto, o museu não tem nenhuma obra mais recente da artista.

* * *

O que se vê, de fato, é que esses números representam uma tendência sistemática da ausência de colecionismo da obra de artistas mulheres e, por vezes, a completa falta de iniciativa no estabelecimento de uma política de aquisição e crescimento ordenado do acervo que desse conta dessas lacunas e considerasse como uma necessidade imperiosa a aquisição da produção dessas artistas, assim como o de sua exibição, seu estudo e sua divulgação por diversos meios, proporcionando-lhes legibilidade e inserção no circuito artístico.

Em 2011, quando iniciamos esta gestão, o acervo do museu possuía obras significativas de Rosa Bonheur (Bordeaux/França, 1822 – Melien/França, 1899) (uma pintura) adquirida por Ado Malagoli em 1957; duas gravuras de Käthe Kollwitz (Königsberg/Alemanha, 1867 – Castelo Moritzburg/Alemanha, 1945) adquiridas em 1959 por doação de João Fahrion; um conjunto de dez desenhos de Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-

12. Paulo Herkenhoff, "Glosa 8: Para Consolar uma Artista no País Cego", in *Pincelada: Pintura e Método, Projeções da Década de 50*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curadoria de Paulo Herkenhoff, de 10 de agosto a 24 de setembro de 2006, 82.

FIGURA 5
VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
ANA NOROGRANDO: OBRAS 1968-2013
DE 19 DE DEZEMBRO A 23 DE MARÇO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

1973) doados por Maria Silva Bulhões de Carvalho; uma pintura de Caterina Baratelli (Cesena/Itália, 1905 – Brasil, 1988), também adquirida por Ado Malagoli em 1955; doze obras de Alice Brueggemann (Porto Alegre/RS, 1917-2001) (sete pinturas e cinco gravuras) e seis obras de Alice Soares (Uruguaiana/RS, 1917 – Porto Alegre/RS, 2005) (uma pintura, dois desenhos e quatro gravuras).

Ainda assim, no que se refere à produção de artistas mulheres, o quadro era desanimador e, de certo modo, assim permanece. O fato, por exemplo, de as duas últimas artistas mencionadas terem nascido e produzido no Rio Grande do Sul durante sua vida inteira e terem formado diversas gerações de artistas justifica menos ainda o fato de o museu não representá-las adequadamente e ter apenas um pequeno grupo de obras de sua autoria em seu acervo. O museu deveria ser inclusive capaz de realizar retrospectivas dessas artistas com obras exclusivamente de seu acervo, como foi o caso de um artista como Francisco Stockinger.[13] Afinal, se o próprio museu do estado em que nasceram e produziram não as representa, que outro museu do país o faria? Não podemos dizer, portanto, que essas artistas sejam bem representadas no acervo do MARGS. Alguns dados não mentem. Alice Brueggemann recebeu uma individual de pinturas em 1975 e depois uma exposição que dividiu com Alice Soares em 1992. Esta última recebeu apenas uma exposição individual em 1959 no MARGS, segundo se tem registro.

Se, por um lado, podemos considerar extremamente relevante a inclusão das obras de Rosa Bonheur e Caterina Baratelli, adquiridas por Ado Malagoli em sua gestão, por outro, as incidentais doações, como aquelas do grupo de obras de Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973) e de Käthe Kollwitz (Königsberg/Alemanha, 1867 – Castelo Moritzburg/Alemanha, 1945), não menos meritórias, e ainda que sejam aquisições extremamente relevantes, não se pode dizer que elas tenham sido o resultado de uma política contínua de aquisições da obra de artistas mulheres. E o que dizer, por exemplo, das obras de Tarsila do Amaral (Capivari/SP, 1886 – São Paulo/SP, 1973) que temos no acervo do MARGS? Se é possível considerar relevante toda e qualquer obra de arte, podemos realmente considerar duas modestas gravuras representativas desta que pode ser considerada uma das mais importantes artistas brasileiras dos séculos 19 e 20?

O MARGS iniciou o que se pode chamar de uma consistente política de aquisições nessa área a partir de 2011, com base na urgência de preencher lacunas e promover a inclusão de grandes segmentos da produção de artistas mulheres, negligenciadas por anos a fio. Assim, não só uma política de aquisições foi colocada em curso, como também foi instituído um programa de exposições capaz de dar visibilidade e promover a legibilidade dessas obras, incluindo, em uma primeira fase, grandes exposições como *O Museu Sensível* e, posteriormente, exposições retrospectivas monográficas de amplo escopo. A inclusão da obra de mais artistas mulheres em exposições contínuas que o museu vem realizando desde 2011 também integra a política de visibilidade que o MARGS tem empreendido. A artista Ana Norogrando (Cachoeira do Sul/RS, 1951) ganhou uma retrospectiva completa de sua obra em 2013, realizada pelo MARGS [Fig. 5], e agora possui quinze obras no acervo do museu. Em 2011, por exemplo, possuía apenas uma obra da série *Tramas e Tensões* (1987). Sua ausência do acervo do museu justificou ainda mais uma exposição retrospectiva, acompanhada de uma publicação detalhada sobre a sua produção.

13. O artista possui cerca de 80 obras de sua produção no acervo do MARGS, o que permitiu que o curador José Francisco Alves, então primeiro curador-chefe do MARGS, realizasse uma exposição individual da obra do artista, contemplando todos os períodos de sua obra. A exposição chamou-se *Stockinger: os Diversos Tempos da Forma*, tendo sido realizada pelo museu de 18 de agosto a 9 de outubro de 2011.

Ana Alegria (Porto Alegre/RS, 1947) possui um exemplar significativo de seus desenhos de "cercas" (*Sem título,* de 1981) e uma pintura mais recente, além de um terceiro desenho. Eleonora Fabre (Sobradinho/RS, 1951) possuía uma escultura de grande porte no acervo do museu, a qual se encontrava em estado deplorável e teve de ser restaurada para a primeira exposição que o museu realizou nesta gestão, intitulada *Do Atelier ao Cubo Branco*. Foi adicionada ao acervo, em 2003, a obra *Fumeiro*, uma escultura que se tornou emblemática da exposição *O Museu Sensível* e foi exibida posteriormente em duas outras exposições do MARGS, *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*[14] e *Alien: Manifestações do Disforme*.[15]

Apesar de ter gerado dúvidas e ceticismo devido à sua inclusão inicial pela precariedade do material de que é feita, a obra de Eleonora Fabre transformou-se rapidamente no imaginário do público que frequenta o museu. Sua relevância parece-nos indiscutível, inclusive por seu caráter feminista. A artista Carmem Moralles (Porto Alegre/RS, 1953-1993), cuja contribuição ao desenho foi excepcional, possuía apenas três gravuras no acervo do museu em 2011 e assim continua. Pela importância de sua obra, o Museu de Arte Contemporânea fez uma homenagem à obra da artista na exposição *A Matéria do Desenho* em 1993, um ano depois de sua morte [Fig. 6].[16]Hoje, parece quase impossível que o MARGS venha a representar sua obra adequadamente devido à dispersão de sua produção. Ena Lautert (Lajeado/RS, 1924), possuía apenas uma gravura de sua série de "pedras" no acervo do museu e hoje possui também uma pintura de grandes dimensões, o que significa um acréscimo relevante.

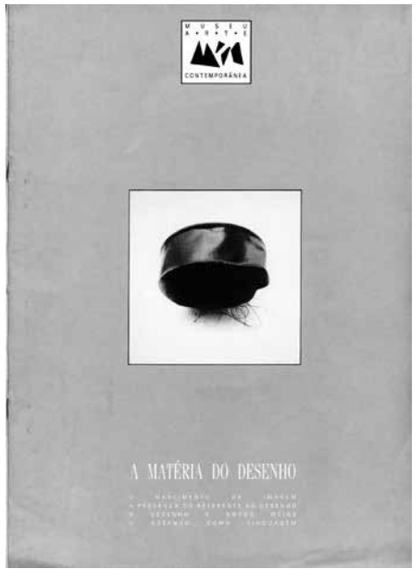


FIGURA 6
CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *A MATÉRIA DO DESENHO*
CATALOGUE FOR THE EXHIBITION *A MATÉRIA DO DESENHO*
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL
MAC-RS, 1993
COMISSÃO CURADORA | CURATORIAL COMMITTEE LAURA CASTILHOS, MILTON COUTO, NILZA HAERTEL E GAUDÊNCIO FIDELIS

Três áreas de colecionismo são emblemáticas no acervo do MARGS no que se refere à formação de suas coleções e ao seu perfil até hoje proclamado publicamente, em especial quando se trata da produção de artistas mulheres: cerâmica, gravura e tapeçaria (ou arte têxtil). O MARGS ficou conhecido como tendo um acervo considerável de obras em papel, sobretudo gravuras; porém, gravuristas de diversas gerações, como Arlete Santarosa (Bento Gonçalves/

14. Exposição com curadoria de Gaudêncio Fidelis, realizada de 06 de dezembro de 2012 a 31 de março de 2013.
15. Exposição com curadoria de José Francisco Alves, realizada de 18 de maio a 8 de julho de 2012.
16. A exposição teve uma Comissão Curadora composta por Gaudêncio Fidelis, Laura Castilhos, Milton Couto e Nilza Haertel.

FIGURA 7
MARIA LÚCIA CATTANI [GARIBALDI | RS, 1958]
SEM TÍTULO, 1991
GRAVURA | PRINT MAKING
ÁGUA FORTE E ÁGUA-TINTA
100 CM DE DIÂMETRO
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL - MAC-RS
CORTESIA | COURTESY
ACERVO | COLLECTION MAC-RS

RS, 1945), Graça Ceruti (Porto Alegre/RS, 1949), Isabel Pons (Barcelona/Espanha 1912 – Rio de Janeiro/RJ, 2002), Lyria Palombini (Minas Gerais, 1939), Luiza Coutinho (Uruguaiana/RS, 1948), Maristela Salvatori (Porto Alegre/RS, 1960), Malu Fatoreli (Rio de Janeiro/RJ, 1956), Teresa Miranda (Rio de Janeiro/RJ, 1928), Rizza Conde (Rio de Janeiro/RJ, 1935), Wilma Martins (Belo Horizonte/MG, 1934), possuem apenas uma gravura no museu, sendo que Arlete Santarosa agora possui três. Maria Lucia Cattani (Garibaldi/RS, 1958) e Vera Grinberg (Porto Alegre/RS, 1945) também possuem três, enquanto Fayga Ostrower (Lodz/Polônia, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2001) possui duas – e a situação assim permanece, visto que o museu não conseguiu ainda incluir mais obras da autoria dessas artistas.

Embora Maria Lucia Cattani (Garibaldi/RS, 1958) tenha ingressado posteriormente no território da pintura, sua obra em gravura é das mais significativas no contexto brasileiro, e mesmo seu ingresso no pictorialismo carrega todos os elementos e tradição da obra impressa nos procedimentos que adotou, fazendo com que sua obra devesse ser ainda mais bem representada e, na verdade, indispensável para a área de gravura no contexto museológico local. Vale dizer que o acervo do MARGS possui uma gravura (*Sem título*, 1991) das mais representativas da obra da artista, que foi adquirida para o acervo quando de sua fundação em 1991. Trata-se de uma gravura na forma de um círculo, emblemática da obra da artista e um caso único em sua produção [Fig. 7]. Aliás, verdade seja dita, sua produção de pintura sequer passou perto das galerias do museu, nem em exposições, nem em seu acervo. Outras artistas, como Maria Bonomi (Meina/Itália,1935), Circe Saldanha (Alegrete/RS, 1930 – Porto Alegre/RS, 2007), Clarice Jaeger (São Leopoldo/RS, 1945) e Renina Katz (Rio de Janeiro/RJ, 1925), possuem de três a quatro gravuras no acervo do museu. Suzana Sommer (Porto Alegre/RS, 1944) possuía seis obras significativas no acervo do museu e hoje possui nove. E o que dizer da obra de Nilza Haertel (Porto Alegre/RS, 1942-2014), uma excepcional gravadora que formou gerações de artistas no Instituto de Artes da UFRGS, mas que não possuía nenhuma obra no acervo até 2011? Várias gravuras excepcionais foram incorporadas ao acervo em 2011. A artista lamentavelmente veio a falecer em seguida, em 2014.

FIGURA 8
AMO
AGLAÉ MACHADO DE OLIVEIRA [SANTA MARIA | RS, 1929]
LEITURA PROIBIDA, 1953
ESCULTURA EM TERRACOTA | SCULPTURE IN CLAY
18 X 17,7 X 16,5 CM
DOAÇÃO | GIFT OF DE NEWTON DE OLIVEIRA
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

O mesmo se pode dizer da área de cerâmica, pela qual o MARGS também se tornou conhecido por possuir um significativo volume de obras e uma tradição em colecioná-las. Apesar

disso, o conjunto de obras em cerâmica da produção de artistas mulheres é tímido e, com raras exceções, consiste em obras de pequeno porte, em parte porque o museu ressente-se de colecionar obras de média e grande escala por falta de espaço. É evidente que, ao considerar essa prioridade, como é a regra em quase todos os museus do mundo, o espaço é sempre considerado em favor dos artistas homens. Na coleção de cerâmica, o MARGS possui obras de Aglaé Machado de Oliveira (Santa Maria/RS, 1929), Astrid Linsenmayer (Porto Alegre/RS, 1936), Hilda Goltz (Cachoeira do Sul/RS, 1908-2009), Grace Gradin (Pedra Azul/MG, 1936), Lygia Mallmann (Quaraí/RS, 1931), Luiza Prado (Porto Alegre/RS, 1914 – Rio de Janeiro/RJ, 2000), Nélide Bertolucci (Porto Alegre/RS, 1937), Vera Becker (Porto Alegre/RS, 1937), muitas oriundas de aquisições dos *Salões de Cerâmica*[17] que o museu realizou, e Marlies Ritter (Porto Alegre/RS, 1941). Embora a obra desta última artista seja de fato caracterizada pelo intimismo da pequena escala, este não é o caso de suas instalações, sendo que o museu deveria possuir alguma.

O MARGS possui ainda magníficos exemplares de cerâmicas de Alice Yamamura (Santa Isabel do Ivaí/PR, 1954) (*Pote I*, 1982), Célia Cymbalista (São Paulo/SP, 1943) (*Sem título*, 1986) e Neusa Poli Sperb (Porto Alegre/RS, 1946) (*Sem título*, 1990), embora seja uma obra de cada artista. A obra de Aglaé hoje se encontra mais bem representada graças à doação feita pela artista de um conjunto de obras, incluindo uma cerâmica (*Leitura Proibida*, de 1953) [Fig. 8]. Apesar de o museu possuir significativos exemplares de cerâmica, a obra de uma das mais importantes ceramistas do Rio Grande do Sul, Tânia Resmini (Santana do Livramento/RS, 1951), estava completamente ausente do acervo do museu até 2011. Hoje a artista possui seis obras no acervo do museu.

No que se refere à tapeçaria ou arte têxtil, o museu possui um considerável número de obras de artistas mulheres, mas ainda assim não colecionou com afinco minimamente a produção de nenhuma delas, e o suficiente para formar um conjunto capaz de gerar uma exposição de relevância que as represente, se incluir apenas a produção destas artistas. Não pela qualidade que é demonstrada por exemplares excepcionais, mas pelo número reduzido da obra de cada uma dessas artistas, se o museu possuísse mais de um exemplar, este seria capaz de representar a produção de arte têxtil como poucos. O museu possui tapeçarias e arte têxtil de Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), Carla Obino (Porto Alegre/RS, 1913-2005), Concessa Colaço (Lisboa/Portugal, 1929), Erica Turk (Rio Grande/RS, 1915 – Porto alegre/RS, 2011), Ivandira Dotto (Restinga Seca/RS, 1941), Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922-2000), Joana Moura (Porto Alegre/RS, 1941), Jussara de Souza (Porto Alegre/RS, 1925-1998), Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924), Maria Helena Cavalcante (Pelotas/RS, 1939), Maria Helena Bervian (Tapera/RS, 1942), Renata Rubim (Rio de Janeiro/RJ, 1948), Salomé Steinmetz (Osório/RS, 1932) e Zorávia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935). Desse grupo, apenas Joana Moura (Porto Alegre/RS, 1941), Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924) e Zorávia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935) possuem duas obras cada, em tapeçaria e arte têxtil, no acervo.

Embora algumas dessas artistas tenham produzido obras excepcionais nessa área, o MARGS não as colecionou em conjunto. Apesar disso, pretende realizar uma exposição de tapeçaria com a produção que possui em suas coleções, incluindo nesse caso a obra de artistas homens e mulheres. Em 1979, o museu realizou uma exposição na chamada *Sala de Tapeçaria*, um espaço inaugurado em 1979 e dedicado à exibição de obras em tapeçaria, com 17 obras

17. Houve 11 salões de cerâmica, sendo que o primeiro ocorreu em 1959 e o segundo em 1976. A partir de então, passou a ser realizado bienalmente até 1986, quando foi realizado o 11º salão.

de Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Salomé Steinmetz, Yeddo Titze e Zorávia Betiol, entre outros artistas.[18]

A artista Cláudia Stern (Porto Alegre/RS, 1944), que pode ser considerada uma das mais importantes escultoras de sua geração no Rio Grande do Sul, possui duas esculturas no acervo: uma obra de grande porte (*Equilíbrio da Forma*, de 1979) e uma pequena obra em cerâmica (*Amargura*, de 1976). Em situação similar, podemos colocar a obra de Mirian Obino (Porto Alegre/RS, 1937), cuja obra *Fuga*, de 1980, é a única pertencente ao acervo do museu. Talvez esta última possa ser considerada emblemática da situação de irrelevância que em diversos períodos o museu colocou a obra dessas artistas. Essa escultura de grande porte, instalada em frente à porta do museu, encontrava-se há anos em péssimo estado de conservação (ver texto sobre o restauro da obra na página 97 deste catálogo). O fato de que essa figura feminina de sua obra sinalize para a entrada do museu e que se encontrasse em avançado estado de deterioração demonstra a desconsideração das últimas gestões do MARGS em relação ao que significa uma obra colocada em frente à porta da instituição, especialmente uma obra que representa uma figura feminina carregando uma preciosa carga em seus braços em direção ao espaço seguro e civilizado do museu, mas que ele próprio negligencia. A obra foi integralmente restaurada para a exposição *O Museu Sensível*, realizada em 2011, e permanece em excelente estado de conservação, já passados três anos do restauro [Fig. 9]. Outras artistas como Maria Inês Rodrigues (Porto Alegre/RS, 1943) estavam razoavelmente representadas como que possuía 9 gravuras e 1 pintura no acervo.

FIGURA 9
MIRIAM OBINO [PORTO ALEGRE | RS, 1937]
FUGA, 1980
CIMENTO |
200 X 130 X 60 CM
ACERVO | COLLECTION DO MARGS
AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO DA ARTISTA | GIFT OF THE ARTIST
FOTOGRAFIA TIRADA EM 2014
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

A artista Joyce Schleiniger (Santa Maria/RS, 1943) possui apenas uma escultura de suas emblemáticas madeiras policromadas na coleção do museu (*Seta*, 1972), recentemente restaurada pelo MARGS e exibida em diversas de suas exposições desde 2011. A complexidade geométrica de suas obras e a confluência com a exploração de signos, sinais e outros elementos sugestivos fazem com que a sua produção tenha atingido um caráter original, como poucas escultoras de sua geração no Rio Grande do Sul. Seria fascinante ver uma retrospectiva da artista no museu e a história da arte local certamente seria outra se conseguíssemos realizá-la, mas a ausência de obras torna por hora inviável tal empreendimento. É possível justificar a ausência de representatividade da obra da artista no acervo do museu, capaz de representar a relevância de sua produção escultórica e objetual para o meio e, quem sabe, para a arte brasileira?

Sônia Ebling (Taquara/RS, 1918 – Rio de Janeiro/RJ, 2006) e Rose Scotti (Caxias do Sul/RS, 1939), duas artistas representativas da produção escultórica do Rio Grande do Sul, possuem duas e cinco obras no acervo, respectivamente, ainda que possamos considerá-las significativas de suas produções. A artista multimídia Diana Domingues (Paim Filho/RS, 1947) possui seis obras no acervo, tais como suas *xerogravuras*, e outras obras "experimentais" significativas de sua produção, mas a extensão de sua obra está longe de ser representada no acervo do MARGS. Leda Flores (Porto Alegre/RS, 1917-2013) possui um exemplar significativo de suas esculturas no acervo (*A Negra*, s.d.), um bronze de uma figura em contraposto levemente curvada sob o "peso" de sua própria velhice. Entretanto, o conjunto de sua obra no acervo

18. A exposição foi realizada com a obra de 16 obras de 15 artistas mulheres e um artista homem: Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Joana Moura, Jussara de Souza, Liciê Hunsch, Maria Helena Cavalcante, Rachele Gleuser, Ronete Magrisso, Salomé Moeller, Zorávia Bettiol. Dos artistas homens, apenas Yeddo Titze participou da exposição. Além disso, o MARGS promoveu *Acervo MARGS: Tapetes de Carla Obino* (07/04 a 02/05/1976); *Tapeçarias de Carla Obino*, realizada em Caxias do Sul (28/06/1978 a 12/07/1978); *Tapeçaria de Concessa Colaço* (11/04 a 30/04/1980); *O Evangelho na Selva*, tapeçarias de Salomé Steinmetz (07/05/1981 a 31/05/1981); *Objetos Rendados*, tapeçarias de Vera Beatriz Stédle Záttera (20/04/1982 a 15/05/1982); *O Universo Transfigurado de Zorávia Bettiol* (13/03 a 18/03/1984); *Annette Kaplan: Tapeçarias* (19/06/1985 a 07/07/1985), cuja obra não conta no acervo do MARGS; *Enfeixados – Stella Gazzaneo: Objetos Têxteis* (10/12/1998 a 10/01/1999), que também não está representada no acervo do museu.

do museu é infelizmente díspar, embora possamos considerar, além dessa obra, uma gravura de significativa inventividade artística (*Sereia*, 1971). Apesar disso, o conjunto está longe de representá-la adequadamente.

Lenir de Miranda (Pedro Osório/RS, 1945) é uma pintora que vem trabalhando sistematicamente e também influenciou consideravelmente uma geração de artistas quando professora da Universidade Federal de Pelotas. Suas pinturas expressionistas, permeadas por um universo onírico e expressionista, introduzem um considerável teor de trangressividade que ainda aparece pouco na pintura de artistas mulheres do Rio Grande do Sul. A artista possuía quatro obras no acervo do MARGS em 2011, sendo duas delas exemplares significativos dessas pinturas e uma dessas obras, uma pintura sobre madeira recortada (*Sem título*, de 1986). Esta última, embora se constitua em um significativo exemplar do tipo de intervenção pictórica que realiza, consiste em uma releitura da obra *Exu* (1955) [Fig. 10], de Mário Cravo Neto, e foi concebida para o Projeto Releitura e exposta no MARGS em 1986 quando então foi incluída no acervo do museu. Uma nova pintura da artista (*Série Waste Land (Eliot) - Eliot'sDove-r*, 2011) foi adicionada ao acervo recentemente por uma solicitação que fizemos à artista por ocasião de suas exposição no Museu de Arte Contemporânea em 2013.

A artista Marlies Ritter (Porto Alegre/RS, 1941) possuía dois objetos no acervo do museu e uma gravura, conjunto que foi posteriormente acrescido de mais três obras em 2011. Outras obras ainda precisariam ser agregadas a este conjunto; porém, ainda que o museu possa ter obras recentes, onde encontrar obras disponíveis da produção anterior da artista? Pode-se dizer que Paulina Eizirik (Varsóvia/Polônia, 1921 – Porto Alegre/RS, 2013), a artista do Rio Grande do Sul que mais trabalhou sobre temas da comunidade judaica, comunidade extremamente representativa do extrato social do estado gaúcho, está bem representada no acervo do museu, com diversas gravuras, meio com o qual trabalhou exaustivamente, assim como pinturas.

A artista Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922-2000) possui apenas uma obra (excepcional, vale dizer) na coleção do museu. O mesmo acontece com Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), ainda que esta seja uma obra excepcional, o que muitas vezes constitui um problema, pois um(a) artista cujo processo artístico o público em geral desconhece fica sendo conhecido(a) apenas por um exemplar de sua obra e nunca por um conjunto capaz de lhe propiciar clareza conceitual. O que aconteceu para que o museu nunca tenha dado importância suficiente para colecionar a produção dessas artistas?A obra de Berenice Gorini (Série *Orunkó: Axó Yemanjá*, de 1976) é um dos melhores exemplos de arte têxtil da coleção do MARGS. A escultura da artista pode ser considerada um contraponto brasileiro às obras em feltro do americano Robert Morris.

A obra de Berenice Gorini, entretanto, possui uma sensibilidade da ordem do barroco, mais do que o "minimalismo mole" de Morris, e introduz elementos alheios a uma estética de afirmação masculina, ainda que sua grandiosidade por vezes se mostre consideravelmente forte em sua presença em relação à escala do corpo. A obra de Berenice Gorini teve um lugar de destaque na exposição *O Museu Sensível*, não somente por sua excelência estética, mas também pela capacidade de resgatar um momento significativo da história do MARGS, fortemente presente no imaginário de seus frequentadores. A obra da artista encontrava-se, logo que passou à coleção do museu, exposta por longos períodos como uma das obras mais significativas de seu acervo, status que guarda até hoje, apesar de ter permanecido na obscuridade de sua reserva técnica por todos esses anos em avançado estado de deterioração. Ver texto na página 83 deste catálogo.

FIGURA 10
LENIR DE MIRANDA [PEDRO OSÓRIO|RS, 1945]
EXU, 1986
ACRÍLICA SOBRE MADEIRA E FITAS DE TECIDO | ACRYLIC ON WOOD AND FABRIC STRAPS
139 X 75 CM
ACERVO | COLLECTION DO MARGS
AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO DA ARTISTA | GIFT OF THE ARTIST
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Hilda Mattos (Pelotas/RS, 1928) sempre foi uma grande desenhista e, por anos a fio, vem produzindo sistematicamente. O MARGS deveria possuir um conjunto representativo de sua obra, mas possui apenas oito desenhos. Ilsa Monteiro (Porto Alegre/RS, 1925) possuía em 2011 apenas um de seus objetos em acrílico e uma pintura no acervo. Essa artista, que podemos considerar uma artista excepcional, que se adiantou a muitas questões relevantes para desprovincianizar o meio já na década de 1950 e que continuou a trabalhar silenciosamente a despeito da falta de apoio de qualquer espécie, deveria estar bem representada no acervo do museu. Seis esculturas em acrílico, um desenho e uma pintura foram adicionadas ao acervo do museu desde 2011. O MARGS deverá realizar uma retrospectiva da artista ainda este ano, como forma de trazer a público o conjunto de sua obra. Teresa Poester (Bagé/RS, 1954) possuía apenas uma obra (*Fritz*, de 1985) em têmpera sobre papel e hoje possui treze outras obras de diversos períodos de sua produção, constituída de desenhos, livros de artista e uma gravura.

Elaine Tedesco (Porto Alegre/RS, 1963), cuja obra é representativa de uma geração mais recente de artistas, não possuía nenhuma obra no acervo em 2011, quando assumimos a direção do museu. Um conjunto de obras foi então incorporado, representando agora a obra da artista significativamente. O mesmo acontecia com Gisela Waetge (São Paulo/SP, 1955), que também não possuía sequer uma obra de sua autoria no acervo. Agora possui várias obras, embora ainda não o suficiente para representar sua produção adequadamente. Foram incluídas duas obras da série *Rudimentos*, exposição que a artista realizou em 1988 no MARGS. Heloisa Schneiders da Silva (Porto Alegre/RS, 1955-2005) possuía apenas um objeto, a Âmbula – A Caixa (1982), exibida pela primeira vez na exposição Âmbula ou a Misteriosa Caixa-Paisagem, uma obra realizada em colaboração entre a artista, Maria Helena Weber e Humberto Vieira.[19] Posteriormente, a obra foi exibida na exposição *Arte Gaúcha Hoje* [Fig. 11], realizada de 17 de março a 10 de abril de 1983. A obra é exemplar de uma "proposta", categoria utilizada para nomear as obras que não se enquadravam nas convencionais modalidades artísticas (pintura, escultura, e desenho, etc.) e que, pelo conservadorismo da época, não eram aceitas por essas convenções.

FIGURA 11

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO | CATALOGUE FOR THE EXHIBITION *ARTE GAÚCHA HOJE*
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI - MARGS
GRAVURA | PRINTMAKING
DE 17 DE MARÇO A 10 DE ABRIL DE 1983
ACERVO | COLLECTION NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DO MARGS

19. Exposição realizada de 09/06/1982 a 09/07/1982.

Se o fossem, a obra de Heloisa Schneiders da Silva, Maria Helena Weber e Luis Carlos Vasconcelos seria adequadamente chamada de *objeto*, uma categoria reconhecida internacionalmente e derivada em parte da escultura. Participaram daquela exposição, entre os 28 artistas, 15 artistas mulheres, um número que pode ser considerado expressivo. Entretanto, a inclusão na exposição, considerada importante na época, não implicou necessariamente uma maior representatividade da obra dessas artistas no acervo. Heloisa Schneiders teve sua obra *Âmbula: A Caixa* incorporada ao acervo um ano depois da exposição Âmbula ou a *Misteriosa Caixa -Paisagem*, em 1982, assim como Simone Michelin teve uma gravura incluída no acervo em 1983 e outra em 1990, sendo que ironicamente a obra que foi incorporada em 1990 seria uma das que participou da exposição em 1983, ou seja, anos depois. A incorporação de obras ao acervo não viria a acontecer com a produção de Regina Ohlweiler. A artista tinha duas gravuras doadas por ela em 1990 e, posteriormente, teve uma pintura adquirida em 1993 por meio do *Projeto Aquisição – Edição 1993*, realizado pela AAMARGS, dez anos depois da exposição.

Vera Grimberg possuía uma gravura que passou ao acervo em 1977 e outra 1986, respectivamente, e outra obra da artista só viria a ingressar no acervo no ano de 1991. Ina Fantoni possui apenas uma obra no acervo, que passou à coleção em 1977. Ana Luiza Alegria possuía um desenho que ingressou no acervo em 1977 e outro em 1987, complementado por uma pintura que ingressou no acervo somente em 1991. Liana Timm possuía dois desenhos que entraram no acervo em 1980 e 1990; posteriormente, outras três obras ingressaram em 2001 e 2011. Suzana Sommer possuía obras no acervo que haviam sido incorporadas em 1979 (uma gravura), 1980 (duas), 1990 (uma) e, posteriormente, mais três gravuras em 2011. Desse grupo, apenas Anico Herkovits, Maria Tomaselli e Vera Chaves estavam adequadamente representadas já naquele momento da realização da exposição em 1983.

A produção de Heloisa Schneiders da Silva, que foi um marco durante os anos de 1980 no Rio Grande do Sul, estava completamente ausente do museu, à exceção de Âmbula – *A Caixa*, como já se viu. Graças à generosidade de membros da família, o MARGS possui hoje três pinturas daquele período, sendo uma delas das mais significativas de sua produção. A única exposição retrospectiva da artista foi realizada pelo museu em 2009, por iniciativa de um grupo de indivíduos empenhados em resgatar a memória de sua obra depois de seu falecimento em 2005.[20]Ainda assim, o projeto composto pela catalogação completa da obra e documentos, publicação e exposição não resultou imediatamente na inclusão de obras da artista no acervo do MARGS. Como resultado da falta de qualquer apoio institucional à obra da artista, somado a outros fatores, quase toda a sua produção se perdeu, inclusive porque as obras que não são colecionadas por museus ou ficam na mão de colecionadores não profissionais e amigos, muitas vezes se perdem em heranças, dispersão de bens familiares depois da morte de um colecionador ocasional, etc.

Regina Coeli (Uruguaiana/RS, 1954 – Porto Alegre/RS, 1993) realizou a exposição *Espaço Cósmico ou/e de Mim ao Universo*, de 11 a 30 de junho de 1985 [Fig. 12], mas sua obra não foi colecionada pelo museu. Com a morte da artista, sua produção acabou perdendo-se completamente, à exceção de uma ou outra pintura que se conhece em casa de amigos. A artista realizou uma "instalação pictórica" no *Espaço Investigação* do MARGS, em 1985, no ápice do movimento

FIGURA 12
REGINA COELI (URUGUAINA|RS, 1954 - PORTO ALEGRE|RS, 1993)
VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
ESPAÇO CÓSMICO OU/E DE MIM AO UNIVERSO
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DE 11 A 30 DE JUNHO DE 1985
FOTOGRAFIA NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DO MARGS

20. O grupo reuniu-se pela primeira vez em 2005 na residência de Beatriz Fleck e consistiu de Ana Petini, Beatriz Fleck, Elisa Tormena, Gaudêncio Fidelis, Gisela Waetge, Ivone Rizzo Bins, Karin Lambrecht e Teresa Poester. Posteriormente, juntaram-se a esse grupo Ceres Storchi e Mônica Zielinsky. O financiamento inicial da recuperação da obra foi realizado pelo FUMPROARTE. O livro *Heloisa Schneiders da Silva: Obras e Escritos*, com organização de Mônica Zielinsky foi patrocinado pela Gerdau.

internacional da pintura. Nessa ocasião, a artista pintou todo o ambiente, incluindo o piso. Com influências da cultura popular, a obra surpreendeu por seu aspecto totalizante do espaço: "Teve gente que se incomodou mesmo com o cheiro da tinta, principalmente os mais velhos. Os jovens até curtiram isso, chamaram de 'cheiro de poeira cósmica' e que fechava com o espaço cósmico. Senti e gostei de saber que meu trabalho, apesar de ser chamado em geral de extravagante, diferente, é de fácil leitura e não deixou ninguém indiferente. O receio de entrar era seguido por uma expressão de choque, susto, surpresa e logo fascinação, riso e temor".[21]

A artista Cynthia Vasconcelos (Porto Alegre/RS, 1963) possui apenas uma obra no acervo do MARGS, *Selva de Pedra (Releitura do Caminho Abandonado de Oswaldo Goeldi)*, de 1986. Embora seja um exemplar excepcional, é antes o resultado de sua participação no Projeto Releitura, desenvolvido pelo MARGS de 1986 até março de 1987, o qual consistia em convidar artistas para produzir obras de releitura de outras obras significativas do acervo do museu. A pintura de Cynthia Vasconcelos, preparada de acordo com a tendência da época, com seu chassi e tela esticada no próprio ateliê, é um excelente exemplo da pintura do período. Uma sobreposição de camadas permite que a última seja cortada e puxada para fora, estabelecendo claramente a dimensão planar da pintura para além da superfície e criando metaforicamente uma paisagem árida que está em perfeita consonância com a obra de Goeldi.

Os cortes de Fontana adquirem aqui uma dimensão nova, porque não revelam o fundo da parede, mas sim o fundo de outra tela, e espalham-se pela superfície da tela como uma chaga, ao mesmo tempo em que perfazem um padrão de floreado que desfaz a superfície da pintura e projeta a paisagem para fora dela, como se estivesse a criar feridas em sua superfície. Sobre essa obra, a artista uma vez declarou como sendo "o espírito da obra reencarnado. Uma mensagem enviada a Goeldi/Além. Ou talvez uma mensagem vinda de Goeldi...".[22] Uma fotografia da artista com a obra em uma parada de ônibus, publicada no *Boletim Informativo* do MARGS, em que aparece o texto acima, assinala a clara capacidade do museu em assimilar, divulgar e apoiar intervenções inovadoras, apesar de mostrar-se mais conservador em diversos momentos posteriores. Seria difícil imaginar tal intervenção gráfica até mesmo hoje, quando o museu abriu-se consideravelmente para as mais radicais intervenções curatoriais e artísticas [Fig. 13].

FIGURA 13
A ARTISTA CYNTHIA VASCONCELOS COM SUA PINTURA *SELVA DE PEDRA* (RELEITURA DO CAMINHO ABANDONADO DE OSWALDO GOELDI), 1986.
THE ARTIST CYNTHIA VASCONCELOS WITH HER PAINTING *SELVA DE PEDRA* (REMAKING OF CAMINHO ABANDONADO BY OSWALDO GOELDI), 1986.
FOTOGRAFIA NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DO MARGS

As consequências da ausência da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS podem ser demonstradas, por exemplo, quando no início desta gestão tentamos realizar uma exposição histórica sobre a pintura dos anos de 1980 (projeto de exposição que já constava no projeto administrativo do museu)[23] no Rio Grande do Sul com obras do acervo do MARGS, mas este não possuía uma meia dúzia de obras para poder realizá-la. Grande parte dessa produção de pintura foi realizada por artistas mulheres, como Heloisa Schneiders, Mara Alvares, Dione Veiga Vieira, Regina Coeli e Karin Lambrecht (esta última a única representada no acervo do museu), entre inúmeras outras artistas. Nem o acervo do MARGS as possuía, nem estas existiam em coleções particulares, até onde pudéssemos verificar.

Cabe salientar que a relevância da produção desse período deve-se também ao impacto que essas obras produziram no meio, quando, pode-se dizer que pela primeira vez, a produção de artistas mulheres adquiriu finalmente uma feição pública, o que veio a acontecer justamente através da pintura, uma modalidade artística bastante intimista. Ao contrário da escultura,

21. Regina Coeli, "Revelações de Mim ao Universo", *Boletim Informativo*, n. 25 (Julho, Agosto, Setembro de 1985), 9.
22. *Boletim Informativo do MARGS*, n. 31 (Outubro, Novembro, Dezembro de 1986), 36.
23. *Projeto Político-Administrativo para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) – Gestão 2011-2014*, Novembro de 2010.

que, por sua dimensão pública, desenvolveu um campo ocupado em sua maior parte por artistas homens. Assim, foi com diversas exposições que tentamos realizar um panorama da história da arte recente do Rio Grande do Sul, sem falar em períodos ou movimentos mais recuados no tempo. Contudo, não podemos realizar da mesma forma uma exposição sobre a escultura produzida no Rio Grande do Sul por artistas mulheres, pois não existem obras suficientes, embora a produção tenha sido relevante.

Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro/RJ, 1959), que conquistou uma trajetória de circulação até mesmo internacional de sua produção já no início dos anos de 1990, possuía apenas uma escultura no acervo do MARGS em 2011. Hoje possui três obras, o que ainda assim é aquém da relevância de sua produção. E o que dizer das obras "psicologizantes" que a artista produziu na década de 1980, das quais o museu não possui nenhuma? A artista Dione Veiga Vieira (Porto Alegre/RS, 1954) também não possuía nenhuma obra no acervo do museu até 2011, apesar do papel extremamente significativo que sua obra desempenhou durante os anos de 1980 e que continua produzindo intensamente.

Heloisa Crocco (Porto Alegre/RS, 1949), por outro lado, possuía em 2011 apenas duas esculturas no acervo do museu. Uma delas é de extrema significância para a história da arte no Rio Grande do Sul, principalmente aquela que ficou conhecida como de inclinação "têxtil". A obra *Eco II*, de 1978, é uma estrutura de madeira com fios de corda composta de cinco módulos que se entrelaçam. Uma obra posterior da artista, chamada de *Eco em Movimento*, de 1982, da mesma série da que se encontra no MARGS, foi exibida em uma situação inusitada, junto à natureza. Tratam-se de magníficos exemplares que encantam pela rara beleza e complexidade de articulação de suas formas, sendo representativos, em parte, do que podemos chamar de um "construtivismo mole", denominação criada por Lorenzo Mammí em 1988, quando escreveu sobre uma tendência da escultura do Rio Grande do Sul.[24]

Ainda assim, não podemos considerar duas obras suficientes para representar uma artista e designer com a relevância da produção de Heloisa Crocco. Hoje, o MARGS conta com mais duas obras da artista, sendo uma delas uma peça de design, a prancha *Inajá*, de 2011, uma peça única, parte de uma série de 12 pranchas produzida pela Crocco Studio Design em conjunto com shaper Ogro (Porto Alegre, 1981) e que foi adquirida através de compra para ser a peça n° 1 da *Coleção de Design* do museu, inaugurada em 2011 [Fig. 14]. Não foi mera casualidade que, para a primeira obra da *Coleção de Design,* tenhamos escolhido a obra de uma artista e designer mulher e uma obra que também tem um nome feminino (*Inajá*), a única daquele grupo de pranchas com tal característica. Vale lembrar ainda que a coleção de design abriu juntamente com a exposição *O Museu Sensível*.

A artista Iole de Freitas (Belo Horizonte/MG, 1945) possui uma obra extremamente significativa no acervo do MARGS, doada pela artista quando realizou uma individual no museu em 1987. Existem poucos exemplares dessa série em museus brasileiros, visto que a maioria está em coleções particulares. Os desdobramentos do gesto a partir de um redimensionamento também dos desdobramentos do corpo constitui aos poucos, nessas obras, manifestações análogas como uma "pele" da escultura ou do corpo da escultura. Entretanto, a obra não foi aceita na época pelo conselho do museu e permaneceu em um limbo na reserva técnica da instituição.

FIGURA 14
HELOISA CROCCO [PORTO ALEGRE|RS, 1949]
INAJÁ, 2011
PRANCHA DE SURF 1/1 | SURFBOARD
180 X 54 X 20 CM
SÉRIE DE 12 PRANCHAS | SERIES OF 12 SURFBOARDS
CRIAÇÃO | CONCEPT BY CROCCO STUDIO
DESIGN EM COLABORAÇÃO COM O | DESIGN IN CONJUNCTION WITH THE SHAPER OGRO
COLEÇÃO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: FABIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

24. Catálogo da exposição *Projeto Macunaíma*, 1988, Rio de Janeiro, FUNARTE.

FIGURA 15
IOLE DE FREITAS [BELO HORIZONTE | MG - 1945]
PEÇA Nº9, 1987
TELA, BRONZE, FIO DE LATÃO E FERRO GALVANIZADO | BRONZE, BRASS WIRE, AND GALVANIZED IRON
130 X 100 X 67 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO DA ARTISTA, 1992
FOTOGRAFIA: FABIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

A situação viria a se resolver com a passagem da obra através da autorização direta do diretor do MARGS Albano Volkmer, em 1992, quando chamei a atenção dele sobre a importância da obra e situação irregular em que se encontrava no acervo [Fig. 15].

Vale dizer que a obra encontrava-se praticamente destruída na reserva técnica do museu quando iniciamos esta gestão em 2011 tendo sido recuperada novamente naquele ano para a exposição *O Museu Sensível*, a partir de uma fotografia P&B que havia sido tirada em 1992 quando a obra havia sido exibida através de um empréstimo no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul na exposição *Quatro Expressões*,[25] com obras de Iole de Freitas, Franz Weissmann, Maurício Bentes e Regina Silveira. Recuperada, essa obra que ocupa um lugar significativo na produção contemporânea brasileira já foi mostrada diversas vezes em exposições do MARGS desde 2011.[26] O cinismo de quem diz que as mulheres são bem representadas no acervo do museu é tamanho, que ignora inclusive que as poucas obras de artistas mulheres no acervo do museu são ainda negligenciadas, mal conservadas e, portanto, raramente exibidas, à exceção de duas ou três pinturas consideradas "canônicas", permitindo que a produção de artistas mulheres fosse incluída nesse seleto grupo de artistas.

Outra situação exemplar é a produção artística de Didonet Thomaz (Bento Gonçalves/RS, 1950). O museu possui um objeto relacionado à sua performance *Arte AE – Aérea Balões*, realizada em 1983 [Fig. 16], mas a instituição nunca se preocupou em reunir nenhuma documentação a esse respeito, nem as roupas e os adereços utilizados nela, ou ainda qualquer investigação da possibilidade de refeitura da obra. Isso sem falar que, como diversas outras obras de sua coleção, o museu nunca elaborou maiores considerações críticas sobre uma performance tão significativa para sua história e para a contribuição da performance no contexto local. Os adereços fazem parte atualmente da coleção de performance do museu e várias outras obras foram a ela adicionadas. O objeto e os adereços, assim como as fotografias que documentam a performance, foram exibidos em conjunto na exposição *Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico* em dezembro de 2012 [Fig. 17].[27]

Simone Michelin (Bento Gonçalves/RS, 1956) possui apenas duas gravuras no acervo do MARGS, embora a extensão de sua obra merecesse uma inclusão mais significativa. A artista Teti Waldraff (Sinimbú/RS, 1959) não possuía nenhuma obra no acervo e atualmente possui quatro obras representativas de sua produção. O que dizer da obra de Mara Alvares (Porto Alegre/RS, 1950) e de suas excepcionais pinturas pontilhistas da década de 1980, uma artista que cuja contribuição para o meio é inestimável, mas que possuía apenas um livro de artista no acervo? Em 2011, foi incorporada ao acervo uma pintura significativa de 1994. Contudo, não foi possível encontrar obras da década de 1980. Por que os diretores anteriores não colecionaram as obras da artista do período? Seria tão difícil assim vislumbrar a importância de sua obra?

Algumas artistas podem ser consideradas "geracionais", como Cristina Balbão (Porto Alegre/RS, 1917-2007), que possui apenas um pequeno busto no acervo do museu, Rose Lutzenberger (Porto Alegre/RS, 1929), que possui um razoável número de gravuras no acervo,

25. Exposição realizada de 28 de junho a 23 de julho de 1992, com curadoria do autor. A obra já tinha sido restaurada para essa exposição, pois se encontrava com várias partes amassadas, as quais haviam perdido sua configuração original.
26. Além da exposição *O Museu Sensível*, a obra foi exibida na exposição *Mecanismos e Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria*, com curadoria do autor, de 14 de abril a 24 de junho de 2012; *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, com curadoria do autor, de 06 de dezembro de 2013 a 31 de março de 2014; *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*, de 27 de março a 4 de maio de 2014, com curadoria de Ana Zavadil.
27. A curadoria da exposição foi realizada pelo autor.

e Maria Annita T. Linck, que possuía apenas uma cerâmica na coleção do museu e hoje possui dez obras significativas de sua produção. Vale lembrar que Maria Annita formou gerações de artistas na área de cerâmica no Rio Grande do Sul desde que se tornou professora do Instituto de Artes da UFRGS e ainda o faz até hoje. O MARGS tem suas "almofadas" de cerâmica (*Almofada Brasil nº 1*, *Almofada Brasil nº 2* e *Almofada Brasil nº 3*, todas de 1986), [Fig. 18, 19 e 20]. A artista continua produzindo.

Maria Lidia Magliani (Pelotas/RS, 1946 – Rio de Janeiro/RJ, 2012), uma artista cuja obra é extraordinária, possui apenas quatro pinturas no acervo, dois desenhos e uma gravura (além de uma peça de cenário), sendo que duas dessas pinturas são realmente significativas de sua vasta produção. A artista deveria estar muito melhor representada, e a verdade é que está longe de ter sua obra no acervo à altura de sua produção. Sequer existe uma publicação digna da obra da artista. Romanita Disconzi (Santiago/RS, 1940) possui um conjunto de seis obras significativas no acervo do MARGS, sendo inclusive representada pela obra *Totem de Interpretação* (1969) (ver texto na página 103 deste catálogo sobre a referida obra), representativa da arte POP e participatória brasileira e duas pinturas da série "pós-TV", de 1986 e 1981, respectivamente, além de três serigrafias. O museu deveria ter mais obras fundacionais da produção da artista, principalmente da década de 1960 e 1970. Três gravuras do início da década de 1970 e pinturas de sua série "pós-TV" também fazem parte do acervo. Não obstante, o MARGS trabalha para a inclusão de mais obras dessa artista em seu acervo.

A pintora Wanda Pimentel (Rio de Janeiro/RJ, 1943) possui apenas uma gravura no acervo, ainda que seja um exemplar de rara beleza construtiva (*Sem título*, 1970) dessa artista que foi aluna de Ivan Serpa e permanece trabalhando até hoje. O mesmo pode ser dito da pintora Vera Wildner (Porto Alegre/RS, 1936), que possui apenas uma pintura de 2002, intitulada *Silêncio*. O museu possui obras esparsas de artistas mulheres residentes em outros estados, como Elisabeth Jobim (Rio de Janeiro/RJ, 1957) (*As Pedras,* 2001), uma gravura em metal doada pelo Museu Castro Maia e uma obra de Ester Grinspun (Recife/PE, 1955) (*Stultifera*

FIGURA 16
DIDONET THOMAZ [BENTO GONÇALVES | RS, 1950]
INTERFERÊNCIA, 1983
OBJETO | OBJECT
45 X 41 X 4,5 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO DA ARTISTA, 1985
FOTOGRAFIA: FABIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

FIGURA 17
VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
CROMOMUSEU: PÓS-PICTURALISMO NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO
DE 7 DE DEZEMBRO DE 2012 À 31 DE MARÇO DE 2013
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
FOTOGRAFIA FABIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

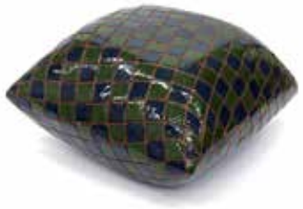


FIGURA 18

MARIA ANNITA T. LINCK [PORTO ALEGRE|RS - 1924]
ALMOFADA BRASIL Nº1, 1986
ARGILA VERMELHA, DESENHO ESGRAFITADO E ENGOBES | RED CLAY AND DRAWING
19 X 28 X 29,5 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DOAÇÃO DA ARTISTA | GIFT OF THE ARTIST
FOTOGRAFIA: RAUL HOLZT - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

FIGURA 19

MARIA ANNITA T. LINCK [PORTO ALEGRE|RS - 1924]
ALMOFADA BRASIL Nº2, 1986
ARGILA VERMELHA, DESENHO ESGRAFITADO E ENGOBES | RED CLAY AND DRAWING
21,3 X 28 X 28 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DOAÇÃO DA ARTISTA | GIFT OF THE ARTIST
FOTOGRAFIA: RAUL HOLZT - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

FIGURA 20

MARIA ANNITA T. LINCK [PORTO ALEGRE|RS - 1924]
ALMOFADA BRASIL Nº3, 1986
ARGILA VERMELHA, DESENHO ESGRAFITADO E ENGOBES | RED CLAY AND DRAWING
21,3 X 28 X 28 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
DOAÇÃO DA ARTISTA | GIFT OF THE ARTIST
FOTOGRAFIA: RAUL HOLZT - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Navis, 1986), um desenho de grandes dimensões representativo daquele período da produção da artista, que foi doado ao museu por ocasião da exposição *Caminhos do Desenho Brasileiro,* em 1986, durante a gestão de Evelyn Berg, ocasião em que passaram ao acervo do museu importantes obras através também dos prêmios de aquisição do Salão.[28] Um desenho de Isaura Pena também foi adquirido por doação por ocasião da exposição e tombado em 1987; Teresa Duarte (Guaranésia/MG, 1966) também tem somente um exemplar representativo de sua produção (*State of Mind III*, 1986) e Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro/RJ, 1960) tem apenas uma gravura. O MARGS possui apenas uma obra de Jac Leirner (São Paulo/SP, 1961) (*Little Pillow*, 1991) uma das mais importantes artistas brasileiras, que ganhou visibilidade internacional, cuja produção é extremamente bem representada em coleções brasileiras e estrangeiras, particulares e institucionais.

Em 1984, durante a gestão de Evelyn Berg, o museu avançou enormemente e inúmeras obras foram incorporadas ao seu acervo, havendo cerca de 25% de crescimento. A reserva técnica do MARGS foi instalada, um avanço enorme na história do museu, garantindo a conservação e o apropriado manuseio de suas obras. De 1983 a 1986, durante sua gestão, foram incorporadas ao acervo do museu 270 obras, sendo que eram de 66 artistas homens e 34 artistas mulheres.[29] Só em 1986, 50 obras passaram ao acervo do MARGS por doação, número considerável para a época. O *Projeto Releitura*[30] voltado para a coleção do museu foi implantado, viabilizando a aquisição de obras relevantes de artistas mulheres como Clara Pechansky, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Cynthia Vasconcelos, Gloria Yen Yordi e Sílvia Cestari Cunha. Um número representativo de artistas mulheres para um projeto que incluiu dez artistas ao todo.[31]

* * *

O que dizer ainda das obras que atingiram status canônico no acervo do MARGS? Quantas obras de artistas mulheres estão entre elas? Entendendo-se status canônico por aquelas obras que foram insistentemente colocadas lado a lado com a produção mais relevante de artistas homens, como Ângelo Guido, João Fahrion, Di Cavalcante, Cândido Portinari, João Faria Viana, Leopoldo Gotuzzo, Pedro Weingärtner, Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Vasco Prado, Britto Velho e Danúbio Gonçalves, entre outros. Vale dizer que, muitas vezes, confunde-se status canônico com notoriedade. Muitas dessas artistas mulheres a que me referi neste texto

28. *Sem título*, 1986 (Darel, Palmares/PE, 1924); *Stultifera Navis*, 1986 (Ester Grinspun, Recife/PE, 1955) *entrou em 1987; *Sem título*, 1986 (Isaura Pena, Belo Horizonte/MG, 1958) *entrou em 1987; *A Iniciação de Daniel*, 1986 (Carlos Wladimirsky, Porto Alegre/RS, 1956); *Vermelho*, 1985 (Jair Glass, São Paulo/SP, 1948) *entrou em 1987; *A Promessa*, 1986 (Ruth Schneider, São Paulo/SP, 1948) *entrou em 1987; *Geometrias: Cartografia III*, 1986 (Bernardo Krasniansky, Assunção/Paraguai, 1951) *entrou em 1987; *Sem título II*, 1986 (Iran Moreira, Porto Alegre/RS. 1959) *entrou em 1987; *Carnaval Antigo*, 1985 (Zica Bérgami, Ibitinga/SP, 1913 – São Paulo/SP, 2011); *Retícula III*, 1986 (Raul Córdula, Campina Grande/PE, 1943); *Sem título III*, 1986 (Mônica Sartori, Belo Horizonte/MG, 1958) *entrou em 1987; *Sem título II*, 1986 (Mauro Claro, São Paulo/SP, 1955), *Sem título*, 1986 (Patrícia Leite, Belo Horizonte/MG, 1955) *entrou em 1987; *Sem título*, 1986 (Luiz Henrique Schwanke, Joinville/SC, 1951-1992); *De Sobre Por*, 1986 (Tâmara Roman, São Paulo/SP, 1954); *01*, 1984/86 (Tunga, Palmares/PE, 1952); Série: Espelho negro, 1986 (Igor Marques, Rio de Janeiro/RJ, 1950); *Sem título A*, 1986 (Daniel Senise, Rio de Janeiro/RJ, 1955); *Sem título B*, 1986 (Daniel Senise, Rio de Janeiro/RJ, 1955); *Atirador de Facas*, 1985 (Milton Kurtz, Santa Maria/RS, 1951 – Porto Alegre/RS, 1996).

29. *Lista de Obras Doadas ao Acervo do MARGS, Anos 1983, 1984, 1985, 1986*. Ver também *Boletim Informativo do MARGS*, n. 31 (Outubro, Novembro, Dezembro de 1986), 27.

30. O Projeto Releitura desenvolveu-se em 1986, culminando com uma exposição realizada em fevereiro de 1987. Já naquela época, a resistência às características de estabilidade do cânone era visível para aqueles que lidavam com o acervo do museu, o que transparece claramente no texto de Gilka Jacobi quando escreveu no *Boletim do MARGS*: "É bem verdade que haverá sempre os que se escandalizem e se indignem quando se defrontam com uma releitura 'aberta' (como diria Umberto Eco), pois temem pela pureza do original. Mas também é verdade que justamente devido a estas desenvoltas 'visões' destes artistas a arte quer e deve ser vista como a reação imaginativa, a metaforização estrutural de certa visão das coisas". "Projeto Releitura", *Boletim Informativo do MARGS*, n. 28 (Abril, Maio, Junho de 1986), 25.

31. *Relatório de Atividades* (Abril de 1983 – Março de 1987), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 20.

teriam aparentemente atingido tal status, quando na verdade são apenas "conhecidas". A forma artística de suas obras não é seguida ou considerada um padrão de excelência, ao contrário de artistas como Vasco Prado, Francisco Stockinger e outros que tiveram gerações de seguidores.

Desde a *1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea*,[32] realizada por Ado Malagoli em 1955, o núcleo básico do acervo já demonstrava uma inclinação para a produção de artistas homens como sendo apenas ela a sinalizadora do cânone artístico, como, aliás, era a regra nos museus ao redor do mundo e não apenas entre os brasileiros. Participam dessa exposição seis artistas mulheres – Alice Soares, Alice Brueggmann, Caterina Baratelli, Georgina de Albuquerque, Hilda E. Campofiorito e Wilma A. M. Caccuri – ao lado de 25 artistas homens. No que se refere a colecionismo propriamente dito, o historiador José Francisco Alves identificou apenas 15 obras das 54 exibidas como pertencendo ao acervo do MARGS nos dias de hoje. Talvez uma indicação de que o museu tenha realizado a exposição, mas não tenha acreditado o suficiente nas obras que mostrou a ponto de colecioná-las.[33]Apesar disso, entre elas, estão algumas das obras consideradas canônicas do acervo, tais como *O Menino e o Papagaio* (1954), de Portinari, *Paisagem* (1946), de Iberê Camargo, *O Vestido Verde* (1949), de João Fahrion, e *Passeio* (1954), de Paulo Flores.[34]

O MARGS, porém, é um museu que tem a missão de representar de maneira adequada a arte brasileira como um todo. E como falar nas lacunas nessa área que são intermináveis porque o museu nunca desenvolveu uma política que atentasse para a obra de artistas mulheres do restante do país? Tomie Ohtake (Kyoto/Japão, 1913), uma das mais importantes pintoras brasileiras, tem apenas uma gravura no acervo. Gilda Vogt (Rio de Janeiro/RJ, 1953), uma artista que estudou na Escola Brasil:, teve sua excepcional produção negligenciada em grande parte pela crítica brasileira até o momento de ser "descoberta" institucionalmente pelo MARGS, quando sua obra foi exibida no Rio Grande do Sul pela primeira vez na exposição *O Museu Sensível*. O MARGS é hoje o museu brasileiro que melhor representa a produção de Gilda Vogt, devendo realizar igualmente uma exposição monográfica retrospectiva da artista, acompanhada de uma vasta publicação ainda este ano. A primeira exposição em que se exibiu a obra da artista no MARGS foi *O Museu Sensível*, seguida de *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*,[35] *Mecanismos/Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria*,[36] *Pintura Brasileira: Coleção José Antônio e Hieldis Martins*[37] e *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*.[38]

* * *

A síndrome do chamado "álbum de figurinhas" aflige diversos museus brasileiros, mesmo porque quase toda a riqueza artística do país, assim como aquela vinda do exterior, está concentrada nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, é praticamente a norma. Tal síndrome pode ser traduzida por acervos constituídos por uma obra de cada artista, na maioria

32. Exposição realizada na Casa das Molduras, em Porto Alegre, de 31 de agosto a 15 de setembro de 1955.
33. Há certo tom de descompromisso político e estético no texto de abertura do catálogo, que diz: "A Divisão de Cultura não afirma nem nega qualquer das soluções estéticas aqui expostas. Seu alto objetivo é contribuir, na medida do possível, para reconduzir a Arte às suas altas finalidades como expoente de cultura e civilização". Brochura da exposição, não paginada.
34. Ver, por exemplo, José Francisco Alves, "O Acervo como Protagonista do MARGS", in *Catálogo Geral*, Vol. 1, Raul Holtz (Org.) (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014), 79-84.
35. Essas duas exposições foram de curadoria do autor.
36. Idem.
37. Curadoria de José Francisco Alves, curador-chefe do MARGS.
38. Exposição com curadoria de Ana Zavadil, curadora-chefe do MARGS.

das vezes não sendo a mais significativa em sua produção, para que o museu consiga produzir listas "exemplares" de artistas. Ao fazê-lo, essas instituições suprimem em parte sua responsabilidade de inclusão, mas sem nunca representá-las adequadamente, e no mais das vezes apenas produzindo uma mímica de parte de sua missão institucional que determina que colecionem, exibam e conservem a produção artística sem discriminação de gênero, minorias ou inclinações estéticas, respondendo única e exclusivamente à originalidade e à excelência dessa produção, assim como sua relevância cultural e artística. Porém, quando se expõem tais obras, fica visível que esses artistas não são bem representados e que a presença desta ou daquela obra torna-se apenas uma representação fantasmagórica de sua produção.

Os museus têm como missão colecionar conjuntos de obras de artistas com vistas a representá-los adequadamente e, quando isso não for possível, ter obras representativas dos artistas que constam de seus acervos, ou ao menos mostrar que uma política consistente é desenvolvida nesse sentido. Não basta produzir infinitas listas de "personalidades", sem obras que os representem com proeminência, para dizer que os museus cumprem sua missão.

Outra questão flagrante no ambiente local é como as instituições locais raramente conseguiram impulsionar os artistas do Rio Grande do Sul em direção ao contexto mais abrangente do território brasileiro, ao contrário do que fazem as instituições do centro do país em relação aos artistas que lá residem e produzem, forçando a visibilidade dessa produção, fazendo com que curadores, galeristas e profissionais de museus passem a se interessar por ela e a incluí-la nas instâncias e na legitimação como exposições, acervos públicos e privados e, por fim, quando for o caso, o mercado por assim dizer. Pouco se fala desse assunto, ou seja, como se promover essa visibilidade – e, por consequência, a legibilidade – que resulta em última análise na inserção e no interesse público, não fosse uma das missões dos museus. As últimas gestões do MARGS desenvolveram um provincianismo epidêmico porque nem promoveram a legibilidade de uma tradição, nem projetaram essas obras para fora.

Na verdade, transformaram-se em "pseudo" galerias de arte, realizando inúmeras exposições individuais sem critério, sem publicações relevantes, e aparelhando o espaço museológico como uma verdadeira máquina de processamento de exposições de "pacotes"[39] e exposições individuais que deveriam ser realizadas preferencialmente em outros locais. Isso sem falar na falta total de uma política de colecionismo, conservação e produção de conhecimento que fizesse um museu ser o que definitivamente é afinal: uma instituição museológica. Fora isso, mirando-se em nostálgicas exposições que utilizam modelos ultrapassados sem nenhuma relevância cultural, sem contribuição de conhecimento para a área e sem qualquer inovação curatorial. Tais exposições espelham-se em um saudosismo fantasioso que nunca fez parte de nossa realidade local,[40] visto que apenas imitam seus rituais do contexto europeu no qual se espelham, ou melhor, a superficialidade deles com catálogos, com obras acadêmicas e exposições com paredes coloridas e baixa luz, incrementadas por aparatos de segurança que incluem por vezes detectores de metais, prática que não se verifica em grandes museus estrangeiros.

39. Refiro-me a exposições pré-pontas, realizadas por produtoras, que circulam pelo país com catálogos elaborados sem critério de relevância acadêmica ou curatorial.

40. Aqui cabe um esclarecimento pertinente: muitas vezes, quando se fala em "realidade local", os detratores costumam proferir a crítica de que buscar identificar uma realidade local seria provincianismo. Trata-se de simples complexo de "terceiro mundo", uma vez que existe sim uma realidade local que não precisa ser ligada a uma necessidade epidérmica de realizar exposições que não tem qualquer interesse cultural ou artístico simplesmente porque são estrangeiras ao nosso contexto (de São Paulo, Rio de Janeiro ou da Europa).

Ao recuar um pouco mais no tempo, temos de considerar a ausência inadmissível no acervo do MARGS de qualquer obra de Lygia Clark (Belo Horizonte/MG, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 1988), sem falar de seu colega e artista de geração Hélio Oiticica, aquisições que agora dependerão exclusivamente da sorte de encontrá-las disponíveis no mercado, ou ainda da boa vontade de algum excepcional colecionador. Como pode um museu contar a história da arte brasileira sem qualquer obra de uma artista brasileira que hoje é considerada uma das mais importantes no contexto global? Assim como diretores anteriores não foram atrás dessas obras, não podemos correr o risco de fazer o mesmo novamente com artistas que estão produzindo hoje e a cujas obras temos acesso de uma maneira ou outra. Mesmo que não estejamos trabalhando com a expectativa de colecionar a produção de artistas "geniais", mas de assegurar a contribuição desses/dessas artistas que devemos considerar relevantes para a formação de uma tradição artística brasileira. Lygia Pape (Nova Friburgo/RJ, 1927 – Rio de Janeiro/RJ, 2004) também é outra artista cuja trajetória artística é uma das mais significativas na arte brasileira, mas que possui apenas uma gravura de 1999 no acervo, embora se trate de um exemplar de relevância. Ainda assim, uma gravura é muito pouco para representar a grandiosidade da produção de Lygia Pape.

Devemos considerar ainda uma geração mais recente de artistas mulheres com uma trajetória já formada, as quais tiveram obras importantes incorporadas ao acervo, como Camila Sposati (São Paulo/SP, 1972), Cibele Vieira (Porto Alegre/RS, 1973), Laura Belém (Belo Horizonte/MG, 1974), Leila Danzinger (Rio de Janeiro/RJ, 1962), Alexandra Eckert (Porto Alegre/RS, 1971), Simone Nassif (Porto Alegre/RS, 1963), Ana Flores (Porto Alegre/RS, 1962), Louise Kanefuku (Porto Alegre/RS, 1985), Kátia Costa (Porto Alegre/RS, 1969), Adriana Donato (Porto Alegre/RS, 1975), Silvia Giordani (Porto Alegre/RS, 1970), Helene Sacco (Ganguçu/RS, 1975), Keyla Sobral (Belém/PA, 1975), Luciana Knabben (Blumenau/SC, 1978), Rochele Zandavalli (Garibaldi/RS, 1980) e Mayana Redin (Campinas/SP, 1984), entre inúmeras outras.

Empréstimos atestam igualmente a importância de um acervo. Aquisições recentes demonstram que o museu está no caminho certo ao adquirir obras de novas gerações, pois as tem emprestado frequentemente para instituições que realizaram exposições monográficas ou coletivas dessas artistas, como, por exemplo, obras de Mayana Redin (exposição *A Borda o Risco o Mundo: Experimento # 2*), realizada pela Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte, de Teresa Poester (exposição *Território da Folha: Paisagens de Teresa Poester*) e de Téti Waldraff (exposição *Téti Waldraf: Jardim em Flor*), estas duas últimas exposições realizadas no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Em 2011 a obra de Romanita Disconzi *Totem de Interpretação* (1969) foi restaurada para a exposição *O Museu Sensível* e posteriormente recebeu grande publicidade através das exposições em que foi incluída. No início deste ano a obra da artista foi solicitada para integrar a exposição *The World Goes Pop*, com curadoria de Jessica Morgan a ser realizada em setembro de 2015 pela Tate Modern de Londres. A exposição busca mostrar que a arte POP não era um movimento exclusivamente britânico e americano e que surgiu em diversas partes do mundo simultaneamente tais como na América Latina, África, Oriente Médio e Ásia. Todas essas obras a que me refiro, adquiridas depois de 2011, são alguns dos recentes exemplos.

Cabe destacar ainda o empréstimo de várias obras de artistas mulheres para grandes exposições, como *Deus e Sua Obra no Sul da América: a Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos* [Fig. 19 e 20]. [41] Trata-se da exposição de inauguração do Museu de Direitos Humanos do Mercosul [Fig. 21], em Porto Alegre, para a qual o museu emprestou 30 obras de artistas mulheres, uma plataforma curatorial que subverteu a construção de exposições na área de direitos humanos, construindo uma inovadora perspectiva para exposições com essa abordagem conceitual. O museu emprestou ainda a obra *Entrails Carpet* (1952), de Mona Hatoum (Beirute/Líbano, 1952), para a exposição *Edição Especial CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça*, realizada no Museu Histórico Nacional. Essa obra foi adquirida em 2013, graças a uma generosa doação da coleção Marcantonio Vilaça.

FIGURA 19 E 20

VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
DEUS E SUA OBRA NO SUL DA AMÉRICA: A EXPERIÊNCIA DOS DIREITOS HUMANOS ATRAVÉS DOS SENTIDOS | *GOD AND HIS WORK IN SOUTH AMERICA: THE EXPERIENCE OF HUMAN RIGHTS THROUGH THE SENSES*
DE 1° DE ABRIL A 31 DE MAIO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY MÁRCIO TAVARES
MUSEU DOS DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL - PORTO ALEGRE/RS - BRASIL
FOTOGRAFIA: FABIO DEL RE E CARLOS STEIN - VIVAFOTO

Talvez o projeto de aquisição mais sistemático até 2011 realizado pelo MARGS, tenha sido durante a gestão de Fábio Coutinho (1999-2002). As aquisições realizadas nesse período dão conta da obra de 107 artistas e 287 obras, havendo 54 obras de 22 artistas mulheres. Apesar do indiscutível mérito de um significativo número de obras adquiridas no período, não deixa de ser sintomático, porém, que a exceção confirme a regra e que, enquanto que a obra dos artistas homens colecionadas naquela gestão seja em sua maioria pinturas e esculturas (97 obras), a obra de 22 artistas mulheres daquele grupo seja em sua esmagadora maioria gravuras, considerando ainda que nem todas as artistas fossem de fato gravuristas. Destas 54, apenas três obras são pinturas [Karin Lambrecht (duas obras) e Pietrina Checacci (uma obra)], três são esculturas [Lia Menna Barreto (uma obra) e Sônia Ebling (duas obras)], totalizando apenas seis obras de artistas mulheres que não fossem em papel. Sabe-se que esta era a regra em museus de todo o mundo até pouco mais de uma década atrás.

E, por fim, o que dizer da ausência da obras de artistas que não possuem sequer um exemplar de sua obra no acervo do MARGS? Por que o museu nunca se importou em colecionar

41. Exposição com curadoria de Márcio Tavares dos Santos, fundador e primeiro diretor do museu, de 1° de abril a 31 de maio de 2014.

a obra de cada uma delas? Com certeza, por razões diferenciadas se analisarmos como seria possível (e quando) colecionar tais obras. Que política o museu desenvolverá nos próximos anos para preencher ao menos em parte essas lacunas? Listas podem vir a ser infinitas, mas vale a pena mencionar alguns nomes de artistas que não possuem sequer uma obra no acervo do MARGS, apenas para ilustrar a extensão das ausências que suas coleções ainda demonstram e para a qual se deve trabalhar exaustivamente com vistas a preenchê-las ao menos em parte: Abigail de Andrade, Adelina, Adriana Maciel, Adriana Tabalipa, Adriana Varejão, Adriane Gallinari, Adriane Vasquez, Alice Soares, Alice Vinagre, Amélia Toledo, Anna Bella Geiger, Ana Glafira, Ana Miguel, Ana Maria Maiolino, Ana Gonzalez, Ana Maria Tavares, Ana Horta, Ana Lima, Ana Vasco, Anita Malfatti, Ana Mariani, Analu Cunha, Andréa Las, Anésia Pacheco Chaves, Ângela Freiberger, Angelina Agostini, Anna Linnemann, Anita Malfati, Antonieta Santos Feio, Berna Reale, Bernadette Panek, Berthe Worms, Beth Moisés, Brigida Baltar, Carina Weidle, Carla Gagliardi, Carla Vendrami, Carmela Gross, Célia Shalders, Celita Vacani, Chang Chai, Cibele Varela, Claudia Andujar, Courtney Smith, Cristina Canele, Cristina Salgado, Cristina Pape, Dina Oliveira, Djanira, Dora Basílio, Edith Behring, Edith Derdyk, Eli Heil, Elaine Duarte, Elisa Bracher, Elizabeth Jobim, Eliane Prolik, Elza Lima, Enrica Bernadelli, Érika Versutti, Evany Fanzeres, Fédora do Rego Monteiro, Felicia Leirner Fernanda Terra, Flávia Ribeiro, Francisca Manuela Valadão, Frida Baranek, Gabriela Machado, Gabriela Maciel, Georgina de Albuquerque, Gerda Brentani, Germana Monte-Mór, Georgina de Albuquerque, Guita Charifker, Guita Soifer, Haidéia Santiago, Helena Wong, Heloisa Juaçaba, Hermínia M. Nogueira Borges, Hilda Campofiorito, Hilde Weber, Hildergard Rosenthal, Inimá de Paula, Ione Saldanha, Isa Aderne, Isabel Pons, Isis Braga, Ivone Cavalheiro, Janaína Tschäpe, Janete Musatti, Josely Carvalho, Judith Lauand, Katie van Scherpenberg, Keila Alaver, Kimi Ni, Larissa Franco, Laura Lima, Laura Vinci, Laurita Salles, Leda Catunda, Letícia Parente, Lenora de Barros, Lia Chaia, Lídia Okumura, Lilian Gassen, Lina Kim, Lótus Lobo, Lucia Gomes, Lucia Koch, Luise Weiss, Mari Yoshimoto, Marcia X, Maria Augusta, Maria Auxiliadora, Maria Carmem, Maria do Carmo Secco, Maria Graham, Maria Guilhermina, Maria Helena Andrés, Maria Helena Vieira da Silva, Maria Leontina, Maria Helena Lindemberg, Maria Martins, Maria Polo, Maria Vasco, Mariana Blass, Mariana Palma, Mariannita Luzzati, Marilia Kranz, Marilia Rodrigues, Marilice Corona, Marina Saleme, Marina Caran, Marta Pires Ferreira, Marilá Dardot, Marilene Pietá, Mary Dritschel, Mary Vieira, Maureen Bisilliat, Miriam Chiaverini, Mônica Nador, Mônica Rubinho, Moussia Alvez Pinto, Nicolina Vaz de Assis, Nina Moraes, Nazareth Pacheco, Niura Belavinha, Noemia Mourão, Nydia Negromonte, Odila Mestriner, Oriana Duarte, Paula Mastroberti, Paula Trope, Querubina de Azevedo, Rivane Neuenschwander, Raquel Garbelotti, Regina Coeli, Regina Graz, Regina Gomide Graz, Renata Lucas, Rita Joana de Souza, Rosana Paulino, Rosa Magalhães, Rosana Monnerat, Rosana Ricalde, Rosana Palazyan, Rochelle Costi, Rosangela Rennó, Rossana Guimarães, Sachiko Koshikoku, Sandra Cinto, Sandra Tucci, Sara Ávila, Sara Ramo, Sheila Brannigan Chester, Shirley Paes Leme, Sinhá d'Amora, Solange Magalhães, Sonia Andrade, Sônia Castro, Sonia Lins, Stela Barbieri, Tatiana Grinberg, Tatiana Blass, Thereza Simões, Thereza Miranda, Tiziana Bonazzola, Uiara Bartira, Valeska Soares, Vânia Mignone, Vera Mindlin, Vilma Slomp, Virginia de Medeiros, Wanda Pimentel, Wega Nery, Waleria Américo, Wega Néri, Zélia Salgado, Zina Aita.

* * *

2 DIÁRIO OFICIAL Porto Alegre, quarta-feira, 16 de julho de 2014

FIGURA 21

DECRETO DE FUNDAÇÃO DO MUSEU DE DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL
DECREE-LAW FOR THE FOUNDING OF THE MERCOSUL MUSEUM OF HUMAN RIGHTS
16 DE JULHO DE 2014
PORTO ALEGRE/RS

Os números não mentem e, até o dia do fechamento desta publicação, a obra de artistas mulheres estava assim representada no acervo do MARGS, comparando-se os anos de 2010 e 2014, após um considerável esforço para aumentar a representatividade dessas artistas no acervo do museu: em 2010, de um total de 2.732 obras, 1.071 eram de artistas mulheres (39,2%) em oposição a 1.661 de homens (60,8%), representando um total de 738 artistas com obras no acervo, sendo 260 mulheres e 478 homens representados. Esse número representava 64,8% de obras de artistas homens e 35,2% de artistas mulheres. Como se os números não bastassem, cabe salientar, pelo levantamento realizado, a excessiva concentração de obras de artistas mulheres sendo representadas por obras em papel, cerâmica e arte têxtil, em vez de pintura e escultura, consideradas, de acordo com a historiografia mais tradicional, como tendo mais peso histórico na possibilidade de atingir o status de obras canônicas. Nesse caso, a diferença torna-se considerável. Em 2014, o quadro mudou significativamente; contudo, de um total de 3.329 obras, 1.337 são de artistas mulheres (40,1%) e 1.992 de artista homens (59,8%), com um total de 843 artistas sendo representados no acervo, sendo 327 mulheres e 516 homens. Atualmente, o percentual de mulheres artistas é de 38,7% e de homens é de 61,20%. Houve um aumento de 24,86% no número de obras de artistas mulheres e de 19,92% no número de obras de artistas homens.

* * *

A excepcional contribuição da produção de artistas mulheres, visível nas diversas coleções do MARGS, está ainda longe de ser demonstrada em seu acervo com toda a sua plenitude. Muito ainda é preciso colecionar e muitas exposições relevantes precisam ser realizadas com publicações complementares para que o MARGS possa expressar a grandiosidade dessa produção. O futuro do colecionismo empreendido pelo museu será determinante para a transformação do MARGS em um museu de "vanguarda" na representação da produção dessas artistas, revelando a grandiosidade de sua contribuição. Caberá aos futuros diretores do museu e seus curadores prosseguirem na consolidação daquilo que podemos considerar seja parte da missão do museu, isto é, a de representar dignamente a produção artística brasileira como um todo, produzindo ao mesmo tempo conhecimento original sobre ela.

O MARGS é um museu sintonizado com a política de museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que estabeleceu como diretriz para os museus de arte brasileiros, para os anos 2010-2020, "implantar uma política de democratização de acervo que garanta sua salvaguarda e novas aquisições tendo como horizonte a renovação da produção simbólica e da diversidade cultural".[42] Sendo assim, o mínimo que os museus precisam fazer para dar seguimento a essas diretrizes é continuar colecionando. O fato de o MARGS não poder preencher de imediato em maior extensão as lacunas históricas do século 19[43] não significa que devemos parar de colecionar, tal como querem alguns que desejam que o MARGS seja apenas uma mímica de museus enciclopédicos europeus. As motivações que os levam a reivindicar uma parada do colecionismo contemporâneo (década de 1960 em diante) não é outra senão manter o museu como um repositório de obras acadêmicas, de preferência excluindo em definitivo as minorias – as mulheres entre elas. Vários desses indivíduos sequer mascaram tais desejos.

42. *Plano Setorial de Museus, 2010-2020*, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), 34.
43. O perfil da coleção do MARGS data de meados do século 19 em virtude deste arco histórico ter sido consolidado a partir do núcleo básico do acervo formado por seu fundador e primeiro diretor Ado Malagoli. Nada impede porém que o museu recue mais no tempo, caso haja obras disponíveis para colecionar e verbas para tal. O acervo do MARGS caracteriza-se assim por ser um museu enciclopédico cujo arco histórico de sua coleção situa-se entre meados do século 19 até a contemporaneidade.

THE HISTORY OF ART TOLD THROUGH ITS ABSENCES: A CRITICAL VIEW ON COLLECTING THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS IN THE MARGS COLLECTION

Many still do not regard the importance of gender issues when evaluating the gaps and omissions in museological art collections and even in private collections. However, the history of art should not remain hidden by the absences resulting from historical discriminations, lack of institutional support and the privileged position attributed to certain groups or segments of art production, whichever they may be. Let alone when it is moot point that gender historically performs one of the most significant roles in these absences, as in the case of the production of women artists. However, some still blindly believe that the works of these artists have always been well represented in the MARGS collection, and any attempt to show otherwise is virulently rejected by detractors who consider that affirming the contrary would be faking reality. One cannot help but wonder in which reality such individuals live, where they can ignore not only the facts, but also the entire literature and advances obtained through the accomplishment of women's rights. Not to mention the recent advances in terms of criticism, curating and historiography that have come since the feminist movement exposed the mechanisms of economic, political, ideological and cultural power that have segregated (and still many times do) women to a subaltern condition in the hierarchy of social relations.

The attitude of those who insist in dissimulating gender issues, as if they did not exist in the 21st century, is surprising and somewhat shocking. If not for ignorance, for the biased position that seeks to mask a gender policy and its historical influence in the representation of the work of women artists in the production and circulation of art and, consequently, in its presence in institutional collections. To think, for example, that the work of women artists is not included in the collection of this or that museum simply because in this or that period there were no women artists in activity is a distortion of facts and denies the historical evidence that art has always been, and still remains a territory under male domain. Such situations of exclusion are precisely a consequence of the fact that women artists have never received the institutional support they needed to ascend to the status of artistic excellence and credibility equal to their male peers. This was exactly what Linda Nochlin's now canonic article *Why Have There Been no Great Women Artists?* demonstrated with clarity in 1971.

The vast literature in the field, produced by some of the most brilliant art historians of all time, such as Linda Nochlin and Griselda Pollock, besides other professionals of several fields, seems to have never existed for such individuals. It happens that ignoring critical approaches is the same as closing the eyes to a significant part of art history, as well as continuing to relegate the work of women artist to a state of chronic obscurity. Not because they are women, but because their work has quality, and therefore should be inside museums and preserved for future generations, assuring their visibility and the access to their production. The continuous use – even today – of adjectives such as "feminine" or "seminal" or refereeing to the work of women artists as "pieces" instead of works, and so on, determines such ignorance, as well as a persistent prejudice. And what is worst is that it comes from several fields of academic and non-academic normativity. The museum is without a doubt largely a reflection of the patriarchal structure of which it is a product and of which it cannot be unbound.

It is worth mentioning that on the main structure of the exhibition *O Museu Sensível* (The Sensitive Museum) rested a book amidst the works of art [Fig. 1]. It was the Ph.D. dissertation of artist NilzaHaertel, entitled *Landscape and Nature in American Prints: Transformations in Form and Meaning in the Work of Contemporary Women Artists* [1]. The idea of using the publication, which is now also available at the museum library, was to indicate the issue of the exhibition through its disturbing interference in the middle of the works in display. In addition, it aimed to indicate the more pervasive mechanism of exclusion recurrent in the field: the suppression of the discourse of more "subversive" themes, such as feminism, although it should not be considered such a taboo in the academy. The fact that the artist's Ph.D. dissertation never achieved visibility seems like another indication of the interference of a gender policy in the visibility of "themes" considered irrelevant by the local art world.

* * *

A large number of global museums have undergone major revisions of their collections, pointing out to gender issues through exhibitions, especially those concerning the absence of the production of women artists in their collections. Maybe the most radical project with this profile was carried out by the George Pompidou Center in Paris with the exhibition *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans la collection du Musée national d'art modern* (Elles@centrepompidou: women artists at the National Museum of Modern Art), held in 2009. At the time, the museum removed its entire modern and contemporary art collections and replaced them exclusively with the production of women artists for an entire year. Curated by Camille Morineau, the exhibition with around 500 works by more than 200 artists was considered a milestone in the institution's history and sought to illustrate around 50 years of the museum's collecting. Unlike the United States, feminist and gen-

1.Ph.D. Dissertation, Department of Fine Arts-History of Art, Indiana University, 2006.

der issues have always been widely disregarded in France, and their approach in museums has always been rare.[2] The idea of Pompidou's initiative was also to provide an alternative history to that of the great narratives.

The New York Museum of Modern Art made its own "revision", which culminated in the publication of *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, published in 2010, therefore relatively recent. With over 500 pages, the book, a result of the museum's five-year initiative and entitled *Modern Women's Project* tells the story of acquisitions, the participation of women in building the institution and brings several essays on the production of artists and the condition of representation of their works in the collections of MoMA and other museums. Along with the publication, several of the museum's curatorial departments established strategies to concretely increase the presence of women artists in their exhibitions during a period of six months in 2010. It was about time, therefore, for MARGS to promote its own critical reevaluation concerning the collecting of the production of women artists. And even if the exhibition did not result in more objective conclusions, it was, in my point of view, a historical necessity.

* * *

Since its foundation, MARGS has been marked by a professionalizing vocation, in part due to the nature itself of its constitution, given that it has always had the pretension of being the most important art museum in Rio Grande do Sul. Therefore, it should pursue an adequate representation of the most diverse artistic tendencies, although it was largely instigated by the force of modernity, which was the order of the day when the museum was founded, to advance towards collecting a more modern production. This passage of Marilene Pieta's text indicates this inclination very well:

> Its founding director, Ado Malagoli, imposes with competence, since the beginning, a well-characterized museological orientation. Thus, under the guidance of Malagoli, MARGS was capable of promoting a cultural policy centered on national and local priorities that inform and strengthen modernity, and was compatible with the role of our culture. It also coincides with the developmentalism that shelters a growing internationalism, welcomed here as modernizing information.[3]

However, as it was likely to happen, some subsequent directors lost the notion of professionalism that the museum had instituted by vocation and did not lead the museum towards the paths of professionalization and preparation for the future. It is this same professionalization that should prioritize collecting, documentation and creation of exhibition programs capable of elevating the museum to a status of institutional relevance that could lead it to the expected position as the most important art museum of Rio Grande de Sul. The question that remains is why have many of its directors not collected at least the production of their own time? If they would have done so, the museum would certainly not have the infinity of gaps it presents in its collections and would have and infinitely richer collection than the one it has today. Even if all efforts were dedicated to collecting the most recent production of the last 54 years (taking as parameter the relatively recent 1960s), the biggest part of this production would no longer be available.

For those who still argue that the museum would have become excessively contemporary, imagine what half a century of collecting the production of women artists represents. If it did not occur, a tragedy, meaning that there are several generations of artists whose production was simply not collected, preserved or guaranteed for future generations. If we think about, for example, the exhibitions that the museum failed to hold based on programs oriented to the excellence of its collection, maybe these absences become even more significant. Maybe today the museum would be another, so different it would be impossible to recognize. Let us imagine, for example, decades of exhibitions produced exclusively by the museum, with advanced curatorial projects directed toward the production of original knowledge. The impact that all these exhibitions could have had is unspeakable and difficult to measure, and can only be imagined.

* * *

As it was said before, *O Museu Sensível* (The Sensitive Museum) was the first critical exhibition concerning the inclusion of works by women artists in the MARGS collection. It was a historic inaugural event in the museum's history of exhibitions. The museum had not yet broken the barriers of critical projects and had not established critical curating practices, which, for the first time entered the museum through the creation of a Curatorial Department with this vocation since the beginning of 2011. Therefore, the museum now abandons the purely celebratory approach of recent exhibitions planned exclusively by the museum – which, by the way, were very few in recent administrations – and begins a museological routine capable of setting new directions for a future history of exhibitions that the museum might well organize. In this sense, few are the Brazilian museums that have so firmly put in practice an exhibition program that is simultaneously innovating and potentially directed toward producing knowledge through its several collections.

The museum had previously held some exhibitions that approached the *theme* "woman" (my emphasis), but it is necessary to analyze them closely to understand what they really meant. I would also like to call attention to the problematic nature of the denomination needed to describe the subject (*woman as a theme*). "Theme" is an outdated nomenclature, more so in this case, because it implies a prejudicial and infantilized approach, although, logically, we must take under account the historical period in which this nomenclature was used. In

2. Suzanne Muchnic, "At Paris's Pompidou Center, the Year of the Women", *Latimes* (May 24, 2009).
3. Marilene Burtet Pieta, *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul* (Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1995), 78.

some of these exhibitions, the lack of awareness of the role of the production of women artists is evident, as well as the frequent mistakes of conceptual approaches adopted by such events. A clear case is the exhibition named *Acervo do MARGS: Inspiração Mulher* (MARGS Collection: Inspiration Woman), held in 1984.[4] It was not an exhibition about and/or with the production of women artists, but an exhibition in which "women" was the object and not the subject.

This exhibition was actually composed almost entirely of the production of male artists such as Leopoldo Gotuzzo, Pedro Weingärtner, Almeida Junior, Di Cavalcanti, João Câmara, and only two women, Maria Lídia Magliani and Alice Brueggemann. It was not a critical exhibition under any circumstance, but a celebration of the thematic motifs usually adopted by the "great masters" in their paintings, of which the woman is regularly the object. The exhibition promoted an even greater conceptual confusion by not distinguishing the critical and conscious approach of these artists from those that could have any other nature. What was the role of the work of women artists in this context? Specially the two artists that we can consider as feminists in their time and critically involved with women's causes, as is notorious. A critical approach of the exhibition published at the time by the editor of the MARGS *Newsletter*, João Carlos Tiburski, is quite revealing:

> Let us set aside the ideas of *male* and/or *female* art [my emphasis], a controversial and complex discussion, fashion labels. Gilka Jacobi, of the MARGS Collection Center, organized the exhibition "Inspiração Mulher" [Inspiration Woman] in tribute to the International Women's Day. Gathering several works from the museum collection and the Rubem Berta and Aldo Locatelli galleries, the exhibition is articulated as a short history of the plastic expression of women. A short history in which the woman is the theme, the muse, the fascination and the creation of the artist. A short history that includes works from 1871 to 1978, that gathers in the same space styles that range from academic (Gotuzzo, Weingärtner, Almeida Jr.) to contemporary (Brueggmann, Di Cavalcanti, Magliani, Câmara). A short and beautiful history told visually by "true artists". And since art is language and not monological discourse, the male and female public that visited the exhibition could enjoy dialogical moments, elaborating the most diverse aesthetical and ideological interpretations of the works in display.[...] What really oppresses in the exhibition - a good oppression - is the power and fascination of "femininity", that, according to Jung,is no longeranexclusive attribute of women. [...]This harmonious totality (through the natural and cultural contradictions of men) will only become possible when we abandon the interest and struggle for oppressive forms of power. According to Anais Nin: "to become a man (or woman) is not the solution. There is too much imitation of men in the (feminist) movement. There is only a dislocation of power. Women should have a different definition of power, based on human relations. Women who actually identify with their oppressors, to use a cliché, are those that act like men, masculinized, and not those that seek to change or transform man" (and the world).[5]

This text clearly has many inaccuracies, some resulting from a lack of information about the feminist movement, which had already had considerable advances in different countries, others resulting from a lack of a more politicized position in relation to the production and insertion of women artists. Nevertheless, a conservative inclination is manifested in the exhibition methodology and consequently expressed in the text.

* * *

It is also symbolic that the first work to be declared heritage by MARGS was a reclining female nude by Leopoldo Gotuzzo[6] (Pelotas-RS, 1887 – Rio de Janeiro-RJ, 1983) entitled *Almofada Amarela* (Yellow Pillow) (1923) [Fig. 2]. The classic arrangement of the notorious female thematic, a nude body with sinuous curves and perfect proportions reclined on a colorful background, oil-painted, is a strong candidate for canonization. It is also typical of the effect that gender issues (here contiguous with the art genre itself) exercise on the works that portray female figures in vulnerable positions, seeking to reach academic painting's highest standards of beauty. The portrayed figure, besides appearing with its back to the spectator, has its identity suppressed by the absence of a face, while its buttocks, palms of the feet and the inclination of its head considerably emphasize its state of vulnerability.

The neutralizing antidote to the propagating effect of the canon that this painting systematically projects towards the museological environment every time it is displayed (therefore, to the spectator) seems to have been administered by Leonardo Canto (Porto Alegre, 1963). In 1986, as a guest artist of the *Projeto Releitura* (Reinterpretation Project) he, himself, made a new version of the painting, changing the motif for that of a male figure, in which a gender strategy with a *queer*[7] inclination unfolds while the figure, unlike Gotuzzo's painting, does not hide its identity and directs its gaze directly to the spectator. The precision of Leonardo Canto's political strategy is such that his reinterpretation is in acrylic on canvas (unlike Gotuzzo's oil painting, considered less noble within a hierarchy of painting materials).

His work also discards the thematic indexes provided by the title *Almofada Amarela* (Yellow Pillow) and remains "untitled" [Fig. 3], relegating it to an open universe of symbolic interpretation. Both paintings were displayed side by side in 2012 in a segment of the

4. The fact that a woman organized the exhibition makes it even more problematic. *Inspiração Mulher* [Inspiration Woman], held at the Rio Grande do Sul Museum of Art, organized by Gilka Jacobi, *MARGS Newsletter* n. 19 (Feb./Mar., 1984), unpaged.

5. João Carlos Tiburski, "Anais Nin", *MARGS Newsletter*. n.19. (Fev./Mar., 1984), unpaged.

6. The work was acquired through the State Public Library.

7. In general the term queer dates from 19th century, even though it has appeared initially with demeaning connotations. Nowadays the term may be considered inclusive and non-specific and was appropriated by the LGBT community, by mid-1990's from an affirmative connotation. The term makes it possible the inclusion of behaviors and refer to queer-heterosexual and queer-homosexual as well other categories located among them. Subsequently, with its appearance within the academy, queer studies brought a socio-cultural opening able to investigate the political stances that investigate normative institutionalization (in the field of art one should read canonical) of those inclinations that may be considered out of norm, and therefore ignored and excluded from institutionalization.

exhibition *Labirintos da Iconografia* (Labyrinths of Iconography) named *Labirinto Museológico* (Museological Labyrinth).[8] They were also interspersed by a "monstrous" figure represented by Francisco Stockinger's (Traun, Austria, 1919 – Porto Alegre, RS, 2009) sculpture *Sobrevivente* (Survivor) (1971), positioned facing the two figures represented in the paintings. In the context of the exhibition, the sculpture performed the role of a Minotaur [Fig. 4]. This segment of the exhibition was based on the mythological tale of Daedalus' labyrinth.

The juxtaposition of these works represented a transposition of gender conflicts to the interior of the labyrinth, marked in this case by the museum itself. The two paintings with their figures, female and male, representing the youth of men and women were periodically thrown inside the labyrinth, according to the myth, to be devoured by the Minotaur. It is emblematic that, in this curatorial construction, the state of frailty of the feminine figure of Gotuzzo's painting becomes even more visible and emblematic of the state of complete vulnerability of the female body, while Canto's figure appears in a visible state of alert. Now transformed in the symbolic prognostic of the canon's trickery in full display, these two paintings find themselves in a confrontation of opposites. And in the museum, with its labyrinthine constitution device, in which meaning is processed toward an almost irreducible institutionalization, they are seen with their gender dispositions as determining factors, and not subaltern to a narrative of their existence in the museum collection.

If, on one hand, Canto's strategy by making this painting was certainly to offer an alternative capable of countering the heteronormative stability of Gotuzzzo's painting, on the other, the museum itself took the task of separating them after their initial exhibition. Often guided by beauty standards, and transforming the first into a simple naïve intervention of the recurrent "reinterpretations" used by the museum for a considerable period of time as an interpretative strategy of its collection. In addition, there is the fact that Canto's painting, when displayed separately from the context in which it arose, seems only academic/imitational and even more out-of-date, since it was painted in 1986 and only makes sense when connected to the context in which it belongs, that of a transgressive reinterpretation of Gotuzzo's work. Canto's work is therefore a transgressive approach of the canon permeated by an assault on the center of canonic formation, somehow emphasizing the militant aspect of the painting that was already present in a previous stage of the artist's production.

However, *Labirintos da Iconografia* (Labyrinths of Iconography) was not only capable of promoting a definitive adjustment of the contextual disjunction of both works by critically putting them next to each other, but also of inscribing this intervention in the museum's exhibition history and its political constitution. Thus, we can conclude that museums can and should pursue a series of interventions capable of promoting a dislocation of gender issues relevant to "shed light" on the ideological dimension of canonic prerogatives. Such prerogatives seem covered by the manipulation of the museums' administrative routine, which disconnects the works from their context and separates them when they are in risk of causing conceptual attrition capable of politicizing the constitutive substratum of issues that museological institutions consider taboo, such as gender issues. *Labirintos da Iconografia* (Labyrinths of Iconography), as several other exhibitions held by MARGS since 2011 with the beginning of this administration, produced a huge politicization of the museological narratives of the museum collection. Political aspects hidden for several years due to the obscurity of works emerged, reintegrating the museum's mission towards a production of knowledge never before seen in the history of the institution. This production will make it possible for these exhibitions to serve as platforms for generation of original knowledge to be rediscovered and studied for years to come.

* * *

Other more specific exhibitions "about women", and not about their production, have been held by MARGS, but none have come even close to a critical view of collecting or the injunctions that frequently lead museological institutions to neglect or systematically ignore the production of women artists. On one hand, it seems clear that some institutions did not even intend on being critical, others should at least have been less naïve, especially for a museum with the public responsibility of revealing the interstices of power that move such institutions in a daily basis. On the other hand, even if we were not, at the time, in the peak of revisionist exhibitions, it was about time that such exhibitions demonstrated a more critical specificity.

Of the previous exhibitions related to the production of women artists, we can mention a few, such as *Aleitamento Materno: Uma Necessidade – Fotos da Sociedade Gaúcha de Pediatria* (Breastfeeding: A Need – Pictures of the Rio Grande do Sul Pediatric Society), from November 27, 1980 to January 17, 1981, was an exhibition that served as public awareness to the issues in question. *Acervo MARGS em Uruguaiana: Uma Homenagem à Mulher* (MARGS Collection in Uruguaiana: A Tribute to Women) was held in May, 1981.[9] *Acervo MARGS: A Mulher nas Artes Gráficas* (MARGS Collection: Women in Graphic Arts) from March 8, 1985 to May 08, 1985, took place only within the Aldo Locatelli Room. *FlyingCarpet: Mostra de Trabalhos de Mulheres de Cinco Continentes* (Flying Carpet: an Exhibition of the Production of Women from Five Continents), was held from January 26, 2005 to February 27, 2005.[10] There is also the record of an exhibition called *A Artista Gaúcha no Ano Internacional da Mulher* (Women Artists from Rio Grande do Sul in the International Women's Year), held by the State Legislative Assembly.[11] Here, the classification of "gaúcha" attributed to

8. Curated by José Francisco Alves, chief-curator of MARGS at the time.

9. Opening exhibition of the Uruguaiana cultural center with 30 works from the MARGS collection.

10. Parallel exhibition to the *V Fórum Social Mundial* (V World Social Forum) under responsibility of artist Glaé Macalós, "the itinerant exhibition is formed of 165 works by women – among them plastic artists, writers, scientists and political activists – from 24 countries and five continents". *Exhibition release*, MARGS Research Center.

11. It was not a museum collection exhibition, but a partnership with the Department of Art and Culture (DAC) of the Secretary of Culture and Education (SEC). September 26 to 29, 1975. The exhibition exhibited the works by 35 artists and some works were for sale.

the work folklorizes the political dimension that the exhibition might supposedly have had, in other words, that of shedding light to a part of the production of women artists. The celebratory aspect of several of these exhibitions prevented the museum of holding more critical exhibitions that could contribute for a more critical and relevant view of the production of knowledge on the role of institutions in collecting, displaying and preserving the production of women artists.

Individual exhibitions of women artists held throughout MARGS' history are also revealing. They were rarely publicized as retrospectives or monographic, which could give them a scholarly status related to a conscious critical desire to promote the legibility of the production of these artists. Moreover, the museum needs to not only display these works, but also establish a museological policy guided towards an incentive of this production, even promoting the acquisition of these artists' production for its collection. This implies on a commitment in producing catalogues, publications or at least brochures with texts and information that could collaborate for the historical insertion of these artists in the context in which they lived and produced. Economic reasons are also no excuse, given that, otherwise, the triad Iberê Camargo, Vasco Prado and Francisco Stockinger, along with Danúbio Gonçalves, would not have had a large volume of specialized literature produced on their work.

Are there not at least half a dozen women artists producing here that deserve receiving the same treatment? Strangely, women artists fill a significant space in exhibition agendas; however, despite the quality of their production, their trajectories are not duly registered and their exhibitions are not surrounded by the institutional apparatus usually given to the work of their male peers. All this without mentioning the celebratory impact that, imprinted on the name of these male artists in virtue of points considered relevant for their trajectories, gives their exhibitions an even greater impact on the media and consequently inserts them in a trajectory of institutionalization. Centenaries of male artists have actual media campaigns, while the contrary is rarely seen: there is virtually no cry to celebrate the names of women artists based on commemorative dates.

MARGS held many individual exhibitions of women artists throughout the years. Without judging the merit of their work, how many of them can we consider as being planned, financed and curated by the museum itself with the purpose of promoting the visibility and legibility of these artists' production? Throughout the years, MARGS has infinitely hosted more exhibitions than it promoted. In other words, in certain administrations it served more as an "art gallery" than properly as a museum, which would have meant adopting a proactive action of promoting exhibitions based on the institutions' initiatives. Little can be said in regards to the advances of the museum collection for the benefit of the production of women artists. This occurs not in virtue of what the museum has done, but of what it could have done and did not, that is, collecting more, exhibiting more and preserving better the work of these artists, as well as their male peers, of course, whose production is not the object of this text.

While global museums have rapidly advanced towards filling their gaps, increasing the representation of the work of women artist in their collections, and promoting historical priority, many Brazilian museological institutions remain conservative and provincial in their acquisition policies. Even worse, when they attempt to promote such programs, there is always a small group of detracting reactionaries to promote a disqualified and populist attack aiming to destabilize these initiatives. Few are the cases of "specialists" identified with the more urgent causes of historical recognition of minorities or underrepresented groups. On the contrary, in an incipient and institutionally weak environment, what one sees is the commitment of these "experts" to support artists (usually men) with a consolidated career based on strong support groups with the intention of, by linking themselves to them, advance professionally in their own careers. What occurs is a symbiotic and insidious process out of which women artists usually come out losing.

It is also worth noting that historical priority, an essentially political concept still incipient in Brazil, consists in attributing rightful authorship in time (in other words, in terms of historical dating) for creating a work or for developing certain aesthetic issues. Normally, those to whom it is first attributed originality for having done certain artistic deeds are the artists that already enjoy visibility, most of them concentrated on the major international centers of production, or those who receive more visibility, independently of the fact that another artist has accomplished the artistic feat first. With a revision of art history, certain realizations are slowly gaining its legitimate authorship, albeit it is not always possible to dislocate credibility in the official historiography. Historians, curators and more conservative critics do not deal with historical priority in their projects and are not interested in promoting any questioning that might change the official view of art history in regards to certain artists whose works are already considered canonic and have acquired a stable level in the consolidated narratives.

The reasons can be political or pragmatic, given that any interference in this sense can only cause some sort of "retaliation" or criticism coming from instances of legitimation such as museums, the academy and others, whose interests can be undermined. And if these institutions sometimes advance, some conservative or reactionary individuals insist in emphasizing the backwardness and maintaining the obscurity of such realizations, leading to the maintenance of their political (when not economic) interests, which is often nothing more than pure conservatism. To top it off, the production of many women artists is frequently considered a derivative of their male masters, dominant in the art scene. Moreover, how can one tell a history of art without these women artists' works? How can one build an art tradition without considering the artistic efforts whose contribution, if not taken in consideration, would represent immeasurable blind spots in Brazilian and local art tradition; a contribution that these artists did not give until now because of the simple absence of their works in the art scene?

Some detractors act based on the allegation that many of these works are not good enough to be in the walls of museums. They sometimes defend other inchoate arguments, such as a supposed inability

of the museum in dealing with the conservation of works. However, they do not hesitate in relation to the incursion of works by celebrated male artists. These affirmations hide the retrograde and sexist position they adopt and many times even fail to disguise. Without intellectual legitimacy, many of these individuals are not even experts in museology (curatorial, administrative, educational, etc.) to speak in the name of a museological policy for the sector. They are even less prepared to speak of an inclusive and restorative policy that is willing to consider the production of women artists as having an effective contribution for the artistic and cultural universe. After all, it is not possible to speak of inclusion by adopting a conservative posture.

* * *

Specifically regarding the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS), we must take into account that only a few women artists were adequately represented in its collection when we took charge in 2011. This if we consider, obviously, the standards of representation that became conventional for the production of women artists in museums, or in other words, when a certain group of works, whichever it may be, is represented in the museum (to a smaller or larger extent). Among the artists that we consider to have been well represented in MARGS' collection, we can mention Anico Herkovits (Montevideo/Uruguay, 1948), Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973), Clara Pechansky (Pelotas/RS, 1936), Cris Rocha (Porto Alegre/RS, 1967), Karin Lambrecht (Porto Alegre/RS, 1957), Margarete de Cesaro (Passo Fundo/RS, 1958), Maria Di Gesu, (MoranoCalabro/Italy, 1928) Marta Loguércio (Bagé/RS, 1945), Maria Tomaselli (Innsbruck/Austria, 1941), Mirian Tolpolar (Porto Alegre/RS, 1960), Nadja Cruz (Passo Fundo/RS, 1948), Paulina Eizirik (Warsaw/Poland, 1921 – Porto Alegre/RS, 2013), Regina Silveira (Porto Alegre/RS, 1939), Romanita Disconzi (Santiago/RS, 1940), Roseli Pretto (Uruguaiana/RS, 1949-2002), Vera Chaves (Porto Alegre/RS, 1938) and Yolanda Mohalyi (Kolozsvar/Romania, 1909 – São Paulo/SP, 1978).

Such assertion is determined in first place by the numbers and in second by a conceptual, historical and theoretical analysis of the meaning and importance of these works considered in light of the artists' production. They are represented in the collection not only by an expressive number of works from their production, but also by samples that can be considered a significant part of their body of work. With the exception of Maria Tomaselli, who has 122 works in the museum collection (the artist with most works to date), others are still far from being as well represented as the group of works by male artists such as Iberê Camargo, Carlos Scliar, Francisco Stockinger, Pedro Weingärtner, Vasco Prado and Danúbio Gonçalves, among others. Neither have they reached the canonic status that the production of male artists has reached. In some cases, even in lower number, we can often consider the impact of their representativeness bigger. It was the critics and historiography themselves, for example, and the legitimation of the critic that determined that an Iberê Camargo is more important than the work of several women artists from his generation, even if his works are in smaller number than some of those artists.

Even if the relevance of Iberê's production is undeniable, its valorization sheds light on an unquestionable fact: that in Brazil there is only one woman artist of his generation in the field of painting that has reached the same institutional statues: Tomie Ohtake. Maybe Lygia Clark could be considered as having the same status, but her institutionalization in the country remains smaller in a certain way, although her recognition and contribution for Brazilian and foreign art are immeasurable. For no other reason, these artists received huge institutional support, even if we affirm that Iberê received more than Tomie. This confirms once again Nochlin's supposition that institutional support is decisive in the life of an artist.

Nevertheless, in this group of women artists identified earlier, we can find gaps that compromise their true status of representation in the MARGS collection. Yolanda Mohalyi, for example, has a large group of drawings, but no paintings, a field to which the artist gave relevant contributions to Brazilian art. About her paintings, Paulo Herkenhoff wrote that the work of the artist "[...] cannot be reduced to the statute of abstract-informal painting. In this model is her constructive will. In a certain way similar to Nicolas de Staël and some of Iberê Camargo's paintings, she always thought the construction of space at a certain distance from geometry. Her plastic vocabulary points to a desire of ordaining space. Her titles, varying from precise to poetic, are anchored in a logical adherence to the project".[12] Karin Lambrecht's body of work is well represented in the museum collection with two paintings from the 1980s: a reinterpretation from 1986 of the work *A Creche* (1899) (The Nursery), by Henry Geoffroy (Marennes/France, 1853-Paris/France, 1924), a painting from the 1990's and another from 2000, besides a watercolor from the 1990's. Regina Silveira has six works in the MARGS collection, but the latest is from 1986, meaning that the museum does not have a single work from the artist's most recent production.

* * *

What can be seen, in fact, is that these numbers represent a systematic tendency of a lack of collection of the production of women artists and an occasional complete lack of initiative for the establishment of a policy of acquisition and ordained growth of the collection. This could help fill these gaps and consider the urgent need for the acquisition of the production of these artists, as well as their exhibition, study and dissemination through several means, providing them legibility and insertion in the art circuit.

In 2011, when we began this administration, the museum collection had significant works by Rosa Bonheur (Bordeaux/France, 1822 – Melien/France, 1899) (one painting), purchased by Ado Malagoli in 1957; two prints by Käthe Kollwitz (Königsberg/Germany, 1867 – Moritzburg Castle/Germany, 1945) donated by João Fahrion in 1959; a series of ten illustrations by Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973) donated by Maria Silva Bulhões de Carvalho; a painting

12. Paulo Herkenhoff, "Glosa 8: Para Consolar uma Artista no País Cego", in *Pincelada: Pintura e Método, Projeções da Década de 50*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curadoria de Paulo Herkenhoff, August 10 to September 24, 2006, 82.

by Caterina Baratelli (Cesena/Italy, 1905 – Brazil, 1988), also acquired by Ado Malagoli in 1955; twelve works by Alice Brueggemann (Porto Alegre/RS, 1917-2001) (seven paintings and five prints) and six works by Alice Soares (Uruguaiana/RS, 1917 – Porto Alegre/RS, 2005)(a painting, two drawings and four prints).

Even so, in regards to the production of women artists, the situation was bleak and in a sense still is. For example, the fact that the two artists mentioned last were born and worked in Rio Grande do Sul their entire life and helped educate several generations of artists makes it even harder to understand the fact that the museum does not represent them adequately and has only a small group of works by the artists in its collection. The museum should indeed be capable of holding retrospectives of these artists exclusively with works from its collection, as in the case of Francisco Stockinger.[13] After all, if the museum of the State where the artists were born and worked does not represent them, which other museum in the country would do so? Therefore, we can affirm that these artists are not well represented in the MARGS collection. Some information does not lie. Alice Brueggemann had an individual of paintings in 1975 and then shared an exhibition with Alice Soares in 1992. The latter had only one individual exhibition held at MARGS in 1959, according to the museum records.

If, on one hand we can consider the inclusion of works by Rosa Bonheur and Caterina Baratelli, acquired by Ado Malagoli during his administration, extremely relevant, on the other hand, incidental donations, such as those of the group of works by Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973) and Käthe Kollwitz (Königsberg/Germany, 1867 – Moritzburg Castle/Germany, 1945) deserve as much merit. And even if they were extremely relevant acquisitions, it cannot be said that they are the result of a continuous policy of acquisition of the production of women artists. Moreover, what to say, for example, of Tarsila do Amaral's works (Capivari/SP, 1886 – São Paulo/SP, 1973) contained in the MARGS collection? If it is possible to consider any work of art relevant, can we honestly consider two modest prints representative of someone considered one of the most important Brazilian artists of the 19th and 20th centuries?

MARGS began what can be considered a consistent policy of acquisitions in this field after 2011, based on the urgency to fill the gaps and promote the inclusion of large segments of the production of women artists, neglected for years on end. Thus, not only was a policy of acquisitions put on course, but also an exhibition program capable of shedding light and promoting the legibility of these works, including, in a first moment, major exhibitions such as *O Museu Sensível* (The Sensitive Museum) and, later, a broad scope of monographic retrospective exhibitions. The inclusion of more works by women artists in the continuous exhibitions that the museum has been holding since 2011 is also a part of the policy of visibility that MARGS has been pursuing. Artist Ana Norogrando (Cachoeira do Sul/RS, 1951) had a complete retrospective of her work held in 2013 by MARGS [Fig. 5], and now has fifteen works in the museum collection. In 2011, for instance, there was only work of the series *Tramas e Tensões* (Webs and Tensions) (1987). Her absence in the museum collection also justified even more a retrospective exhibition, followed by a detailed publication on her work.

Ana Alegria (Porto Alegre/RS, 1947) is represented by a significant sample of her drawings of "fences" (*Sem título* [Untitled], 1981), a more recent painting and another drawing. Eleonora Fabre (Sobradinho/RS, 1951) had a large sculpture in the museum collection in deplorable state of conservation which had to be restored for the first exhibition organized by the current administration entitled *Do Atelier ao Cubo Branco* (From the Studio to the White Cube). The work *Fumeiro* (Smokehouse), 2003, a sculpture that became emblematic of the exhibition *O Museu Sensível* (The Sensitive Museum) was later added to the collection and displayed in two exhibitions, *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*[14] (Chromemuseum: Post-Pictorialism in the Museological Context) and *Alien: Manifestações do Disforme* (Alien: Manifestations of the Deformed])[15]

In spite of having generated doubts and skepticism in regards to its initial inclusion because of the fragility of its material, Eleonora Fabre's work was soon transformed in the imaginary of the museum's public. Its relevance seems unquestionable now, also in virtue of its feminist nature. Artist Carmem Moralles (Porto Alegre/RS, 1953-1993), who had a major contributed to drawing was represented by only three prints in the museum collection in 2011, and remains so. Due to the importance of her production, the Museum of Contemporary Art paid tribute to her contribution in the exhibition *A Matéria do Desenho* (The Substance of Drawing) in 1993, a year after her death [Fig. 6].[16] Today it seems almost impossible for MARGS to represent her work adequately due to the dispersion of her production. Ena Lautert (Lajeado/RS, 1924) has only one print of her series of "rocks" in the museum collection and today has a large painting, which represents a relevant addition.

* * *

Three areas of art collecting are emblematic in the MARGS collection in regards to its formation and its profile as has been publically proclaimed until now, especially concerning the production of women artists. The three areas are ceramics, printing and tapestry (or textile arts). MARGS became famous for having a considerable collection of paper works, especially prints. However, engravers of several generations, such as Arlete Santarosa (Bento Gonçalves/RS, 1945), Graça Ceruti (PortoAlegre/RS, 1949), Isabel Pons (Barcelona/Espanha 1912 – Rio

13. The artist has around 80 works in the MARGS collection, which enabled curator José Francisco Alves, then the first chief-curator of MARGS, to carry out an individual exhibition of the artist that contemplated all the periods of his work. The exhibition was entitled *Stockinger: os Diversos Tempos da Forma* (Stockinger: the Several Times of Form), held at the museum from August 18 to October 9, 2011.

14. Exhibition curated by Gaudêncio Fidelis, held from December 6, 2012 to March 31, 2013.
15. Exhibition curated by José Francisco Alves, held from May 18 to July 8, 2012.
16. The exhibition had a Curating Committee composed by Gaudêncio Fidelis, Laura Castilhos, Milton Couto and Nilza Haertel.

de Janeiro/RJ, 2002), Lyria Palombini (Minas Gerais, 1939), Luiza Coutinho (Uruguaiana/RS, 1948), Maristela Salvatori (Porto Alegre/RS, 1960), Malu Fatoreli (Rio de Janeiro/RJ, 1956), Teresa Miranda (Rio de Janeiro/RJ, 1928), Rizza Conde (Rio de Janeiro/RJ, 1935) and Wilma Martins (Belo Horizonte/MG, 1934) have only one print in the museum each, being that Arlete Santarosa now has three. Maria Lucia Cattani (Garibaldi/RS, 1958) and Vera Grinberg (Porto Alegre/RS, 1945) also have three, while Fayga Ostrower (Lodz/Polônia, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2001) has two – and the situation thus remains, given that the museum was unable to include more of these artists' works.

Although Maria Lucia Cattani (Garibaldi/RS, 1958) entered the field of painting at a later moment, her work in printmaking is one of the most significant in the Brazilian context. Her entry to pictorialism even carried all the elements and tradition of her prints in the procedures she adopted, so her work should be even better represented, since it is, in fact, indispensable for the field of printmaking in the local museological context. It is worth mentioning that the Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS) [Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul] collection has one of the artist's most representative prints (*Sem Título* [Untitled], 1991), acquired when it was founded in 1991. It is a print in the shape of a circle, emblematic of the artist's work and a unique case in her production [Fig. 7]. In fact, truth be told, her production in painting has not even come close to museum galleries, neither in exhibitions nor in their collections. Other artists, such as Maria Bonomi (Meina/Italy,1935), Circe Saldanha (Alegrete/RS, 1930 – Porto Alegre/RS, 2007), Clarice Jaeger (São Leopoldo/RS, 1945) and Renina Katz (Rio de Janeiro/RJ, 1925), have three to four prints in the museum collection. Suzana Sommer (Porto Alegre/RS, 1944) had six significant works in the museum collection and now has nine. And what about the work of Nilza Haertel (Porto Alegre/RS, 1942-2014), an exceptional engraver who trained generations of artists at the UFRGS Institute of Arts, but did not have a single work represented in the collection until 2011? Several brilliant prints were incorporated to the collection in that year. The artist sadly passed away soon after, in 2014.

The same can be said of the field of ceramics, in which MARGS also became famous for having a significant amount of works and a tradition in collecting. Despite of this, the number of ceramics by women artists in the collection is paltry and, with rare exceptions, consists in small works, in part because the museum resents collecting medium and large works due to lack of space. It is a given that, by considering this priority, as is the rule in almost every museum in the world, space is considered in favor of male artists. In its ceramics collection, MARGS has works by Aglaé Machado de Oliveira (Santa Maria/RS, 1929), Astrid Linsenmayer (Porto Alegre/RS, 1936), Hilda Goltz (Cachoeira do Sul/RS, 1908-2009), Grace Gradin (Pedra Azul/MG, 1936), Lygia Mallmann (Quaraí/RS, 1931), Luiza Prado (Porto Alegre/RS, 1914 – Rio de Janeiro/RJ, 2000), Nélide Bertolucci (Porto Alegre/RS, 1937) and Vera Becker (Porto Alegre/RS, 1937), many due to acquisitions of the *Salões de Cerâmica* [Ceramics Exhibitions][17] held by the museum, and Marlies Ritter (Porto Alegre/RS, 1941). Although the work of the latter is in fact characterized by the intimacy of a smaller scale, this is not the case of her installations, of which the museum should have a sample.

MARGS also has magnificent samples of ceramics by Alice Yamamura (Santa Isabel do Ivaí/PR, 1954) (*Pote I* [Jar I], 1982), Célia Cymbalista (São Paulo/SP, 1943) (*Sem título* [Untitled], 1986) and Neusa Poli Sperb (Porto Alegre/RS, 1946) (*Sem título* [Untitled], 1990), although of only one work per artist. Aglaé's work is currently better represented thanks to the artist's donation of a series of works, including a ceramics (*Leitura Proibida*, [Forbidden Reading], 1953) [Fig. 8]. Despite the fact that the museum has significant samples of ceramics, the work of one of the most important ceramists of Rio Grande do Sul, Tânia Resmini (Santana do Livramento/RS, 1951), was completely absent from the museum collection until 2011. Today the artist has six works in the collection.

In regards to tapestry or textile art, the museum has a considerable amount of works by women artists. Nevertheless, the museum never diligently collected the production of any of these artists, not even enough to make up the amount capable of generating a relevant exhibition with only works by these artists included. This does not occur due to the quality demonstrated by the remarkable samples, but due to the reduced number of each of these artists' works. If the museum had more than a sample, it would be capable of representing the production of textile art like few others. Nonetheless, the museum has tapestries and textile arts by Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), Carla Obino (Porto Alegre/RS, 1913-2005), Concessa Colaço (Lisbon/Portugal, 1929), Erica Turk (Rio Grande/RS, 1915 – Porto alegre/RS, 2011), Ivandira Dotto (Restinga Seca/RS, 1941), Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922-2000), Joana Moura (Porto Alegre/RS, 1941), Jussara de Souza (Porto Alegre/RS, 1925-1998), Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924), Maria Helena Cavalcante (Pelotas/RS, 1939), Maria Helena Bervian (Tapera/RS, 1942), Renata Rubim (Rio de Janeiro/RJ, 1948), Salomé Steinmetz (Osório/RS, 1932) and Zorávia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935). Of this group, only Joana Moura (Porto Alegre/RS, 1941), Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924) and Zorávia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935) have a couple of works each, in tapestry and textile art, in the collection.

Although some of these artists have produced exceptional works in the field, MARGS has not collected them in sets. Despite of this, the museum intends on holding an exhibition of tapestry with the works in its collection, including, in this case, works by male and female artists. In 1979, the museum held an exhibition entitled *Sala de Tapeçaria* [Tapestry Room], a space inaugurated in 1979 and dedicated to the exhibition of works in tapestry, with 17 works by Arlinda Volpato, Ber-

17. There were 11 ceramics exhibitions in all. The first was held in 1959 and the second in 1976. From then on, it was held every two years until 1986, when the 11th and final edition was held.

enice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Salomé Steinmetz, Yeddo Titze and Zorávia Betiol, among other artists.[18]

Cláudia Stern (Porto Alegre/RS, 1944) is considered one of the most important sculptors of her generation in Rio Grande do Sul. has two sculptures in the collection: a large work (*Equilíbrio da Forma* [Balance of Shape], 1979) and a small work in ceramics (*Amargura* [Bitterness], 1976). Equally important is the production of Mirian Obino (Porto Alegre/RS, 1937), whose work *Fuga* [Escape], 1980, is her only work belonging to the museum. The sculpture is emblematic of the situation of irrelevance to which the museum relegated the work of these women artists. This large sculpture installed in front of the museum doors was in a terrible state of preservation (see text on the restoration of the work in page 97 of this catalog). The fact that this feminine figure signalizing to the museum entrance was in an advanced state of deterioration demonstrates the disregard of previous administrations of MARGS in relation to the meaning of placing a work at the door of the institution. Even more a work that represents a feminine figure holding a precious load in her arms and facing the safe and civilized space of the museum, but left neglected by the museum itself. The work was entirely restored for the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum], organized by the museum in 2011, and remains in excellent state of preservation three years after the restoration [Fig. 9]. Other artists, such as Maria Inês Rodrigues (Porto Alegre/RS, 1943) are reasonably represented with nine prints and one painting in the collection.

Artist Joyce Schleiniger (Santa Maria/RS, 1943) has only one of her emblematic wooden polychrome sculptures in the museum collection (*Seta* [Arrow], 1972), recently restored by MARGS and displayed in several exhibitions since 2011. The geometric complexity of her works and the confluence with the use of signs, symbols and other suggestive elements have made her production reach a unique character original, if compared to a number of sculptors of her generation in Rio Grande do Sul. It would be fascinating to see a retrospective of the artist in the museum. The history of local art would certainly be different if we could do so, but the absence of works makes this possibility unviable at the time. Is it possible to justify this absence in the museum collection, which otherwise would be capable of representing the relevance of her sculptural and objectual production for the field and, why not, for Brazilian art?

Sônia Ebling (Taquara/RS, 1918 – Rio de Janeiro/RJ, 2006) and Rose Scotti (Caxias do Sul/RS, 1939), two expressive artists of Rio Grande do Sul's sculptural production, have two and five works in the collection, respectively. A small number, even considering them significant samples of their productions. Multimedia artist Diana Domingues (Paim Filho/RS, 1947) has six works in the collection, among which her xerogravuras [prints made with Xerox copies] and other "experimental" works representative of her production, but the extent of her work is far from being well represented by the MARGS collection. Leda Flores (Porto Alegre/RS, 1917-2013) has a significant sample of her sculptures in the collection (*A Negra* [Black Woman], undated), a bronze counterpoised figure slightly curved under the "weight" of her own old age. However, her body of work in the MARGS collection is regrettably disparate, although we should consider the importance, besides this work, of a print of significant artistic creativity (*Sereia*[Mermaid], 1971). Nevertheless, these works are still far from being an adequate representation of her production.

Lenir de Miranda (Pedro Osório/RS, 1945) is an artist that has been systematically active and has considerably influenced a generation of artists as professor at the Federal University of Pelotas. Her expressionist paintings, permeated with an oneiric expressionist universe, introduce a significantly transgressive nature that remains rarely seen in the paintings of women artists in Rio Grande do Sul. The artist had four works in MARGS collection in 2011, being two of them significant samples of these paintings. One of these works is a painting on lumber wood (*Sem título* [Untitled], 1986), which, although constituting a significant sample of the type of pictorial intervention that the artist carried out, is a reinterpretation of the work *Exu* (1955) [Fig. 11],by Mário Cravo Neto. It was conceived for the Reinterpretation Project and exhibited at MARGS in 1986, when it was then included in the museum collection. A new painting by the artist (*Series Waste Land (Eliot) - Eliot's Dove-r*, 2011) was recently added to the collection after requested to the artist during her exhibition at the Museum of Contemporary Art in 2013.

Artist MarliesRitter (Porto Alegre/RS, 1941) had two objects and a print in the museum collection, a group later increased by three more works in 2011. It is still necessary to add more works to this group; however, although the museum may have recent works, where can one find works of the artist's previous production available? Paulina Eizirik (Warsaw/Poland, 1921 – Porto Alegre/RS, 2013) is probably the artist from Rio Grande do Sul who most worked themes of the Jewish community, an extremely representative community of the State's social stratum. She is well represented in the museum collection with several prints, a field in which she worked exhaustively, as well as paintings.

Artist Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922-2000) has only one (albeit exceptional) work in the museum collection. The same with Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941). Even if the work is of exceptional quality, this many times represents a problem, given that an artist whose artistic process is generally unknown by the public becomes known due to only one sample of her body of work and never due to a group capable of giving it conceptual clarity. Why has the museum never given enough importance for the collection of these artists' production? The work of Berenice Gorini (*Series Orunko: Axó Iemanjá*, 1976)

18. The exhibition was carried out with 16 works by 15 women artists and one male artist. Among them were Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Joana Moura, Jussara de Souza, Liciê Hunsch, Maria Helena Cavalcante, Rachele Gleuser, Ronete Magrisso, Salomé Moeller and Zorávia Bettiol. Yeddo Titze was the only male artists to participate in the exhibition. Besides this, MARGS promoted *Acervo MARGS: Tapetes de Carla Obino* [MARGS Collection: Carpets by Carla Obino] (04/07/1976 to 05/02/1976); *Tapeçarias de Carla Obino* [Tapestries by Carla Obino], held in Caxias do Sul (06/28/1978 to 07/12/1978); *Tapeçaria de Concessa Colaço* [Tapestries by Concessa Colaço[(04/11/1980 to 04/30/1980); *O Evangelho na Selva* [The Gospel in the Jungle], tapestries by Salomé Steinmetz (05/07/1981 to 05/31/1981); *Objetos Rendados* [Lacy Objects], tapestries by Vera Beatriz Stédle Záttera (04/20/1982 to 05/15/1982); *O Universo Transfigurado de Zorávia Bettiol* [The Transfigured Universe of Zarávia Bettiol] (03/13/1984 to 03/18/1984); *Annette Kaplan: Tapeçarias* [Annett Kaplan: Tapestries] (06/19/1985 to 07/07/1985), whose work is not included in the MARGS collection; *Enfeixados – Stella Gazzaneo: Objetos Têxteis* [Bundled – Stella Gazzaneo: Textile Objects] (12/10/1998 to 01/10/1999, who is also not represented in the museum collection.

is one of the best examples of textile art in the MARGS collection. The sculpture can be considered a Brazilian counterpoint to the felt works by American artist Robert Morris. However, Berenice Gorini's work has a baroque sensitivity larger than Morris' "soft minimalism" and introduces elements unrelated to an aesthetics of male affirmation, even if her generosity sometimes seems very strong in its presence in relation to the scale of the body. Berenice Gorini's work had a prominent place in the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum], not only due to its aesthetic excellence, but also due to its ability of rescuing a significant moment in the history of MARGS present in the imaginary of its public. As soon as it became part of the museum collection, the artist's work was displayed for long periods as one of the collection's most significant works, a status that it still maintains besides having remained in the obscurity of storage for so many years in advanced state of deterioration. See text in page 83 of this catalog.

Hilda Matos (Pelotas/RS, 1928) has always been a great artist who has been active for years on end. Therefore, MARGS should have a representative number of her works, but instead has only eight drawings. Ilsa Monteiro (Porto Alegre/RS, 1925) had only one acrylic object and one painting in the collection by 2011. Ilsa, considered exceptional, anticipated many relevant issues to "deprovincialise" the field already in the 1950s, and continued to work silently in spite of the lack of any sort of support, should thus be well represented in the museum collection. Since 2011, six acrylic sculptures, one drawing and one painting were added to the museum collection. MARGS is planning to hold a retrospective of the artist later this year, in an effort to bring to the public the totality of her work. Teresa Poester (Bagé/RS, 1954) had only one work (Fritz, 1985) in tempera on paper and today has thirteen works of several periods of her production comprising drawings, artist books and one print.

Elaine Tedesco (Porto Alegre/RS, 1963), whose work is representative of a more recent generation of artists, did not have any work in the collection until 2011, when we took over the museum administration. We then incorporated a group of works that now significantly represent the artist's production. The same occurs with Gisela Waetge (São Paulo/SP, 1955), who also did not have a single work in the collection. Now she has several works in the collection, although not enough to adequately represent her production. Two works of the series *Rudimentos* [Rudiments], an exhibition that the artist held in 1988 at MARGS, were included. Heloisa Schneiders da Silva (Porto Alegre/RS, 1955-2005) had only one object, *Âmbula – A Caixa* [Ampoule – The Box] (1982), first displayed in the exhibition *Âmbula ou a Misteriosa Caixa-Paisagem* [Ampoule or the Mysterious Landscape-Box], a work in collaboration with artists Maria Helena Weber and Carlos Humberto Vasconcelos.[19] The work was later displayed in the exhibition *Arte Gaúcha Hoje* [Rio Grande do Sul Art Today] [Fig. 10], held from March 17 to April 10, 1983. The work is a good example of "proposition", a category used to label the works that still did not fit the conventional art modes (paintings, sculpture, drawing, etc.) and that, due to the conservatism of the time, were not accepted by these conventions.

If they were, the works of Heloisa Schneiders da Silva, Maria Helena Weber and Carlos Humberto Vasconcelos would be adequately called *objects*, an internationally recognized category derived, in part, from sculpture. Twenty-eight artists took part in that exhibition, being 15 women artists, a quite expressive number. However, being included in the exhibition, considered important at the time, did not necessarily imply on a greater representation of the work of these artists in the collection. Heloisa Schneiders' work *Âmbula: A Caixa* [Ampoule: The Box] was incorporated to the collection one year after the exhibition *Âmbula ou a Misteriosa Caixa-Paisagem* [Ampoule or the Mysterious Landscape-Box], in 1982. Prints by Simone Michelin were also included in the collection in 1983 and another in 1990, being that, ironically, the work incorporated in 1990 was one of the works included in the 1983 exhibition. The incorporation of works to the museum did not occur with Regina Ohlweiler's production. The artist donated two prints in 1990 and later had a print added in 1993 in reason of *Projeto Aquisição – Edição 1993* [Acquisition Project – 1993 Edition], carried out by AAMARGS - Friends of the Museum Association, ten years after its exhibition.

One print by Vera Grimberg is in the collection since 1977 and another was added in 1986.The museum would only add another work by the artist to the collection in 1991. Only one of Ina Fantoni's drawings was added to the collection in 1977. Ana Luiza Alegria also had a drawing added to the collection in 1977, as well as another in 1987, complemented by a painting that was added to the collection only in 1991. Two drawings by Liana Timm were added to the collection in 1980 and 1990; three other works were later added in 2001 and 2011. Suzana Sommer had some works incorporated to the museum collection in 1979 (one print), 1980 (two prints), 1990 (one print) and in 2011 (three more prints). Of this group, only Anico Herkovits, Maria Tomaselli and Vera Chaves were adequately represented when the exhibition was held in 1983.

Heloisa Schneiders da Silva's production, which was considered groundbreaking during the 1980s in Rio Grande do Sul, was completely absent from the museum, with the exception of *Âmbula – A Caixa* [Ampoule – The Box], as mentioned before. Thanks to the generosity of family members, MARGS now has three paintings from that period, being one of them one of the most significant works of her production. The only retrospective exhibition of the artist was held by the museum in 2009 by initiative of a group of individuals committed to rescuing the memory of her work after she passed away in 2005.[20] Even so, the project, comprising a complete cataloguing of her work and documents, a publication and an exhibition, did not immediately result in the inclusion of the artist's work in the MARGS collection. As a result

19. Exhibition held from June 9 to July 9, 1982.

20. The group got together for the first time in 2005 at Beatriz Fleck's house and counted with Ana Petini, Beatriz Fleck, Elisa Tormena, Gaudêncio Fidelis, Gisela Waetge, Ivone Rizzo Bins, Karin Lambrecht and Teresa Poester. Ceres Storchi and Mônica Zielinsky joined the group later. The initial funding for the restoration of the work was carried out by FUMPROARTE. The book *Heloisa Schneiders da Silva: Obras e Escritos* [Heloisa Schneiders da Silva: Works and Writtings] was organized by Mônica Zielinsky and sponsored by Gerdau.

of the lack of institutional support to the artist's production, along with other factors, almost all of her production was lost. This also occurred because the works were not collected by museums or remained in the hands of non-professional collectors and friends, many times getting lost in inheritances or dispersion of family assets after the death of a collector, etc.

Regina Coeli's (Uruguaiana/RS, 1954 – Porto Alegre/RS, 1993) exhibition *Espaço Cósmico ou/e de Mim ao Universo* [Cosmic Space and/or from Me to the Universe],was held from June 11 to June 30, 1985 [Fig. 11], but her work was not collected by the museum. With the artist's death, her production eventually got completely lost, with the exception of one or another painting that remained in the house of friends. The artist carried out a "pictorial installation" in MARGS' *Espaço Investigação* [Investigation Space] in 1985, at the peak of the international painting movement. In that occasion, the artist painted the entire environment, including the floors. With influences from popular culture, the work was overwhelming due to its totalizing aspect of space: "There were people that felt bothered even with the smell of paint, especially the elderly. Young people even enjoyed the smell, calling it the 'smell of cosmic dust', which was in accordance to the idea of cosmic space. I liked knowing that my work, in spite of being generally called extravagant or different, is of easy interpretation and did not leave an indifferent soul. The fear of entering the exhibition was followed by an expression of shock, fright, surprise and soon enough, fascination, laughter and awe".[21]

Artist Cynthia Vasconcelos (Porto Alegre/RS,1963) was represented by only one work at the MARGS collection, *Selva de Pedra (Releitura do Caminho Abandonado de Oswaldo Goeldi)* [Concrete Jungle (Reinterpretation of Oswaldo Goeldi's Abandoned Path)], of 1986. Although it is an exceptional work, it is, above all, the result of her participation in the *Reinterpretation Project* developed by MARGS from 1986 to March 1987, which consisted in inviting artists to produce reinterpretations of other significant works in the museum collection. Cynthia Vasconcelos's painting, made according to the tendencies of the time, with its frame and screen stretched inside the studio, is an excellent example of the painting of the period. A superposition of layers enables the last one to be cut off and pulled out, clearly placing the planar dimension of painting beyond the surface and metaphorically creating an arid landscape in perfect consonance with Goeldi's work.

The Fontana cuts acquire here a new dimension, given that they do not reveal the back wall, but instead the back of another screen. These dimensions spread through the surface of the screen like a wound as they create a flower pattern that undoes the surface of the painting and projects the landscape outside of it, as there were sounds in its surface. In relation to this work, the artist once declared that it was "the reincarnate spirit of the artist's work. A message sent to Goeldi/Beyond. Or maybe a message from Goeldi..."[22] A picture of the artist holding the work in a bus stop, published in the *MARGS Newsletter*, in which the text above appears, points to the clear ability of the museum in assimilating, publicizing and supporting innovative interventions, in spite of being more conservative in later moments. Even today, when the museum has already opened considerably to more radical curatorial and artistic interventions, it would be hard to imagine such graphical intervention [Fig. 12].

The consequences of the absence of the production of women artists in the MARGS collection can be demonstrated, for example, when, in the beginning of this administration, we attempted to hold a historical exhibition on 1980s painting (an exhibition project that was already in the museum's administrative project)[23] in Rio Grande do Sul. The idea was to hold the exhibition only with works from the MARGS collection, but the museum did not have half a dozen works to enable the project to continue. A large part of this production in painting was by women artists such as Heloisa Schneiders, Mara Alvares, Dione Veiga Vieira, Regina Coeliand, Karin Lambrecht (the latter was the only one represented in the museum collection), among innumerous other artists. Neither did the MARGS collection have these works, nor did they exist in private collections, as far as we could verify.

It is worth emphasizing that the relevance of the production of this period is also a consequence of the impact these works had on the field. For the first time, we could say that the production of women artists finally acquired public features, which came to occur exactly through painting, a rather "domestic" art mode on the contrary of sculpture, which, in virtue of its public dimension, is a field occupied largely by male artists. Thus, it was through several exhibitions that we tried to present a panorama of the recent art history of Rio Grande do Sul, without mentioning earlier periods or movements. However, we could not carry out an exhibition on Rio Grande do Sul sculpting produced by women artists, for there were not enough works available, in spite of the relevance of the production.

Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro/RJ, 1959), whose work achieved an international circulation in the 1990s was only represented by a single sculpture in MARGS' collection until 2011. Today there are three works in the collection, a number still far from representing the relevance of her body of work. And what to say about the "psychologizing" works produced by the artist in the 1980s, of which the museum has not a single sample? There were also no works by artist Dione Veiga Vieira (Porto Alegre/RS, 1954) in the museum collection until 2011, despite the extremely significant role her work played during the 1980s and continues to play intensely today.

Heloisa Crocco (Porto Alegre/RS, 1949), on the other hand, had two sculptures in the museum collection. One of them is extremely significant for the history of art in Rio Grande do Sul, mainly for what came to be known as its "textile" inclination. The work *Eco II* [Echo II], from 1978, is a wooden sculpture with rope wires composed of five intertwining modules. A later work by the artist called *Eco em Movimen-*

21. Regina Coeli, "Revelações de Mim ao Universo", *Boletim Informativo*, n.25 (Julho, Agosto, Setembro de 1985), 9.
22. *Boletim Informativo do MARGS* [MARGS Newsletter], n. 31 (October, November, December, 1986), 36.
23. *Projeto Político-Administrativo para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) – Gestão 2011-2014* [Political-Administrative Project for the Ado Malagoli Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) – 2011-2014 Administration], November, 2010.

to [Echo in Movement], from 1982, a part of the same series is found at MARGS and was exhibited in an unusual fashion, in proximity to nature. These are magnificent samples that are enchanting in virtue of their rare beauty and the complexity of the articulation of its shapes, being in part representative of what can be called a "soft constructivism", term denomination coined by Lorenzo Mammi in 1988, when he wrote about the sculpture tendencies in Rio Grande do Sul.[24]

Nevertheless, we cannot consider two works sufficient to represent an artist and designer as relevant as Heloisa Crocco. Today, MARGS has two other works by the artist, being one of them a design piece, the surfboard *Inajá*, from 2011, a unique object and part of a series of 12 boards produced by Crocco Studio Design together with shaper Ogro (Porto Alegre, 1981). The work was the first piece purchased for the museum *Design Collection*, inaugurated in 2011 [Fig. 13]. It was not coincidental that we chose for the first work of the Design Collection a piece by a woman artist and with a female name (*Inajá*), the only of the series of surfboards with such characteristic. It is worth remembering that the design collection opened at the same time as the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum].

There is one extremely significant work by artist Iole de Freitas (Belo Horizonte/MG, 1945) in the MARGS collection, donated by the artist when she carried out an individual exhibition at the museum in 1987. Only a small sample of this series is available in Brazilian museums, given that most of the pieces are in private collections. The unfolding of gestures resulting from the unfolding of the body slowly gives these works manifestations analogous to a sculpture's "skin" or a sculpture's body. However, the work was not accepted at the time by the museum advisory board, remaining in the limbo of the institution's technical reserve. The situation would only be solved after the work was moved with the direct authorization of then director of MARGS Albano Volkmer, in 1992, when I called his attention to the importance of the work and the irregular situation it remained in the collection[Fig. 14].

It is worth mentioning that the work was found practically destroyed in the technical reserve of the museum when we took over the administration in 2011. It was then restored that year for the exhibition *O Museu Sensível*, thanks to a black and white picture [Fig. 15] that had been taken in 1992 when the work was exhibited after being loaned to the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art for the exhibition *Quatro Expressões* [Four Expressions].[25] The exhibition also presented works by Iole de Freitas, Franz Weissmann, Maurício Bentes and Regina Silveira. Restored, this work, which occupies a significant place in Brazilian contemporary art, has been displayed many times in MARGS' exhibitions since 2011.[26]

The cynicism of those who believe that women are well represented in the museum collection is such that it even ignores that the few works by women artists in the museum collection remain neglected, badly conserved, and therefore rarely displayed. Rare are the exceptions of two or three paintings that are considered "canonic", and therefore allow the production of women artists to be included in this select group of artists.

Another good example of this situation is the artistic production of Didonet Thomaz (Bento Gonçalves/RS, 1950). The museum has an object related to her performance *Arte AE – Aérea Balões* [AE Art – Balloons Aerial], performed in 1983 [Fig. 16], but the institution was never concerned with gathering any documentation, not even the clothes and props used in the performance, nor making any investigation on the possibility of remaking the work. Without mentioning that, as with several other works in its collection, the museum never elaborated any critical considerations about such a significant performance for its history and for the contribution of performance arts in the local context. The props are currently part of the museum performance collection along with several other works. Objects and props, along with pictures that document the performance, were all displayed in the exhibition *Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico* [Chromemuseum: Post-Pictorialism in the Museological Context], held in December 2012 [Fig. 17].[27]

Simone Michelin (Bento Gonçalves/RS, 1956) has only two prints in the MARGS collection, although the extension of her work deserved a more meaningful inclusion. There were no works by artist Teti Waldraff (Sinimbú/RS, 1959) in the collection, but today there are four works well representative of her production. And what about the work of Mara Alvares (Porto Alegre/RS, 1950) and her unique dotted paintings from the 1980s, an artist whose contribution to the field is invaluable, but had only one artist book in the collection? In 2011, a significant painting from 1994 was incorporated to the museum. However, it was not possible to find works from the 1980s. Why have previous directors not collected the works of the artist of their period? Was it that difficult to notice the importance of her work?

Some artists can be considered "generational", as is the case of Cristina Balbão (Porto Alegre/RS, 1917-2007), who has only a small bust in the museum collection. Other generational artists include Rose Lutzenberger (Porto Alegre/RS, 1929), who has a reasonable number of prints in the collection and Marianita Linck, who had only one ceramic in the museum collection and now has ten significant works. It is worth remembering that Marianita has trained generations of artists in ceramics in Rio Grande do Sul since she became a professor at the UFRGS Institute of Arts. The MARGS collection has her ceramic "pillows" (*Almofada Brasil nº1*, *Almofada Brasil nº 2* e *Almofada Brasil nº 3*, [Brazil Pillow, ns. 1, 2, 3], all from 1986). [Fig. 18, 19 and 20] The artist is still active.

24. *Projeto Macunaíma* [Project Macunaíma] exhibition catalogue, 1988, Rio de Janeiro, FUNARTE.

25. Exhibition held from June 29 to July 23, 1992, curated by the author. The work had already been restored for this exhibition because it was full of dents and had lost its original configuration.

26. Besides the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum], the work was displayed in the exhibition *Mecanismos e Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria* [Mechanisms and Devices: Contemporary Articulations on the Meaning of Curating], curated by the artist and held from April 14to June 24, 2012. It was also displayed in *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* [Chromemuseum: Post-Pictorialism in the Museological Context], also curated by the author and held from December 6 to March 31, 2014 and *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte* [The Poor Canon: An Archeology of the Precariousness of Art], held from March 27 to May 4, 2014 and curated by Ana Zavadil.

27. The exhibition was curated by the author.

Maria Lidia Magliani (Pelotas/RS, 1946 – Rio de Janeiro/RJ, 2012), an artist whose work is of extraordinary quality, has only four paintings in the collection: two drawings and one print (besides a work done for stage design), being that two of these paintings are truly significant of her vast production. The artist should be better represented and, truth be told, the work in the collection is far from her production. Moreover, there is not a single publication worthy of the artist's work. Romanita Disconzi (Santiago/RS, 1940) has a group of six significant works in the MARGS collection, being also represented by the work *Totem de Interpretação*[Interpretation Totem] (1969) (see text on page 103 of this catalogue on the work mentioned), a work representative of Brazilian participative pop art, as well as two paintings of her "post-TV" series, from 1986 and 1981 respectively, besides three silkscreens. The museum should have more of the artist's foundational works, especially from the 1960s and 1970s. Three prints from the beginning of the 1970s and paintings from her "post-TV" series are also part of the museum collection. Notwithstanding, MARGS is working for the inclusion of more of the artist's works in its collection.

Artist Wanda Pimental (Rio de Janeiro/RJ, 1943) has only one print in the collection, although it is a sample of rare constructive beauty (*Sem título* [Untitled] 1970) by an artist who was a student of Ivan Serpa and remains in activity. The same can be said of artist Vera Wildner (Porto Alegre/RS, 1936), who had only one painting from 2002 entitled *Silêncio* [Silence]. The Museum has some sparse works by women artists from other Brazilian States. Elisabeth Jobim (Rio de Janeiro/RJ, 1957) has a engraving (*As Pedras* [The Rocks], 2001) donated by the Castro Maia Museum. Ester Grinspun (Recife/PE, 1955) (*Stultifera Navis*, 1986) has a large drawing very representative of that period of the artist's production, which was donated for the exhibition *Caminhos do Desenho Brasileiro* [Paths of Brazilian Drawing], in 1986, during Evelyn Berg's administration, when important works became part of the museum collection through the Exhibition's acquisition awards. [28] One of Isaura Pena's drawings was also donated for the exhibition and declared heritage in 1987. Teresa Duarte (Guaranésia/MG, 1966) also has only one representative sample of her production (*State of Mind III*, 1986), while Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro/RJ, 1960) has only one print. MARGS has only one work by Jac Leirner (São Paulo/SP, 1961) (*Little Pillow*, 1991), one of the most important Brazilian artists who achieved international visibility and whose production is extremely well represented in Brazilian and foreign collections, private or institutional.

In 1984, during Evelyn Berg's administration, the museum advanced tremendously and several works were incorporated to its collection, with a growth of approximately 25%. MARGS' technical reserve was installed, a huge step forward in the history of the museum, guaranteeing the conservation and appropriate handling of its works. From 1983 to 1986, during her administration, 270 works were incorporated to the museum collection, 66 by male artists and 34 by women artists.[29] In 1986 alone, 50 works became part of the MARGS collection in virtue of a considerably high number of donations for the time. Project Reinterpretation,[30] with its eyes toward the museum collection, was implemented, enabling the acquisition of relevant works by women artists such as Clara Pechansky, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Cynthia Vasconcelos, Gloria Yen Yordi and Sílvia Cestari Cunha. A representative number of women artists for a project that included ten artists.[31]

* * *

And what to say of the works that reached a canonic status in the MARGS collection? How many works by women artists are among them? Understanding canonic status as the works that were insistently placed next to the more relevant production of male artists such as Ângelo Guido, João Fahrion, Di Cavalcante, Cândido Portinari, João Faria Viana, Leopoldo Gotuzzo, Pedro Weingärtner, Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Vasco Prado, Brito Velho and Danúbio Gonçalves, among others. It is worth mentioning that it is common for canonic status to be confused with notoriety. Many of the women artists to whom I referred throughout the text have apparently reached this status, but they are in fact merely "known". The artistic content of their works has no followers and is not considered a standard of excellence, on the contrary of artists such as Vasco Prado, Francisco Stockinger and others who had several generations of followers.

Since *1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea* [1st Brazilian Contemporary Art Exhibition],[32] carried out by Ado Malagoli in 1955, the basic core of the collection already seemed inclined towards the production of male artists as the only indicators of the artist can-

28. *Sem título* [Untitled], 1986 (Darel, Palmares/PE, 1924); *Stultifera Navis*, 1986 (Ester Grinspun, Recife/PE, 1955) *included in 1987; *Sem título* [Untitled], 1986 (Isaura Pena, Belo Horizonte/MG, 1958) *included 1987; *A Iniciação de Daniel* [Daniel's Initiation], 1986 (Carlos Wladimirsky, Porto Alegre/RS, 1956); *Vermelho* [Red], 1985 (Jair Glass, São Paulo/SP, 1948) *included in 1987; *A Promessa* [The Promisse], 1986 (Ruth Schneider, São Paulo/SP, 1948) *included 1987; *Geometrias: Cartografia III* [Geometries: Cartography III], 1986 (Bernardo Krasniansky, Assuncion/Paraguay, 1951) *included in 1987; *Sem título II* [Untitled II], 1986 (Iran Moreira, Porto Alegre/RS. 1959) *included em 1987; *Carnaval Antigo* [Ancient Carnival], 1985 (Zica Bérgami, Ibitinga/SP, 1913 – São Paulo/SP, 2011); *Retícula III* [Reticle III], 1986 (Raul Córdula, Campina Grande/PE, 1943); *Sem título III* [Untitled III], 1986 (Mônica Sartori, Belo Horizonte/MG, 1958) *included in 1987; *Sem título II* [Untitled II], 1986 (Mauro Claro, São Paulo/SP, 1955), *Sem título* [Untitled], 1986 (Patrícia Leite, Belo Horizonte/MG, 1955) *includedin 1987; *Sem título* [Untitled], 1986 (Luiz Henrique Schwanke, Joinville/SC, 1951-1992); *De Sobre Por* [Of Over On], 1986 (Tâmara Roman, São Paulo/SP, 1954); 01, 1984/86 (Tunga, Palmares/PE, 1952); *Série: Espelho Negro* [Series: Black Mirror], 1986 (Igor Marques, Rio de Janeiro/RJ, 1950); *Sem título A* [Untitled A], 1986 (Daniel Senise, Rio de Janeiro/RJ, 1955); *Sem título B* [Untitled B], 1986 (Daniel Senise, Rio de Janeiro/RJ, 1955); *Atirador de Facas* [Knife Thrower], 1985 (Milton Kurtz, Santa Maria/RS, 1951 – Porto Alegre/RS, 1996).

29. *Lista de Obras Doadas ao Acervo do MARGS, Anos 1983, 1984, 1985, 1986* [List of Works Donated to the MARGS Collection, 1983, 1984, 1985, 1986]. See also *Boletim Informativo do MARGS* [MARGS Newsletter], n. 31 (October, November, December 1986), 27.
30. *Reinterpretation Project* was developed in 1986 and culminated with an exhibition held in February 1987. Already at the time, there was a visible resistance to characteristics of stability of the canon by those dealing with the museum collection. This can be read clearly in a text Gilka Jacobi wrote for the MARGS Newsletter: "It is true that there will be always those who are scandalized and furious when they face an 'open' interpretation (as would put it Umberto Eco), for they fear for the purity of the original. But it is also true that it is precisely through these artists' resourceful 'visions' that art wants and should be seen as an imaginative reaction, a structural metaphorization of certain perspectives"."Projeto Releitura", *Boletim Informativo do MARGS* [MARGS Newsletter], n. 28 (April, May, June 1986), 25.
31. *Relatório de Atividades* [Activity Report] (April 1983 – March 1987), Rio Grande do Sul Museum of Art, 20.
32. Exhibition held at Casa das Molduras, Porto Alegre, from August 31 to September 15 1955.

on, as indeed was the rule in museums all over the world, and not only among Brazilian institutions. Six women artists took part in the exhibition: Alice Soares, Alice Brueggmann, Caterina Baratelli, Georgina de Albuquerque, Hilda E. Campofiorito and Wilma A. M. Caccuri, along with 25 male artists. In relation to art collecting itself, historian José Francisco Alves identified only 15 of the 54 works exhibited as currently part of the MARGS collection. Maybe this is an indication that the museum held the exhibition, albeit without sufficiently believing on the works to the point of collecting them.[33] In spite of this, among the works collected are some considered canonic, such as *O Menino e o Papagaio* [The Boy and the Parrot] (1954), by Portinari, *Paisagem* [Landscape], (1946), by Iberê Camargo, *O Vestido Verde* [Green Dress] (1949), by João Fahrion, and *Passeio* [Walk] (1954), by Paulo Flores.[34]

However, MARGS is a museum with the mission to adequately represent Brazilian art as a whole. So how can one speak of the interminable gaps in this field because the museum never developed a policy that paid attention to the production of women artists from other parts of the country? Tomie Ohtake (Kyoto/Japan, 1913), one of the most important Brazilian painters, has only one piece in the collection. Gilda Vogt (Rio de Janeiro/RJ, 1953), a student at *Escola Brasil:*, had her exceptional production largely neglected by the Brazilian critic until she was institutionally "discovered" by MARGS when her works were exhibited in Rio Grande do Sul for the first time in the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum]. MARGS is currently the Brazilian museum that best represents Gilda Vogt's production. The museum plans to hold a retrospective monographic exhibition of the artist, followed by a vast publication, later this year. After *O Museu Sensível*, the artist's works were exhibited in *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* [Chromemuseum: Post-Pictorialism in the Museological Context][35], *Mecanismos/Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria* [Mechanisms/Devices: Contemporary Articulations on the Meaning of Curating][36], *Pintura Brasileira: Coleção José Antonio e Hieldis Martins* [Brazilian Painting: José Antônio and Hieldis Martins Collection][37] and *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte* [The Poor Canon: An Archeology of the Precariousness of Art].[38]

* * *

The so-called "sticker album" syndrome inflicts several Brazilian museums, even because the norm is for almost all the artistic wealth in the country, as well as from abroad, is concentrated in major cities such as São Paulo and Rio de Janeiro. Such syndrome can be translated as collections that have only one work per artist, frequently not the most significant part of their body of work, making it possible for the museum to produce "exemplary" lists of artists. By doing so, these institutions largely suppress their responsibility of inclusion, without ever presenting them adequately and most times just mimicking part of their institutional mission. A mission that determines that they collect, exhibit and preserve the art production without discriminations of gender, minorities or aesthetic inclinations, answering only and exclusively to the originality and excellence of this production, as well as its cultural and artistic relevance. However, when such works are displayed, it becomes visible that these artists are not well represented and that the presence of this or that work becomes only a phantasmagoric representation of their production.

The mission of museums is to collect works with the intention of adequately representing the artists and, when this is not possible, having representative works of the artists that are in the collection, or at least demonstrate that a consistent policy is being developed in this sense. One cannot just produce infinite lists of "personalities" without works that prominently represent them and say that the museum fulfills its mission.

Another flagrant question in the local environment is related to how local institutions were rarely able to push artists from Rio Grande do Sul towards the broader context of the Brazilian territory. On the contrary, institutions from the center of the country tend to force the visibility of the production of local artists. This arouses the interest of curators, gallery owners and museum professionals, which helps to include this production in the instances of legitimation such as exhibitions, public and private collections and, at last, when it is the case, the market *per se*. Nevertheless, little is spoken about the subject. In other words, it is as if promoting this visibility – and consequently, legibility – that ultimately results in public interest and insertion was not one of the missions of museums. MARGS' last administrations developed an epidemic provincialism because they did not promote the legibility of a tradition; neither did they project these works abroad.

They actually transformed museums into "pseudo" art galleries, holding innumerous individual exhibitions without criteria, without relevant publications and equipping the museological space like a true processing machine of "ready-made" exhibition[39] and individual exhibitions that should preferably be held in other places. Without mentioning the complete lack of a policy of collecting, preservation and production of knowledge that could make the museum what it definitely should be: a museological institution. Moreover, they mirror nostalgic exhibitions with outdated models and without any cultural relevance, without contributing with knowledge for the field and without any curatorial innovation. Such exhibitions are mirrored on an imaginative nostalgia that was never part of our local reality,[40] given that they only imitate the rituals of the European context. Better, they

33. There is a certain tone of political and aesthetical disengagement in the opening text of the catalogue, as follows: "the Culture Division does not affirm nor denies any of the aesthetic solutions in display here. Its higher goal is to contribute, to the extent possible, to redirect Art to its higher purposes as exponent of culture and civilization". Exhibition brochure, unpaged.
34. See, for example, José Francisco Alves, "O Acervo como Protagonista do MARGS" [The Collection as a Protagonist of MARGS], in *Catálogo Geral* [General Catalogue], Vol. 1, Raul Holtz (Org.) (Porto Alegre: Rio Grande do Sul Museum of Art, 2014), 79-84.
35. Both exhibitions were curated by the author.
36. Idem.
37. Curated by José Francisco Alves, Chief-curator of MARGS.
38. Exhibition curated by Ana Zavadil, Chief-curator of MARGS.
39. I refer here to ready-made exhibitions, carried out by production companies, that go around the country with catalogues elaborated without criteria of academic or curatorial relevance.
40. An explanation is pertinent here: frequently, when someone evokes the "local reality", detractors often mutter that it would be provincial to seek local reality. This is a classic example of "third world" syndrome, given that there is, in fact, a local reality that needs to be linked to the epidermal need to hold exhibitions that have no cultural or artistic interest whatsoever simply because they are foreign to our context (from São Paulo, Rio de Janeiro or Europe).

mirror their superficiality with catalogues, academic works and exhibitions with colored walls and low light, incremented by security devices that sometimes include metal detectors, a practice unseen in major foreign museums.

* * *

If we go back in time a little, we must consider the inadmissible absence in the MARGS collection of any work by Lygia Clark (Belo Horizonte/MG, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 1988), without mentioning her peer and generation artist Hélio Oiticica. Future acquisitions that will now depend exclusively on the luck of finding available works in the market, or the goodwill of some exceptional collector. How can a museum tell the history of Brazilian art without a single work by a Brazilian artist that is today considered one of the most important artists in the global context? Previous directors did not pursue these works, something we cannot take the risk of doing again in relation to artists that are currently in activity and to whose works we still have some kind of access. Even if we are not working with the expectation of collecting the production of "genius" artists, we must assure the contribution of artists we might consider relevant for the formation of Brazilian artistic tradition. Lygia Pape (Nova Friburgo/RJ, 1927 – Rio de Janeiro/RJ, 2004)is another artist whose artistic trajectory is extremely significant to Brazilian art but has only one print from 1999 in the collection, although it is a relevant work. Even so, one print is not nearly enough to represent the grandiosity of Lygia Pape's body of work.

We should also consider a more recent generation of women artist with an already established trajectory and whose important works were incorporated to the collection. It is the case of Camila Sposati (São Paulo/SP, 1972), Cibele Vieira (Porto Alegre/RS, 1973), Laura Belém (Belo Horizonte/MG, 1974), Leila Danzinger (Rio de Janeiro/RJ, 1962), Alexandra Eckert (Porto Alegre/RS, 1971), Simone Nassif (Porto Alegre/RS, 1963), Ana Flores (Porto Alegre/RS, 1962), Louise Kanefuku (Porto Alegre/RS, 1985), Kátia Costa (Porto Alegre/RS, 1969), Adriana Donato (Porto Alegre/RS, 1975), Silvia Giordani (Porto Alegre/RS, 1970), Helene Sacco (Ganguçu/RS,1975), Keyla Sobral (Belém/PA, 1975), Luciana Knabben (Blumenau/SC, 1978), Rochele Zandavalli (Garibaldi/RS, 1980)and Mayana Redin (Campinas/SP, 1984), among many others.

Loans also attest to the importance of a collection. Recent acquisitions demonstrate that the museum is on the right path by acquiring works of new generations. These works have been frequently loaned to institutions for monographic or group exhibitions of these artists, which is the case, for example, of the works by Mayana Redin (exhibition *A Borda o Risco o Mundo: Experimento # 2* [The Border the Risk the World: Experiment #2]), held at the Belo Horizonte Clóvis Salgado Foundation; by Teresa Poester (exhibition *Território da Folha: Paisagens de Teresa Poester* [Territory of the Leaf: Landscapes by Teresa Poester]); and by TétiWaldraff (exhibition *TétiWaldraf: Jardim em Flor* [Téti Waldraf: Garden in Bloom), being the last two held at the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art. In 2011 the work of Romanita Disconzi *Totem de Interpretação* [Interpretation Totem] (1969) was restored for the exhibition *O Museu Sensível* [The Sensitive Museum] and subsequently received wide publicity through the exhibitions in which it was included. Earlier this year the work of the artist was asked to join the exhibition *The World Goes Pop*, curated by Jessica Morgan to be held in September 2015 by the Tate Modern in London. The exhibition seeks to show that POP art was not an exclusively British and American movement, but emerged instead in various parts of the world simultaneously such as in Latin America, Africa, Middle East and Asia. The works referred to above, acquired after 2011, are only some of the most recent examples.

It is also worth emphasizing that several works by women artists were loaned to major exhibitions such as *Deus e Sua Obra no Sul da América: a Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos* [God and His Work in Southern America: The Experience of Human Rights Through the Senses] [Fig. 19 and 20].[41] The exhibition opened the Mercosul Human Rights Museum [Fig. 21], in Porto Alegre, and the museum loaned 30 works by women artists. The exhibition was a curatorial platform that subverted the construction of exhibitions in the field of human rights, building an innovative perspective for exhibitions with this conceptual approach. The museum also loaned the work *Entrails Carpet* (1952), by Mona Hatoum (Beirut/Lebanon, 1952), for the exhibition *Edição Especial CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça* [CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça Special Edition], held at the National History Museum. This work was acquired in 2013 thanks to the generous donation of the *Marcantonio Vilaça Collection*.

Maybe the most systematic acquisition project until 2011 was carried out by MARGS during the Fábio Coutinho (1999-2002) administration. The acquisitions made in this period sum up to 287 works by 107 artists, being 54 of those by women artists. Despite the undeniable merit of a significant amount of acquisitions made during the period, it is somewhat symptomatic that the exception confirms the rule, and that the works of male artists collected in that administration were mostly paintings and sculptures (97 works) and the work of women artists mostly prints, also considering that not all artists were in fact engravers. Of the 54 works, only three are paintings [Karin Lambrecht (two works) and PietrinaChecacci (one work)], three are sculptures [Lia Menna Barreto (one work) and Sônia Ebling (two works)], adding up to merely six works by women artists not in paper. It is well known that this was the norm in most of the museums in the world until as recently as a decade ago.

Finally, what can be said of the absence of artists that do not have a single sample of their body of work in the MARGS collection? Why has the museum never taken an interest in collecting the work of each one of them? Certainly for different reasons, if we analyze the possibilities of collecting such works. What policy will the museum develop in the following years to at least partially fill these gaps? Infinite lists can be made, but it is worth mentioning the names of some artists that

41. Exhibition curated by Márcio Tavares, founder and first director of the museum, from April 1 to May 31, 2014.

are not represented by a single work in the MARGS collection. This could help illustrate the extent of their absence to which the museum must work exhaustively to solve. They are Abigail de Andrade, Adelina, Adriana Maciel, Adriana Tabalipa, Adriana Varejão, Adriane Gallinari, Adriane Vasquez, Alice Soares, Alice Vinagre, Amélia Toledo, Anna Bella Geiger, Ana Glafira, Ana Miguel, Ana Maria Maiolino, Ana Gonzalez, Ana Maria Tavares, Ana Horta, Ana Lima, Ana Vasco, Anita Malfatti, Ana Mariani, Analu Cunha, Andréa Las, Anésia Pacheco Chaves, Ângela Freiberger, Angelina Agostini, Anna Linnemann, Antonieta Santos Feio, Berna Reale, Bernadette Panek, Berthe Worms, Beth Moisés, Brigida Baltar, Carina Weidle, Carla Gagliardi, Carla Vendrami, Carmela Gross, Célia Shalders, Celita Vacani, Chang Chai, Cibele Varela, Claudia Andujar, Courtney Smith, Cristina Canele, Cristina Salgado, Cristina Pape, Dina Oliveira, Djanira, Dora Basílio, Edith Behring, Edith Derdyk, Eli Heil, Elaine Duarte, Elisa Bracher, Elizabeth Jobim, Eliane Prolik, Elza Lima, Enrica Bernadelli, Érika Versutti, Evany Fanzeres, Fédora do Rego Monteiro, Felicia Leirner, Fernanda Terra, Flávia Ribeiro, Francisca Manuela Valadão, Frida Baranek, Gabriela Machado, Gabriela Maciel, Georgina de Albuquerque, Gerda Brentani, Germana Monte-Mór, Georgina de Albuquerque, Guita Charifker,Guita Soifer, Haidéia Santiago, Helena Wong, Heloisa Juaçaba, Hermínia M. Nogueira Borges, Hilda Campofiorito, Hilde Weber, Hildergard Rosenthal, Inimá de Paula, Ione Saldanha, Isa Aderne, Isabel Pons, Isis Braga, Ivone Cavalheiro, Janaína Tschäpe, Janete Musatti, Josely Carvalho, Judith Lauand, Katie van Scherpenberg, Keila Alaver, Kimi Ni, Larissa Franco, Laura Lima, Laura Vinci, Laurita Salles, Leda Catunda, Letícia Parente, Lenora de Barros, Lia Chaia, Lídia Okumura, Lilian Gassen, Lina Kim, Lótus Lobo, Lucia Gomes, Lucia Koch, Luise Weiss, Mari Yoshimoto, Marcia X, Maria Augusta, Maria Auxiliadora, Maria Carmem, Maria do Carmo Secco, Maria Graham, Maria Guilhermina, Maria Helena Andrés, Maria Helena Vieira da Silva, Maria Leontina, Maria Helena Lindemberg, Maria Martins, Maria Polo, Maria Vasco, Mariana Blass, Mariana Palma, Mariannita Luzzati, Marilice Corona, Marilia Kranz, Marilia Rodrigues, Marina Saleme, Marina Caran, Marta Pires Ferreira, Marilá Dardot, Marilene Pietá, Mary Dritschel, Mary Vieira, Maureen Bisilliat, Miriam Chiaverini, Mônica Nador, Mônica Rubinho, MoussiaAlvez Pinto, Nicolina Vaz de Assis, Nina Moraes, Nazareth Pacheco, NiuraBelavinha, Noemia Mourão, Nydia Negromonte, Odila Mestriner, Oriana Duarte, Paula Mastroberti, Paula Trope, Querubina de Azevedo, RivaneNeuenschwander, Raquel Garbelotti, ReginaCoeli, Regina Graz, Regina Gomide Graz, Renata Lucas, Rita Joana de Souza, Rosana Paulino, Rosa Magalhães, Rosana Monnerat, Rosana Ricalde, Rosana Palazyan, Rochelle Costi, Rosangela Rennó, Rossana Guimarães, Sachiko Koshikoku, Sandra Cinto, Sandra Tucci, Sara Ávila, Sara Ramo, Sheila Brannigan Chester, Shirley Paes Leme, Sinhá d'Amora, Solange Magalhães, Sonia Andrade, Sônia Castro, Sonia Lins, Stela Barbieri, Tatiana Grinberg, Tatiana Blass, Thereza Simões, Thereza Miranda, Tiziana Bonazzola, Uiara Bartira, Valeska Soares, Vânia Mignone, Vera Mindlin, Vilma Slomp, Virginia de Medeiros, Wanda Pimentel, Wega Nery, Waleria Américo, Wega Néri, Zélia Salgado, Zina Aita.

* * *

The numbers do not lie. Until the closing of this publication, this was how the work of women artists was represented in the MARGS collection. Considering the years 2010 and 2014, a considerable effort to increase the representation of these artists in the museum collection. In 2010, of a total of 2732 works, 1071 were by women artists (39,2%) as opposed to 1661 by male artists (60,8%). These works were produced by a sum of 738 artists, 260 women artists and 478 male artists. This number represented 64.8% of male artists and 35.2% of women artists. As if the numbers were not enough, it is worth emphasizing that, according to the data collected, works by women artists are excessively concentrated in works in paper, ceramics and textile arts. On the contrary of painting and sculpture, these art modes are considered, according to a more traditional historiography, to have less historic weight and not as much hope of reaching the status of canonic art. In this case, the difference becomes considerable. In 2014, the picture changed radically; however, of a total of 3329 works, 1337 are by women artists (40.1%) and 1992 by male artists (59.8%), and out of a total of 843 artists represented in the collection, 327 are women and 516 men. Currently, the percentage of women artists is 38.7% and the percentage of male artists is 61.20%. There was an increase of 24.86% of works by women artists as oppose to 19.92% of works by male artists.

* * *

The exceptional contribution of the production of women artists, visible in several MARGS collections, is still far from being demonstrated in all its plenitude. It is still necessary to collect a lot and many relevant exhibitions need to be carried out with complementary publications for MARGS to truly express such splendorous production. The future of the museum's art collecting will be a determining factor for the transformation of MARGS into a "vanguard" museum in the representation of these artists, revealing the grandiosity of their contribution. It will be up to future museum directors and curators to continue consolidating what can be considered part of the museum mission, that is, to represent Brazilian artistic production as a whole with dignity and simultaneously producing original knowledge.

MARGS is a museum in tune with the Brazilian Institute of Museums' (IBRAM) policy, which established as guidelines for Brazilian art museums for the years 2010-2020, "to implement a policy of democratization of collections to help safeguard them and guarantee new acquisitions having as their horizon the renewal of symbolic production and cultural diversity".[42] Thus, the least museums can do to follow these guidelines is keep collecting. The fact that MARGS cannot immediately fill to a greater extension the historical gaps of the 19th century does not mean we should stop collection even if some people wish MARGS were only a copy of European encyclopedic museums. What motivates them to claim for a stop to contemporary collecting (from the 1960s on) is nothing else than the wish to keep the museum as a repository of academic works, preferably outright excluding the minorities – women among them. Many of these individuals do not even bother to disguise these wishes.

42. *Plano Setorial de Museus, 2010-2020* [Sector Plan for Museums, 2010-2020], Brazilian Institute of Museums (IBRAM), 34.

Fotografias | Photography by FÁBIO DEL RE e | and CARLOS STEIN - VivaFoto

A EXPOSIÇÃO | THE EXHIBITION

O MUSEU SENSÍVEL

UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

O
MUSEU
SENSÍVEL
UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES
NA COLEÇÃO DO MARGS

O
MUSEU
SENSÍVEL
UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES
NA COLEÇÃO DO MARGS

Realização
Governador
Secretária de Estado da Cultura
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MAR
Diretor
Curador-Chefe
Núcleo Administrativo
Núcleo de Curadoria
Núcleo de Comunicação
Núcleo de Acervos e Pesquisa
Núcleo Educativo
Núcleo de Conservação e Restauro
Conselho Consultivo
Seguranças
Serviços Gerais
Associação de Amigos do Margs – AAMARGS
Exposição O Museu Seneival

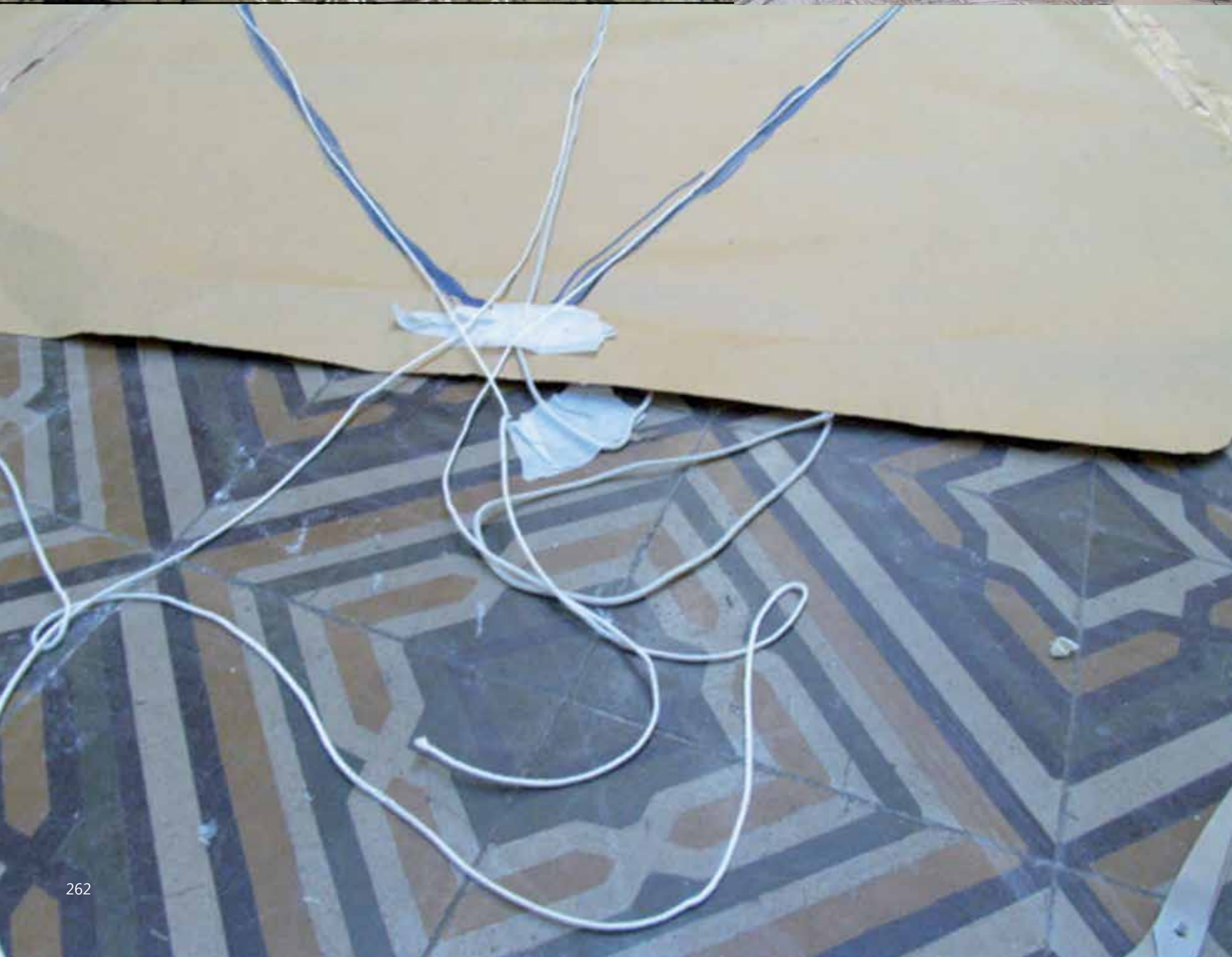
O
MUSEU
SENSÍVEL

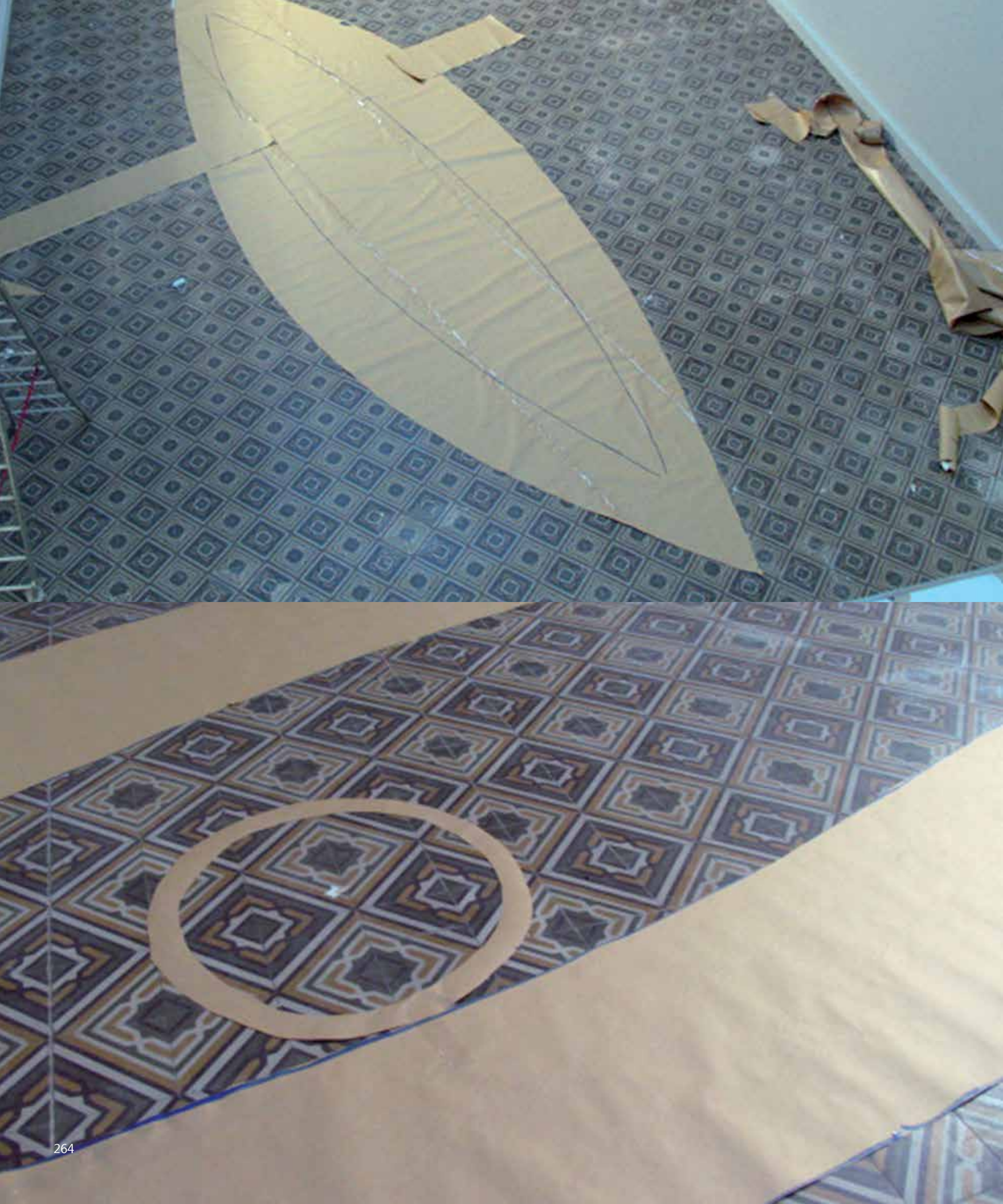
Fotografias | Photography by Núcleo de Curadoria do MARGS

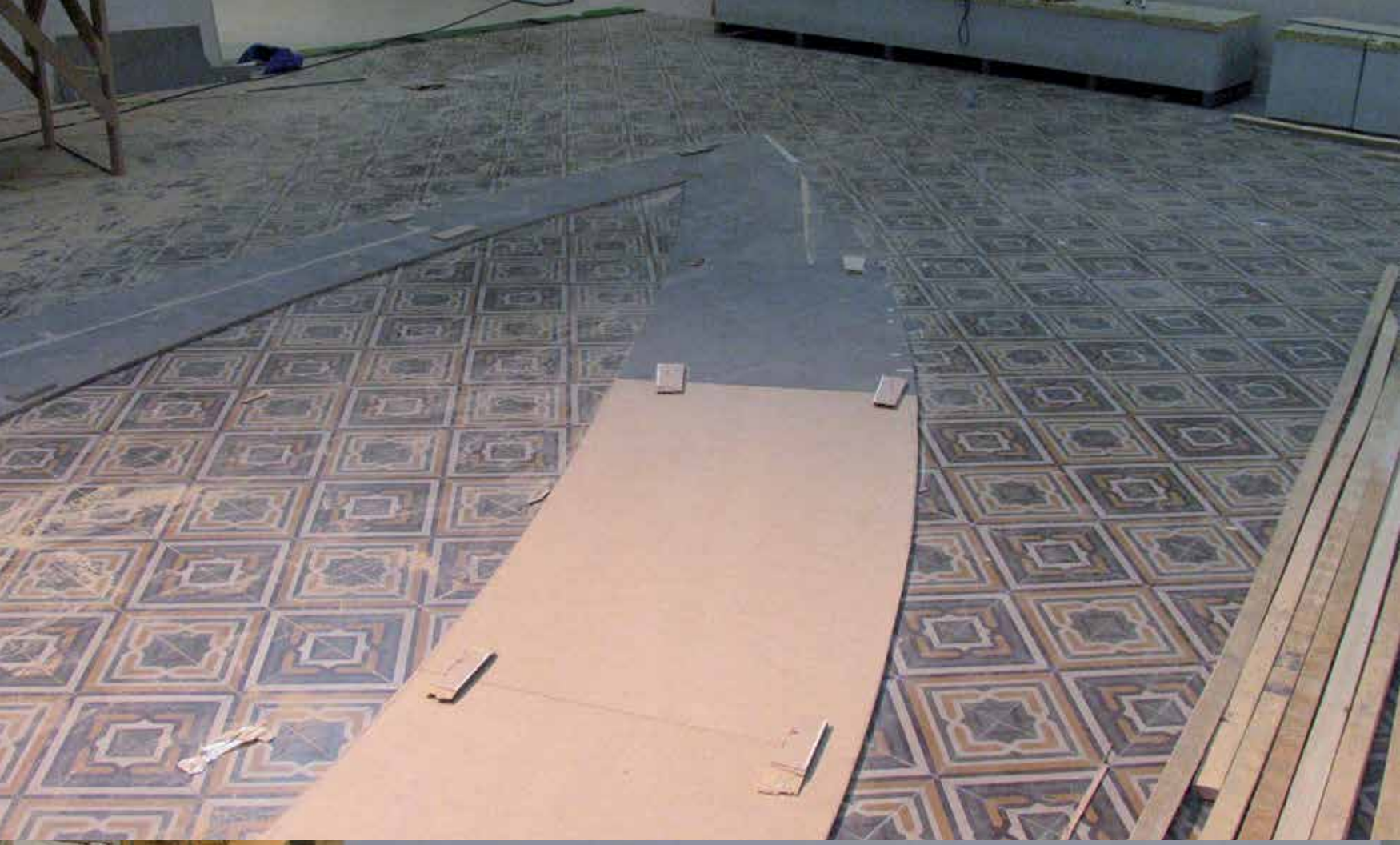
A MONTAGEM DE | THE MAKING OF

O MUSEU SENSÍVEL

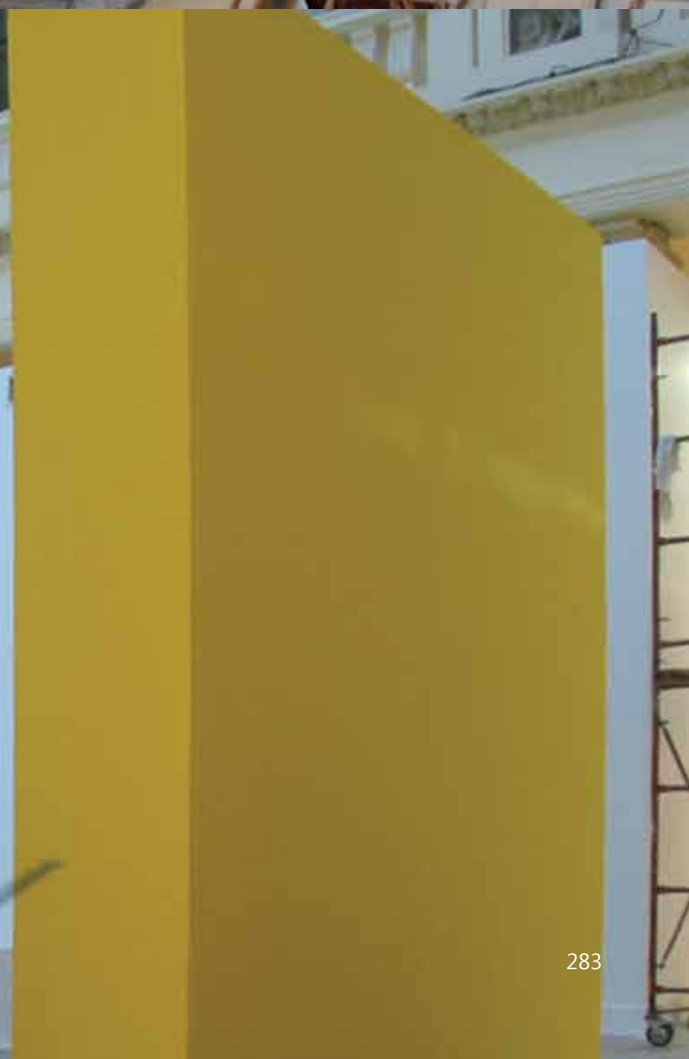
UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS







DEWALT



OBRAS | WORKS

O MUSEU SENSÍVEL

UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

ALICE BRUEGGEMANN
[PORTO ALEGRE|RS, 1917 - 2001]

Pintura I
1973
Óleo sobre tela
85 x 45 cm
Aquisição por doação da artista, 1974

ALICE BRUEGGEMANN
[PORTO ALEGRE|RS, 1917 - 2001]

Pintura III
1975
Óleo sobre tela
101,6 x 51,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1977

GRACIELA ZAR
[BUENOS AIRES|ARGENTINA, 1946]

Ajax y la Luna
2000
Água-forte com colagem de cartão postal e peça de ferro
49,9 x 67,8 cm
PA
Aquisição por doação da artista, 2000

ANA NOROGRANDO
[CACHOEIRA DO SUL|RS, 1951]

Sem título
1986
Tela metálica galvanizada e barra de ferro
130 x 120 cm
Aquisição por doação da artista, 1989

MARLIES RITTER
[PORTO ALEGRE|RS, 1941]

Cascas, Sobras, Restos
1998
1420 peças em terracota
Dimensões variáveis
Aquisição por doação da artista, 2011

KÄTHE KOLLWITZ
[KÖNIGSBERG | ALEMANHA, 1867 - CASTELO MORITZBURG | ALEMANHA, 1945]

Revolta
S.D.
Água-forte e tinta
39,7 x 51 cm
Doação João Fahrion, 1959

KÄTHE KOLLWITZ
[KÖNIGSBERG | ALEMANHA, 1867 - CASTELO MORITZBURG | ALEMANHA, 1945]

Miséria
S.D.
Litografia
36,2 x 29 cm
Doação João Fahrion, 1959

HELOISA CROCCO
[PORTO ALEGRE|RS, 1949]

Série Tempo e o Vento
2010
Colagem e aproveitamento de madeira dos aramados
120 x 122 x 5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

TETI WALDRAFF
[SINIMBÚ|RS, 1959]

Inventariado
2003
Tecidos, blusas, voil, flores de seda, linhas coloridas, objetos, vestidos
Dimensões variáveis
Aquisição por doação da artista, 2011

ELISABETH JOBIM
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1957]

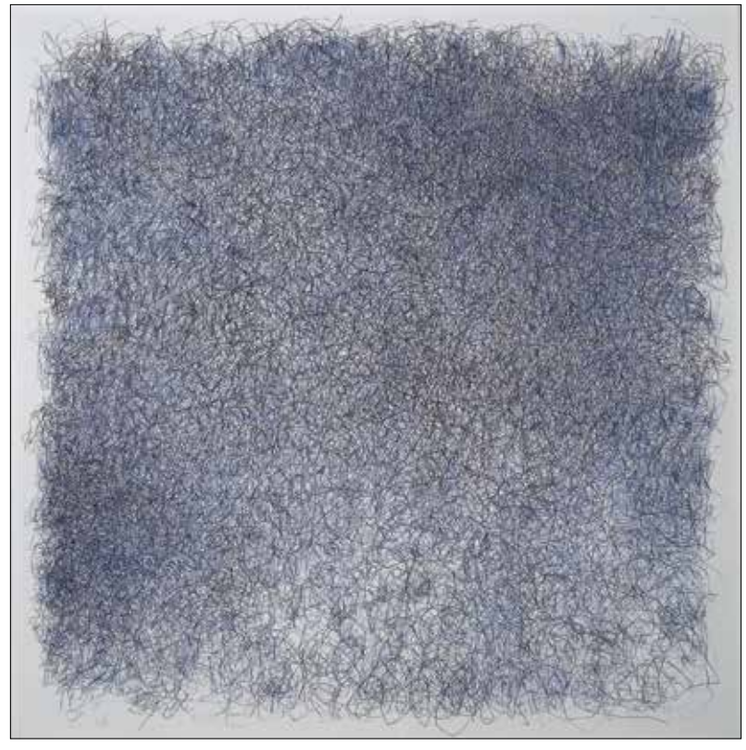
As pedras
2001
Gravura em metal, processo xilográfico (negativo e rolo)
64,5 x 48 (45,4 x 36) cm
Edição 9/50
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001

ALICE BRUEGGEMAN
[PORTO ALEGRE|RS, 1917 - 2001]

Garoto
1955
Óleo sobre tela
52,7 x 42,2 cm
Aquisição por compra, 1956

TERESA POESTER
[BAGÉ|RS, 1954]

Da Série: Jardins d'Eragny
2009
Caneta esferográfica sobre papel Montval
145 x 150 cm
Aquisição por doação da artista, 2011



ILSA MONTEIRO
[PORTO ALEGRE|RS, 1925]

Ocaso
1974
Acrílico
68,9 x 69 x 20 cm
Aquisição por doação de Osvaldo Goidanich, 1974

MARIA LÍDIA MAGLIANI
[PELOTAS|RS, 1946 - RIO DE JANEIRO|RJ, 2012]

Brinquedo de Armar
1978
Óleo sobre tela
72 x 58,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

TERESA POESTER
[BAGÉ|RS, 1954]

Da Série: Jardins d'Eragny
2009
Caneta esferográfica sobre papel Montval
145 x 150 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

PAULINA EIZIRIK
[VARSÓVIA | POLÔNIA, 1921 - PORTO ALEGRE | RS, 2013]

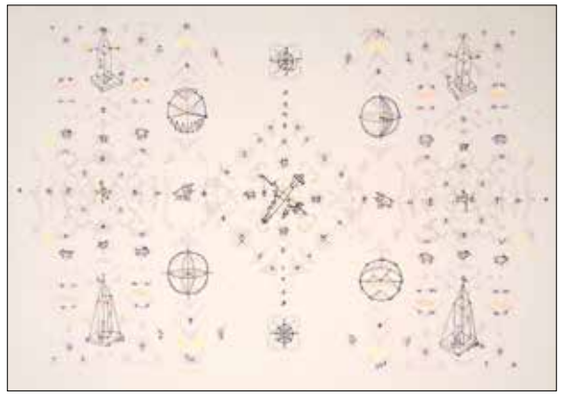
O Sonho da Paz II
1999
Litografia
50 x 69,5 (40 x 49) cm
Aquisição por doação da artista, 2003

ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1910
Carvão
62,5 x 48,3 cm
Aquisição por doação de
Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.

PAULINA EIZIRIK
[VARSÓVIA | POLÔNIA, 1921 - PORTO ALEGRE | RS, 2013]

O Estudo
1990
Litografia
48,5 x 70 (42.5 x 49) cm
Edição 12/17
Aquisição por doação da artista, 2003



ANETE ABARNO
[PORTO ALEGRE | RS, 1953]

Sem título
1993
Nanquim, aquarela, lápis de cor sobre papel
55,5 x 75,2 cm
Aquisição por doação de Paulo Peres, s.d.

YOLANDA MOHALYI
[KOLOZSVAR | ROMÊNIA, 1909 - SÃO PAULO | SP, 1978]

Sem título
S.D.
Nanquim
32,5 x 47,5 cm
Aquisição por doação de Peter Cohn, 2002

YOLANDA MOHALYI
[KOLOZSVAR | ROMÊNIA, 1909 - SÃO PAULO | SP, 1978]

Sem título
S.D.
Nanquim
65,5 x 48 cm
Aquisição por doação de Peter Cohn, 2002

ROMANITA DISCONZI
[SANTIAGO | RS, 1940]

Totem de Interpretação
1969
Objetos de madeira com adesivos
de serigrafia, em nove partes
Dimensões variáveis
Aquisição por doação da artista, 1977

MARA ALVARES
[PORTO ALEGRE|RS, 1950]

Pintura Urbana
1994
Óleo sobre tela
94 x 162 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

CATERINA BARATELLI
[CESENA|ITÁLIA, 1905 - 1988]

Menina em Cor de Rosa
S.D.
Óleo sobre tela
64,4 x 54 cm
Aquisição por compra, 1955

ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1909
Carvão
61,5 x 47,5 cm
Aquisição por doação de
Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.

LUIZA COUTINHO
[URUGUAIANA/RS, 1948]

Sem título
1987
Litografia
50 x 35 (26 x 19) cm
PA

HILDA MATTOS
[PELOTAS/RS, 1928]

Menina e detalhes de pés da menina
1957
Pena de feltro
31 x 23 cm
Aquisição por doação da artista, 1989

HILDA MATTOS
[PELOTAS/RS, 1928]

Sem título
1957
Pena de feltro
29,2 x 21,7 cm
Aquisição por doação da artista, 1989

LEDA FLORES
[PORTO ALEGRE|RS, 1917-2013]

A negra
S.D.
Bronze Patinado
55 x 29 x 29 cm
Aquisição por doação da artista, 2005

HELOISA SCHNEIDERS DA SILVA
[PORTO ALEGRE|RS, 1955 - 2005]

Âmbula – A Caixa
Obra colaborativa dos seguintes artistas:
Carlos Humberto Vasconcellos,
Heloisa Schneiders da Silva e Maria Helena Weber
1982
Madeira
25 x 18 x 7 cm
Aquisição por doação dos artistas, 1983

HELOÍSA CROCCO
[PORTO ALEGRE|RS, 1949]

Eco II
1978
Tecelagem manual, madeira e fibras
251,5 x 97 x 26 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

LEDA FLORES
[PORTO ALEGRE|RS, 1917-2013]

Sereia
1971
Xerografia
33 x 22 cm
Aquisição por doação da artista, 1976

ENA LAUTERT
[LAJEADO|RS, 1924]

Gentile
2007
Grafite e nanquim sobre papel
50 x 70 (29,2 x 25,6) cm
Aquisição por doação da artista, 2007

CIRCE SALDANHA
[ALEGRETE|RS, 1930 - PORTO ALEGRE|RS, 2007]

Estudo I
1974
Xilogravura e Serigrafia
58 x 41 (36 x 36) cm
Edição 3/3
Aquisição por doação da artista, 1977

MARISTELA SALVATORI
[PORTO ALEGRE|RS, 1960]

Xilogravuras: Sem título
1982
Xilografia
35 x 46 (17 x 22) cm
Edição 36/100
Aquisição por doação da artista, s.d.

ELAINE TEDESCO
[PORTO ALEGRE|RS, 1963]

Objetos para sala da insônia II
1997
Objeto em tecido e metal
95 x 55 x 8 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

ELAINE TEDESCO
[PORTO ALEGRE|RS, 1963]

Objetos para sala da insônia I
1997
Objeto em tecido e metal
185 x 44 x 20 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

CARMEM MORALLES
[PORTO ALEGRE|RS, 1953 – 1993]

Sem título
1977
Água-tinta e água-forte
68,5 x 49,5 (30,5 x 29) cm
A2

NILZA HAERTEL
[PORTO ALEGRE|RS, 1942-2014]

Woods Sounds and Silence
1984
Litografia
76,5 x 57 (61,3 x 43) cm
Edição 4/4
Aquisição por doação da artista, 2011

NILZA HAERTEL
[PORTO ALEGRE|RS, 1942-2014]

Sem título
1984
Litografia
76 x 56,6 cm
Edição 2/4
Aquisição por doação da artista, 2011

CAMILA SPOSATI
[SÃO PAULO|SP, 1972]

Fumaça de Resgate - Azul
2003
Fotografia
100 x 100 cm
Edição 2/4
Aquisição por doação da artista, 2011

CAMILA SPOSATI
[SÃO PAULO|SP, 1972]

Fumaça de Resgate - Amarelo
2003
Fotografia
100 x 100 cm
Edição 2/6
Aquisição por doação da artista, 2011

CAMILA SPOSATI
[SÃO PAULO|SP, 1972]

Fumaça de Resgate - Laranja
2003
Fotografia
100 x 100 cm
Edição 2/6
Aquisição por doação da artista, 2011

CAMILA SPOSATI
[SÃO PAULO|SP, 1972]

Fumaça de Resgate - Violeta
2003
Fotografia
100 x 100 cm
Edição 2/3
Aquisição por doação da artista, 2011

ALICE BRILL
[COLÔNIA|ALEMANHA, 1920]

Pintura I
1964
Têmpera sobre papel
50 x 70 cm
Aquisição por compra, 1967

ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1911
Carvão
62 x 47 cm
Aquisição por doação de
Maria Silvia Bulhões de Carvalho, 2006

LAURA BELÉM
[BELO HORIZONTE|MG, 1974]

Vista
2011
Mista sobre papel, pigmentação com limão e fogo, colagem
38,9 x 49,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

LAURA BELÉM
[BELO HORIZONTE|MG, 1974]

Vista
2011
Mista sobre papel, pigmentação com limão e fogo, colagem
38,9 x 49,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
2003
Acrílica sobre tela
100 x 120 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

ROSA BONHEUR
[BORDEAUX|FRANÇA, 1822 - MELIEN|FRANÇA, 1899]

La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons
S.D.
Óleo sobre tela
33,5 x 51,5 cm
Aquisição por compra, 1957

GRACE GRADIN
S.D.

Gravatá Rústico
1986
Cerâmica
60 x 25 x 26 cm
Aquisição por doação da artista, 1989

MARLIES RITTER
[PORTO ALEGRE|RS, 1941]

Boneca Azul
1992
Cerâmica
30 x 39 x 29 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

ALICE SOARES
[URUGUIANA | RS, 1917 - PORTO ALEGRE | RS, 2005]

Natureza Morta
1954
Óleo sobre tela
61,2 x 50,5 cm
Aquisição por compra, 1955

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1953]

Sem título
2001
Acrílica sobre tela
130 x 100 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

AGLAÉ OLIVEIRA
[SANTA MARIA | RS, 1929]

Mulher II
1975
Terracota com base de esmalte fosco e óxidos
43 x 42 x 13 cm
Aquisição por doação da artista, 1975

HILDA GOLTZ
[CACHOEIRA DO SUL | RS, 1908 - 2009]

Guerreiro Medieval
1953
Cerâmica Esmaltada
28 x 28 x 14 cm
Aquisição por compra, 1955

VERA BECKER
[PORTO ALEGRE | RS, 1937]

Jarra
1976
Óxidos e esmalte
33 x 18 Ø cm
Aquisição por doação da artista, 1976

ALICE YAMAMURA
[SANTA ISABEL DO AVAÍ | PR, 1954]

Pote I
1982
Cerâmica (chamote)
30 x 48 x 56 cm
Aquisição por Prêmio Aquisição MARGS: V Salão de Cerâmica do RS, 1982

FANNY MEIMES
[PORTO ALEGRE | RS, 1922 - 2000]

Tramas
1976
Lã, juta e sisal em tear manual
140 x 90 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

MIRA SCHENDEL
[ZURIQUE | SUÍÇA, 1919 - SÃO PAULO | SP, 1988]

Composição com letras e números
1981
Têmpera sobre tela
(2) 46 x 23,4 cm
Aquisição por doação do Banco Matone SA, 1999

LYGIA PAPE
[NOVA FRIBURGO | RJ, 1929 - RIO DE JANEIRO | RJ, 2004]

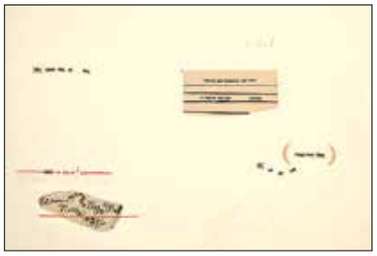
Sem título
1999
Xilogravura
47,2 x 37,2 (38,8 x 31,5) cm
Edição 23/100
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001

TETI WALDRAFF
[SINIMBÚ | RS, 1959]

Jardim Elefante
2004
Skate, elefante de porcelana, tecido,
lantejoulas, balões, flores de plástico e cola
49 x 16 x 30 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

KARIN LAMBRECHT
[PORTO ALEGRE | RS, 1957]

Sem título
1986
Acrílico, pigmento, metal e carvão sobre tela
244 x 141 cm
Aquisição por doação da artista, 1986



GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
1971
Colagem
36,5 x 47,3 (23,2 x 34,5) cm
Aquisição por doação da artista, 2011

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
1971
Acrílica, grafite, nanquim,
lápis de cera, carvão, colagem foto
24,9 x 22,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
1971
Colagem, nanquim, fio preto, acrílica, papel de seda
20 x 49,2 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
1971
Lápis wolf carvão, gouache
32,4 x 47,4 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

GILDA VOGT
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1953]

Sem título
1971
Acrílica, grafite, nanquim, lápis de cera, colagem foto
23,4 x 31 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

MARIA DI GESU
[MORANO CALABRO|ITÁLIA, 1928]

Engenho do Azeite
1981
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Aquisição por doação da artista, 2009

ILSA MONTEIRO
[PORTO ALEGRE|RS, 1925]

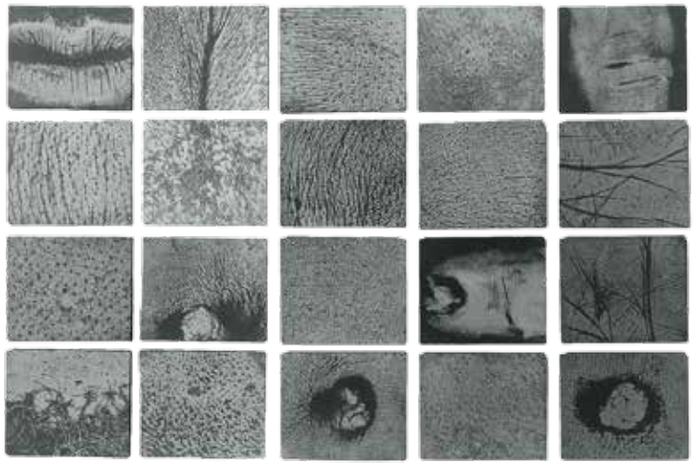
Leitura do óbvio I
1976
Óleo sobre tela
90 x 72 cm
Aquisição por doação da artista, 1977

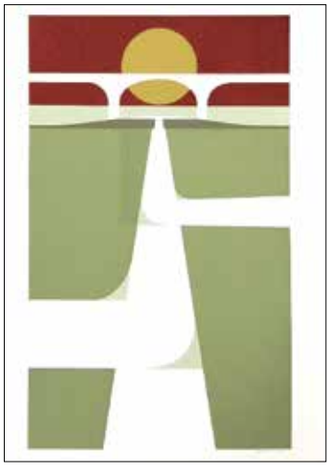
SONIA EBLING
[TAQUARA|RS, 1918 - RIO DE JANEIRO|RJ, 2006]

Luiza
S.D.
Bronze patinado
86 x 41 x 32 cm
Aquisição por doação da artista, 2002

VERA CHAVES BARCELLOS
[PORTO ALEGRE|RS, 1938]

Epidermic Scapes
1977
Fotografia
99 x 69 cm
Aquisição por doação da Santa Cruz Companhia de Seguros, 1978





RENINA KATZ
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1925]

Sem título
1970
Serigrafia
68 x 50 cm
Aquisição por doação de Maria Silvia Bulhões de Carvalho, 2006

IOLE DE FREITAS
[BELO HORIZONTE|MG, 1945]

Peça nº9
1987
Tela, bronze, fio de latão e ferro galvanizado
130 x 100 x 67 cm
Aquisição por doação da artista, 1992

GLAÉ MACALÓS
[ESPUMOSO|RS, 1942]

Naquele continente surgiu algo
1997
Gravura em metal, água-forte e água-tinta
38 x 56 (19,5 x 28) cm
Edição 6/10 PA
Aquisição por doação da artista, S.D.

ELAINE TEDESCO
[PORTO ALEGRE|RS, 1963]

Nó Azul
2006/2008
Objeto em Tecido
80 Ø cm
Aquisição por doação da artista, 2011

HILDA GOLTZ
[CACHOEIRA DO SUL|RS, 1908 - 2009]

Prato Bordeaux e Ouro
1955
Cerâmica Esmaltada
9 x 29.8 Ø cm
Aquisição por compra, 1955

SALOMÉ STEINMETZ
[OSÓRIO|RS, 1932]

Brasiliensis: O Imperador acredita na generosidade dos esranhos
1976
Tapeçaria bordada com lã, talagarça e fibra sintética
140 x 180 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2011
Porcelana branca e grafismo interno
19 x 21 x 41 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2007
Porcelana branca com linhas esmaltadas
55 x 19 x 13,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

HELOÍSA SCHNEIDERS DA SILVA
[PORTO ALEGRE|RS, 1955 - 2005]

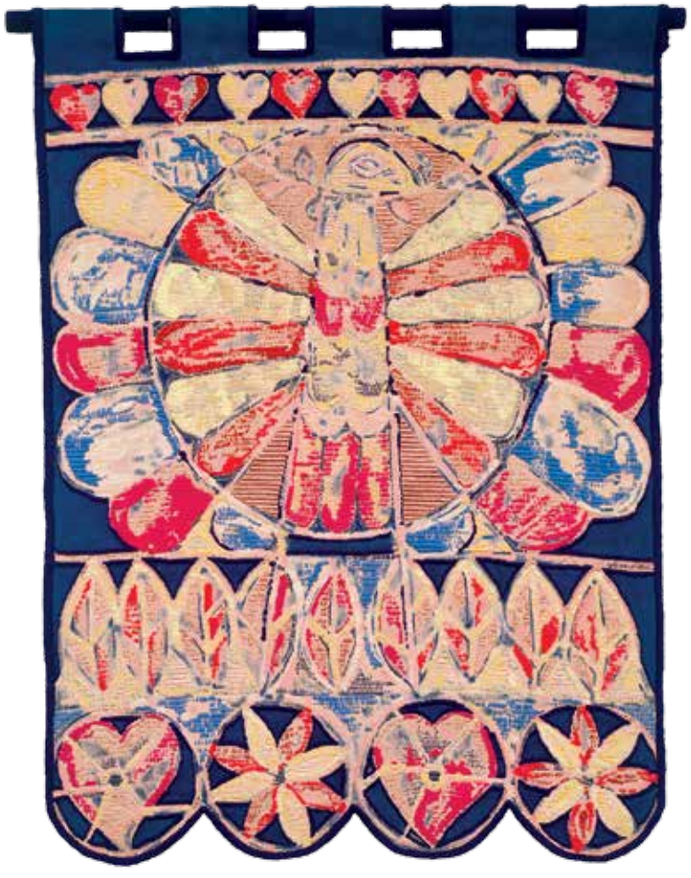
Canción de la tierra para un largo adiós
1988
Pintura sobre tela
111 x 124 cm
Aquisição por doação da família da artista, representada pelo irmão Ricardo Schneiders da Silva e pela sobrinha Elisa Tormena da Silva, 2011

SUELY ANNA KELLING
[SÃO PEDRO DO SUL|RS, 1939]

Expectativa
1967
Óleo sobre tela
60,5 x 79,8 cm
Aquisição por doação da artista, 1976

SUELY ANNA KELLING
[SÃO PEDRO DO SUL|RS, 1939]

Junho 3 - Os Paraumanos
1967
Técnicas diversas sobre vinil
62,5 x 80 cm



IVANDIRA DOTTO
[RESTINGA SECA|RS, 1941]

Pássaro da Primavera
1974
Tapeçaria, batik e bordado com lã
124 x 95,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1976

ROSE LUTZENBERGER
[PORTO ALEGRE|RS, 1929]

Sem título
1976
Serigrafia
47,5 x 65,7 cm
Aquisição por doação da artista, 1976

AMARILI BONI LICHT
[PORTO ALEGRE|RS, 1923]

A Última Árvore
S.D.
Objeto
25 x 36 x 8 cm

TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2011
Argila, margim e grafismo
17 x 65 x 15 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2011
Porcelana verde com grafismos
16 x 89 x 20 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2011
Porcelana cobalto e grafismo
15 x 100 x 17 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

CARLA OBINO
[PORTO ALEGRE | RS, 1913-2005]

Girassóis
1976
Lã e juta em tear manual
98 x 145 cm
Aquisição por doação da artista, 1976

CLARICE JAEGER
[SÃO LEOPOLDO | RS, 1945]

Eles tramavam
1983
Xilogravura
33,2 x 46 (28,4 x 40,2) cm
Edição 2/6

ROJANE LAMEGO
[PORTO ALEGRE | RS, 1940]

Jogos de Armar V
1988
Tecidos diversos em linhas sobre tecido de algodão
37 x 47,4 (22 x 28) cm
Aquisição por doação da artista, 2001

BEATRIZ MILHAZES
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1960]

Você me olha por quê? Por que você está me olhando?
1992
Serigrafia
79 x 70 (62 x 60) cm
Edição 36/150
Aquisição por doação da Cia Bozano, 2011

JUSSARA DE SOUZA
[PORTO ALEGRE | RS, 1925 - 1998]

Movimento em verde
1974
Lã e algodão em tear manual
150 x 100 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

MALU FATORELLI
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1956]

Sem título
1999
Gravura em metal, água-tinta, água-forte, ponta seca e verniz mole, sobre papel hahnemühle
36,6 x 47 (20,8 x 26,7) cm
Edição 56/100
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001

MARIA HELENA CAVALCANTE
[PELOTAS | RS, 1939]

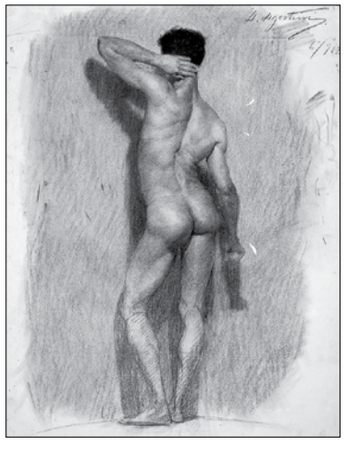
Textura em claro-escuro
1979
Tear manual com lã, juta e sisal
103 x 143 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

CLÁUDIA STERN
[PORTO ALEGRE | RS, 1944]

Equilíbrio da Forma
1979
Ferro pintado
180 x 70 x 100 cm
Aquisição por doação da artista, 1980

JOANA MOURA
[PORTO ALEGRE | RS, 1941]

Natureza II
1990
Algodão, rami, seda; Tecelagem manual em tear
68 x 113 cm



ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1888 - 1973]

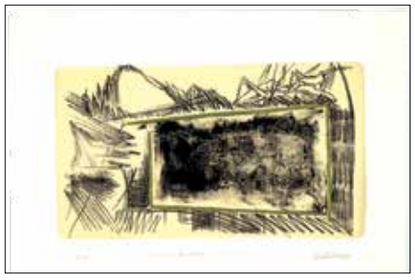
Sem título
1912
Carvão
60,5 x 47,2 cm
Aquisição por doação de Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.

THEREZA MIRANDA
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1928]

Paisagem do Rio
2000
Gravura em metal e fotogravura
30 x 60 (25,2 x 54,1) cm
Edição 26/50
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001

NADJA CRUZ
[PASSO FUNDO|RS, 1948]

Paisagem de Goiás
1988
Litografia
35 x 50 (25 x 39) cm
BPI

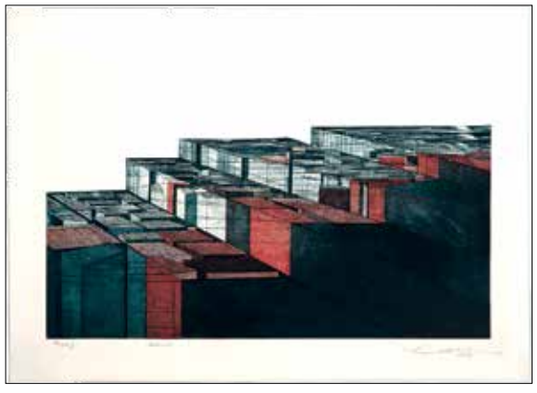


SÍLVIA CESTARI
[PORTO ALEGRE|RS, 1953]

Xilogravuras: Mar
1982
Xilogravura
34,6 x 46 (20,4 x 30) cm
Edição 36/100
Aquisição por doação da artista, 1985

SUZANA SOMMER
[PORTO ALEGRE|RS, 1944]

Megalito
1982
Água-forte e água-tinta
50,1 x 69,7 (31,3 x 60,7) cm
PA III
Aquisição por doação da artista, 1990



FAYGA OSTROWER
[LODZ|POLÔNIA, 1920 – RIO DE JANEIRO|RJ, 2001]

8021
1981
Litografia
61 x 80,5 (41,5 x 59,5) cm
Edição 53/100
Aquisição por doação da artista, 1985

ROSE SCOTTI
[CAXIAS DO SUL|RS, 1939]

Tijolo 31
1981
Cerâmica e óxidos, esmalte e aço
39 x 20 x 8 cm
Aquisição por doação da artista, 1981

ROSE SCOTTI
[CAXIAS DO SUL|RS, 1939]

Tijolo 39
1981
Cerâmica e óxidos, esmalte e aço
46 x 16 x 11 cm
Aquisição por doação da artista, 1981

ROSE SCOTTI
[CAXIAS DO SUL|RS, 1939]

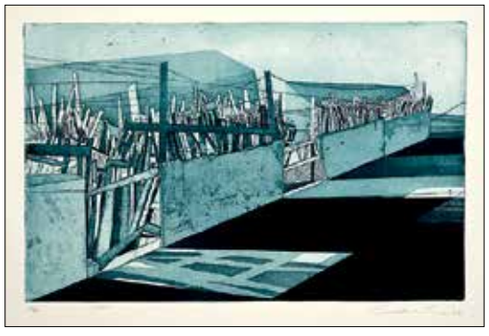
Tijolo 27
1981
Cerâmica e óxidos, esmalte e aço
38 x 15 x 9 cm
Aquisição por doação da artista, 1981

DIDONET THOMAZ
BENTO GONÇALVES|RS, 1950]

Interferência Urbana
1983
Objeto
45 x 41 x 4,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1985

ISABEL PONS
[BARCELONA|ESPANHA, 1912 – RIO DE JANEIRO|RJ, 2002]

Noturno
S.D.
Água-forte e água-tinta
70 x 50 (50,5 x 29,6) cm
PA
Aquisição por doação da artista, 1984

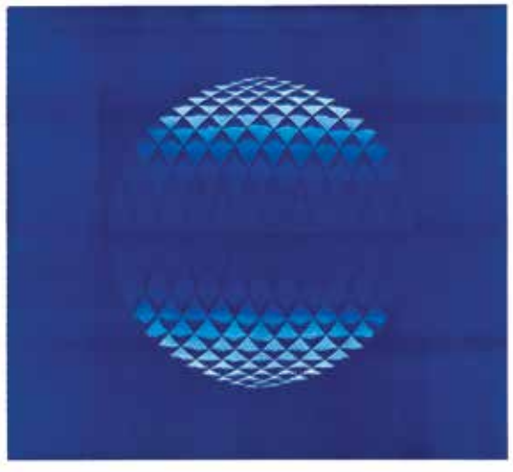


SUZANA SOMMER
[PORTO ALEGRE|RS, 1944]

Cercas II
1982
Gravura em metal
49,8 x 68,6 (36,1 x 54) cm
Aquisição por doação da artista, 2011

MARIA HELENA BERVIAN
[TAPERA|RS, 1942]

Duras tentações: o encaixe, a costura...
S.D.
Mini-têxtil
A: 123.5 x 11 cm B: 123 x 24.5 cm C: 123 x 18 cm
Aquisição por doação da artista, 1990



LYRIA PALOMBINI
[MINAS GERAIS, 1939]

Reflexo infinito
1975
Xilogravura
64,9 x 65,9 (54,8 x 58) cm
Edição 1/30
Aquisição por doação da SEC, 1975

REGINA OHLWEILER
[PORTO ALEGRE|RS, 1954]

O Primeiro Vôo do Pássaro Azul
1990
Óleo sobre tela
150 x 200 cm
Aquisição por compra através da AAMARGS, 1993

DIONE VEIGA VIEIRA
[PORTO ALEGRE|RS, 1954]

Noturnos
2004/2011
Díptico: Fotografia e tecido felpudo sobre PVC
A: 47,2 x 62,4 cm B: 47 x 30,5 x 45,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

BERENICE GORINI
[NOVA VENEZA|SC, 1941]

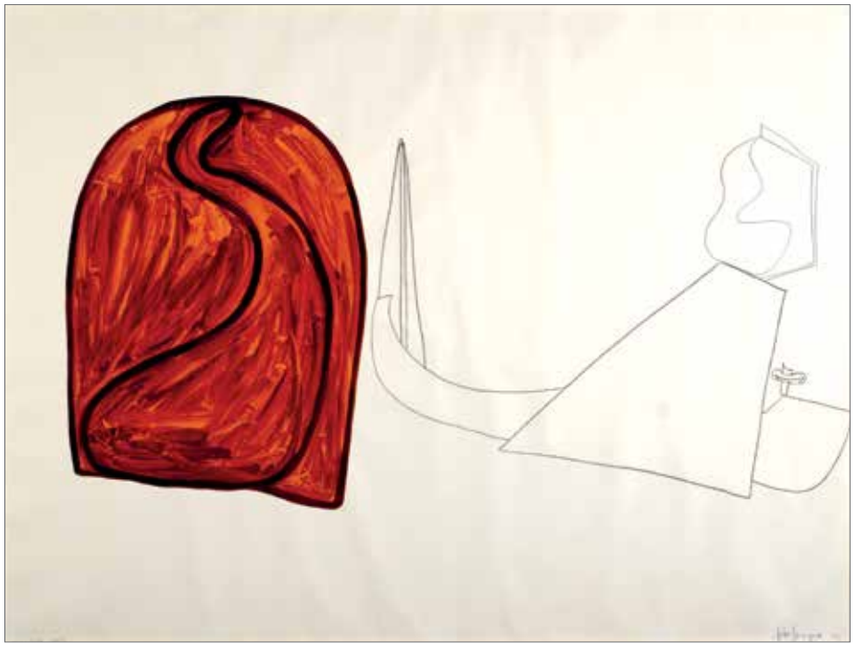
Orunkó: Axó Yemanjá
S.D.
Fibra Natural
420 x 125 x 115 cm
Aquisição por doação da artista, 1977

CÉLIA CYMBALISTA
[SÃO PAULO|SP, 1943]

Sem título
1986
Cerâmica
59,5 x 34,5 x 11,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1989

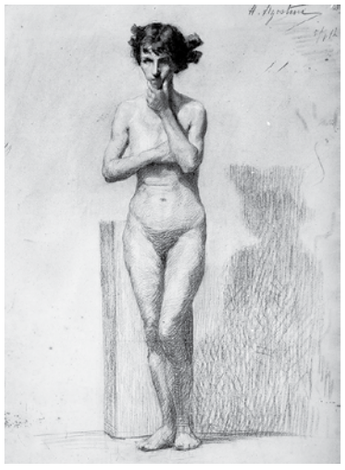
NEUSA POLI SPERB
[PORTO ALEGRE|RS, 1946]

Sem título
1990
Terracota com engobe
60 x 40 x 40 cm
Aquisição por doação da artista, 1990



ESTER GRINSPUN
[RECIFE|PE, 1955]

Stultifera navis
1986
Lápis e guache sobre papel Schoeller
112 x 149 cm
Aquisição por doação da artista, 1987



ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1912
Carvão
61,5 x 47,5 cm
Aquisição por doação de
Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.

DIONE VEIGA VIEIRA
[PORTO ALEGRE|RS, 1954]

Estados Alterados (De Noite Negra)
2004/2011
Fotografia e caixa com tecido de algodão
A: 47 x 62,5 cm B: 47 x 12,7 x 3 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

ASTRID LINSENMAYER
[PORTO ALEGRE|RS, 1936]

Caracol
1973
Óxidos
26 x 31 x 34 cm
Aquisição por doação, 1974

MIRIAM OBINO
[PORTO ALEGRE|RS, 1937]

Fuga
1980
Cimento
200 x 130 x 60 cm
Aquisição por doação da artista, 1980

ROMANITA DISCONZI
[SANTIAGO|RS, 1940]

Sinal 2
1970
Serigrafia
47,2 x 32,5 (38 x 22,5) cm
Edição 11/50
Aquisição por doação de
João Manoel Lopes, 1996

TERESA DUARTE
[GUARANÉSIA|MG, 1966]

State of mind III
1986
Lápis de cor
71 x 101 cm
Aquisição por doação da artista, 1987

LICIÊ HUNSCHE
[PORTO ALEGRE|RS, 1924]

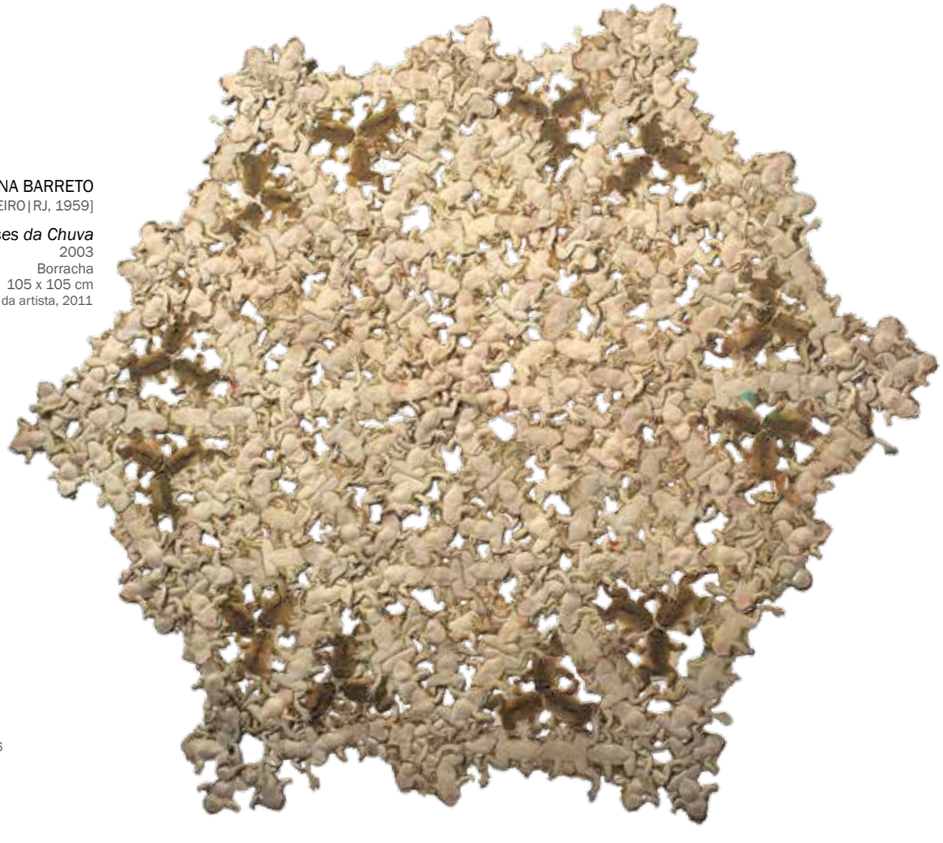
Tiras e Cordas Douradas 1b
1973
Algodão e fibra sintética realizada em tear manual
130 x 76 cm
Aquisição por doação da artista, 1982

JOYCE SCHLEINIGER
[SANTA MARIA|RS, 1943]

Seta
1972
Madeira pintada
123 x 70 x 23 cm
Aquisição por doação da artista, 1986

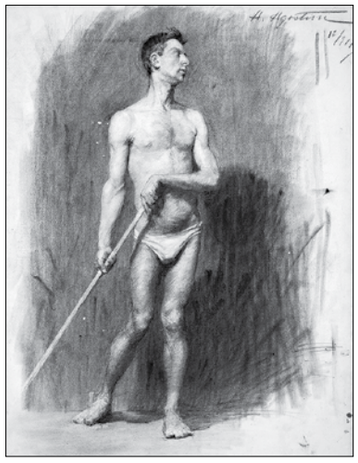
LIA MENNA BARRETO
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1959]

Deuses da Chuva
2003
Borracha
105 x 105 cm
Aquisição por doação da artista, 2011



RUTH SCHNEIDER
[PASSO FUNDO|RS, 1943 - PORTO ALEGRE|RS, 2003]

Cassino da Maroca: O baile
1997
Óleo sobre eucatex
104 x 138 cm
Aquisição por doação da artista, 1998



ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1911
Carvão
60,5 x 47,2 cm
Aquisição por doação de
Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.

ANA ALEGRIA
[PORTO ALEGRE|RS, 1947]

Sem título
1981
Guache e nanquim
50,2 x 70 cm
Aquisição por doação da artista, 1987

CRIS ROCHA
[PORTO ALEGRE|RS, 1967]

Sem título
1989
Litografia
50 x 70 (35 x 34,5) cm
BPI
Aquisição por doação da artista, s.d.

ELEONORA FABRE
[SOBRADINHO|RS, 1951]

Fumeiro
2003
18 curvas e 2 telhas para chaminé de fogão a lenha, ferro galvanizado
Dimensões variáveis
Aquisição por doação da artista, 2011

RENATA RUBIM
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1948]

Sem título
S.D.
Lã e algodão
146 x 186 cm

ELIANE SANTOS ROCHA
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1943]

Sem título
2001
Gravura em metal
57,5 x 39 (41 x 21) cm
Edição 4/10
Aquisição por doação da artista, 2005

LUIZA PRADO
[PORTO ALEGRE|RS, 1914 - RIO DE JANEIRO|RJ, 2000]

Vaso nº4
1955
Cerâmica com esmalte
38,4 x 30,5 x 17 cm
Aquisição, 1957

NÉLIDE BERTOLUCCI
[PORTO ALEGRE|RS, 1937]

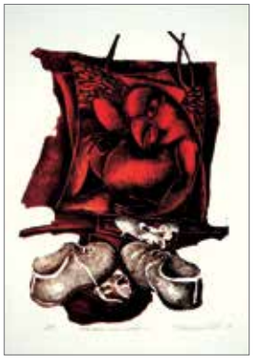
Encontro
1978
Óxidos
41 x 27 x 14 cm
Aquisição por doação da artista, 1978

LUIZA PRADO
[PORTO ALEGRE|RS, 1914 - RIO DE JANEIRO|RJ, 2000]

Vaso nº2
1956
Cerâmica com esmalte
53,5 x 41,1 Ø cm
Aquisição por compra, 1957

CONCEIÇÃO PILÓ (MARIA DA CONCEIÇÃO BITTENCOURT)
[BELO HORIZONTE | MG, 1927 - 2011]

Pássaro 4
1964
Xilogravura com Pintura
36,5 x 50,2 cm
Doação da artista, 1964

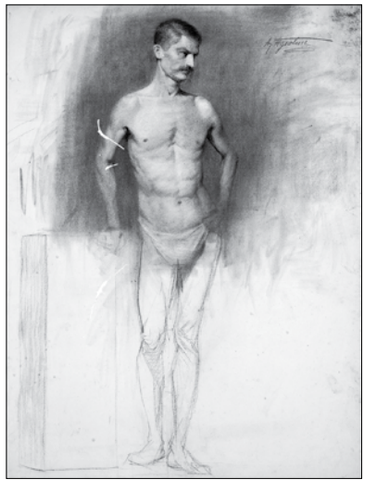


ROSELI PRETTO
[URUGUAIANA | RS, 1949 - 2002]

Só conheci meus sapatos...
1990
Litografia
49,8 x 34,5 (42,5 x 31) cm
BPI

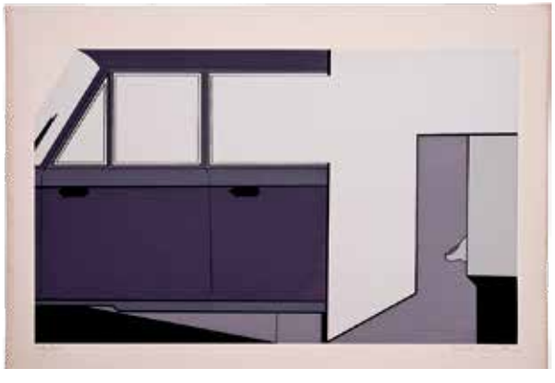
ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1888 - 1973]

Sem título
S.D.
Carvão
63 x 47,5 cm
Aquisição por doação de Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.



MIRIAM TOLPOLAR
[PORTO ALEGRE | RS, 1960]

Olhar para trás
1991
Litografia
50 x 69,8 (41 x 47,6) cm
BPI



WANDA PIMENTEL
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1943]

Sem título
1970
Serigrafia
49,6 x 69,8 (39,2 x 62,5) cm
Aquisição por doação de Maria Silvia Bulhões de Carvalho, 2006

LYGIA MALLMANN
[QUARAÍ | RS, 1931]

Paloma
1982
Cerâmica esmaltada
19 x 23,5 x 24,3 cm
Aquisição por Prêmio Aquisição, 1982

JAC LEIRNER
[SÃO PAULO | SP, 1961]

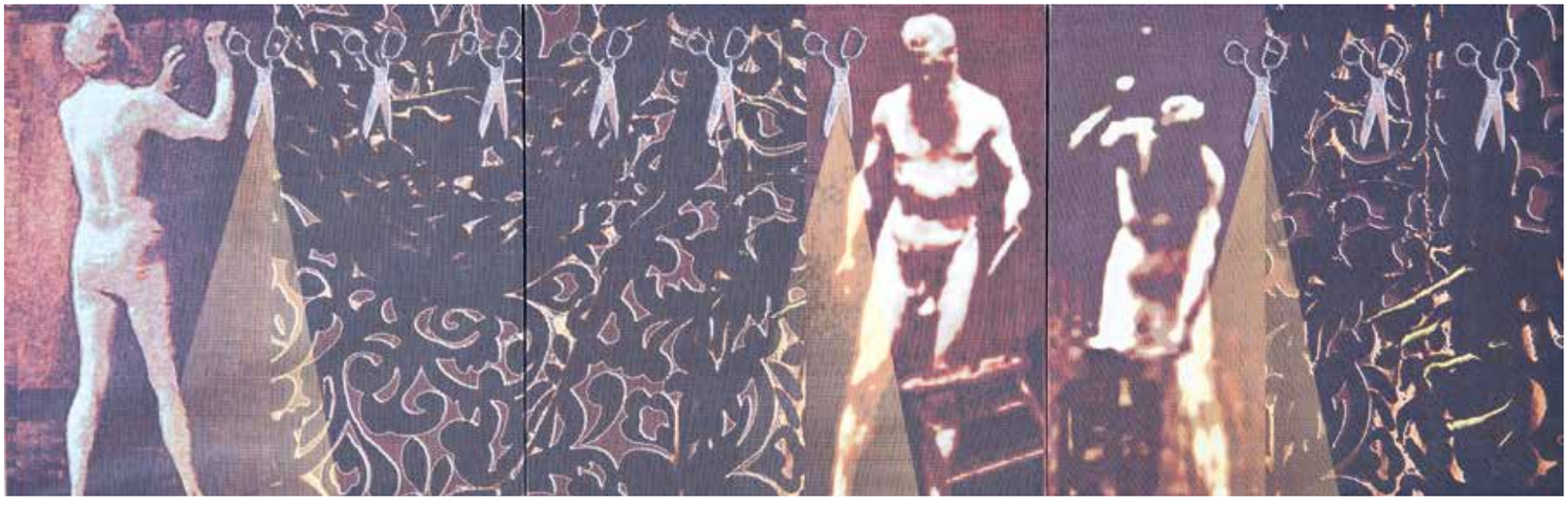
Little Pillow
1991
Feltro, cédulas de cruzeiro e dólar, manta de poliéster
21,6 x 46,5 x 7 cm
Aquisição por doação do Instituto Arte na Escola, através do Projeto arte.br, 2004

LUIZA FONTOURA
[PORTO ALEGRE|RS, 1931]

Sem título
1987
Acrílica sobre eucatex
80 x 101 cm
Aquisição por doação da artista, 1987

TÂNIA COUTO
[ALEGRETE|RS, 1940]

Coisas de Casa
1989
Litografia
13 x 17,5 (10 x 12) cm
Edição 6/10



LIANA TIMM
[SERAFINA CORRÊA|RS, 1947]

Todos Feiticeiros II da Série (Re)velações do Olhar
2005
Arte digital sobre tela
90 x 270 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

HELENA MAYA D'ÁVILA
[SÃO GABRIEL|RS, 1916]

Furacão
1968
Litografia
52 x 41,5 (48,2 x 37,5) cm
Edição 5/8
Aquisição por doação da artista, 1975

VERA GRIMBERG
[PORTO ALEGRE|RS, 1945]

Abril I
1982
Gravura em metal
47 x 35 (27,6 x 19,6) cm
Aquisição por doação da artista, 1986

ZORÁVIA BETTIOL
[PORTO ALEGRE | RS, 1935]

Série Metamorfose: Rapsódia
1977
Tapeçaria manual com sisal, madeira
e estrutura de ferro
237 x 60 x 30 cm
Aquisição por doação da artista, 1979

GRAÇA CERUTTI
[PORTO ALEGRE | RS, 1949]

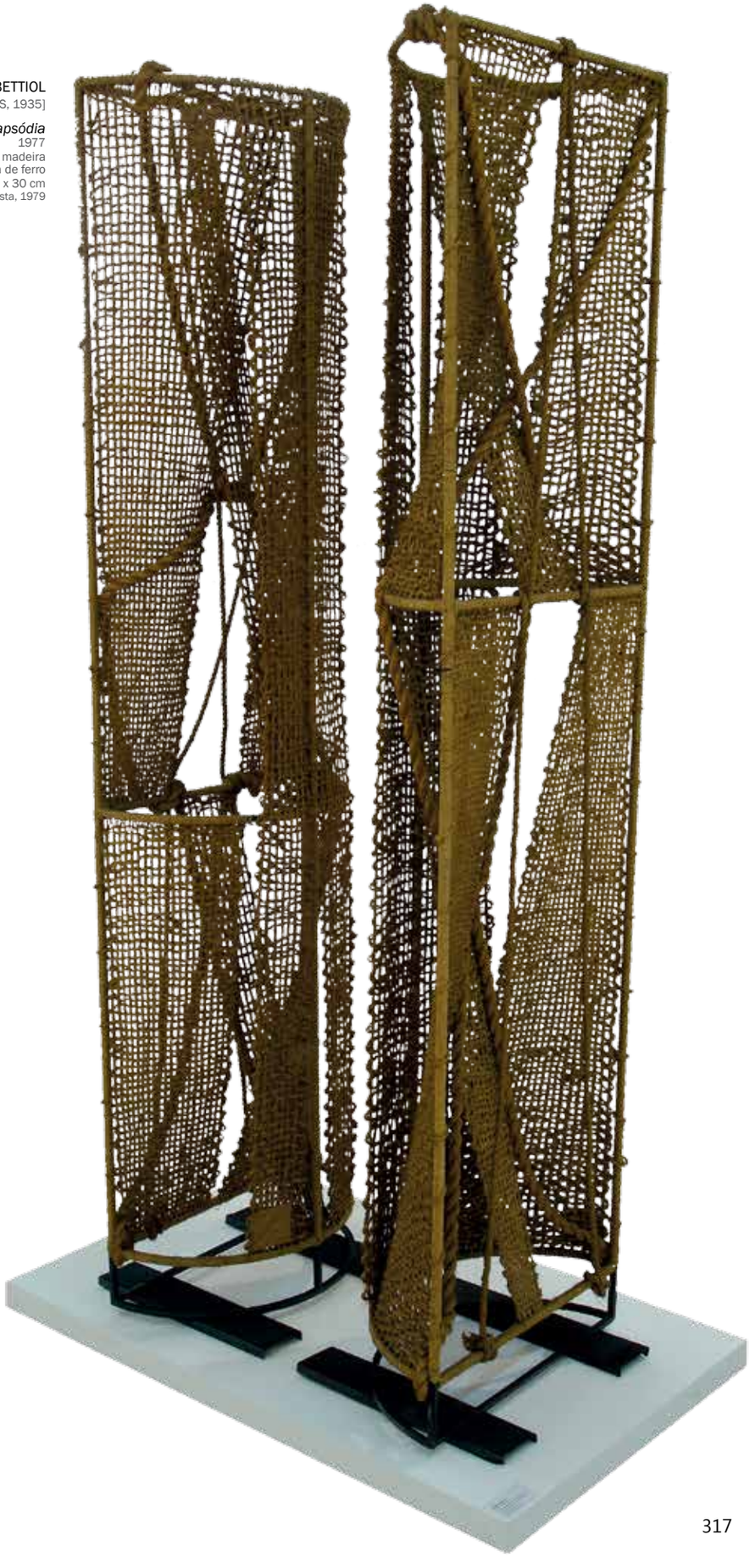
Espera II (Wayana-Apalaí)
1977
Nanquim e guache
31 x 31 (25 x 25) cm
Doação da Artista, 1978

ANICO HERSKOVITS
[MONTEVIDÉU | URUGUAI, 1948]

Descanso
1990
Litografia
26 x 38 (15 x 26) cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

ANICO HERSKOVITS
[MONTEVIDÉU | URUGUAI, 1948]

Dormindo
1990
Litografia
24,8 x 36,4 (16,3 x 22) cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000



CONCESSA COLAÇO
[LISBOA | PORTUGAL, 1929]

Canção do Cerrado
S.D.
Tapeçaria bordada em lã sobre talagarça dupla
130 x 205 cm
Aquisição por doação da artista, 1980

REGINA SILVEIRA
[PORTO ALEGRE | RS, 1939]

Símile 6
1983
Litografia
50 x 70 cm
Edição 3/4
Aquisição por doação da artista, 1984

ARLETE SANTAROSA
[BENTO GONÇALVES | RS, 1945]

Espiral
2003
Xilogravura
54 x 43,5 (30 x 20) cm
Aquisição por doação da artista, 2011

ARLETE SANTAROSA
[BENTO GONÇALVES | RS, 1945]

Oceano Atlântico
1998
Xilogravura
63,5 x 53 (30,5 x 40) cm
Aquisição por doação da artista, 2011

DIANA DOMINGUES
[PAIM FILHO|RS, 1947]

Kota do dia no kotidiano
1979
Xerogravura
28 x 43 cm
Edição 5/8
Aquisição por doação da artista, 1984

DIANA DOMINGUES
[PAIM FILHO|RS, 1947]

Kota do dia versus fome
1981
Xerogravura
26 x 34 cm
Edição 8/8
Aquisição por doação da artista, 1984

CLARA PECHANSKY
[PELOTAS|RS, 1936]

As Viúvas do General
1990
Litografia
50,3 x 69,7 (40,5 x 49) cm
BPI

SIMONE MICHELIN
[BENTO GONÇALVES|RS, 1956]

Muro 3D-I
1982
Serigrafia
50,2 x 70 (41,4 x 56) cm
Aquisição por doação da artista, 1990

LENIR DE MIRANDA
[PEDRO OSÓRIO|RS, 1945]

Do Outro Lado
1992
Acrílica e enxofre sobre tela com assemblages
130 x 183 cm
Aquisição por doação da artista, 2005

MARIA TOMASELLI
[INNSBRUCK|ÁUSTRIA, 1941]

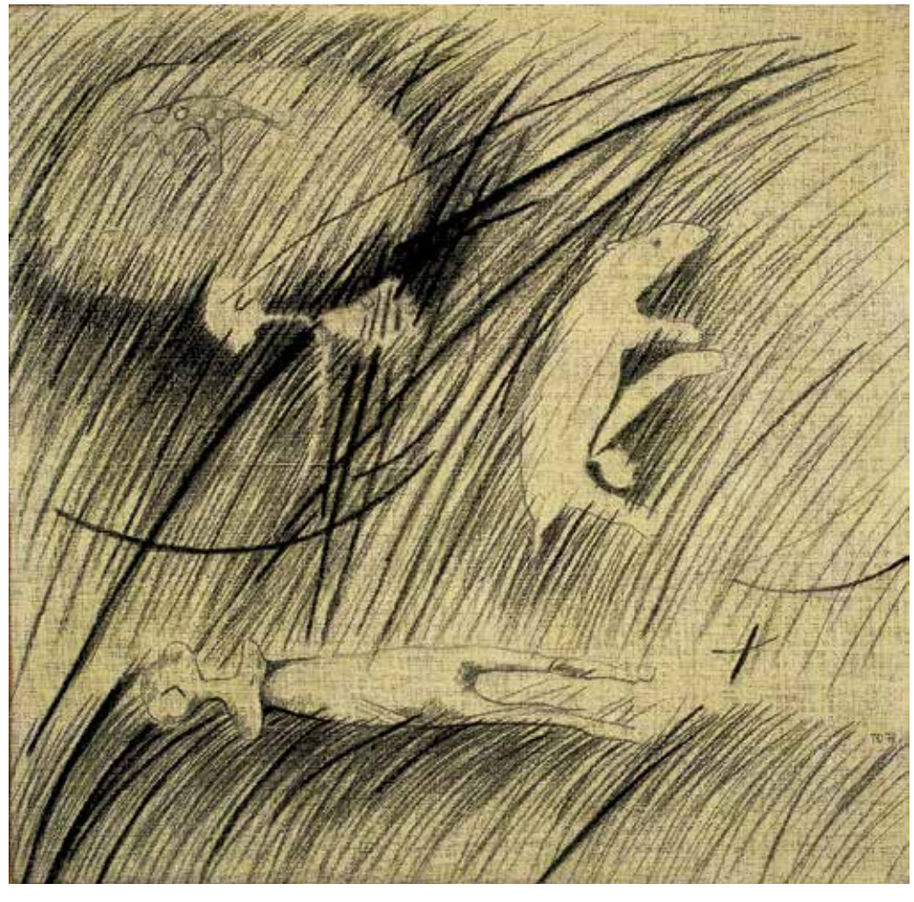
A Mulher pau e o tapir
1978
Carvão sobre tela de aninhagem
133 x 136 cm
Aquisição por doação da artista, 2012

WILMA MARTINS
[BELO HORIZONTE|MG, 1934]

Vegetal 2
1960
Xilogravura
51 x 25,5 cm
Aquisição, 1960

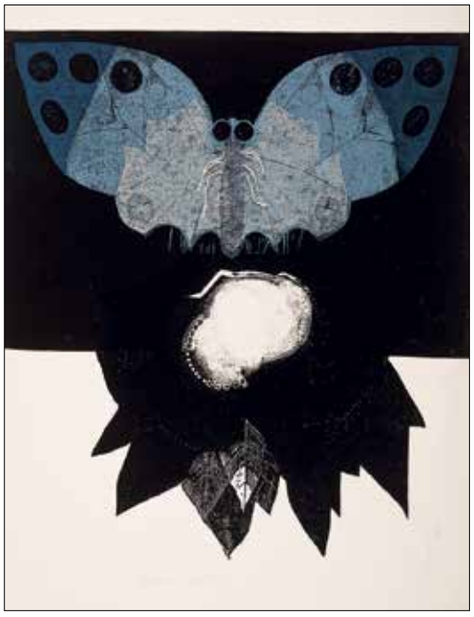
MARIA TOMASELLI
[INNSBRUCK|ÁUSTRIA, 1941]

Mavutsini e a onça
1978
Carvão sobre tela de aninhagem
134 x 147 cm
Aquisição por doação da artista, 2012



CRISTINA BALBÃO
[PORTO ALEGRE|RS, 1917 - 2007]

Busto
1952
Gesso
43 x 18 x 25 cm
Aquisição por transferência da Biblioteca Pública do Estado, 1977



GLADYS AFAMADO
[MONTEVIDÉU | URUGUAI, 1930]

Mariposa Nocturna
1976
Linóleo e colagens
80,1 x 58,5 cm
Aquisição por doação da artista, 1977

RIZZA CONDE
[RIO DE JANEIRO | RJ, 1935]

A Procura
1996
Xilogravura sobre papel Mulberry
30 x 22,7 (24 x 30) cm
Edição 23/100
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001

CYNTHIA VASCONCELLOS
[PORTO ALEGRE | RS, 1963]

Selva de pedra (releitura do Caminho abandonado, de Oswaldo Goeldi)
1986
Acrílica sobre tela
141 x 112 cm
Aquisição por doação da artista, 1986

MARTA LOGUÉRCIO
[BAGÉ | RS, 1945]

Fuga
1990
Litografia
9 x 7,5 cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

MARTA LOGUÉRCIO
[BAGÉ | RS, 1945]

Máscara I
1990
Litografia
9 x 7,5 cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

MARTA LOGUÉRCIO
[BAGÉ | RS, 1945]

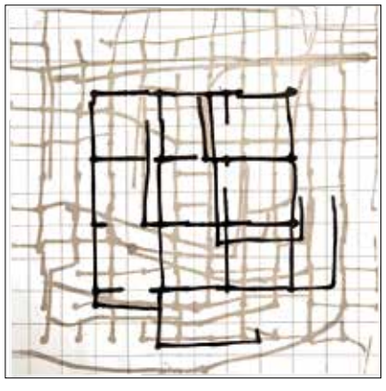
Máscara II
1990
Litografia
8,3 x 8,5 cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

MARTA LOGUÉRCIO
[BAGÉ | RS, 1945]

Máscara III
1990
Litografia
8 x 8 cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

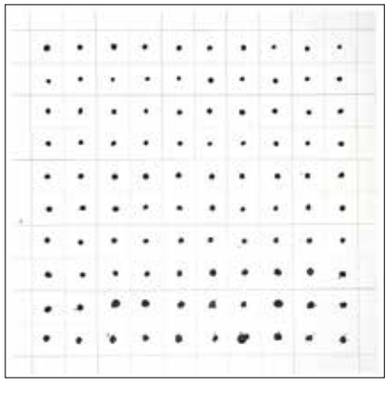
MARINA CAMARGO
[MACEIÓ|AL, 1980]

Mapa II (Porto Alegre)
2009
Impressão de desenho sobre papel fotográfico
130.5 x 151 cm
Aquisição por doação da artista, 2011



GISELA WAETGE
[SÃO PAULO|SP, 1955]

Tramas escorridas
2011
Grafite e nanquim sobre papel "c" grain
50 x 50 cm
Aquisição por doação da artista, 2011



GISELA WAETGE
[SÃO PAULO|SP, 1955]

Pontos
2011
Grafite e nanquim sobre papel "c" grain
50 x 50 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

MARTA LOGUÉRCIO
[BAGÉ|RS, 1945]

Sem título
1979
Litografia
37,6 x 52,9 (26,5 X 34,2) cm
BPI
Aquisição por doação da artista, 2000

MARIA INÊS RODRIGUES
[PORTO ALEGRE|RS, 1943]

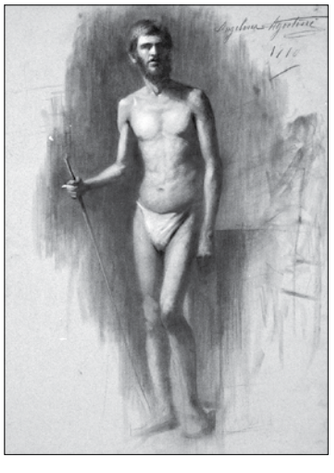
Sem título
2005
Calcogravura
74 x 52 cm
Aquisição por doação da artista, 2005

DIONE VEIGA VIEIRA
[PORTO ALEGRE|RS, 1954]

Sem título
1993
Areia, papel, pigmentos e cola vinílica sobre tela
203,5 x 54 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

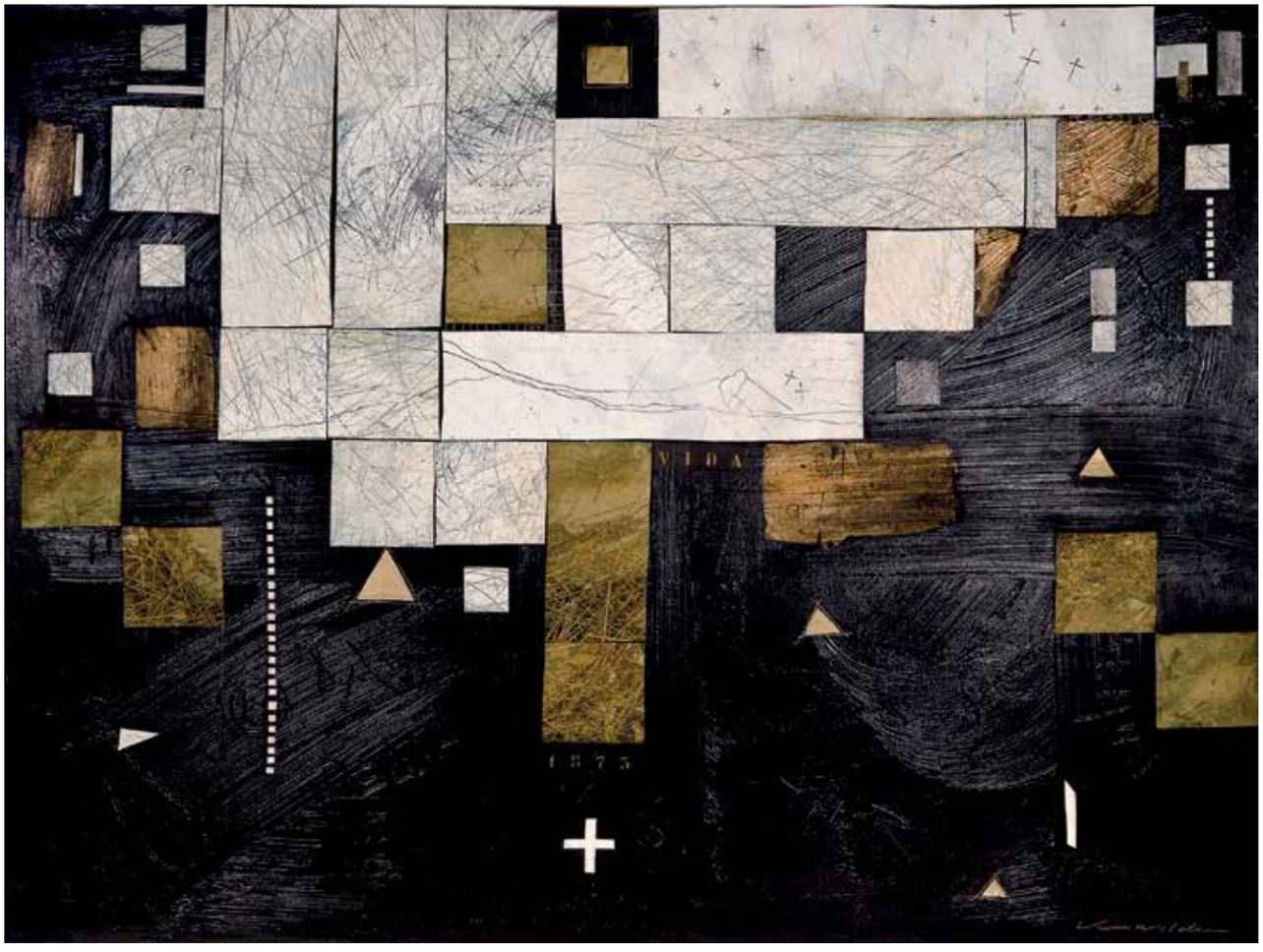
TANIA RESMINI
[SANTANA DO LIVRAMENTO|RS, 1951]

Série Grafismo: Sem título
2011
Argila branca e fio de aço
164 x 78 x 8 cm
Aquisição por doação da artista, 2011



ANGELINA AGOSTINI
[RIO DE JANEIRO|RJ, 1888 - 1973]

Sem título
1910
Carvão sobre papel
60,5 x 47,2 cm
Aquisição por doação de Maria Silvia Bulhões de Carvalho, S.D.



VERA WILDNER
[PORTO ALEGRE | RS, 1936]

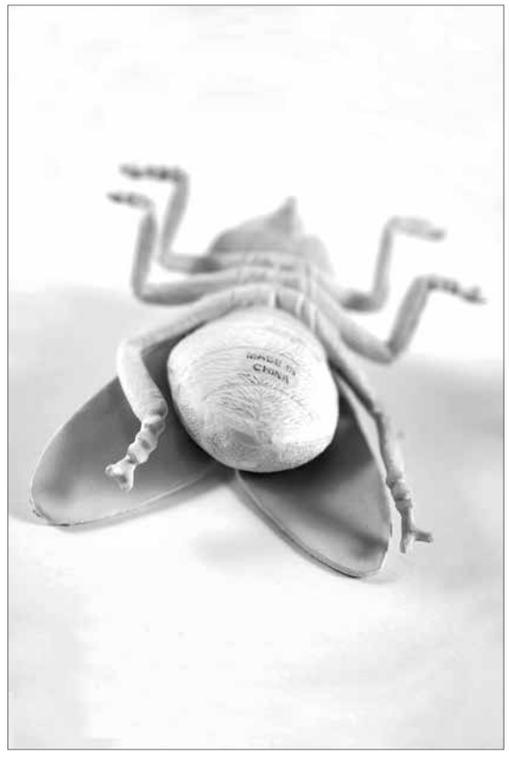
Silêncio
2002
Óleo e materiais diversos sobre tela
150 x 198 cm
Aquisição por doação da artista, 2006

CIBELE VIEIRA
[PORTO ALEGRE | RS, 1973]

Noiva
2009
Fotografia
100 x 66,5 cm
Edição 1/6
Aquisição por doação da artista, 2011

CIBELE VIEIRA
[PORTO ALEGRE | RS, 1973]

Mosca
2009
Fotografia
100 x 66,5 cm
Edição 1/6
Aquisição por doação da artista, 2011



TETI WALDRAFF
[SINIMBÚ | RS, 1959]

Animando
2006
Impressão a laser em papel, adesivo
9 x 3,5 cm
Aquisição por doação da artista, 2011

MARIA BONOMI
[MEINA|ITÁLIA, 1935]

Severidade de "Pi"
1978
Litografia
64,5 x 76 (56 x 63) cm
Edição 45/50
Aquisição por doação de Otávio Pereira, 1978

TOMIE OHTAKE
[KYOTO|JAPÃO, 1913]

Sem título (P&B)
2002
Gravura em metal
98,9 x 70,2 (79,2 x 53,1) cm
Aquisição por doação do Instituto Tomie Ohtake, 2008

TARSILA DO AMARAL
[CAPIVARI|SP, 1886 - SÃO PAULO|SP, 1973]

Paisagem
S.D.
Água-forte e água-tinta
25,9 x 38,3 (19,7 x 28,8) cm
Aquisição por doação do Banco Central do Brasil, 1996

MARIA LÚCIA CATTANI
[GARIBALDI|RS, 1958]

Sem título
1991
Água-forte e água-tinta
149,5 x 150,5 cm
Aquisição por compra através da AAMARGS, 1993

DOCUMENTOS | DOCUMENTS

O MUSEU SENSÍVEL

UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

O
MUSEU
SENSÍVEL
UMA VISÃO DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES
NA COLEÇÃO DO MARGS

DISCURSO COMENTADO: O DISCURSO DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL | 19H35MIN

[CUMPRIMENTO ÀS AUTORIDADES E DEMAIS PRESENTES]

A exposição que abrimos hoje, *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*, assinala um momento histórico na trajetória de exposições deste museu[1]. Ela mostra a disposição da instituição de promover uma análise da formação de sua coleção[2] e dar sua contribuição para corrigir de imediato as lacunas históricas[3] que muitas vezes relegaram a produção de artistas mulheres a um segundo plano[4] no âmbito das coleções museológicas. Esta exposição, para além de uma constatação que não é nova entre os museus, ou seja, de que a produção de artistas mulheres não é adequadamente representada[5], vai além ao compor diversas lacunas na coleção do MARGS quando buscamos desde janeiro, ao assumir a direção da instituição, uma série de obras[6] que, em nossa opinião, o museu obrigatoriamente deveria ter em seu acervo[7].

Mas é preciso dizer que não bastaria colecionar se fôssemos relegar mais uma vez essas obras à escuridão da reserva técnica do museu[8]. É preciso trazê-las para a luz da visibilidade pública[9]. Talvez, melhor dizendo, "dar à luz"[10], propiciar a luz a essas obras, muitas delas relegadas à obscuridade dos museus ou ao esquecimento do ateliê pela falta de interesse institucional de dar suporte a essa produção. Não foi por outra razão que pensamos os mecanismos conceituais de exibição das obras para esta exposição concebendo o museu como um sistema reprodutivo feminino[11]. O museu torna-se então um aparato que propicia o surgimento da criatividade, da geração de conhecimento e da aparência da estética[12], justamente como uma metáfora para o ato de dar à luz (de trazer à luz), segundo a concepção de uma *instituição sensível*[13]. Sensível não só em sua fragilidade por saber, em seu inconsciente institucional[14], que não representa adequadamente a produção destas artistas, mas também por se mostrar institucionalmente disposta a corrigir[15], ao menos em parte, tais pontos cegos[16] em sua trajetória institucional[17], recompondo progressivamente tais lacunas e, ao mesmo tempo, abrindo suas galerias para a visibilidade dessas obras, muitas das quais até então nunca antes trazidas ao olhar público[18].

Quando assumimos a direção do MARGS no início deste ano[19], nós nos propusemos a estabelecer de maneira decisiva o papel do museu como um contexto de produção de conhecimento[20] e também de inclusão ao rever os princípios de formação canônica[21] que consagram as obras e determinam um lugar de maior ou de menor *status* para determinada produção, constituindo uma hierarquia[22] que, se por um lado é necessária à própria constituição

1 O museu nunca realizou antes em sua história uma exposição de grande envergadura voltada exclusivamente à obra de artistas mulheres.

2 Esta é igualmente a primeira vez que a instituição realiza uma exposição autocrítica e põe em xeque sua própria política não só de aquisição, mas também do modo como vem colecionando a obra dessas artistas.

3 O acervo do MARGS apresenta imensas lacunas, algumas mais graves que outras. Entre essas lacunas, existe a ausência de obras históricas que o museu não possui em sua coleção e outras mais recentes. Ocorre que, se todas as administrações do museu tivessem desenvolvido o seu papel e colecionado a produção de seu tempo, não haveria tantas ausências. Ainda assim, as inúmeras lacunas na produção de artistas mulheres é um caso à parte e de extrema urgência.

4 Esse é o caso da maioria dos museus, embora cada vez mais eles tenham tentado corrigir tais ausências.

5 Museus do mundo todo vêm tentando cada vez mais reparar tais ausências e também representar adequadamente a produção dessas artistas. Não basta apenas ter obras e artistas mulheres nos acervos. É preciso que sejam obras relevantes de suas produções.

6 Desde janeiro de 2011, passaram à coleção do MARGS cerca de 550 obras.

7 Lacunas em coleções podem ser divididas em diversas categorias de prioridade: a) obras que constituem a lógica histórica de uma coleção, cronologicamente falando; b) obras que são importantes que o museu tenha, mas que não necessariamente constituiriam lacunas graves se não as possuísse; c) obras que são importantes e que o museu deve buscar obter para tornar sua coleção mais abrangente ou específica e d) obras que são indispensáveis que o museu possua, sob pena de estar incorrendo em lacunas historicamente irreparáveis.

8 É muito comum que os museus colecionem obras e as deixem para sempre em suas reservas, sem exibi-las. Se, em parte, tal atitude deve-se à negligência ou à falta de interesse, por vezes diretores e curadores sentem-se forçados a admitir em acervos obras nas quais não "acreditam" e, portanto, não as exibam. Na maioria dos casos, trata-se simplesmente da falta de discernimento sobre a importância dos acervos e do papel dos museus como instituições.

9 Trata-se da própria razão de existência dos acervos, como já se viu.

10 Expressão que se refere ao conceito da exposição, de estar baseada em um sistema reprodutivo feminino.

11 Idem.

12 Uma vez que a exposição foi concebida como um sistema que possibilita o "nascimento", metaforicamente ele passa a se desenvolver como uma estrutura que produz essa relação metafórica como o surgimento da criatividade, do conhecimento e da visibilidade estética.

13 A concepção de um museu como instituição sensível é contraditória à própria noção de instituição, já que a fragilidade, a instabilidade e a permeabilidade não são características próprias aos organismos institucionais.

14 O museu passa a tornar-se sensível por tornar-se igualmente consciente de suas falhas e lacunas em se tratando de representatividade.

15 Os museus precisam trabalhar intensamente para preencher lacunas em seus acervos.

16 "Pontos cegos" são aquelas falhas que não poderiam existir em uma coleção institucional, em textos históricos ou teóricos que pretendam dar conta da produção de determinado período.

17 As lacunas existentes hoje são resultado de um passado de colecionismo, ou seja, se o museu não colecionou a arte de seu tempo, ele não a terá em seu acervo.

18 O MARGS vem caracterizando-se nas últimas décadas pela baixa visibilidade de seu acervo, em oposição à realização demasiada de exposições de fora, que não foram produzidas pela instituição e que, portanto, não envolveram sua coleção.

19 Janeiro de 2011.

20 Esta talvez seja uma das mais importantes funções de uma instituição museológica, depois de colecionar, preservar e exibir. Apenas exibir, sem produzir conhecimento original, hoje não é mais suficiente para instituições museológicas que se queiram à frente do panorama institucional e que desejem igualmente prestar um serviço às suas comunidades.

21 É fundamental que os museus revejam constantemente, através de suas exposições, os princípios que regem a formação do cânone e busquem reavaliar tais princípios à luz das mais recentes discussões teóricas e políticas sobre a representação, as políticas de formação do cânone e a diferença.

22 A constituição de uma estrutura hierárquica é o mais visível fenômeno produzido pela estrutura museológica.

da reflexão historiográfica, por outro é o principal mecanismo de exclusão[23] que define o que é bom e o que é ruim em arte, o que merece ser visto e o que passa a ser relegado à obscuridade.

Nossa disposição foi desde o início aquela de rever tais pressupostos através de nossos programas de exposições. As exposições anteriores que realizamos, *Do Atelier ao Cubo Branco* e *Labirintos da Iconografia*, deixaram clara essa posição e mostraram que o MARGS deve ter uma vocação voltada para o novo, para a produção de conhecimento que tenha profundo significado na história de exposições deste país[24], e que essa contribuição também venha a ser significativa em algum momento para a história de exposições no contexto internacional[25].

Estamos apenas ensaiando os primeiros passos nesse sentido ao dar uma arrancada para longe da mediocridade institucional que tomou conta de muitos de nossos museus, rumo a uma instituição mais radical, mais revolucionária e mais consciente do seu papel de modificar o contexto[26] que anima a produção artística, e não simplesmente ser um museu que se comporta como um passivo coadjuvante[27]. Queremos que o MARGS seja um protagonista[28], como já foi dito em outra ocasião.

Quando cunhamos o título para esta exposição de *O Museu Sensível*, havia uma preocupação de que não estivéssemos atribuindo um sentido[29] ou uma característica à produção dessas artistas. Contudo, a seriedade com que o MARGS vem conduzindo suas propostas curatoriais nessa gestão logo dissipou tal sentimento.

Embora o MARGS tenha levado 57 anos para dedicar uma exposição de grande envergadura à obra de artistas mulheres[30], agora, quando podemos dizer que nos encontramos naquela que pode ser considerada a quarta geração feminista e rompemos diversas barreiras que nos impediam de criar uma rotina institucional consistente para nossas exposições[31], não precisamos mais ter medo de enfrentar as questões do feminino[32] e de assumi-las como parte de nossa vida diária, de refletir sob uma perspectiva mais feminista e, portanto, mais humanista, abordando explicitamente a percepção de que, muitas vezes, a obra produzida por mulheres artistas que nós, historiadores, curadores, diretores de instituições e profissionais da cultura, tomamos apenas como alguma manifestação de dedicado talento[33] e atribuímos a elas um intimismo[34] que raras vezes ultrapassou a escala doméstica das pinturas de natureza morta, dos retratos e da abstração lírica[35].

O que aconteceu a muitas dessas obras é que nunca foi dado à produção de tais artistas o suporte institucional e crítico que mereciam e, mais ainda, não as tratamos com a consideração necessária[36]. Por isso, precisamos de um *museu sensível*. Uma instituição *sentimental*[37] para além da pura racionalidade que há tanto tempo fingimos ter, quando apenas fazíamos uma mímica dos rituais institucionais: as galerias coloridas[38] com cores quentes, as exposições bem-montadas, os catálogos bem-produzidos, as exposições sem política, os vernissages como puros encontros sociais[39].

Quando concebemos esta exposição, a decisão que tomamos de politizar[40] as questões do museu pela via do sistema reprodutivo feminino[41] não foi uma decisão simples, porém não resta dúvida de que foi plenamente acertada. Ao reconstituir o museu, uma instituição cujo perfil foi historicamente definido com base em premissas masculinas e cujas obras que priorizou como modelo ao longo de seu desenvolvimento histórico foram predominantemente aquela dos homens, uma virada estrutural tão radical na gênese da constituição conceitual da ideia de museu seria capaz de nos fazer refletir sobre o cerne da instituição e promover aquilo que um museu tem de melhor, isto é, sua infinita capacidade de manifestar o novo, de projetar-se em

23 Tais hierarquias mostram-se significativamente determinantes na formação do cânone artístico e precisam ser questionadas para que tenhamos a possibilidade de abrir novas possibilidades de inserção de obras no âmbito das grandes narrativas e de constituir narrativas alternativas.

24 Os museus precisam realizar exposições levando em consideração o panorama geral de exposições já realizadas para que sua contribuição não seja apenas localizada, mas vá além de suas fronteiras de atuação direta.

25 Não haveria razão para o MARGS não se colocar em uma condição de influência internacional, se fosse constituída uma reputação.

26 Como instituições, os museus têm a responsabilidade pública de contribuir para a comunidade onde existem, e tal contribuição traduz-se logicamente em mudanças.

27 Os museus que não produzem as próprias exposições e apenas recebem exposições externas à sua esfera institucional perdem sua rotina institucional e comportam-se apenas como coadjuvantes no contexto artístico.

28 Desde o início desta gestão, em janeiro de 2011, o MARGS tem atuado como um protagonista, criando, promovendo e organizando suas exposições.

29 A palavra sensibilidade não caracteriza nesse caso uma característica feminina, mas a perspectiva de fragilidade do próprio museu diante de sua incapacidade de articular politicamente a produção de artistas mulheres no âmbito de sua coleção.

30 Podemos considerar que esse período seja significativamente grande para um museu estatal da dimensão do MARGS.

31 O maior desafio das instituições museológicas talvez seja estabelecer uma rotina que possibilite a realização de exposições planejadas e organizadas por elas mesmas, e não só dependente de organizações e agentes externos a ela.

32 Historicamente, criou-se certo receio de propor exposições feministas, com medo de que elas alijassem a produção artística e a colocasse em um nicho estético por demais reduzido.

33 Há uma tendência em atribuir talento e dedicação à produção de artistas mulheres, enquanto a produção de artistas homens seria resultado da genialidade.

34 Características como intimismo, comumente expressas em matéria de escala, costumam ser atribuídas à produção de artistas mulheres.

35 A abstração lírica tornou-se um dos estereótipos da produção considerada de caráter mais feminino, embora ela evidentemente apareça na produção de artistas homens, ainda que não com a mesma conotação negativa.

36 Essa responsabilidade é essencialmente institucional.

37 Uma instituição sentimental não significa uma instituição frouxa diante da vida social e das pressões de interesses privados e pessoais, porém sensível às mais diversas vertentes da produção e, ao mesmo tempo, crítica às bases ideológicas que regulam a circulação e a canonização da obra de arte.

38 A cor no espaço institucional do museu veio a ser explorada em toda a sua extensão na exposição do MARGS, intitulada Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico e exibida de 6 de dezembro de 2012 a 31 de março de 2013.

39 Aberturas de exposições transformaram-se em verdadeiros rituais de encontro para os quais o que menos tem relevância é a exposição. Uma estratégia para modificar tal situação é que as exposições sejam de fato tão significativas a ponto de atrair a atenção por outras razões que não apenas os encontros sociais.

40 Devido à própria abordagem que realizou, o Museu Sensível é uma exposição essencialmente política, sem prescindir em qualquer momento de sua enorme relevância estética.

41 A ideia de pensar e constituir a plataforma curatorial da exposição como um sistema reprodutivo feminino foi fundamental para possibilitar uma reestruturação completa dos mecanismos que orientam a realização de exposições.

direção ao futuro, de romper as barreiras que tantas vezes impedem nossas instituições de refletir o melhor da produção de nossas comunidades e em última análise de transformar a experiência do visitante em uma experiência qualificada e significativa[42]. Queremos que nossa audiência tenha uma experiência marcante e transformadora no espaço do museu, e não simplesmente que ele seja um lugar de contemplação passiva[43]. Por isso, não devemos esperar dos programas que estamos promovendo o consenso[44], mas sim a discussão, a reflexão e a crítica[45].

Senhoras e senhores:

Em frente ao MARGS há uma excepcional escultura de cimento. Trata-se de uma obra da artista Miriam Obino. A escultura, intitulada *A Fuga*, é uma figura feminina em movimento, segurando em seus braços algo que podemos concluir seja de grande valor. Com suas formas voluptuosas, essa figura projeta-se para frente com um certo caráter futurista que lhe imprime uma considerável visão crítica diante da concepção de modelo ideal[46] e apresenta, assim, uma posição de teor claramente feminista[47]. Por outro lado, essa obra possui um forte caráter político ao introduzir o deslocamento como alternativa de vida através de uma figura que carrega em seus braços aquilo que podemos imaginar seja o que havia de mais precioso em sua vida pregressa.

Em direção a um futuro incerto[48], essa figura emblemática tem um pouco de todos aqueles que lutam pela dignidade humana. No entanto, colocada em frente à porta do museu[49], podemos imaginar que ela também represente a introdução no espaço institucional da generosidade, da afetividade e da caminhada em direção ao universo do conhecimento que o museu muito bem representa, aquele do espaço igualmente da civilidade e dos direitos humanos. Quantas vezes não esperamos que o museu e a arte que ele contém fossem um pouco o alento para nossas desesperanças, para o encontro com a credibilidade de nossas instituições[50], para o abrigo da barbárie que hoje corrói tantas partes do mundo?

A obra, que se encontrava em avançado estado de deterioração há mais de 20 anos, foi restaurada para *O Museu Sensível* e agora renasce com toda a sua força. Ela nos lembra, cada vez que caminhamos em direção à porta do museu, que muitos não têm esse privilégio e que, portanto, devemos respeitar essa instituição e fazer justiça à sua credibilidade e ao patrimônio que possui, mas fazendo-o de maneira inclusiva[51], democrática e inovadora, para que o seu futuro seja sempre um lugar[52] daquilo que é mais contemporâneo e avançado em termos de pensamento e reflexão sobre arte.

Muitas vezes, aproveitei a oportunidade de abertura de nossas exposições para fazer uma prestação de contas do que realizamos este ano. Hoje quero falar que iniciamos um processo de organização geral de nosso acervo com a sistematização e recatalogação[53] das quase 3.000 obras da coleção do museu[54]. Em meio a esse processo, trazemos uma novidade, que é a inauguração hoje da Coleção de Design do MARGS[55] com a exibição da obra nº 1 da coleção. Trata-se de uma prancha de surf intitulada *Inajá*, da série de pranchas criada pela empresa Crocco Studio Design e produzida pelo shaper Henrique Ogro Perrone. O design da Crocco Studio, criado pela artista Heloisa Crocco com base no resultado de 30 anos de pesquisa do processo criativo Topomorfose, feito a partir da topografia da madeira e aplicado ao design de superfície, é um exemplo do que temos de mais significativo na área de design no país.

A série de pranchas da qual *Inajá* faz parte já recebeu os selos de excelência em design

42 O espaço do museu deve ser aquele de uma experiência qualitativa através da arte.

43 É necessário retirar o museu da condição de um lugar de contemplação passiva e transformá-lo em um espaço de experiência ativa, voltado para a qualificação do conhecimento sobre a arte através da experiência.

44 Instituições culturais que buscam apenas o consenso não estão cumprindo o seu papel crítico. É provável que estejam apenas alimentando fisiologicamente um conjunto de interesses de seus dirigentes.

45 Gerar reflexão crítica é uma das missões do museu, se não explícita, ao menos implicitamente falando.

46 A história da arte encarregou-se de instituir determinados padrões estéticos que vêm sendo replicados através dos anos.

47 O teor feminista da exposição foi dado antes de tudo pelo caráter político que esta adquiriu ao exibir a obra de artistas mulheres, e não por tratar o assunto tematicamente através das obras.

48 Essa figura em fuga move-se em direção a um tempo e lugar que não podemos precisar quais sejam, mas imagina-se que possam ser melhores e mais promissores. Tal perspectiva imprime à obra uma concepção de considerável relevância política.

49 É bastante significativo que essa escultura tenha sido colocada perfeitamente alinhada em frente à porta do museu. Em se tratando do contexto de uma exposição como O Museu Sensível, tal perspectiva adquiriu um poder simbólico ainda maior.

50 A credibilidade das instituições museológicas brasileiras precisa ser conquistada e mantida no dia a dia, e muito ainda tem que ser feito para recuperá-la.

51 Ser mais inclusiva deve tornar-se um dos grandes objetivos a ser atingidos por uma instituição museológica atualmente.

52 Uma instituição é, antes de tudo, um lugar de realizações artísticas e de exercício dos pressupostos institucionais que a movem e consolidam.

53 Em dezembro de 2011, com o patrocínio de um projeto da Caixa Econômica Federal, o museu deu início ao Projeto de Digitalização do Acervo, financiado através do Programa Caixa de Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro. O projeto envolveu a realização de fotografias em alta resolução de todas as obras do acervo, a correção de dados (muitos dos quais estavam errados ou incompletos), a conferência de números e tombo, a regularização de obras ainda não tombadas (e outras tantas sem qualquer identificação) e a organização física da reserva técnica. Incluiu ainda a colocação de todos os dados em uma data-base de acesso, com o intuito de possibilitar a rápida identificação de obras por artista, período, estilo e outros elementos indispensáveis à pesquisa e à realização de projetos curatoriais, empréstimos e todas as atividades rotineiras de uma instituição museológica.

54 O acervo do MARGS possui cerca de 3.000 mil obras que perfazem um arco histórico que vai de meados do século 19 até a contemporaneidade.

55 O MARGS inaugurou, em dezembro de 2011, sua Coleção de Design a partir da aquisição da prancha de surf Inajá da série de pranchas criada pela empresa Crocco Studio Design e produzida pelo shaper Henrique Ogro Perrone (Porto Alegre, 1981). O padrão de desenho dessa série de pranchas é resultado de anos de pesquisa da designer e artista Heloisa Crocco em torno do processo criativo Topomorfose, originário do corte topográfico de elementos da madeira aplicados ao design de superfície. Iniciado em 1984, esse processo de pesquisa tem resultado em diversos produtos de excepcional qualidade e excelência estética que adquiriram grande prestígio internacional.

Design Excelência Brasil e o *iF Design Award*, um selo de qualidade reconhecido mundialmente. Não foi uma casualidade que escolhemos também para a obra nº 1 da nossa recém-iniciada coleção de design uma peça com um nome feminino[56]. *Inajá* é uma peça única e passa à coleção do MARGS justamente nesse momento histórico[57] que é a abertura da exposição *O Museu Sensível*, que acreditamos representar uma virada epistemológica[58] na própria concepção de museu, rumo a uma instituição mais humanista, que lhe confere sobretudo a credibilidade da gentileza, da disposição inclusiva e da coragem institucional[59], que muitos de nossos pares nacionais perderam[60].

Esta exposição não é um ato meramente celebratório da produção de artistas mulheres, como costuma acontecer, mas ela é sem dúvida um momento de comemoração. Nem todas as artistas que gostaríamos estão incluídas[61]; porém, justamente por ser uma exposição inclusiva, ela representa a extraordinária força criativa das artistas mulheres que produzem e que enriquecem a cada dia mais a história da arte[62]. Lembramos especialmente aquelas artistas cuja produção ainda permanece na obscuridade[63], apesar do seu talento e da sua dedicação. Desejamos que esta exposição sirva como uma alerta para que os dirigentes de instituições atentem para toda produção de relevância que mereça visibilidade[64] e que, por razões diversas, permanecem relegadas a um segundo plano na história das instituições brasileiras.

Ao finalizar, quero agradecer aos nossos apoiadores, a todos aqueles que são sócios da Associação dos Amigos do MARGS[65], aos nossos apoiadores constantes, como as Tintas Killing, a Celulose Sul-rio-grandense, a Arteplantas, e principalmente àqueles que hoje se juntam a nós nesse empreendimento, como a Secretaria de Política para as Mulheres[66], em especial na pessoa de sua secretária Márcia Santana, e o Coletivo Feminino Plural[67], coordenado pela jornalista e ativista Télia Negrão.

Não posso deixar de assinalar ainda que esta exposição é resultado do enorme esforço do corpo administrativo deste museu e de seus dedicados funcionários, que nela acreditaram e mergulharam com a direção do MARGS na difícil tarefa de organizar um evento desse porte em tão pequeno espaço de tempo.

Quero agradecer ainda à imensa generosidade das artistas que participam desta exposição pelas muitas doações de suas obras que foram feitas a este museu ao longo de sua história e que nos possibilitam hoje realizar uma exposição tão extraordinária.

Muito obrigado!

[Gaudêncio Fidelis - Diretor do MARGS]

56 Esta foi o que se pode chamar de uma coincidência feliz, ou seja, a possibilidade de adquirir uma peça de grande relevância na área de design, ao mesmo tempo em que esta obra tivesse um título feminino e a coleção em que foi inserida (a Coleção de Design) inaugurasse no mesmo dia da exposição O Museu Sensível. De certo modo, pode-se dizer também que não existem coincidências.

57 A realização da exposição O Museu Sensível representou um marco histórico na história do MARGS e assinala o início de exposições de caráter mais politizado no museu.

58 A plataforma conceitual estabelecida pela instituição determinou uma virada significativa nos modos de produzir conhecimento.

59 Trata-se de outra característica que determina.

60 Faz parte do perfil das instituições imbuir-se de certa racionalidade, e a ideia de uma instituição mais humanista é considerada uma distorção da própria ideia de institucionalidade.

61 Cerca de 99% das artistas que possuem obras no acervo do MARGS foram incluídas na exposição. As ausências deram-se por razões técnicas, como a impossibilidade de exibir tais obras por problemas de conservação, embora um considerável número delas tenha sido restaurado para a exposição.

62 A história da arte não pode mais ser constituída exclusivamente por obras canônicas.

63 Grande porcentagem de obras de acervos de museus permanece na obscuridade de suas reservas técnicas e nunca é exposta. Um dos grandes desafios dos museus é promover a exibição adequada dessas obras e promover sua visibilidade através de exposições que justifiquem e promovam sua amostragem.

64 Visibilidade não significa apenas mostrar a obra, mas exibi-la em exposições que mostrem coerência e promovam sua legibilidade.

65 A Associação dos Amigos do MARGS (AAMARGS) foi criada em 1982, com o objetivo de colaborar com os programas do museu através de realocação de fundos que lhe garantam suporte para a realização de seus programas. A AAMARGS desenvolve ainda um papel de interface com a comunidade que apoia o museu através de seus sócios amigos do museu.

66 A Secretaria de Políticas para as Mulheres do Governo do Estado do Rio Grande do Sul (SPM-RS) foi criada pela Lei nº 13.601 (Diário Oficial, 1º de janeiro de 2011, Art. 40, Seção XI, pág. 7), no Governo Tarso Genro para desenvolver programas e políticas de gênero que ofereçam suporte à comunidade de mulheres do estado e para estabelecer politicas voltadas para os direitos das mulheres, o combate à discriminação e o estabelecimento de programas para consolidar sua plena integração na sociedade sob o ponto de vista político, econômico e cultural.

67 O Coletivo Feminino Plural é uma organização autônoma do movimento feminista, com 16 anos de existência. Seu marco político e teórico assenta-se em três documentos internacionais: na Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação à Mulher e na Declaração de Direitos Humanos de Viena e, por fim, a Plataforma de Ação Mundial para a Mulher de Beijing, todas das Nações Unidas. Elas consideram as diversas dimensões das desigualdades de gênero, entre as quais as das subjetividades, o que inclui a imagem social das mulheres, a arte, a mídia e assim sucessivamente.

OPENING SPEECH FOR THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*

[GREETINGS TO AUTHORITIES AND EVERYONE PRESENT]

The exhibition we open today, *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: a View of the Production of Women Artists in the MARGS *Collection*], marks a historic moment in our museum's trajectory of exhibitions. It demonstrates the institution's willingness to promote an analysis of the formation of its collection and to contribute to immediately correct the historical gaps that have repeatedly relegated the production of women artists to the background in the realm of museological collections. This exhibition, more than an old reality about museums that the production of women artists is inadequately represented, goes further by filling several gaps in MARGS collection since we started to acquire a series of works after we took charge of the institution in January; works that, in our opinion, the museum should necessarily have in its collection.

But it is necessary to say that collecting is not enough, because we could still relegate these works to the obscurity of the museum's storage. It is necessary to bring them to the light of public visibility. Maybe, better saying, "giving birth"[1] or provide light to these works, many of them relegated to the obscurity of museums or forgotten in studios due to lack of institutional interest to support this type of production. It was for no other reason that we thought of the conceptual mechanisms to display these works for this exhibition by conceiving the museum as a female reproductive system. The museum then became a device that enables the emergence of creativity, the generation of knowledge and aesthetic appearance, exactly as a metaphor for the act of giving birth (bringing to light), according to a conception of *sensitive institution*. Sensitive not only in its fragility for knowing that, in its institutional unconscious, it does not adequately represent these artists' production, but also for appearing institutionally disposed to correct, at least partially, such blind spots in its institutional trajectory, progressively filling such gaps and, simultaneously opening its galleries to the visibility of these works, many of which had never been brought to the public eye.

When we took over the direction of MARGS in the beginning of the year, we set ourselves to decisively establish the role of the museum as a context of production of knowledge and also inclusion or revision of the principles of canonic formation that consecrate works and determine a place of bigger or smaller status for a given production, constituting an hierarchy that, if in one hand is necessary to the constitution itself of historiographical reflection, on the other is the main mechanism of exclusion that defines what is good and what is bad in art, what deserves to be seen and what should be relegated to obscurity.

Our aim from the beginning was to review such presuppositions through our exhibition programmes. Our previous exhibitions, *Do Atelier ao Cubo Branco* [From the Studio to the White Cube] and *Labirintos da Iconografia* [Labyrinths of Iconography] made our position clear and showed that MARGS should have a vocation for the new, for a production of knowledge with profound meaning for this country's history of exhibitions, and that this contribution could also be meaningful in some moment to the history of exhibitions in the international context.

We are only rehearsing the first steps in this direction by moving away from the institutional mediocrity that took over many of our museums, and walking toward a more radical institution, a more revolutionary one, more conscious of its role of changing the context that motivates the production of art, and not simply being a museum with a mere supporting role. We want MARGS to have a leading role, as was already mentioned in another occasion.

When we named this exhibition *O Museu Sensível* [The Sensible Museum], we were concerned that we might not be giving meaning or a characteristic to these artists' production. However, the responsible way in which MARGS has been conducting its curatorial proposals in this administration soon dissipated this feeling.

Although MARGS has taken 57 years to dedicate a major exhibition to the work of women artists, now, when we can affirm that we are in what can be considered the fourth feminist generation and several barriers that impeded us of creating a consistent institutional routine for our exhibitions have been broken, we need not fear feminist issues and assume them as part of our daily life. We also need to reflect under a more feminist, and therefore more humanistic, perspective, openly approaching the idea that, many times, the production of women artists that has been taken by use, historians, curators, directors of institutions and professionals working with culture, only as a manifestation of dedicated talent and attributed to them an intimacy that seldom surpassed the domestic scale of still life paintings, portraits and lyrical abstraction art.

What happened to many of these works is that the institutional and critical support they deserved was never given to the production of such artists and, moreover, we did not treat them with the necessary consideration. Therefore, we need a *sensitive museum*. We need a *sentimental* institution beyond the pure rationality that, for so long, we have pretended to have, when all we did was to mimic the institutional rituals: the colorful galleries with warm colors, well-assembled exhibitions, well-made catalogues, exhibitions without politics, openings as mere social meetings.

When we conceived this exhibition, the choice we made to politicize the museum's issues via a female reproductive system was not simple, but there is no doubt that it was the right choice. By reconstituting the museum, an institution whose profile has been historically defined

1. The expression in Portuguese "giving to light".

based on male premises and which has works prioritized, as the model throughout its historical development, works predominantly made by men, such a radical structural turn in the genesis of the conceptual constitution of the idea of museum would be capable of making us reflect on the core of the institution and promoting that which is best in a museum, that is, its infinite ability of manifesting the new, of projecting toward the future, of breaking barriers that so often hamper our institutions of reflecting the best of our communities' production, and ultimately transforming the experience of the visitor in a qualified and meaningful one. We want our audience to have an unforgettable and transformative experience in the space of the museum, and that it becomes not a simple place of passive contemplation. Therefore, we should not expect from the programmes we are promoting any type of consensus, but rather a debate, a reflection and a critique.

Ladies and gentlemen:

In front of MARGS there is an exceptional cement sculpture. It is the work of artist Miriam Obino. The sculpture, entitled *A Fuga* [The Escape], is a female figure in movement, holding in her arms something that we might conclude to be of great value. With her voluptuous shape, this figure is projected forward in a certain futuristic way that gives it a critical view in face of the conception of an ideal model and presents, therefore, a clearly feminist position. On the other hand, this work has a strong political character because of the introduction of moving as an alternative to life through a figure that carries in her arms something we can imagine to be the most precious part of her early life.

Toward an uncertain future, this emblematic figure has a little of all of those who fight for human dignity. However, placed in front of the museum door, we can imagine it also represents the introduction inside the institutional space of generosity, affectivity and the walk towards the universe of knowledge that museum so well represents, that of a space equally of civility and human rights. How long have we waited for the museum and the art it contains to be a little of the encouragement for our hopelessness, for the meeting of credibility of our institutions, for the shelter from the savagery that currently corrodes so many parts of the world?

The work, which was in an advanced stage of deterioration for over 20 years, was restored for *O Museu Sensível*, and is now reborn with all its strength. It reminds us, each time we walk toward the museum door, that many people do not have this privilege and that, therefore, we should respect this institution and do justice to its credibility and heritage, but doing so in an inclusive, democratic and innovative way, so that in the future it may always be a place for that which is most contemporary and advanced in terms of thought and reflection on art.

I have many times taken advantage of the opportunity of opening our exhibitions to make an account of what we did earlier in the year. Today, I want to say that we began a process of general organization of our collection with the systematization and recataloguing of the almost 3000 works of the museum collection. In the middle of this process, we bring news: the opening, today, of the MARGS *Design Collection* with the exhibition of the collection's first work: a surfboard entitled *Inajá*, of the series of boards created by Crocco Studio Design and produced by shaper Henrique Ogro Perrone. Crocco Studio, created by artist Heloisa Crocco based on the result of 30 years of research of the *Topomorphosis* creative process, made from wood topography and applied to surface design, is an example of what we have as most meaningful in the field of design in the country.

The series of surfboards of which *Inajá* is part has already received the *Design Excellence Brazil* and *iF Design Award,* globally recognized seals of quality. It was not by accident that we also chose as our primary work for our recently-launched design collection a piece with a female name. *Inajá* is a unique piece and is now part of MARGS collection precisely in this historic moment which is the opening of the *O Museu Sensível*, that we believe represents an epistemological turn in the conception itself of the museum, towards a more humanistic institution that can give it, above all, the credibility of gentleness, of will for inclusiveness and institutional courage, that many of our national peers have unfortunately lost.

This exhibition is not merely a celebratory act for the production of women artists, as usually happens, but it is without a doubt a moment to celebrate. Not all the artists we wanted to include were here; nevertheless, exactly for being an inclusive exhibition, it represents the extraordinary creative force of women artists that increasingly produce and enrich the history of art. We especially remember those artists whose production still remains in obscurity, in spite of their talent and dedication. We wish for this exhibition to serve as an sign for institution managers to keep an eye open for all production of relevance that deserves visibility and that, for many reasons, remain relegated to the background in the history of Brazilian institutions.

To finish, I would like to thank our sponsors, all of those who are members of the Friends of MARGS Association, our constant supporters, such as Tintas Killing, Celulose Sul-Rio-Grandense, Arteplantas, and especially to those who are gathered here today in this venture, such as the *Secretaria de Políticas para as Mulheres* [Secretary for Women Policies], especially in the part of secretary Márcia Santana, and the *Coletivo Feminino Plural* [Plural Feminine Collective], coordinated by journalist and activist Télia Negrão.

I cannot fail to point out that this exhibition is the result of a large effort of the administration of this museum and its dedicated employees, who believed and went head on with the direction of MARGS in the difficult task of organizing an event of this size in such a small period of time.

I would also like to thank the enormous generosity of the artists that participated in this exhibition through the many donations of their works to this museum through its history and that today allows us to make such an extraordinary exhibition.

Thank you very much!

[Gaudêncio Fidelis - Director of MARGS]

Bandeiras | Flags

[A] [B] [C]

▪ BANDEIRAS CRIADAS PARA A EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
▪ FLAGS CREATED FOR THE EXHIBITION *THE SENSITIVE MUSEUM*

UM MUSEU FEMINISTA

A exposição *O Museu Sensível* constitui-se em um projeto curatorial à luz das teorias feministas que surgiram no final da década de 1960 e ganharam visibilidade na área de artes visuais especialmente depois da publicação, em 1971, do artigo de Linda Nochlin nas páginas da revista americana *Art News*, intitulado "Why Have There Been No Great Women Artists?" [Por que não tem havido grandes artistas mulheres?]. O artigo de Nochlin assinala que uma resposta para a ausência das mulheres no contexto das grandes narrativas poderia ser encontrada fundamentalmente na natureza das instituições, dada sua inclinação em privilegiar determinadas produções baseadas na genialidade (masculina), assim como na falta de apoio às produções artísticas que fogem à norma canônica desde o Renascimento, o que coincidiria em grande parte com a produção de artistas mulheres entre outras chamadas minorias.

Passados todos esses anos, já era tempo, portanto, que o principal museu do Estado abordasse o assunto em uma exposição, visto que uma visão feminista da produção artística (passado o nervosismo que elas vieram a causar ao meio em determinado momento) pode oferecer vias produtivas para refletir acerca de questões relativas à produção de artistas não adequadamente representados em coleções institucionais. Com essa exposição, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) dá sua contribuição e reavalia sua posição museológica no que se refere à representação de produções tradicionalmente colocadas à margem das grandes narrativas da história da arte.

O aspecto que nos interessa resgatar no atual contexto diz respeito à questão política que persiste nas instituições, as quais, permeadas por um certo "inconsciente museológico", ainda constituem suas coleções com lacunas consideráveis quanto à produção de artistas mulheres. *O Museu Sensível* é assim a primeira exposição de caráter feminista da história do MARGS que busca reavaliar a condição atual da coleção do museu no que se refere a uma justa e adequada representação da obra de artistas mulheres. Seu objetivo último é o de posicionar a instituição como um organismo crítico em sintonia com a responsabilidade pública que implica a formação de uma coleção estatal.

Não se pode negar que questões de gênero permanecem fundamentais para o entendimento das correlações entre arte e cultura e destas com a política institucional. Por esse motivo, uma instituição que queira refletir sobre seu papel no processo de institucionalização da produção artística não pode deixar de adotar mecanismos que reavaliem os procedimentos de seleção, categorização e canonização de obras que ela colabora para colocar em movimento.

Dessa forma, *O Museu Sensível* é uma exposição crítica acerca da posição ocupada pela produção artística realizada por artistas mulheres que o MARGS abriga em sua coleção,

FOLDER DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
BROCHURE FOR THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL*
FRENTE | FRONT COVER

considerando o contexto político em que está inserido ao representar a obra dessas artistas no contexto museológico brasileiro. Nesse processo, o museu também pretende avaliar sua política de aquisição de obras com vistas a reparar eventuais lacunas à luz dos desdobramentos históricos que com frequência negligenciaram tal produção em um universo artístico que, na maioria das vezes, privilegia a obra de artistas do sexo masculino.

Em tempos nos quais estratégias revisionistas vêm questionando posições teóricas que privilegiaram um modelo eurocêntrico de formação do cânone (baseado na concepção de um sujeito branco, protestante, masculino e euro-americano), essa exposição tem por objetivo promover uma avaliação da formação daquela que pode ser considerada a mais importante coleção estatal do Rio Grande do Sul. Além disso, visa a contribuir para investigar as correlações entre a formação das cadeias produtivas da sociedade urbano-industrial e as condições históricas que possibilitaram ou reprimiram a constituição de sensibilidades estéticas geradas pela produção das mulheres no âmbito do sistema artístico no qual se formaram tais coleções.

O modo como a obra das mulheres está representada na coleção do museu e os meios (pintura, escultura, tapeçaria, gravura, cerâmica, etc.) utilizados para isso assinalam o grau de representatividade que a coleção demonstra em relação à produção dessas artistas, visto que a história da arte encarregou-se de definir este ou aquele meio de produção como tendo maior ou menor valor. A exposição pretende salientar, através da inclusão dessas obras, os diversos movimentos administrativos, as políticas de acervo e as escolhas feitas durante as gestões da instituição que priorizaram determinado perfil para sua aquisição. Foram estes os fatores que, em última análise, definiram um espaço na coleção do MARGS para a arte produzida por artistas mulheres. O *Museu Sensível* pode ser considerado, assim, a primeira exposição autocrítica que o museu realiza.

Adotou-se novamente um modelo não cronológico de exposição de obras, pois o que está em questão não é, neste caso, a prioridade histórica (qual artista fez o que primeiro), mas a igualdade entre elas, desfazendo-se também uma perspectiva linear de construção da lógica institucional de formação das hierarquias entre diferentes gerações de artistas e estilos. O diferencial que caracteriza tal modelo é que o visitante pode percorrer o trajeto das obras de maneira não linear e hierárquica, tendo a possibilidade de construir as próprias vias interpretativas e estabelecendo novas relações no contexto da exposição. Sob o ponto de vista conceitual, utilizaram-se mecanismos de exposição das obras baseados em uma concepção do museu como um sistema reprodutivo feminino, cujo foco foi o nascimento da criatividade, do conhecimento e da visualidade como potencial comunicativo.

A disposição das obras teve por objetivo quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras, que as define como tendo maior ou menor importância em uma escala de valores estéticos, culturais e históricos. Metaforicamente falando, como um fio de Ariadne, os procedimentos curatoriais adotados propõem ao visitante possíveis pistas para que ele, ao visitar a exposição e ao fazer uma transição de uma obra para outra, possa extrair delas uma experiência singular. Dando continuidade ao programa de exposições instituído nesta gestão, trata-se igualmente de uma exposição centrada em obras, e não em individualidades, salientando-se a importância de cada uma delas em um campo institucional de geração de conhecimento através da produção artística que o museu deseja privilegiar.

O título da exposição – *O Museu Sensível* – longe de relacionar o feminino com características culturais historicamente construídas, aponta para a disposição política do

FOLDER DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
BROCHURE FOR THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL*

museu de reavaliar sua posição no universo de representatividade das obras de mulheres artistas no contexto institucional brasileiro, considerando-se a contribuição que uma instituição museológica como o MARGS pode propiciar, com vistas a pavimentar o caminho para uma instituição mais progressista e contemporânea, sensível portanto à qualidade excepcional que a obra de mulheres artistas consolidou nos últimos anos na cena contemporânea brasileira e estrangeira. Realizada exclusivamente com obras da coleção do museu, a exposição traz um considerável número de obras da coleção do MARGS que ainda não foram mostradas pelo museu, assim como obras já conhecidas do grande público.

A exposição também sinaliza para uma disposição crítica da instância museológica, já que, em termos históricos, o museu pode ser visto como uma entidade essencialmente masculina em seus pressupostos de autoridade e consolidação de hierarquias canônicas construída em grande parte a partir de obras de artistas homens. Como instituição, o museu tende sempre a colaborar para constituir a figura do artista genial cuja trajetória biográfica mostra-se estratégica para a consolidação da figura do mestre e seguidor. Assim, ao atribuir ao museu o status de uma *organização sensível*, essa exposição demonstra que ele é ciente de suas lacunas e deficiências, como também de que precisa construir um espaço de representatividade adequado e justo para a obra de artistas mulheres e outros segmentos não adequadamente representados. Com a exposição *O Museu Sensível*, constitui-se a possibilidade de refletir sobre a condição de formação de sensibilidades diversas que possibilitem repensar o cânone através de uma estratégia feminista. Um *museu sentimental* que responda, por meio da autorreflexão, às questões de representatividade da produção artística, conduzindo-nos quem sabe na direção de uma "instituição feminista".

Gaudêncio Fidelis
Curador da exposição e Diretor do MARGS

▪ Publicado no folder da exposição O *Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Mulheres Artistas na Coleção do MARGS*

FOLDER DA EXPOSIÇÃO *O MUSEU SENSÍVEL*
BROCHURE FOR THE EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL*
PARTE INTERNA | CENTER

A FEMINIST MUSEUM

The exhibition *O Museu Sensível* is a curatorial project in light of the feminist theories that emerged in the late 1960s and gained visibility in the field of visual arts especially after the publication, in 1971, of Linda Nochlin's article in the pages of American magazine *Art News*, entitled "Why Have There Been No Great Women Artists?" Nochlin's article points out that an answer for the absence of women in the context of the great narratives can be found fundamentally in the nature of institutions, given their inclination to privilege certain productions based on (male) geniality, as well as on the lack of support to artistic productions that escape the canonic norm since the Renaissance, which largely coincides with the production of women artists, among other so-called minorities.

After all these years, it was about time that the most important museum in the State approached the subject in an exhibition, given that a feminist view of artistic production (having past the jitters they might have caused in the field in a certain moment) can offer productive paths to reflect on issues related to all artistic production inadequately represented in institutional collections. With this exhibition, the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) gives its contribution and reassesses its museological position regarding the representation of productions traditionally placed on the margins of the major narratives of art history.

The aspect that interests us to recover in the current context relates to the political issue that persists in institutions, which, permeated by a certain "museological unconsciousness", still have considerable gaps in their collections in regards to the production of women artists. *O Museu Sensível* is therefore the first feminist exhibition in MARGS history. It aims to reevaluate the current condition of the museum collection in regards to a fair and adequate representation of the work of women artists. Its ultimate goal is to position the institution as a critical organism in tune with the public responsibility implied in the formation of a state collection.

It is undeniable that gender issues remain fundamental for the comprehension of the correlations between art and culture and between those with institutional politics. For this reason, an institution that wishes to reflect on its role in the process of institutionalization of artistic production cannot avoid adopting mechanisms that reevaluate the procedures of selection, categorization and canonization of works which it helps to put in motion.

Therefore, *O Museu Sensível* is a critical exhibition concerning the position occupied by the artistic production of women artists contained in the collection of MARGS, considering the political context in which it is inserted by representing the work of these artists in the Brazilian museological context. In this process, the museum also intends to reevaluate its policy of art acquisition aiming to repair eventual gaps in light of the historical developments which were frequently neglected in an artistic universe that, most of the times, privileged the work of male artists.

In times when revisionist strategies have been questioning theoretical positions that privilege an Eurocentric model of canon formation (based on the conception of a while, protestant, male and Euro-American subject), the purpose of this exhibition is to promote an evaluation of the formation of what could be considered the most important state collection of Rio Grande do Sul. Moreover, it seeks to contribute to the investigation of the correlations between the formation of production chains of urban-industrial society and the historical conditions that have enabled or repressed the constitution of aesthetic sensibilities created by the production of women in the field of the artistic system in which such collections were formed.

The manner in which the work of women is represented in the Museum's collections and the mediums (painting, sculpting, tapestry, engraving, ceramics, etc.) used point to the high level of representativeness shown by the collection in regards to the production of these artists, given that art history has undertook the task of defining this or that production medium as having greater or lesser value. The exhibition aims to enhance, through the inclusion of these works, the several administrative movements, collection policies and choices made during the institution's administrations that gave priority to a certain type of profile for its acquisition. These were the factors that ultimately defined a space in MARGS' collection toward art produced by women artists. *O Museu Sensível* can therefore be considered the first self-critical exhibition held by the museum.

A non-chronological model of art exhibition was chosen, given that the issue, in this case, did not involve a historical priority (which artist made what first), but their equal nature, also undoing a linear perspective of construction of the institutional logic of formation of hierarchies among different generations of artists and styles. The differential that characterizes this model is that the visitors can walk through the works in a non-linear and non-hierarchical manner, having the possibility of building their own interpretative paths and establishing new relations in the context of the exhibition. Under a conceptual point of view, art display mechanisms were used based on a conception of the museum as a female reproductive system, whose focus was the rebirth of creativity, of knowledge and visuality as communicative potential.

The way the works were disposed aimed to break canonic presuppositions that fundament the hierarchies of works, which defines them as having more or less importance in a scale of aesthetic, cultural and historical values. Metaphorically speaking, like Ariadne's thread, the curatorial procedures adopted offer the visitor possible clues for him to, by visiting the exhibition and walking from one work to the other, may extract from them a singular experience. Giving continuity

to the exhibition programmes instituted in this administration, it is also an exhibition centered on works and not individualities, emphasizing the importance of each of them in an institutional field of knowledge generation through artistic production that the museum wishes to privilege.

The title of the exhibition – *O Museu Senseível* [The Sensitive Museum] -, far from relating femininity with historically - built cultural characteristics, points to the political disposition of the museum in reassessing its position in the universe of representativeness of the work of women artists in the Brazilian institutional context, considering the contribution that a museological institution such as MARGS can give, aiming to pave way for a more progressive and contemporary institution, therefore sensible to the exceptional quality of the works of women artists in the past years in the Brazilian and foreign contemporary art scene. Made exclusively with works from the museum collection, the exhibition brings a considerable amount of works that had not yet been displayed in the museum, as well as works already known by the general public.

The exhibition also points to a critical disposition of the museological instance, given that, in historical terms, the museum can be seen as an essentially male entity in its presuppositions of authority and consolidation of canonic hierarchies built largely from the work of male artists. As an institution, the museum always tends to collaborate to constitute the figure of the genius artist whose biographical trajectory seems strategic for the consolidation of the figure of the master and his followers. Thus, by attributing to the museum the status of a *sensitive organization*, this exhibition demonstrates that it is aware of its gaps and deficiencies, as well as the fact that it needs to build an adequate and fair space of representativeness for the works of women artists and other inadequately represented segments. With *O Museu Sensível*, a possibility is open to reflect on the condition of formation of several sensibilities that enable us to rethink the canon through a feminist strategy; a *sentimental museum* that responds, through self-reflection, to the issues of representativeness of artistic production, leading us, perhaps, in the direction of a "feminist institution".

Gaudêncio Fidelis
Exhibition curator and director of MARGS

▪ Published in the exhibition brochure O *Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Mulheres Artistas na Coleção do MARGS*

UM MUSEU SENSÍVEL E A OBRA DE ARTISTAS MULHERES NA COLEÇÃO DO MARGS

GAUDÊNCIO FIDELIS

Estamos no final dos anos de 1960, e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) prepara uma exposição desafiadora sobre a obra de artistas mulheres. Ao fazê-lo, o MARGS coloca-se ao lado de várias instituições internacionais que por volta deste período começam a reconhecer a profunda influência do movimento feminista da produção artística. A exposição é vista como um marco da posição avançada da política institucional por parte do museu ao propiciar reconhecimento institucional para a obra de artistas negligenciados pelo sistema artístico e marginalizados pelo contexto museológico, as mulheres entre eles. Com esse movimento institucional, a coleção do museu modifica-se profundamente a partir de então e passa a ter um equilíbrio qualitativo ao representar os diversos segmentos da comunidade artística, deshierarquizando as escalas de excelência que fundamentam as proposições canônicas entre aquela que constrói o mito do artista genial, simbolizado pelo *sujeito* masculino de cor branca.

O trecho acima assinala uma das mais radicais posturas tomada por um museu de arte, exceto pelo fato que ela não aconteceu. Somente 40 anos depois o MARGS abre sua primeira grande exposição dedicada exclusivamente à obra de artistas mulheres, realizando um esforço significativo para recompor inúmeras lacunas presentes em sua coleção. O *Museu Sensível: uma visão da produção de mulheres artistas na coleção do MARGS* é uma exposição que pretende posicionar o centro gravitacional da instituição em torno de um segmento da produção artística historicamente negligenciada pela institucionalidade. Carentes de apoio institucional e subjugadas à escuridão da reserva técnica, essas obras vêm à luz com uma grande capacidade de redimensionar nossa percepção da produção artística ao mesmo tempo em que, pela força de seu conjunto, alteram nossa percepção do que seja um museu. Um museu humanista, que se diz sensível a uma política para a produção das mulheres, ainda que com anos de atraso nesse compromisso com toda a comunidade artística, já que representar adequadamente determinado seguimento é dar a seu público o direito de conhecer e experienciar.

O Museu Sensível é a terceira exposição de grande porte da gestão 2011-2014 e, tal como as anteriores, inova em sua predisposição inclusiva e atenta à sensibilidade contemporânea. Com uma disposição das obras baseada no museu como um órgão reprodutivo feminino, o foco é o nascimento da criatividade para a visibilidade pública, do conhecimento e da visualidade como potencial comunicativo. A maioria dessas obras nunca foi trazida à visibilidade pública pela instituição. Dessa forma, podemos metaforicamente dizer que o museu, como um organismo vivo, *dá à luz* a elas, reinstituindo-lhes seu potencial artístico e proporcionando-lhes vida longa em um panorama de *reconhecimento*.

▪ Publicado em *Jornal Usina do Porto – O Jornal de Cultura*, Ano XVII, nº 116, Dezembro de 2011, p. 9.

A SENSITIVE MUSEUM AND THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS IN THE MARGS COLLECTION

GAUDÊNCIO FIDELIS

We are in the end of the 1960s and the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) is preparing a challenging exhibition on the work of women artists. By doing so, MARGS places itself among several international institutions that in this period began to recognize the profound influence of the feminist movement in the production of art. The exhibition is seen as a milestone of the advanced institutional policies of the museum by providing institutional recognition to the works of artists that had been neglected by the artistic system and marginalized by the museological context, women among them. With this institutional movement, the museum's collection undergoes deep changes from then on and begins to have a qualitative balance by representing the several segments of the art community, de-hierarchizing the scales of excellence in which are based the canonical propositions that built the myth of the genius artist, symbolized by the white male subject.

The excerpt above indicates one of the most radical postures adopted by an art museum, except for the fact that it did not happen. Only forty-years years later MARGS holds its first major exhibition exclusively dedicated to the work of women artists, making a significant effort to recompose innumerous gaps present in its collection. *O Museu Sensível: Um Visão da Produção de Mulheres Artistas na Coleção do MARGS* [The Sensitive Museum: A View of the Production of Women Artists in the MARGS Collection] is an exhibition that intends to position the gravitational center of the institution around a segment of the artistic production historically neglected by the institution. Poor of institutional support and subjugated to the darkness of technical reserve, these works come to light with largely capable of re-dimensioning our perception of the production of art at the same time that, by the strength of the union, it alters our perception of what a museum is. In this case, it is a humanistic museum, sensible to a policy of women's production, albeit some years tardy in this commitment with the artistic community as a whole. After all, adequately representing a certain segment is to give to the public the right of knowing and experiencing.

O Museu Sensível is the third major exhibition of the 2011-2014 administration, and similarly to the previous exhibitions, it innovates in its inclusive predisposition and attentiveness to contemporary sensibility. With the works displayed based on the idea of the museum as a female reproductive system, the focus of the exhibition is the birth of creativity for public visibility, of knowledge and visuality as communicative potential. Most of these works were never brought to public visibility by the museum. Therefore, we can metaphorically say that the museum, as a live organism, *gives birth* to these works, reinstituting their artistic potential and providing them long life in a landscape of *recognition*.

• Published in *Jornal Usina do Porto – O Jornal de Cultura, Ano XVII,* n. 116, Dezembro, 2011, p. 9

POST-SCRIPTUM: O PROJETO DO MARGS E A OBRA DE ARTISTAS MULHERES NA GESTÃO 2011-2014

GAUDÊNCIO FIDELIS

Em meados de 2013, começamos a trabalhar em uma segunda exposição que levasse adiante o projeto de dar visibilidade à produção de artistas mulheres no acervo do MARGS e, ao mesmo tempo, colaborasse para construir um processo de legibilidade para essa mesma produção. Esse amplo projeto estratégico que foi desenvolvido pelo MARGS durante a presente gestão, desde que assumimos a direção da instituição em 2011, envolveu exposições coletivas e monográficas ou retrospectivas, um grande volume de restauro de obras de artistas mulheres (em paralelo a outras obras da coleção) e a produção de conhecimento sobre a problemática que envolve o colecionismo, a visibilidade e a legibilidade dessa produção que tem sido negligenciada pela institucionalidade, especialmente em contextos mais limitados ao acesso da informação e aqueles retardatários da chegada de programas mais avançados de exposições.

Esse longo – e não concluído– empreendimento envolveu um verdadeiro resgate da obra dessas artistas que se encontravam negligenciadas no acervo, o preenchimento de lacunas e a busca de novas produções ainda não tornada visíveis, já como forma de antecipação de um conjunto de obras que venha a se tornar relevante por sua contribuição artística, assim como na forma de apoio a essa produção, tornando possível que ela venha a existir justamente pelo suporte institucional que receba. O projeto institucional do MARGS envolveu então duas grandes exposições acerca da produção de artista mulheres e três exposições monográficas de caráter retrospectivo, iniciada com *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*[1] e *Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*.[2]

Essas exposições foram complementadas por duas grandes retrospectivas da obra de Ana Norogrando[3] e Gilda Vogt[4] que exibiram a produção dessas artistas em toda a sua completude. Uma exposição monográfica da produção mais recente de Umbelina Barreto[5] também foi realizada com o objetivo de garantir a visibilidade adequada à produção dessa artista que vem trabalhando por anos a fio sem receber o reconhecimento que merece. O perfil dessas exposições é o mesmo, a saber: dar visibilidade e legibilidade à produção dessas artistas, cuja contribuição para a arte brasileira ainda está para ser adequadamente mensurada, embora não haja dúvidas de que seja imensa.

Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte, ao contrário de *O Museu Sensível*, foi uma exposição dedicada à produção de artistas mulheres cujas obras ainda não constavam no acervo do MARGS, ou que tinham alguma de suas obras incorporada recentemente às coleções do museu. Com obras de 54 artistas, a exposição apresentou a

1. Exposição com curadoria de Gaudêncio Fidelis, de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012.
2. Exposição com curadoria de Ana Zavadil, de 22 de maio a 29 de junho de 2014.
3. Exposição intitulada *Ana Norogrando – Obras 1968-2013*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, de 20 de dezembro de 2013 a 23 de março de 2014.
4. Exposição intitulada *Gilda Vogt – Uma Retrospectiva*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, de 23 de agosto a 28 de setembro de 2014.
5. Exposição intitulada *Umbelina Barreto – Arte Placentária* com curadoria de Ana Zavadil, curadora-chefe do MARGS, de 8 de outubro a 9 de novembro de 2014.

produção de diversas gerações demostrando que muito trabalho ainda precisa ser feito para que o MARGS como instituição faça justiça à excepcional contribuição que elas vêm dando ao meio artístico. O MARGS desempenha um papel estratégico no âmbito da curadoria para reparar, construir e dar apoio à produção artística como um todo, sobretudo àquela produção historicamente negligenciada pela institucionalidade.

Ao longo destes quatro anos, um intenso projeto de inclusão da produção de artistas mulheres foi realizado não só através de exposições específicas sobre suas obras, como foi o caso das exposições coletivas e monográficas, mas também da participação da obra de artistas mulheres em maior número nas outras exposições que o MARGS realizou. O resultado dessa disposição política com o objetivo de mobilizar as forças do museu para esse investimento institucional foi uma profunda mudança no cerne da instituição, transformando-a para sempre e corrigindo os erros e omissões passadas. A agenda colocada em curso ao longo desta gestão constitui mudar de maneira definitiva a vocação do MARGS para programas de excelência, mesmo que ele venha a sofrer interrupções de tempos em tempos, em virtude de mudanças políticas. Tendo construído uma história de mudanças, sempre será possível voltar a elas um dia.

POSTSCRIPT: THE MARGS EXHIBITION PROGRAMME AND THE WORK OF WOMEN ARTISTS DURING THE 2011-14 ADMINISTRATION

GAUDÊNCIO FIDELIS

In the mid-2013 we began to work on a second exhibition to give continuity to the visibility for the production of women artists in the collection of MARGS, while collaborating to build a process of legibility for such a production. This broad strategic plan that has been developed by MARGS during this administration since we took over the institution in 2011, involved the organization of group and solo exhibitions as well as major retrospectives, a large number of restoration of works by women artists (along with other works from the collection) and the production of knowledge about issues around collecting this production, the visibility and legibility of these works that have been overlooked by institutions, especially in a more limited context for the access to information and the starting of more advanced programs of exhibitions.

This long and not yet finished project, involved the rescue of works by these artists that were neglected in the collection, filling gaps, and the search for new works that have not become visible, as a way to advance a group of works that may become relevant for their artistic contribution, as well as to provide support for this same production, making it possible that it will be precisely the institutional support it receives that will make it thrive. The institutional project MARGS developed, involved therefore two major exhibitions around the production of women artists and three solo retrospective exhibitions, started with *The Sensitive Museum: an Overview of Production of Women Artists in MARGS Collection*[1] followed by *Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art*.[2] These exhibitions were complemented by two major retrospectives on the work of Ana Norogrando[3] and Gilda Vogt[4] showed that the production of these artists in all its entirety. A monographic exhibition of the latest production of Umbelina Barreto[5] was also organized, in order to give adequate visibility to production of this artist who has been working for years without receiving the recognition it deserved. The profile of these exhibitions are the same: to provide visibility and legibility to the production of these artists, whose contribution to the Brazilian art has yet to be adequately measured, but no doubt shows itself to be of great significance.

Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art, unlike *The Sensitive Museum*, was an exhibition dedicated to the production of women artists who did not have works in the collection of the museum, or who had some of his works recently been incorporated into the collection. With works by 54 artists exhibited, it featured several generations of artists, showing that much work remains to be done from an institution such as MARGS to do justice to the exceptional contribution that these artists have been giving to the field of art. MARGS has a strategic role in curating, reparation, building and supporting the artistic production as a whole, and especially that production historically neglected by institutions such as the one of women artists.

Over these four years, an intense project of inclusion, propitiated that the production of female artists to be shown, not only through specific exhibitions on the work of these artists, as well as in the case of group and solo exhibitions, but also the inclusion of works by women artists in greater numbers in other exhibitions organized by the museum. The result of this policy, with the aim of mobilizing the forces available to the museum, has triggered profound changes at the core of the institution, transforming it forever and correcting past errors and omissions. The agenda put in motion by MARGS, through an ongoing change on curatorial management, was defined by a vocation of MARGS for programs of excellence, even though the museum may suffer interruptions in its programs from time to time, due to political changes. Having built a history of changes, one can always return to them one day.

1. Exhibition curated by the author, from December 20, 2011-March, 18, 2012.
2. Exhibition curated by Ana Zavadil, from May to June of 2014.
3. Exhibition titled *Ana Norogrando - Works 1968-2013*, curated by the author. From December 20, 2013 to March, 23, 2014.
4. Exhibition titled *Gilda Vogt - A Retrospective*, curated by the author. From August 23 to September 28, 2014.
5. Exhibition titled *Umbelina Barreto - Arte Placentária*, curated by Ana Zavadil, from October 8 to November 9, 2014.

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE
CURADORIA | CURATED BY: ANA ZAVADIL
De 22 de maio a 29 de junho de 2014

OBRAS DE | WORKS BY:

Alexandra Eckert (Porto Alegre|RS, 1971) • Ana Flores (Porto Alegre|RS, 1962) • Ana Mähler (Santa Cruz do Sul|RS, 1982) • Ananda Kuhn (Porto Alegre|RS, 1984) • Angela Zaffari (Porto Alegre|RS, 1965) • Beatriz Dagnese (Nova Bassano|RS, 1954) • Bina Monteiro (Porto Alegre|RS, 1952) • Caren Czerwinski (Porto Alegre|RS, 1958) • Carla Borba (Porto Alegre|RS, 1978) • Celma Paese (Porto Alegre|RS, 1960) • Cinthia Sfoggia (Porto Alegre|RS, 1957) • Clara Figueira (Tapes|RS, 1947) • Claudia Sperb (Nova Hamburgo|RS, 1958) • Denise Iserhard Haesbaert (Porto Alegre|RS, 1949) • Ena Lautert (Lajeado|RS, 1924) • Evenir Cormelato (Caxias do Sul|RS, 1952) • Fernanda Martins Costa (Porto Alegre|RS, 1967) • Isabel de Castro (Porto Alegre|RS, 1968) • Karine Perez (Rósario do Sul|RS, 1981) • Kátia Costa (Porto Alegre|RS, 1969) • Laura Castilhos (Porto Alegre|RS, 1959) • Laura Cattani [Ío] (Les Lilas|França, 1980) • Lia Freitas (Porto Alegre|RS, 1948) • Liane Strapazzon (Serafina Corrêa|RS, 1980) • Louise Kanefuku (Porto Alegre|RS, 1985) • Lurdi Blauth (Montenegro|RS, 1950) • Magna Sperb (Novo Hamburgo|RS, 1953) • Mara Galvani (Antônio Prado|RS, 1972) • Márcia Haesbaert (Porto Alegre|RS, 1970) • Maria Annita T. Linck (Porto Alegre|RS, 1924) • Maria Eunice Araujo (Santo Ângelo|RS, 1964) • Mariane Rotter (Ijuí|RS, 1975) • Marília Bianchini (Porto Alegre|RS, 1977) • Marina Terra (Santa Ângelo|RS, 1959) • Marta Penter (Porto Alegre|RS, 1957) • Maristela Salvatori (Porto Alegre|RS, 1960) • Maristela Winck (Pato Branco|PR, 1951) • Michele Martines (Montenegro|RS, 1982) • Miriam Gomes (Canoas|RS, 1961) • Nathalia García (Porto Alegre|RS, 1986) • Neca Sparta (Santo Ângelo|RS, 1948) • Neide CPinto (Restinga Seca|RS, 1949) • Rosa Maria Blanca (Cidade do México|México, 1965) • Rosana Krug (São Leopoldo|RS, 1958) • Rosane Morais (Porto Alegre|RS, 1956) • Rosali Plentz (Erechim|RS, 1958) • Roseli Jahn (Porto Alegre|RS, 1951) • Silvia Giordani (Porto Alegre|RS, 1970) • Silvia Rodrigues (Itati|RS, 1970) • Simone Bernardi (Porto Alegre|RS, 1961) • Simone Nassif (Porto Alegre|RS, 1963) • Umbelina Barreto (Porto Alegre|RS, 1954) • Yara Baungarten (Caxias do Sul|RS, 1981) • Zetti Neuhaus (Passo Fundo|RS, 1950)

DENTRO DO ÚTERO, FORA DA NORMA

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte pretende ser uma exposição crítica acerca da posição que ocupa a produção artística realizada por artistas mulheres que ainda não adquiriram a visibilidade e reconhecimento que sua obra merece dentro do meio, e especialmente do ambiente institucional. Posterior à realização da exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, esta nova exposição pretende dar continuidade a uma política de visibilidade e legibilidade à produção de artistas mulheres com vistas a vislumbrar um futuro mais inovador para as estratégias de colecionismo, conservação e visibilidade para a produção destas artistas no contexto museológico, papel ao qual o MARGS não pode se furtar.

As obras destas artistas ainda são pouco representadas em coleções museológicas ou de todo excluídas do contexto institucional, tanto de seus acervos como exposições. Por esta razão esta exposição busca dar visibilidade pública a esta produção através de uma exposição qualificada e inovadora. Ela é complementada por uma parcela da produção jovem, definida com base em critérios de escolha que privilegiem obras mais desafiadoras da nova geração local de artistas mulheres, assim como de artistas cuja trajetória pode ser vista como mais consolidada, ainda que não tenha recebido o reconhecimento e aporte institucional que merecem.

Entre as características da exposição, podemos apontar seu aspecto crítico em relação à falta de representatividade da obra de artistas mulheres em exposições e coleções, assim como sua intenção "reparatória", no sentido de abrir novas possibilidades curatoriais, de apresentar esta produção para a visibilidade pública. Por sua abordagem crítica e inclusiva da produção de artistas mulheres, esta exposição pode ser definida igualmente como de caráter feminista. Não basta, é preciso dizer, incluir a obra de artistas mulheres em exposições celebratórias, que homenageiem simplesmente a condição e atributos femininos, uma recorrência que tem sido quase a regra nos museus brasileiros mais provincianos. É preciso que a obra destas artistas seja colocada em exposições de relevância, que sejam criteriosas e que tenham impacto de inserção historiográfica. Museus têm a responsabilidade de impulsionar a produção artística em direção a pelo menos dois estados: o de visibilidade e o de legibilidade, que sejam capazes ainda de colaborar para a circulação e veiculação desta produção diante do olhar público, inserindo-a, sempre que possível, em um contexto adequado crítico e historiográfico.

Útero, Museu e Domesticidade busca ser apenas mais um passo nesta longa trajetória de inserção e apoio desta produção, cumprindo parte da missão institucional do museu no que se refere à produção artística e sua dimensão artística e cultural.

▪ Publicado anteriormente em *Útero: Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*, folder da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Maio de 2014).

INSIDE THE WOMB, OUTSIDE THE NORM

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS

Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art seeks to be a critical exhibition on the position occupied by the artistic production by women artists who have not yet gained visibility and recognition their work deserves in the field, and especially within the institutional environment. After the making of the exhibition *The Sensitive Museum: an Overview of the Work of Women Artists in MARGS Collection*, this new exhibition seeks to continue a policy to promote the visibility and legibility of the production of women artists in order to envision a more innovative future of strategies for collecting, the preservation and visibility for the production of these artists in the museum context, a role which MARGS should not move away from.

The works of these artists are still poorly represented in museum collections or sometimes at all excluded from the institutional context, both from its collections and exhibitions. For this reason this exhibition seeks to give public visibility to this production by a qualified and innovative platform. It is complemented by a parcel of the emergent production based on a selection criteria that favors the most challenging works from a new local generation of women artists, as well as artists whose trajectory can be seen as more consolidated, but has not yet received the recognition and institutional support they deserve.

Among the characteristics of the exhibition, we can point to its critical aspects regarding the lack of representation of the work of women artists in exhibitions and collections, as well as its intention to "remedy" its absence, by opening new curatorial possibilities to present this production to public visibility. For its critical and inclusive approach to the production of women artists, this exhibition can also be defined as having a feminist character. It is not enough, it must be said, to include the work of women artists in celebratory exhibitions, simply paying homage to the feminine attributes of women, a recurrent issue we see frequently in exhibitions, which has been almost the norm in most Brazilians provincials museums. It is necessary that the work from these artists be included in exhibitions of relevance, the ones of insightful and groundbreaking historiographical profile. Museums have a responsibility to foster artistic production toward at least two states: the one of visibility and legibility, and the one that are able to work towards the placement of these works before the public eye, inserting them whenever possible, within an appropriate critical and historiographical context.

Uterus, Museum and Domesticity strives to be just another step in this long journey of integration and support of this production, fulfilling part of the institutional mission of the museum in relation to artistic production and its artistic and cultural dimension.

FOLDER DA EXPOSIÇÃO | BROCHURE OF THE EXHIBITION
ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE

▪ Previously published in *Uterus: Museum and Domesticity: Generations of Women in Art*, brochure of the exhibition, Rio Grande do Sul Museum of Art (May 2014).

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE
CURADORIA | CURATED BY: ANA ZAVADIL
DE 22 DE MAIO A 29 DE JUNHO DE 2014
VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

MUSEU E DOMESTICIDADE
AÇÕES DO FEMININO NA ARTE
OBRAS DE
ALEXANDRA ECKERT
ANA FLORES
ANA MÄHLER
ANANDA KUHN
ANGELA ZAFFARI
BEATRIZ DAGNESE
BINA MONTEIRO
CAREN CZERWINSKI
CARLA BORBA
CELMA PAESE
CINTHIA SFOGGIA
CLARA FIGUEIRA
CLAUDIA SPERB
DENISE ISERHARD HAESBAERT
ENA LAUTERT
EVENIR COMERLATO
FERNANDA MARTINS COSTA
ISABEL DE CASTRO
KARINE PEREZ
KATIA COSTA
LAURA CASTILHOS
LAURA CATTANI (Io)
LIA FREITAS
LIANE STRAPAZZON
LOUISE KANEFUKU
LURDI BLAUTH
MAGNA SPERB
MARA GALVANI
MÁRCIA HAESBAERT
MARIA ANNITA T. LIRICK
MARIA EUNICE ARAÚJO
MARIANE ROTTER
MARÍLIA BIANCHINI
MARINA TERRA
MARISTELA SALVATORI
MARISTELA WINCK
MARTA PENTER
MICHÈLE MARTINES
MIRIAM GOMES
NATHALIA GARCIA
NECA SPARTA
NEIDE CPINTO
ROSA MARIA BLANCA
ROSALI PLENTZ
ROSANA KRUG
ROSANE MORAIS
ROSELI JAHN
SILVIA GIORDANI
SILVIA RODRIGUES
SIMONE BERNADI
SIMONE NASSIF
UMBELINA BARRETO
YARA BAUNGARTEN
ZETTI NEUHAUS
Curadoria ANA ZAVADIL
CAIXA
BRASIL

ABRIR FRESTAS EM UMA PAISAGEM: UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO

ANA ZAVADIL
Curadora-chefe do MARGS

LURDI BLAUTH [MONTENEGRO|RS, 1950]
SEM TÍTULO | UNTITLED, 2013
NINHOS E ACRÍLICO |
DIMENSÕES VARIADAS
COLEÇÃO DA ARTISTA | ARTIST COLLECTION
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

A exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, realizada em 2011, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, teve por objetivo quebrar barreiras históricas e atualizar o direcionamento da coleção do museu para uma visão mais crítica do seu papel museológico na intenção de incluir produções historicamente marginalizadas, como a produção de artistas mulheres, pretendendo estabelecer um novo rumo para uma história da arte mais inclusiva. A exposição exibiu obras do acervo do MARGS de mais de 130 artistas mulheres cuja produção é frequentemente relegada a um segundo plano em relação aos seus pares masculinos, em que em muitos casos era constituída por obras nunca antes trazidas à visibilidade pública pelo museu. Lembra Fidelis que "Dessa forma, podemos metaforicamente dizer que o museu, como um organismo vivo, dá à luz a elas, restituindo-lhes o seu potencial artístico."[1]

Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte é a segunda exposição feminista realizada pelo MARGS e tem como uma de suas prioridades resgatar a produção de artistas mulheres que ainda não possuem obra no acervo do museu ou que não foram adequadamente representadas em acervos institucionais mesmo tendo uma trajetória significativa, ou seja, aquelas que ainda se encontram à margem deste reconhecimento. Cabe lembrar que esta exposição busca também apresentar a produção de artistas atuantes no cenário atual ainda em início de carreira, mas que apresentam trabalhos relevantes e passíveis de pertencer à coleção do MARGS, pois também cabe ao museu o cumprimento de seu papel histórico que é o de reescrever a história da arte periodicamente e representar a produção de seu tempo.

O horizonte de visibilidade que cerca a vida das mulheres repete-se através da história, e em pleno século XXI continua muitas vezes preso a sua identidade de dona de casa e mãe. Herança da burguesia, o patriarcalismo, fundamentado na constituição da família, impôs às mulheres o papel reprodutivo que frequentemente as privou do poder e da voz. A história da mulher na arte acompanha a mesma problemática, mas aos poucos se abrem frestas nesta paisagem na busca de ultrapassar obstáculos e romper com a cegueira que perdura sobre a percepção da obra de artistas mulheres por séculos.

As mulheres, nas academias de arte do século XVIII e XIX, foram impedidas de pintar gêneros artísticos de maior relevância como os nus, confinando-as a gêneros considerados menores como a natureza-morta, o retrato e a paisagem. A desigualdade entre artistas mulheres e homens foi tomando forma cada vez mais desigual. Muitas artistas mulheres faziam parte dos livros sobre arte até o período em que os escritores modernos negaram as suas existências. Segundo as historiadoras Parker e Pollock, "o gotejamento de referências às mulheres artistas

1. FIDELIS, Gaudêncio. Um Museu Sensível e a Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS. Publicado em **Jornal Usina do Porto**, Ano XVII, n.116, Dezembro de 2011, 9.

no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX"[2], curiosamente os trabalhos sobre mulheres artistas começam a diminuir justamente no período de aumento de emancipação social e da educação, justamente aí é que deveria ter se intensificado a participação das mulheres em todas as áreas da vida social. No século XX, os livros vão falar de uma genialidade que provém da originalidade masculina e às mulheres cabe o papel de realizarem obras que derivem das obras de grandes artistas homens, mas muitas vezes tidas como cópias.

A produção de artistas mulheres era avaliada como estereótipos femininos dotada de qualidade e status inferior em relação aos pares masculinos o que os tornava, com esta comparação, ainda mais importantes. O estereótipo feminino é um conceito sustentado na diferença, pois nunca se fala arte de homens ou homens artistas, se fala arte e artistas. Esta prerrogativa de gênero muitas vezes escondida, fala de um outro - o feminino - como um ponto de diferenciação. A arte feita por mulheres é mencionada para logo ser depreciada, justamente para garantir essa hierarquia.[3]

Mais recentemente, já na década de 1960, a primeira edição do livro de E. Gombrich[4], referência para o estudo da história da arte, não inclui uma única artista mulher, afastando-as do espaço de reconhecimento da arte. Em 1971, em pleno movimento feminista, Linda Nochlin publicou um artigo intitulado "Why Have There Been No Great Women Artists?"[5] (Por que não tem havido grandes artistas mulheres?) em que ela aponta uma inclinação das instituições em privilegiar a "genialidade" masculina. Após 30 anos da publicação deste artigo, em uma revisão histórica, a autora diz que a historiografia da arte mudou muito depois da incorporação de visões sobre a história da arte somadas às mudanças de paradigmas que abandonam a arte focada nos grandes mestres e afirma que estas foram contribuições do feminismo para a arte contemporânea.[6]

O impacto do movimento feminista somado às lutas dos homossexuais e negros, ou seja, as minorias, e mais esta semente plantada por Nochlin em 1971, trouxeram novos rumos para a visibilidade das mulheres na arte. O conceito histórico-artístico que se criou com as presenças importantes de vários nomes como Marcel Duchamp (foco muda do objeto para o artista e suas intenções); Frida Kahlo (perspectiva biográfica), e Louise de Borgeois (história pessoal como fonte de criação) e mais o surgimento paralelo da arte conceitual (final anos 1960) começariam a alterar este cenário hermético para as artistas-mulheres do século XX. Este cenário que nos deu exemplos como o de 1971, em que o *Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles* dá uma declaração afirmando que, nos últimos dez anos (1960-1970), dos 713 artistas expositores do Condado de Los Angeles, apenas 29 foram mulheres. Neste mesmo período, das 53 mostras individuais apenas uma foi dedicada a uma mulher. Fatos semelhantes aplicaram-se em museus e galerias por toda a parte.[7] Em 1982, aos 71 anos, Louise de Borgeois, recebe a primeira retrospectiva dedicada a uma mulher, no Museu de Arte Moderna de New York (MoMA), tornando-se um exemplo pioneiro e legitimador do lugar da mulher como artista.

A situação melhorou em muitos aspectos, pois com o passar do tempo e das mudanças

UMBELINA BARRETO [PORTO ALEGRE|RS, 1954]
LIVRO 0: DUAS MENINAS DA SÉRIE *NARRATIVAS CRUZADAS*, 2013
CARVÃO E PASTEL SOBRE PAPEL | CHARCOAL AND PASTEL ON PAPER
110 X 150 CM
ACERVO | COLLECTION MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

UMBELINA BARRETO [PORTO ALEGRE|RS, 1954]
LIVRO 03: CARNEIRINHOS DA SÉRIE *NARRATIVAS CRUZADAS*, 2013
CARVÃO E PASTEL SOBRE PAPEL | CHARCOAL AND PASTEL ON PAPER
254 X 150 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA | ARTIST COLLECTION

FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

2. PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses, Art and Ideology**. Londres: Pandora, 1981, 3
3. POLLOCK,op.Cit.,52.
4. POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
5. NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In. **Women, Art and Power and Other Essays**. New York: Westview Press, 1988, 147-158.
6. _____ Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After. In. ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine (orgs.). **Women Artists at the Millennium**. Londres: Mit Press, 2006, 21-32.
7. ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

CLARA FIGUEIRA [TAPES | RS, 1947]
ORATÓRIO, 2008
MATERIAIS DIVERSOS | VARIOUS MATERIALS
40 X 37 X 15 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA | ARTIST COLLECTION

KÁTIA COSTA [PORTO ALEGRE | RS, 1969]
COFRE DAS IMAGENS - LADO DENTRO FORA, 2006
MADEIRA, ESPELHOS, ILUMINAÇÃO E INSTALAÇÃO ELÉTRICA | WOOD, MIRRORS, ILLUMINATION AND ELECTRIC INSTALATION
220 X 130 X 110 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA | ARTIST COLLECTION

no cenário mundial, devido à globalização e a velocidade das informações, a potencialização da capacidade criativa e de ocupar o lugar de sujeito na produção cultural elevam a arte de mulheres para um nível muito mais favorável. As suas produções colocam-se como um importante lugar de discussões sociais e culturais e cada vez mais o reconhecimento se faz necessário e urgente. Os seus trabalhos estão impregnados de critérios variados, ou seja, podem estar representando afinidades artísticas ou temáticas, discutindo questões políticas e sociais ou ainda voltados para as suas vivências pessoais e/ou autobiográficas.

O mundo na contemporaneidade tornou-se performático, no qual as aparências e os desempenhos são apelativos e onde em meio a milhões de seres humanos a solidão é inevitável. Existe uma preocupação em dar voz e visibilidade às minorias, quer sejam elas de caráter feminista, antirracial, multiculturais, da comunidade LGBT, entre outras.

Esta exposição, diferente de outras já realizadas pelo MARGS, não vai priorizar o seu acervo, uma vez que ela é realizada para trazer à luz uma série de nomes de artistas que ainda não estão representadas adequadamente no contexto institucional e por isso não possuem obras em seu acervo, ou passaram a integrar a coleção recentemente. O objetivo é aventar a possibilidade de inserção de obras a partir desta mostra dedicada exclusivamente às artistas mulheres.

Outro dado importante a destacar está ligado ao fato da realização de uma curadoria feminista em contexto museológico ser considerada ativismo curatorial, como uma perspectiva de trabalho em que o caráter político caminha lado a lado com a excelência estética e sua importância cultural.[8]

A exposição, que não possui um tema específico, apresenta a produção recente de mais de 50 artistas mulheres e se reveste de características abrangentes e não somente à exibição de obras dessas artistas e pretende discutir instâncias ideológicas do cânone, a exclusão das minorias na historiografia da arte e a crítica em relação à instância museológica vista como essencialmente masculina.

Útero, como representação do feminino e potência da geração de vida; *Museu*, como espaço que abriga e conserva a criação, e *Domesticidade*, pois é da familiaridade do próprio ambiente doméstico que muitas artistas se nutrem para gerar suas obras, o que dá consistência a uma grande parte da produção feminina contemporânea. Esse ambiente doméstico é agora revestido de uma perspectiva crítica que é papel do museu, como um centro de conhecimento trazer estas obras à luz da visibilidade.

▪ Publicado anteriormente em *Útero: Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*, Folder da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Maio de 2014).

---

8. FIDELIS, Gaudêncio. Ativismo Curatorial: Estratégias de Transformação através de Exposições. In **O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS** - Catálogo de Exposição, 2014, 41.

OPENING CRACKS IN A LANDSCAPE: A FEMINIST EXHIBITION AT THE MUSEOLOGICAL CONTEXT

ANA ZAVADIL
Chief-curator of MARGS

The exhibition *The Sensitive Museum: an Overview of the Production of Women Artists in MARGS Collection*, organized by the museum in 2011, curated by Gaudêncio Fidelis, sought to break down historical barriers and take the museum's collection into a more critical perspective of its role with the intention of including historically marginalized productions, such as the production of women artists, with the intent to establish a new perspective for a more inclusive history of art. The exhibition showcased works from the collection of MARGS by more than 130 women artists whose production had been often relegated to a secondary position in relation to their male counterparts, and in many cases consisted of works never before brought to the public eye by the museum. Fidelis recalls that "thus, we may metaphorically say that the museum as a living organism gives birth to these works, restoring them to their artistic potential."[1]

Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art is the second feminist exhibition organized by MARGS and has as one of its priorities to rescue the production of female artists who do not have works in museum collections or were not adequately represented in institutional collections even those with a significant trajectory, i.e., those that are still on the fringes of such recognition. We must remind ourselves that this exhibition also seeks to present the production of artists active in the current scenario who are still in the early stages of their careers, but have a relevant body of work and likely to belong to the collection of MARGS. It also helps the museum fulfilling its historic role, which is in great part to rewrite the history of art and regularly represent the art of our time.

The horizon of visibility surrounding the lives of women is repeated throughout history, and in the 21st century we still often see it stuck to their identity as housewife and mother. It's a inheritance of the bourgeoisie patriarchal society, based on family formation, imposed on women's reproductive role, which often deprived them of power and voice. The history of women in art follows the same issues, but slowly cracks open this landscape in search of overcoming obstacles and breaking the blindness that lingers on the perception of the work of women artists for centuries.

Women in art academies of the 18th and 19th century, were prevented from painting artistic genres of greater relevance such as the male nude, confining them to smaller genre such as stilllifes, portraiture and landscape. Inequality between men and women artists was becoming more and more uneven. Many women artists were part of books on art until the period in which modern writers have denied their existence. According to Parker and Pollock historians, "dripping with references to women artists in the 16th century until the 18th century grows up to become a flood in the 19th century,"[2] strangely the work on women artists began to decline just at the period of increased social emancipation and education, this is where we should have seen an intensified participation of women in all areas of social life. In the 20th century, books will speak of a genius that comes from male originality and women's role is to undertake works that derive from the works of great male artists, but often taken as copies.

The production of women artists was evaluated as female stereotypes endowed with quality and lower status relative to their male counterparts making them with this comparison even more important. The female stereotype is a sustained concept based on difference, because it never talks about the art of men or male artists. We speak instead in terms of art and artists. This often hidden prerogative of gender, speaks of another - the female - as a point of differentiation. The art made by women is mentioned to be soon deprecated, just to ensure such hierarchy. [3]

More recently, since the 1960s, the first edition of a book by E. Gombrich,[4] a reference for the study of history of art, did not include a single female artist, moving them away from recognition. In 1971, during the feminist movement, Linda Nochlin published an article titled "Why Have There Been No Great Women Artists?"[5] in which she points at an inclination of institutions to favor the male "genius". After 30 years from the publication of this article, in a historical review, the author says that the historiography of art has changed a great deal after the incorporation of new perspectives on the history of art adding to the paradigm shifts that left the art focused on great masters, and she states that these were contributions from feminism to contemporary art. [6]

The impact of the feminist movement added to the struggles of blacks and gays, or minorities, over the seed planted by Nochlin in 1971, brought new directions for the visibility of women in the arts. The art-historical concept that was created with the presence of several important names like Marcel Duchamp (the focus shifts from the

1. FIDELIS, Gaudêncio. Um Museu Sensível e a Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS. Publicado em ***Jornal Usina do Porto***, Ano XVII, n. 116, Dezembro de 2011, 9.

2. PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. ***Old Mistresses, Art and Ideology***. Londres: Pandora, 1981, 3
3. POLLOCK,op.Cit., 52.
4. POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). ***Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte***. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
5. NOCHLIN, Linda. Why Have There Been no Great Women Artists? In. ***Women, Art and Power and Other Essays***. New York: Westview Press, 1988, 147-158.
6. _____ Why Have There Been no Great Women Artists? Thirty Years After. In. ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine (orgs.). ***Women Artists at the Millennium***. Londres: Mit Press, 2006, 21-32.

object to the artist and his intentions); Frida Kahlo (a biographical perspective), and Louise Borgeois (a personal history as a source of creation) plus the parallel emergence of conceptual art (late 1960s) would begin to change this closing setting for women artists of the 20th century. This scenario gave us examples such as the one in 1971, when the Council of Women Artists of Los Angeles provided a statement that, in the last ten years (1960-1970), 713 artists whose work were exhibited in Los Angeles county, only 29 were by women. In that same period, the 53 solo shows only one was dedicated to a woman. Similar events were applied in museums and galleries everywhere.[7] In 1982, at age of 71, Louise Borgeois, receives the first retrospective dedicated to a woman at the Museum of Modern Art in New York (MoMA), becoming a pioneer of women's place as an artist.

The situation improved in many aspects, because with the passage of time and changes in the global scenario due to globalization and the speed of information, the enhancement of creativity and the occupation of the subject in cultural production, elevated the art of women to a much more favorable situation. Their productions have gained status as an important instrument of social and cultural issues and increasing recognition, which shows itself necessary and urgent. His works are imbued with varying criteria, i.e., they may be representing artistic or thematic affinities, discussing political and social issues or facing their personal and/or autobiographical experiences.

Contemporary world has become in a number of ways performative, in which appearances and performances are compelling and where amid millions of humans, loneliness is inevitable. There is a major concern in giving *voice* and visibility to minorities, be them of a feminist character, antirracial, multicultural, to the LGBT community, among others.

This exhibition, unlike others already organized by MARGS, will not prioritize the museum collection, once it is organized to bring to light a number of artists who are not yet represented in the institutional context and therefore have no works in the museum holdings, or may have joined the collection recently. The goal is to entertain the possibility of inclusion of works of women artists from this exhibition.

Another important point concerns to the fact that feminist curating in museum may be considered curatorial activism in which the political nature of such task goes hand in hand with aesthetic excellence and its cultural significance. [8]

This exhibition, which does not have a specific theme, presents the current production of more than 50 women artists and is of a comprehensive character and not only to the display of works of these artists but it discusses the ideological stances of the canon, the exclusion of minorities from the historiography of art and the criticism of museological apparatus seen as essentially male.

Uterus, as a representation of female power generation and life; *Museum* as the space that houses and preserves creativity, and *Domesticity*, since it is the familiarity of their own domestic environment that many artists are nurtured to produce their works, which gives consistency to a large part of the contemporary women's production. This domestic environment is now coated with a critical perspective that is part of the museum as a center of expertise to bring these works to the light of visibility.

▪ Previously published in *Uterus: Museum and Domesticity: Generations of Women in Art*, brochure for the exhibition, Rio Grande do Sul Museum of Art (May 2014).

---

7. ARCHER, Michel. ***Arte Contemporânea: Uma História Concisa***. São Paulo: Martins Fontes, 2001

8. FIDELIS, Gaudêncio. Ativismo Curatorial: Estratégias de Transformação Através de Exposições. In ***O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*** - Catálogo de Exposição, 2014, 57-59.

ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE EM CURADORIA NO MUSEU PARA A PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

A exposição *Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*, representa uma segunda fase de um programa de exposições do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que busca dar visibilidade e legibilidade à produção de artistas mulheres. O programa foi iniciado com a exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, realizada em 2011, e que veio seguida de uma série de iniciativas, entre elas a intensificação do colecionismo desta produção com vistas a preencher lacunas no acervo, pelo menos aquelas que se mostravam mais imediatas. Enquanto que aquela exposição concentrava-se exclusivamente nas obras do acervo do museu, como forma de assinalar as diversas políticas de colecionismo que o museu adotou ao longo dos anos, esta segunda exposição concentra-se na obra daquelas artistas que ainda não adquiriram suporte institucional significativo. Esta também se concentra na produção que não se encontra minimamente representada em coleções institucionais e ainda na produção de artistas que, por ser considerada mais emergente, até então não recebeu o devido apoio.

Ao conceber esta segunda exposição, levou-se em conta a necessidade de dar continuidade a uma plataforma de legibilidade e construção de um mínimo lastro histórico que torne possível a continuidade de um processo de visibilidade contínua para a produção destas artistas, com vistas a considerar a possibilidade de vislumbrar um futuro em que o apoio institucional se mostre relevante para que suas produções ganhem continuidade. Sabe-se que instituições são instrumentais para a consolidação de um campo de ações que se mostre favorável ao trabalho artístico, alimentando tanto criticamente quanto proporcionando um determinado espaço de referência para a circulação destas obras em um ambiente favorável que lhes imprima uma feição pública. Sendo assim, o papel que o museu desenvolve ao proporcionar a um campo determinado da produção status e suporte institucional, é o que acreditamos que alimenta a trajetória de um artista, levando-o em grande parte à continuidade de sua produção. Sabe-se que artistas produzem independente de apoio institucional, mas é ele que completa o círculo de vida de uma obra, que vai do atelier à esfera pública quando encontra-se como sua audiência e consequentemente sua preservação para gerações futuras quando estas obras passam a integrar acervos.

Útero, Museu e Domesticidade é uma exposição que proporciona ao meio e à história de exposições do MARGS uma possibilidade única de transformar o museu em uma plataforma institucional mais democrática e avançada, realizando igualmente o potencial do museu em produzir conhecimento inovador através de exposições. Museus precisam constituir uma história relevante de exposições como forma de estabelecer plataformas de aprendizado, discussão, debate e conhecimento, sem os quais estes transformam-se em instituições estagnadas pela história e em dessintonia com o espectador contemporâneo cuja exigência é muito maior do

CADERNO DE EXPERIÊNCIA DA EXPOSIÇÃO |
EXPERIENCE NOTEBOOK OF THE EXHIBITION
ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE
(MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, ANA ZAVADIL / ORG.)
NÚCLEO EDUCATIVO | EDUCATION DEPARTMENT

que aquela de simplesmente ir ao museu e estabelecer uma relação contemplativa com as obras. O MARGS vem realizando desde 2011 um extenso e qualificado programa de exposições que cresce e se amplia a cada passo do processo, redefinindo o papel institucional no exercício diários de suas funções.Exposições críticas como esta e todas as que temos realizado trazem a possibilidade contínua de reflexão para seus diversos públicos, sem negligenciar, ao mesmo tempo, a dimensão estética e criativa cuja densidade deve ser possibilitada a cada vez que se realiza uma exposição em uma instituição museológica.

▪ Publicado anteriormente em *Caderno de Experiência: Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminismo na Arte*, Ana Zavadil (Org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, maio de 2014), 3.

VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION *ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE*
CURADORIA | CURATED BY ANA ZAVADIL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

STRATEGIES OF VISIBILITY IN CURATING THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS AT THE MUSEUM

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS

The exhibition *Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art*, is a second phase of a program of exhibitions developed by the Rio Grande do Sul Museum of Art, which seeks to give visibility and legibility to the production of women artists. The program started with the exhibition *The Sensitive Museum: an Overview of the Work of Women Artists in MARGS Collection*, organized by the museum in 2011, and then followed by a series of initiatives, including the intensification of collecting this production in order to fill gaps in the collection, at least those that were deemed more urgent. While that exhibition focused exclusively on the works from the museum's collection as a way to point out changes in the policy of collecting the museum has adopted over the years, this second exhibition focuses on the work of those artists who have not yet acquired significant institutional support. The exhibition also focuses on the production that is not minimally represented in institutional collections, as well as in the production of artists which are considered emergent, or did not have received considerable support.

When planning this second exhibition, we took into account the need to continue providing a platform of legibility for the construction of a basic historical background that enables the continuation of a process of visibility for the production of these artists, in order to envision a future in which institutional support becomes relevant for the continuity of showing that their productions continue to grow. We know that institutions are instrumental to the consolidation of a field that is deemed favorable to the artwork, feeding it both critically as well as providing a certain space of reference for the circulation of these works in an environment that will imprint them a public face. Thus, the role that the museum develops, by providing a particular field of production status and institutional support, is what we believe fuels the trajectory of an artist, leading him/her largely to the development of his/her production. It is known that artists produce independent of institutional support, but it is such support that completes the circle of life of a work, ranging from the studio to the public sphere, when it reaches its audience and therefore its preservation for future generations when such works become part of museum collections.

Uterus, Museum and Domesticity is an exhibition that provides the means and the history of MARGS exhibition into a unique opportunity to transform the museum into a more democratic and advanced institutional platform, also realizing the potential of the museum in producing new knowledge through exhibitions. Museums need to build an important history of exhibitions as a way of establishing learning, discussion, debate and knowledge platforms, without which they become stagnant by history and out of touch with the contemporary audience whose demands today are much greater than that of simply visiting the museum to establish a contemplative relationship with the works. MARGS has been performing, since 2011, a qualified an extensive program of exhibitions that grows and expands every step of the process, redefining the institutional role in the daily exercise of its tasks. Critical exhibitions such as this and others we have done, bring the possibility of continuous reflection to its various audiences, without neglecting at the same time, the aesthetic and creative dimension whose density must be enabled every time one curates an exhibition for a museum.

▪ Previously published in *Caderno de Experiência: Utero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*, Ana Zavadil (Ed.), Rio Grande do Sul Museum of Art (Porto Alegre, May 2014), 3.

UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO MUSEU

ANA ZAVADIL
Curadora-chefe do MARGS

Uma exposição feminista no contexto museológico é um assunto relevante e deve ser abordado não só a partir da historiografia da arte, mas também dos discursos dominantes da própria cultura, em que o regime patriarcal constituiu um sistema fechado de pensamento, mesmo nos dias de hoje. Dentro deste sistema há pouco espaço para refletir sobre um novo lugar para o feminino. É nesse contexto que se pode discutir a visibilidade de artistas mulheres na arte e nas coleções institucionais.

No transcorrer da história da arte, as artistas mulheres foram excluídas de registros importantes e muitas vezes negligenciadas a um segundo plano em relação aos seus pares masculinos, cuja produção artística foi quase sempre considerada fruto de sua genialidade, em que a originalidade preponderava sobre a produção artística feminina, tidas muitas vezes como apenas derivativa ou mesmo cópia.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul realizou em 2011 a exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis e teve como objetivo mostrar obras daquelas artistas que possuíam obras no acervo do museu, em que grande parte delas sequer havia sido trazida à visibilidade pública. A intenção desta abordagem feminista, pioneira na trajetória do MARGS, serviu para reavaliar a representação de obras de artistas mulheres no acervo do museu, bem como direcionar para uma visão mais crítica do seu papel enquanto instituição no sentido de incluir produções historicamente marginalizadas.

Para esta nova exposição *Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte* foram escolhidas mais de cinquenta artistas mulheres que não possuem obras ou são pouco representadas no acervo, ou ainda que tiveram suas obras incorporadas recentemente ao acervo, assim como uma geração de artistas mais jovem, cujas obras escolhidas criteriosamente privilegiam novos desafios estéticos cabíveis de serem colecionados pelo museu como obras relevantes da arte de agora. Cabe ao museu reparar, pelo menos em parte estas lacunas e fazer com que estas obras importantes sejam incorporadas ao seu acervo, pois além de colecionar obras significativas do presente o seu papel histórico é o de reescrever a história da arte periodicamente.

Estas obras trazidas à luz de seu tempo foram escolhidas pelo seu significado. A exposição não é temática e nem construída a partir do acervo como a maioria das que ocorreram anteriormente no museu a partir de 2011. Aqui cada obra representa questões particulares investigadas por cada artista, originadas a partir de critérios variados e que podem apresentar afinidades artísticas ou temáticas, ou discutir questões políticas ou sociais ou ainda voltadas para vivências pessoais e/ou autobiográficas.

A disposição das obras pertence à mesma plataforma curatorial empregada em várias exposições do MARGS, ou seja, a justaposição de obras em um modelo não-cronológico, evidenciado mais ainda pelo recorte temporal por se tratarem de obras produzidas em tempo recente.

As palavras útero, museu e domesticidade se referem às questões pertinentes do caráter peculiar da mostra: útero representa o feminino por excelência como lugar de geração, assim

como refere-se metaforicamente à própria noção de museu como repositório de guarda, com sua reserva técnica às escuras; o museu assim como o útero guarda e protege a vida e a arte; domesticidade refere-se ao ambiente doméstico em que considerável parte da produção de artistas mulheres é realizada e cabe ao museu como gerador de conhecimento trazer à luz essa produção.

▪ Publicado anteriormente em *Caderno de Experiência: Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminismo na Arte*, Ana Zavadil (Org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, maio de 2014), 3.

VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION *ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE*
CURADORIA | CURATED BY ANA ZAVADIL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

A FEMINIST EXHIBITION AT THE MUSEUM

ANA ZAVADIL
Chief-curator of MARGS

A feminist exhibition in the museum context is a relevant subject and must be approached not only from the history of art, but also from the dominant discourses of culture, in which the patriarchal system is a closed system of thought, even today. Within this system there is little room to ponder about a new place for women. It is in this context that we may discuss the visibility of women in art and the place of their work in institutional collections.

In the course of art history, women artists were excluded from important records and often neglected to the background compared to their male counterparts, whose artistic output has almost always been considered the result of his genius, in which originality predominated over the production of female artists, often taken as a derivative or even just a copy.

The Rio Grande do Sul Museum of Art organized in 2011 the exhibition *The Sensitive Museum: an Overview of Production of Women Artists in MARGS Collection* curated by Gaudêncio Fidelis which sought to show the works of those artists whose work was represented in the museum collection but of which most of them had not even been brought to the public eye. The intent of this feminist approach, pioneer in MARGS institutional trajectory, served to reassess the representation of works by women artists in the museum's collection as well as redirect the museum to a more critical view of its role as an institution to include historically marginalized productions.

For this new exhibition *Uterus, Museum and Domesticity: Generations of Women in Art*, we chose the work of more than 50 women artists who do not have work or are poorly represented in the collection, or who have had their works recently incorporated in the collection, as well as a new generation of younger artists, whose carefully chosen works emphasize new aesthetic challenges that may be collected by the museum as works of art which shows relevance now. It is up to the museum to fulfill, at least in part, these gaps and incorporate these important works into its collection, as well as collecting significant works from the present to fulfill its historical role in rewriting art history periodically.

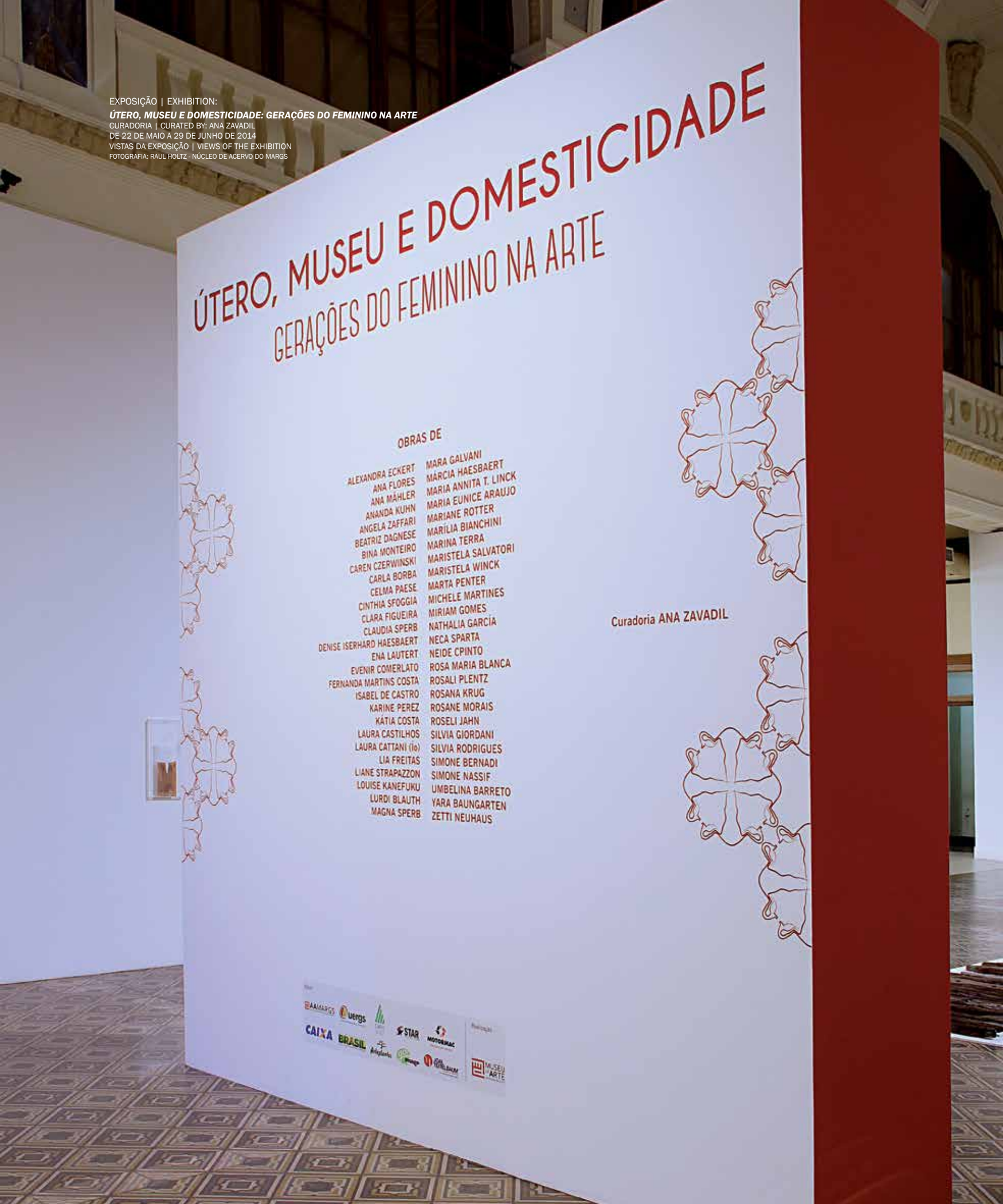
These works, brought to the light of its time, were chosen for their significance. The exhibition is not thematic and not built from the collection as most of the previously exhibitions the museum organized since 2011. Here each work represents specific issues investigated by each artist, originated from various criteria and may provide artistic or thematic affinities, or discuss political or social issues or even facing personal and/or autobiographical questions.

The arrangement of the works belong to the same curatorial platform employed in several exhibitions of MARGS, i.e., the juxtaposition of works in a non-chronological order, made even more clear by temporal cut because they are works produced recently.

The words uterus, museum and domesticity refer to the relevant issues of the peculiar character of the show: the female womb is *par excellence* as a place of generation, as well as metaphorically refers to the notion of the museum as repository of works with their storages in the dark; the museum as well as the uterus guards and protects life and art; domesticity refers to the domestic environment in which a considerable part of the production of women artists is held and is up to the museum as generator of knowledge to bring forth this production.

▪ Previously published in *Caderno de Experiência: Utero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte*, Ana Zavadil (Ed.), Rio Grande do Sul Museum of Art (Porto Alegre, May 2014), 3.

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
ÚTERO, MUSEU E DOMESTICIDADE: GERAÇÕES DO FEMININO NA ARTE
CURADORIA | CURATED BY: ANA ZAVADIL
DE 22 DE MAIO A 29 DE JUNHO DE 2014
VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS



AMBORELLA

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
ANA NOROGRANDO: OBRAS 1968-2013
CURADORIA | CURATED BY: GAUDÊNCIO FIDELIS
De 20 de dezembro a 23 de março de 2014

UMA INTRODUÇÃO FEMINISTA

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

A realização de uma exposição retrospectiva de Ana Norogrando no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) integra um conjunto de ações voltadas a um programa museológico que pretende dar relevância à produção de artistas mulheres, principalmente aquelas cuja produção ainda não recebeu adequada visibilidade.

VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
ANA NOROGRANDO: OBRAS 1968-2013 | *ANA NOROGRANDO: WORKS 1968-2013*
DE 20 DE DEZEMBRO A 23 DE MARÇO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Esse programa iniciou com a aquisição de obras para o preenchimento de lacunas no acervo do museu e tomou forma efetivamente já em 2011 no início desta gestão, com a exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*.[1] Desde então, um conjunto de ações vêm sendo realizadas com o objetivo de que a instituição torne-se mais consciente do papel dessa produção. A exposição de Ana Norogrando é a primeira retrospectiva dessa artista que há muito merecia receber uma exposição e publicação relevante sobre a sua obra. Meu primeiro contato com a obra da artista em uma exposição ocorreu em 1991, quando a convidei para participar da exposição *Arte Gaúcha Contemporânea* no Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI). De lá para cá, em diversas ocasiões observei sua obra, mas a oportunidade de realizar uma exposição de porte surgiu apenas recentemente, quando concluímos que o MARGS deveria estar engajado na produção de exposições de um grupo de artistas mulheres que há muito merecem adequada visibilidade.

Esta é uma exposição inovadora porque propõe uma leitura original da produção da artista, considerando outras avenidas na interpretação da obra e enfatizando o caráter feminista e ativista de sua produção. Não por outra razão, a exposição de fato atribui grande

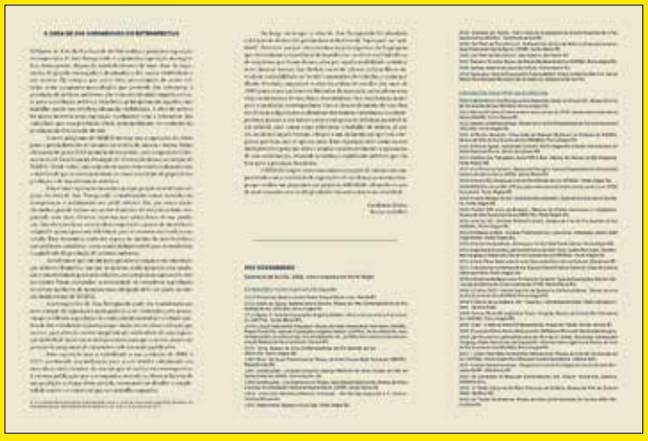
1. A curadoria da exposição foi realizada pelo autor e consistiu na primeira exposição feminista da história do museu, realizada de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012.

ênfase ao caráter feminista da obra da artista, resgatando seus mais diversos aspectos nas várias fases de sua produção. Os textos deste catálogo assinalam o contexto de sua obra em relação à tradição da escultura e da vídeo instalação, propondo assim uma interpretação aprofundada e mais radical.

A obra de Ana Norogrando revela-se através desta exposição a partir de uma leitura original da problemática de sua obra e aponta para sua relevância para o contexto da escultura local. A obra determina ainda um espaço no âmbito da arte brasileira que podemos considerar como sendo indispensável para entendermos a relevância da produção artística de artistas mulheres. Em um país que não consolidou uma tradição artística feminista, em que os museus ainda ignoram essa produção e sua relevância para suas coleções, em que apenas poucas exposições com tal caráter foram realizadas, a necessidade de considerar a produção de artista mulheres de maneira mais adequada deve ser parte da missão institucional do MARGS. Outra ação já havia sido empreendida no âmbito do MARGS, com o resgate da produção da obra da artista Heloisa Schneiders da Silva e a produção de um extenso livro sobre sua obra.[2]

A retrospectiva de Ana Norogrando pode ser considerada um novo estágio de exposições monográficas a ser realizadas pelo MARGS, em que a reflexão, a produção de conhecimento inovador e a atitude política de dar visibilidade à produção que ainda não recebeu a atenção que merece, para além do caráter simplesmente celebratório de uma exposição individual, mostram-se indispensáveis para que o museu avance na geração de programas de exposições qualificados.

▪ Publicado anteriormente em *Ana Norogrando: Obras 1968-2013*, Gaudêncio Fidelis (Org.), catálogo da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, de 20 de dezembro a 23 de março de 2014, 15.



FOLDER DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION BROCHURE
ANA NOROGRANDO: OBRAS 1968-2013
CURADORIA | CURATED BY: GAUDÊNCIO FIDELIS
De 20 de dezembro a 23 de março de 2014

2. Cabe lembrar, porém, que tanto a exposição quanto o livro foram uma iniciativa de um grupo de pessoas da sociedade civil, empenhadas e comprometidas com a produção da artista. Ver também Gaudêncio Fidelis, "Elementos para Análise de uma Outra Tradição Pictórica, um Outro Cânone: a Obra de Heloisa Schneiders da Silva no Contexto dos Anos de 1980", in *Heloisa Schneiders – Obras e Escritos*, Mônica Zielinsky (org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

A FEMINIST INTRODUCTION

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS

Ana Norogrando's monograph exhibition held at the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) is part of a series of actions aimed at promoting a museological programme that gives relevance to female artists, mainly those whose production has not yet received adequate visibility.

The programme began with the acquisition of artworks to fill the gaps of the museum's collection and was effectively established in 2011, in the beginning of the current administration, with the exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*.[1] Since then, several actions have been carried out intending to make the institution more conscious of the important role of this production. Ana Norogrando's exhibition is the first retrospective of an artist who has long deserved a relevant exhibition and publication of her work. My first contact with the artist's work was in an exhibition held in 1991, when I invited her to participate in the exhibition *Arte Gaúcha Contemporânea* at the Rio Grande do Sul State Institute for Visual Arts (IEAVI). From then on, I had the chance to observe her work in several occasions, but the chance to hold a major exhibition arose only recently, when we came to the conclusion that MARGS should be more committed to producing exhibitions of a group of female artists that much deserving better visibility.

This is an innovative exhibition because it proposes an original reading of the artist's production, considering other routes in the interpretation of her work and emphasizing the feminist and activist character of her production. For no other reason, the exhibition undeniably attributes great emphasis to the feminist character of the artist's work, rescuing its most diverse aspects in the several stages of her production. The texts published in this catalog point to the context of her work in relation to the traditions of sculpting and video installation, thus proposing a deeper, more radical interpretation.

Ana Norogrando's work is revealed in this exhibition through an original reading of its problematic, indicating its relevance for the local sculpting context. The work further determines a space in Brazilian art which we consider indispensible to understand the relevance of the artistic production of female artists. In a country where a feminist artistic tradition has never been consolidated, where museums still ignore this production and its relevance for their collections, where only a small number of such exhibitions have ever been held, the need to consider the production of female artists more adequately should be part of the institutional mission of MARGS. Another similar action had been previously undertaken at MARGS with the recovery of Heloisa Schneiders da Silva's work and the production of an extended book on her body of work.[2]

Ana Norogrando's retrospective can be considered the first step in a new stage of monographic exhibitions to be organized by MARGS, in which reflection, production of innovative knowledge and the political attitude of giving visibility to works that have not yet received the attention they deserve, beyond the simple celebratory aspect of an individual exhibition, are indispensible for the museum to move forward in the generation of quality exhibition programmes.

▪ Previously published in *Ana Norogrando: Works 1968-2013*, Gaudêncio Fidelis (Org.), catalog of the exhibition, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, from December 20 to March 23, 2014, 17.

1. The exhibition was curated by the author and is the museum's first ever feminist exhibition. It was held from December, 20, 2011 to March 18, 2012.

2. It is worth noting, however, that both the exhibition and the book were first an initiative of a group of people from civil society, committed to the artist's production. See also "Elementos para Análise de uma Outra Tradição Pictórica, um Outro Cânone: a Obra de Heloisa Schneiders da Silva no Contexto dos Anos de 1980", in *Heloisa Schneiders – Obras e Escritos*, Mônica Zielinsky (org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil.

INTRODUÇÃO AO CAMPO DA PINTURA DE GILDA VOGT

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
GILDA VOGT: UMA RETROSPECTIVA
CURADORIA | CURATED BY: GAUDÊNCIO FIDELIS
De 23 de agosto a 28 de setembro de 2014

Por muitos anos, a obra de Gilda Vogt tem mantido uma consistência que é admirável e excepcionalmente intensa. Poucos são os artistas de sua geração dedicados à pintura que produzem com tamanho comprometimento em relação às questões que procuram desenvolver. Quando olhamos para a obra de Gilda como um todo, vemos a intensidade do comprometimento da artista com o trabalho, permeado ainda pelo constante questionamento diante do universo da arte e do mundo que a rodeia. Quando nós, profissionais engajados em projetos de inclusão por meio da história da arte, "descobrimos" a obra de artistas mulheres ou de outros artistas que até então não haviam recebido a atenção merecida, como devemos julgar ou interpretar suas obras? De acordo com os parâmetros conhecidos e comumente utilizados pela história da arte canônica? Em sintonia com tradições artísticas já existentes e que, no mais das vezes, fazem com que tentemos mirar as obras dos artistas cuja obra ainda não é reconhecida naquela com uma feição pública já inscrita na tradição? Ou através de alternativas capazes de introduzir uma interpretação adequada, demandada pela obra conforme sua especificidade cultural e sua inclinação artística? E, ainda assim, estamos apenas reproduzindo modelos ultrapassados, ou introduzindo novas perspectivas de leitura capazes de ultrapassar os limitadores políticos e ideológicos que cercam a constituição de uma nova história da arte segundo uma predisposição de inclusão? Parece-me necessário responder a tais questões antes de prosseguir adiante na elaboração teórica acerca da obra de um artista, especialmente quando se trata de uma produção que demorou um tempo considerável para ganhar visibilidade adequada graças a um conjunto de ações expositivas e uma retrospectiva que proporcionasse finalmente a essa produção o devido grau de legibilidade.

Portanto, cada vez que enfrentamos a realização de uma exposição nova, principalmente uma de caráter retrospectivo-monográfico, cuja intenção seja dar conta de décadas de produção de um artista, essas perguntas devem ser respondidas. Afinal, não haveria nada de novo em reinterpretar (porque é isso que as exposições fazem em grande parte) um corpo de produção sob a ótica desatualizada das prerrogativas canônicas de construção da história da arte. A produção da legibilidade da obra de um artista também precisa ser reavaliada, visto que muitas vezes contém insuficiências ou pontos cegos que precisam ser revistos e, por vezes, corrigidos. Contudo, não haveria sentido em fazê-lo, pois não estaríamos a propiciar possibilidades inovadoras para vermos essa produção sob uma ótica atualizada e com a clareza necessária que um processo de legibilidade exige.

Assim, à medida que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) engaja-se mais uma vez em propiciar uma exposição retrospectiva de um artista nesta gestão, é preciso reavaliar os procedimentos que nos levaram a estabelecer uma plataforma com o intuito de chamar a atenção para a contribuição que sua obra possa propiciar à arte brasileira. Podemos afirmar que a condução curatorial que orienta esta exposição situa a obra no campo da produção pictórica contemporânea brasileira à luz das inovações artísticas que têm se sobressaído na arena

pública, embora nem sempre aquilo que ganhou notoriedade pode ser considerado o melhor, mas, levando-se em conta o porquê e as circunstâncias nas quais uma ou outra obra, ou corpo de obras, recebeu determinado nível de visibilidade e legibilidade. Trata-se, portanto, de uma estratégia política de dar visibilidade àquela produção que, por razões diversas havia permanecido na obscuridade, decorrente de mais um ponto cego na produção artística brasileira que frequentemente é negligenciada pela crítica ou pela historiografia.

No caso da obra de Gilda Vogt, é indispensável que, ao refletir sobre a sua produção e estabelecer possíveis plataformas de legibilidade para a mesma, seja levada em consideração a especificidade cultural da obra. Nesse caso, que especificidade seria essa? Quais seriam seus determinantes? E quais seriam as estratégias interpretativas capazes de dar conta da dimensão cultural e artística da obra que se mostre satisfatória? Trata-se de sua disposição de inclinar-se ao terreno da subjetividade do ambiente doméstico, entendendo esse ambiente como aquele da rotina que não ganhou status heróico nos grandes temas da pintura canônica e, ao mesmo tempo, a utilização de procedimentos que tenham colaborado para imprimir ao trabalho determinada condição de invisibilidade.

VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
GILDA VOGT: UMA RETROSPECTIVA | *GILDA VOTG: A RETROSPECTIVE*
DE 23 DE AGOSTO A 28 DE SETEMBRO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY GAUDÊNCIO FIDELIS
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Assinalar o conjunto de fatores que têm relevância suficiente para expressar a necessidade de uma intervenção relevante no campo da obra, capaz de situá-la adequadamente em um novo patamar de legibilidade e interesse no universo da arte brasileira, não se mostra uma tarefa fácil, mesmo porque toda obra, se "interpretada" apropriadamente, transforma-se em um empreendimento de fato complexo. Entretanto, a resposta que talvez deva ser dada em relação aos determinantes que constroem uma estratégia interpretativa com vistas a produzir legibilidade é fundamental para que possamos redefinir o panorama de obras a serem consideradas na avaliação da condição histórica que relegou muitas delas à obscuridade.

No caso da obra de Gilda, ainda se destaca a discrepância entre a qualidade da obra e o seu alcance público, que merece consideração, e não somente a especificidade da obra, embora seja, em última análise, esta que está em questão. Por vezes, a obra de Gilda resiste a seus intérpretes, principalmente quando nos referimos às pinturas do início de sua carreira, com seus

retratos que parecem desafiar os gêneros e colocar seus retratados em situações de intensa subjetividade psicológica, mas em desacordo com essa mesma dimensão psicologizante. Em parte, tal resistência persiste porque a crítica e a historiografia presumem de imediato que retratos do cotidiano são motivos "menores" na história da arte e, por conseguinte, não são dignos de figurar entre os principais assuntos da historiografia artística. Se assim prosseguirmos, não avançaremos na inovação de exposições que pretendam reivindicar um lugar adequado para artistas cuja produção ainda esteja situada à margem do reconhecimento mais amplo de sua obra.Transformada assim em uma possibilidade única de articular um espaço de redimensionamento da experiência da legibilidade e da construção da recepção da obra, a realização de uma retrospectiva oferece a oportunidade única de rever a obra de um artista em sua essência, a partir da avaliação conceitual da obra, sob a luz das estratégias interpretativas.

Ao perseguirmos as diversas tentativas de produzir adequada legibilidade para a produção da artista, poderemos assegurar um processo de dinamização das exposições museológicas apenas na medida em que lhes garantimos um considerável volume de produção de conhecimento através delas. Esse "talvez" é um dos mais importantes fatores a serem perseguidos pela realização de uma exposição retrospectiva que tenha por objetivo garantir legibilidade à produção de um artista em seu conjunto. Temos, assim, a possibilidade de inovar em relação ao processo museológico em seu papel de efetivamente produzir um campo interpretativo em que a legibilidade é o objetivo último a ser perseguido. A obra de Gilda Vogt ganha finalmente um *status* capaz de elevá-la ao patamar de artisticidade que lhe é justa. Somado a isso, a exposição vem assinalar a importância da contribuição da obra da artista para a arte brasileira – contribuição que ainda está para ser mensurada adequadamente e para a qual esta retrospectiva representa um passo significativo.

▪ Publicado anteriormente em *Gilda Vogt: Uma Retrospectiva*, Gaudêncio Fidelis (Org.), catálogo da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, de 23 de agosto a 28 de setembro de 2014, 8-9.

FOLDER DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION BROCHURE
GILDA VOGT: UMA RETROSPECTIVA
CURADORIA | CURATED BY: GAUDÊNCIO FIDELIS
De 23 de agosto a 28 de setembro de 2014

AN INTRODUCTION TO GILDA VOGT'S FIELD OF PAINTING

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS

For many years, the work of Gilda Vogt has had an admirable and exceptionally intense consistency. Few are the artists of her generation dedicated to painting who do so with such commitment to the issues they seek to explore. When we look at Gilda's work as a whole, we see the intensity of an artist's commitment to her work, permeated by a constant questioning of the artistic universe and the world around her. When we, professionals involved in projects of inclusion through History of Art, "discover" the work of female artists or of other artists who had hit her to not been given the attention they deserve, how should we judge or interpret their work? According to well-known parameters commonly used by the Art History canon? Attuned to existing artistic traditions, which most of the time make us attempt to see the work of artists whose work has not yet been recognised by the canon through a feature already inscribed in the traditions? Or through alternatives able to introduce an adequate interpretation, required by the work according to its cultural specificity and artistic inclination? And, ifso, are we only repeating out-dated models, or introducing new reading perspectives able to overcome the political and ideological limiting factors that surround the constitution of a new History of Art with a predisposition toinclusion?It seems to me that such questions must be answered before proceeding to the theoretical analysis of an artist's work, especially when we are dealing with a production that took considerably long to gain adequate visibility, and did so thanks to a number of exhibitions and a retrospective that has finally provided its due degree of legibility.

Therefore, every time we are faced with organizing a new exhibition, especially one of a retrospective-monographic nature, which intention is to portray decades of an artist's production, these questions must be answered. After all, there is nothing new in re-interpreting (because that is what exhibitions mostly do) a body of work through the out-dated lens of the canonical construction prerogatives of Art History. The creation of legibility of an author's work also needs to be re-assessed, given that often there are insufficiencies and blind spots that need to be reviewed and sometimes corrected. However, there would be no sense in doing so, as we would not be providing innovative possibilities for viewingthe work from an up-to-date point of view and with the necessary clarity that the process of creating legibility demands.

Consequently, as the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) becomes involved once again with a retrospective exhibition of an artist during this administration, we must re-assess the procedures that have led us to establish a platform that aims to draw attention to the contribution that Gilda's work can provide to Brazilian art. One could say that the curatorial strategy that guides this exhibition situates the work in the field of contemporary Brazilian pictorial production, in the light of innovations that have stood out in the public arena.That which gains notoriety cannot always be considered to be the best, but why it is so and the circumstances through which one work or another, or a body of work, gains a certain degree of legibility or notorietymust be taken into consideration. Therefore, it is a political strategy to give legibility to the production in question, which, for various reasons had remained in obscurity because of yet another blind spot in Brazilian artistic production, frequently neglected by the critics or by historiography.

In the case of the work of Gilda Vogt, when one reflects on it and establishes possible platforms of legibility for it, taking the work's cultural specificity into account is indispensible. What would the specificity be in this case? What might its determinants be? And what would be satisfactory interpretative strategies that could explain the work's cultural and artistic dimensions? It is a matter of these strategies being able to lean into the subjectivity of the domestic environment, seeing it as the environment pertaining to the daily life that did not achieve heroic status in the great themes of canonical painting and, at the same time, of using procedures that may have contributed to imprint a certain condition of invisibility into the work.

To highlight the set of factors of sufficient relevance to call for the need for an intervention in the work's field, capable of adequately situating it at a new level of legibility and interest in the universe of Brazilian art, is no easy task, not least because when "interpreted" appropriately, every work becomes a truly complex undertaking. However, the answer that perhaps should be given regarding the determinants that build an interpretative strategy aiming to guarantee legibility is vital for us to be able to redefine the panorama of works to be considered when evaluating the historical condition that relegated many of them to obscurity.

In the case of Gilda's work the discrepancy between the quality of her work and its public reach stands out, which must be considered, rather than just the work's specificity, although that is ultimately what is in question. Sometimes, Gilda's work resists interpretation, especially when one refers to the paintings of the beginning of her career. Those portraits seemed to defy genre and placed the subjects portrayed in situations of intense psychological subjectivity, but in disagreement with this same psychologizing dimension. Resistance persists partly because criticism and historiography immediately assume that portraits of daily life are "lesser" motives in history of art, and therefore not worthy of featuring among the main topics of artistic historiography. If we follow this line of thought, we will not innovate in exhibitions that aim to claim an appropriate space for artists whose production is still situated on the periphery of greater recognition. Thus transformed into a unique possibility for creating a space for re-thinking the experience of legibility and for building the work's reception, the organization of a retrospective offers a unique opportunity to review the work in its

essence, through its conceptual evaluation, in the light of interpretative strategies.

By making several attempts at creating adequate legibility for an artist's production, we can guarantee a process of rendering museum exhibitions more dynamic, but may be only to the extent that we guarantee a considerable amount of knowledge production through them. This "maybe" is one of the most important factors to be aimed at when holding a retrospective exhibition that has guaranteeing artist legibility as its role. Thus, we have the possibility of innovating the role the museological process plays in actually producing an interpretative field in which legibility is the ultimate goal pursued. The work of Gilda Vogt is finally gaining a status able to raise it to the level of artistry that it deserves. Furthermore, the exhibition highlights the importance of her contribution to Brazilian art – a contribution that is yet to be adequately measured and for which this retrospective represents a significant step forward.

▪ Previously published in *Gilda Vogt: a Restrospective*, Gaudêncio Fidelis (Org.), catalog of the exhibition, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, from August 23 to September 28, 2014, 10-11.

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION:
UMBELINA BARRETO: ARTE PLACENTÁRIA
CURADORIA | CURATED BY: ANA ZAVADIL
De 8 de outubro a 9 de novembro de 2014

O CORPO EM EVIDÊNCIA NO MUSEU

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) apresenta a exposição *Arte Placentária*, de Umbelina Barreto. Esta é a primeira exposição monográfica de grande envergadura que é realizada sobre a obra da artista. Em boa parte de sua produção, o corpo transforma-se em uma plataforma de inscrição das vontades, dos desejos e da dimensão política do corpo, especialmente quando confrontado com a experiência concreta das visões românticas do retrato, do qual essas obras fazem pouco caso. Se pensarmos que uma parcela significativa da tradição artística foi fundada na verossimilhança do retrato, e que a pintura fundamentou sua dimensão representativa na condição de reproduzir o corpo à sua imagem e semelhança, poderemos entender um vasto campo da história da arte como tendo gravitado primordialmente em torno dele.

A produção de Umbelina Barreto dedica-se extensivamente a investigar o corpo como um campo ideológico e político de batalha, fazendo-o por meio de um intenso exercício do desenho e outros elementos gráficos. A materialidade dessas obras assinala uma experiência por vezes mais pictórica e, em outras, intensamente gráfica. Vemos claramente em sua obra uma determinação em reivindicar o corpo para uma situação de investigação do espaço político de atuação do poder, transformando-o em um território de exploração do trabalho e dos desejos da sociedade capitalista.

O corpo na arte ocidental transformou-se com frequência em um porto seguro para aqueles artistas que desejam expressar-se através da forma, muitas vezes sem levar em consideração que estão incorrendo em uma abordagem fundamentalmente romântica e esquecendo-se de que o corpo é sobretudo um depositório das transformações sociais e políticas que migram imediatamente para ele. Em um universo de constante batalha pelo controle do corpo, a obra de Umbelina Barreto coloca em evidência as formas de aprisionamento, ideologização e exploração que se manifestam a todo o momento e que costumam passar despercebidas pela idealização do corpo diante da arena pública.

Nesse processo, a obra adquire uma dimensão política relevante, estabelecendo um espaço de reposicionamento do corpo como um campo para revelação das mazelas da convivência entre aquilo que é evidente e o que é imposto por um sistema de repressão. Uma economia política do corpo, como se sabe, determina sua problematização, de modo que este não possa mais ser destituído de uma dimensão simbólica de um canibalismo que devora aqueles que deixaram de ser sujeitos e passaram a objetos, de uma sociedade que se alimenta de nossos corpos e, inclusive, de nossos espíritos.

Ao realizar esta exposição, o MARGS dá continuidade ao seu projeto de promover a obra de artistas mulheres que ainda não receberam a visibilidade que sua produção merece. Por esse motivo, a exposição da artista Umbelina Barreto reveste-se de maior significado, tanto por apresentar uma produção inédita da artista quanto por abrir as portas do museu para uma produção ainda sem circulação adequada, oferecendo, assim, uma contribuição significativa para que possamos constituir gradualmente um novo panorama de obras para sedimentar uma tradição artística mais aberta, renovadora e inclusiva.

VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
UMBELINA BARRETO: ARTE PLACENTÁRIA | *UMBELINA BARRETO: PLACENTAL ART*
DE 23 DE AGOSTO A 28 DE SETEMBRO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY ANA ZAVADIL
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

▪ Publicado anteriormente em *Umbelina Barreto: Arte Placentária*, folder da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Outubro de 2014).

THE BODY IN EVIDENCE AT THE MUSEUM

GAUDÊNCIO FIDELIS
Director of MARGS

The Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) presents the exhibition *Placental Art* by Umbelina Barreto. This is the first monographic exhibition of such magnitude that is carried on the work of the artist. For much of her production, the body becomes a platform for recording of wills, desires and the political dimension of the body, especially when confronted with the concrete experience of romantic visions of the picture, which these works care little about it. If we think that a significant portion of the artistic tradition was founded on the likelihood of the picture, and that the painting was based on a representative dimension of reproducing the body at his image and likeness, we can understand a vast field of art history as having gravitated primarily around it.

The production of Umbelina Barreto is dedicated to extensively investigate the body as an ideological and political battlefield, working it through an intense exercise of drawing and other elements. The materiality of these works indicate an experience sometimes more pictorial, and other intensely graphical. We clearly see in her work a determination to claim the body into a state of investigation in which the work is a space of political power, turning it into a territory of exploitation of labor and the desires of the capitalist society.

The body in Western art became frequently a safe harbor for those artists who want to express themselves through form, often without considering that they are incurring into a fundamentally romantic approach and forgetting that this is primarily a depository of social and political transformations that migrate immediately to it. In a world of constant battle for controlling the body, the work of Umbelina Barreto highlights forms of entrapment, idealization and exploitation that arise all the time and often go unnoticed by the idealization of the body in the public arena.

In this process, the work acquires a relevant political dimension, establishing a space for repositioning the body as a field for revealing the evils of coexistence between what is evident and what is enforced by a system of repression. A political economy of the body, as we know, determines their questioning, so this could not be more devoid of a dimension of a symbolic cannibalism that devours those who cease to be subjects, and became objects of a society that feeds on our bodies and even on our minds.

By organizing this exhibition, MARGS continues its project to promote the work of women artists who have not received the visibility that their production deserves. For that reason, the exhibition of Umbelina Barreto is of greater significance, both for presenting an unprecedented production from the artist and for opening the doors of the museum to a production still without adequate circulation, by providing a significant contribution from which we can gradually form a new landscape of works to cement a more open, inclusive and renewing artistic tradition.

▪ Previously published in *Umbelina Barreto: Placental Art*, brochure for the exhibition, Rio Grande do Sul Museum of Art (May 2014).

O DESENHO PLACENTÁRIO DE UMBELINA BARRETO

ANA ZAVADIL
Curadora-chefe do MARGS

A emergência do corpo na arte contemporânea assinala que ele foi um tema recorrente para a arte, entretanto, a partir dos anos de 1950 vemos que ele se liberta da iconografia secular que o representou e passa a se constituir como expressão em si mesmo, tanto no que diz respeito a sua significação, quanto na sua ação, pois nesse período a *Body Art* usa-o como suporte para as mais variadas experimentações. Nos anos de 1990 se instalou uma crise em relação ao corpo, ou seja, a partir da sua reinvenção estética, reconstrução e desmaterialização são abordadas as transformações que a era do consumo, da ciência e da tecnologia trouxeram instigando reflexões acerca da identidade e também do corpo construído. Na arte dos anos de 1990 e 2000, o corpo foi retomado e investigado através de diversas linguagens. Foram realizadas exposições internacionais[1] sobre o tema e podemos citar no Brasil duas grandes mostras que tiveram seus focos nas questões relativas ao corpo. O *Panorama da Arte Brasileira* que ocorreu em 1997, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) com curadoria de Tadeu Chiarelli e a *XXIV Bienal de São Paulo*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, teve como tema a antropofagia e mostrou a tendência de revalorização do corpo na arte daquele período. Kátia Canton falou sobre um corpo visto como moldura, tema e campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas como forte tendência na arte brasileira da geração 1990-2000.[2]

A representação do corpo nas obras de Umbelina Barreto tem sido o assunto principal dos seus desenhos. A figura feminina recorrente está voltada para buscas existenciais e embates sociais e políticos e foi idealizada neste recorte de tempo que abrange a última década do século passado. Os desenhos apresentam formas estilísticas e potencialidades expressivas do feminino. A linguagem expandida remete ao tridimensional, em que a plenitude da forma plástica permite um novo percurso para o olhar através de uma estética sensível e questionadora em relação às questões femininas.

Os *Desenhos Precários* foi uma série que a artista iniciou em 1997, logo após a conclusão do mestrado em Filosofia e foi o resultado de uma necessidade urgente de retorno à criação. A matéria originada pela mistura de materiais distintos foi um contraponto à pureza da filosofia, segundo a artista e, ainda, muito próxima do ato de filosofar, pois a instauração sobre o "papel-pele" demonstra a presença de pouca matéria e assinala essa proximidade. O desenho toma para si a forma de uma pandorga, pois ao expandir-se no ar acentua a pesada-leveza da forma feminina, em um contraponto, em que o carvão e o fio de aço demarcam as linhas de força que sustentam o papel e a fibra de vidro de intensos coloridos.

Nos "desenhos placentários" que se iniciam logo após, em 1998, a natureza uterina da figura busca no papel o suporte para a sua ação. Inscrito no tempo, em que o ato físico de Umbelina é transformador, propõe um embate entre os corpos: o próprio corpo da artista e o do

FOLDER DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION BROCHURE
UMBELINA BARRETO: ARTE PLACENTÁRIA
CURADORIA | CURATED BY: ANA ZAVADIL
De 8 de outubro a 9 de novembro de 2014

1. . Jeffrey Deitch observou um novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu. Post *Human Exhibit Catalog Essay* [on line], 1992 [acesso em 20 set 2014]. <Disponível em *http://www.artic.edu/-pcarroll//PostHuman.html*>. Hal Foster afirmou que o corpo se tornou um local obsessivo de discurso crítico e prática artística. *The Return of The Real The Avant-Gard End of The Century*. Cambridge, Mass., London: Hit Press, 1996, 12-13.
2. CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira: Um Guia de Tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, 52.

desenho. Os tamanhos de 150 x 150 cm chegam até 350 cm e narram um processo além de fazerem referência ao esforço dispensado em sua realização. Com tintas fluídas sobre carvão através de giros constantes do suporte as imagens se sobrepõem para formar um novo plano com escritas desenhadas fazendo emergir uma nova série de desenhos.

VISTAS DA EXPOSIÇÃO | VIEWS OF THE EXHIBITION
UMBELINA BARRETO: ARTE PLACENTÁRIA | *UMBELINA BARRETO: PLACENTAL ART*
DE 23 DE AGOSTO A 28 DE SETEMBRO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY ANA ZAVADIL
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

Na série *Idiotas-artistas, Idiotas-mulheres*, já na passagem do ano 2000, os desenhos são realizados sobre tecidos com carvão, tintas fluídas e reveladores fotográficos que deixam ver a grade em que são elaboradas sobre papel fotográfico. A série traz reflexões sobre a condição da mulher na arte e deixa entrever uma sociedade que atribui ao homem um papel mais importante que o da mulher. Os desenhos falam de uma arte placentária (em contraponto a arte seminal) com o intuito de marcar e/ou reinvidicar o espaço da mulher na arte.

As instâncias de investigação buscam através do gesto e do embate corporal as relações intrínsecas entre tempo, corpo e espaço. O corpo, como lugar que se comunica através dos seus sentidos, da materialidade e da fisicalidade espacial transmite sensações de beleza e encantamento, além de questionamentos e múltiplas interpretações.

▪ Publicado anteriormente em *Umbelina Barreto: Arte Placentária*, folder da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Outubro de 2014).

THE PLACENTAL DRAWINGS OF UMBELINA BARRETO

ANA ZAVADIL
Chief-curator of MARGS

The emergence of the body in contemporary art indicates that it was a recurring theme for art. However, from 1950 we see that it was freed from secular iconography that represented and shall be constituted as an expression in itself, both in regards to its meaning, as well as on its action, because in this period the Body Art uses it as support for the various experimentations. In the art of the 1990s we saw a crisis in relation to the body, i.e., from its aesthetic reinvention, reconstruction and dematerialization are addressed transformations that the consumer era, science and technology have brought prompting critical thinking on the identity and also body constructed.

The art of the 1990s and 2000's, the body was taken up and investigated through various languages. International[1] exhibitions on the subject were held in Brazil, and we should mention two great shows that had their focus on issues relating to the body. The *Panorama of Brazilian Art* that took place in 1997 at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM) curated by Tadeu Chiarelli and the *XXIV Bienal de São Paulo*, curated by Adriano Pedrosa and Paulo Herkenhoff, had as its theme anthropophagy and showed the tendency of revaluation of the body in art from that period. Katia Canton spoke about a body seen as a framework, theme and unlimited field of experimentation, often cathartic and autobiographical as a strong trend in the Brazilian art of generation 1990-2000.[2]

The representation of the body in works of Umbelina Barreto has been the main subject of her drawings. A recurring female figure is facing existential search and social and political clashes and was designed this time clipping covering the last decade of the past century. The drawings show stylistic forms and expressive potential of the female. Expanded language refers to the three-dimensional, in the fullness of plastic form which allows a new path to look through a sensitive and aesthetic questioning in relation to women's issues.

The *Precarious Drawings* was a series that the artist began in 1997, shortly after the completion of M.A. in Philosophy and was the result of an urgent need to return to work with art. The matter originated by mixing different materials, was a counterpoint to the purity of philosophy, according to the artist, and also very close to the act of philosophizing, since the establishment of the "paper-skin" demonstrates the presence of little matter and notes that proximity. The drawing takes on the form of a kite, because when you expand the air it accentuates the heavy-lightness of the female form, in a counterpoint, in which the carchoal and steel wire demarcates the lines of force that give support to the paper and fiberglass of intense color.

In her "placental drawings" that begin soon after, in 1998, the nature of uterine figure on paper seeks support for its action. Inscribed in time, where the physical act of Umbelina is transformative, the work proposes a clash between bodies: the very body of the artist and the drawing. Sizes of one 150 x 150 cm and reach up to 350 cm, narrate a process beyond making reference to the effort dispensed in its realization. With fluid paint and charcoal through the constant turning of the support, the images overlap to form a new plan designed to bringing out a new series of drawings.

In her series Artists-Idiots and Idiots-Women, produced around the year 2000 the drawings are done on fabric with charcoal, fluid paint and photographic developers who let one see the grid in which they are drawn on photographic paper. The series reflects on the status of women in art and suggests a society that gives men a more important role than the woman. The drawings speak of a placental art (as opposed to seminal art) in order to demarcate and/or lay claim to the space of women in art.

Instances of investigation look through gesture and body clash creating intrinsic relationships between time, space and body. The body, as a place that communicates through its senses, materiality and spatial physicality, transmits sensations of beauty and enchantment, besides questions, and multiple interpretations.

1. Jeffrey Deitch observed the existence of a new artistic interest in the body and in the presentation of self. *Post Human Exhibition Catalog Essay* [online], 1992 [accessed on September 20, 2014]. <Available in *http://www.artic.edu/-pcarroll//PostHuman.html*>. Hal Foster said the body has become an obsessive place of critical discourse and artistic practice. The return of the real avant-gard the end of the century. Cambridge, Mass., London: Hit Press, 1996, 12-13.
2. CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira: Uma Guia de Tendências*. São Paulo: Iuminuras, 2001, 52.

▪ Previously published in *Umbelina Barreto: Placental Art*, brochure for the exhibition, Rio Grande do Sul Museum of Art (May 2014).

POR UMA ARTE PLACENTÁRIA

UMBELINA BARRETO

SOBRE DESENHOS

Da Precariedade Do Desenhar

Os desenhos precários iniciam em 1997, depois de uma longa e intrépida jornada pela Filosofia, e definem um retorno ao Desenho em caráter de urgência e emergência matérica, evidenciando a mistura a partir de distintas interações, ou, talvez, como um contraponto à preconizada pureza do filosofar.

A presentificação do corpo, capturado pelo gesto do desenho marcado com carvão na parede, define a criação de um percurso de mediação que pré-tende reiterar a forma em um papel-pele, em um quase nada de matéria plana, ainda muito próxima do ato filosófico.

A precariedade do desenho expandido no ar acentua a pesada leveza da forma feminina, como um oxímoro em suspensão, tal como uma pan-dorga descompassada, desafinada, ou em tola dissonância.

Um desenho de uma forma que, também identifica uma figura de linguagem em um processo de desenvolvimento infinito, pressuposta por um jogo de espirais desenhadas como um pré-texto da linha de carvão, que se estende, paradoxalmente, até o fio de aço, espiralado pelo embate entre a leveza do papel e a rigidez e dureza do aço.

Complementando a precariedade do desenhar em misturas impensáveis, alia-se a esse jogo a presença da fibra de vidro, que se constitui em uma aparente ausência através de uma transparência processada como uma nova força, que, ora se aproxima do aço, ora se alia a pele do papel.

Do Segurar Pandorgas Flutuantes

Segurar pandorgas flutuantes é a tarefa que se apresenta nos Desenhos Sobre Naturais, que iniciam, timidamente, e, simultaneamente, aos Desenhos Precários, em 1998.

Nos Desenhos Sobre Naturais a natureza placentária da figura busca um novo aliado no papel, o qual deixa de ser pele para ser plano, um espaço onde o papel-pele passa a ser inscrito no tempo, como um registro de sua breve passagem temporal.

Dessa forma, os Desenhos Precários são transformados em brevidades desenhadas, inscritas como Desenhos Sobre Naturais. Evidência de uma natureza templária desenvolvida no tempo, e inscrita no instante que lhes corresponde.

Nesta série de desenhos o esforço físico na realização das obras se intensifica, traduzindo o movimento da artista como um trabalho corporal em um processo de somação. Esta integração entre-corpos, definida entre o corpo do desenho e corpo da artista, culmina em um logós somatós, como um corpo próprio de inspiração Merleau-Pontyana, que sofre todas as consequências de seu ser-estar no mundo.

As obras iniciam em um tamanho regular de um metro e meio e seguem até três metros e meio, extensão que corresponde ao esforço dispendido. São elaboradas em procedimentos

mistos sobre o papel canson, com tintas fluidas sobrepondo-se ao carvão, em giros constantes do papel, onde algumas séries numéricas, reiteradamente, brincam com a perfeição dos intervalos, que retornam de forma insistente até que passam a abrigar um novo plano, envolvendo a escrita desenhada, e, consequentemente, fazendo emergir uma nova série de desenhos, depois de dois anos de pleno esforço em intenso trabalho.

Do Lugar Reconhecido

Pensar na série de trabalhos denominada Idiotas Artistas-Idiotas Mulheres que marcam a passagem do ano 2000 no desenvolvimento de minha linguagem é, também, trazer a existência/consciência do mundo como um conhecimento a posteriori, ou seja, como um conhecimento próprio do artista, que podemos denominar mítico, ao identificá-lo com Epimeteus.

O mito de Epimeteus está articulado ao mito de Prometeus, trazendo as duas faces do desenvolvimento humano, a Arte e a Ciência, sendo a ciência simbolizada pelo fogo roubado aos deuses e entregue aos homens, possibilitando a luz do conhecimento anterior. E a arte, simbolizada pela punição enviada aos homens, em uma bela Caixa de Pandora, da qual só resta a esperança, talvez, como uma possibilidade de enfrentar as medidas e desmedidas de nosso próprio desenvolvimento.

Esse conhecimento se constitui, inicialmente como uma autoconsciência, e acarreta, posteriormente, à mulher artista um processo de reconhecimento de um não-lugar no mundo, um Khora, ou uma eterna utopia, sempre a ser conquistada, mas como uma determinada moira, idiota-artista, idiota-mulher, que sabe de sua condição externa, e, entretanto, finge um não-saber para, simplesmente, continuar a sua jornada como artista.

Esses desenhos são realizados em tecido, com carvão, tintas fluidas e reveladores fotográficos, e evidenciam a tessitura e a grade ao serem articulados a quimioimagens elaboradas em papel fotográfico. As figuras femininas nesta série estão construídas como densas passagens em que se mostram pequenas frestas, trazendo a dificuldade desse embate. Talvez evidenciem a necessidade de desenvolvimento do feminino como tal, como um acordar em uma sociedade que atribui ao homem um papel seminal.

Na manhã desse lugar reconhecido, enquanto mulher e artista, eu verifico o quanto necessitamos de um Manifesto Por uma Arte Placentária.

MANIFESTO POR UMA ARTE PLACENTÁRIA

A placenta garante ao indivíduo em desenvolvimento as suas necessidades básicas: respiração, nutrição e eliminação de seus catabólitos. Neste sentido, traduzindo o desenvolvimento da arte como um desenvolvimento individual, contraposto a um desenvolvimento de mercado, levanta-se este manifesto em que se expõem nove ações necessárias a uma Arte Placentária, caracterizada como a potência do feminino no desenvolvimento da arte.

1. Garantir: Uma arte placentária garante ao artista o seu desenvolvimento individual como uma necessidade vital da linguagem da arte.
2. Optar: Escolher um desenvolvimento individual contraposto ao desenvolvimento de mercado é o cordão umbilical da arte, principalmente, em sociedades regradas pelo mercado.
3. Evitar: Que sociedades masculinas de mercadores sufoquem o caráter feminino de socieda-

des coletoras, transformando-o em patologia.
4. Combater: Garantir a matriz de nutrição é uma das formas de combater a acumulação assintótica do valor desmedido da sociedade neoliberal, caracterizada aqui como uma sociedade masculina de mercadores.
5. Possibilitar: O trabalho da eliminação de seus catabólitos, que passa a ser próprio da manutenção da saúde.
6. Desenvolver: Uma arte saudável, que é uma arte que age sobre a logos somatós de cada um, acentuando a necessidade de desenvolvimento físico/mental que caracteriza o ser humano.
7. Ressignificar: Na atualidade, ser humano já não tem significado, pois a potente fragilidade da natureza está a ser transformada, reiteradamente, em jactâncias mecanizadas, e, simultaneamente, se apontam jatos seminais para alvos controlados à distância.
8. Recomeçar: O envolvimento se esvai e nos esvai, e começamos tudo novamente. E novamente. E nova mente em corpomente ou mentecorpo.
9. Resistir: Para não virarmos só mente cordões umbilicais, em um Pós-mundo onde os homens metem o dedo em seu próprio umbigo, na busca de uma sobrevida genética, como fruto da extrema mercantilização de um desmedido desenvolvimento da ciência, articulada a uma arte seminal, que já está posta como pura tecnologia.

VISTA DA EXPOSIÇÃO | VIEW OF THE EXHIBITION
UMBELINA BARRETO: ARTE PLACENTÁRIA | *UMBELINA BARRETO: PLACENTAL ART*
DE 23 DE AGOSTO A 28 DE SETEMBRO DE 2014
CURADORIA | CURATED BY ANA ZAVADIL
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FOTOGRAFIA: RAUL HOLTZ - NÚCLEO DE ACERVO DO MARGS

FOR A PLACENTAL ART

UMBELINA BARRETO

ON DRAWINGS

On The Precariousness of Drawing

Precarious drawings began in 1997, after a long and courageous journey through philosophy and define a return to Drawing on urgent and emergency material character, showing a mixture from distinct interactions, or perhaps as a counterpoint to the advocated purity of philosophizing.

The presentification of the body, captured by the gesture of drawing imprinted with charcoal on the wall, defines the creation of a path of mediation that pre-tends to reiterate the shape on a paper-skin, in an almost nothing of a flat material, yet very close to the philosophical act.

The precariousness of expanded drawing in the air accentuates the heavy lightness of the female form as an oxymoron in suspension, such as a mismatch pan-dorga (kite), or foolish dissonance.

A drawing in a way that also identifies a figure of speech in a process of infinite development, presumed by a set of spirals drawn as a pre-text of the charcoalline, which extends, paradoxically, to the steel wire, coiled the clash between the lightness of paper and stiffness and hardness of steel.

Complementing the precarious of drawing in unthinkable mixtures, joins with that game the presence of fiberglass, which constitutes an apparent absence of a transparency processed through a new force which, sometimes approaches the steel, and other times allies itself to the paper skin.

On Holding the Floating Kites

Hold floating kites is a task that presents itself in Super Natural [1] Drawings, which started simultaneously to Precarious Drawings in 1998.

In Super Natural Drawings the placental nature of figure seeks a new ally in the paper, which is no longer skin but flat, a space where the skin-paper becomes inscribed in time, as a record of their brief temporal passage.

Accordingly, the Precarious Drawings are turned into drawn brevities, inscribed as Super Natural Drawings. Evidence of a Templar nature developed in time, and inscribed within the instant that corresponds to them.

On this series of drawings physical effort in performing the work intensifies, translating the movement of the artist as a corporeal job in a process of addition. This integration between-bodies, defined between body and drawing and the body of the artist, culminates in a logós somatós,[2] as its own body of Merleau-Pontyian inspiration, suffering all the consequences of his to be-being in the world.

The work start in a regular size of one a half meter and follow up to three and a half meters extension, that corresponds to the expended effort. They are prepared in various procedures on canson paper with fluid paint overlying the charcoal in constant and frequent turns of the paper, where some numerical series, repeatedly play with the perfection of the intervals, returning frequently until they pass to encompass a new plane, involving the writing draw, and thus bringing out a new series of drawings, after two years of full effort of intense work.

On Recognized Place

To think of the series of works called Artists-Idiots, Idiots-Women that mark the passage of 2000's in the development of my language, is also bringing the existence/consciousness of the world as a posteriori knowledge, i.e., as a proper knowledge of the artist, what might be called mythic, to identify it with Epimetheus.

The myth of Epimetheus is hinged to the Prometheus myth, bringing the two sides of human development, the Art and Science, being science symbolized by fire stolen from the gods and given to men, allowing the light of previous knowledge. And art, symbolized by the punishment sent to the men, in a beautiful Pandora Box, from which we can only hope, perhaps, as an opportunity to confront and unreasonable measures of our own development.

This knowledge is constituted, initially as a self-consciousness, and carries later, to the woman artist a process of recognition of a non-place in the world, a Khora, or an eternal utopia, always to be conquered, but as a certain moira, artist-idiot, woman-idiot who knows her outward condition, and yet pretends not-knowing to simply continue on her journey as an artist.

These drawings are made in fabric with charcoal, fluid paint and photographic developers, and demonstrate the texture and the grid to be articulated chemic-images developed on photographic paper. The female characters in this series are constructed as dense passages that show small cracks, bringing the difficulty of this clash. They may reveal the need for development of women as such as waking up in a society that gives men a seminal role.

On the morning of this recognized place, as a woman and artist, I verify how much we need a Manifesto For a Placental Art.

1. Originally in Portuguese Super Natural is written in one word. The artist, however purposefully wrote in two separate words to emphasize the over the top character of the word.

2. As it was written in Portuguese.

MANIFESTO FOR A PLACENTAL ART

The placenta secures to the individual in development, their basic needs: breathing, nutrition and elimination of its catabolites. In this sense, translating the development of art as individual development, opposed to a market development, rises this manifesto that exposes nine actions necessary for a Placental Art, characterized as the potency of women in the development of art.

1. To guarantee: A placental art warrants to the artist its individual development as a vital need of the language of art.
2. To choose: Choosing a individual development opposed to the development of the market is the umbilical cord of art, especially in societies ruled by the market.
3. To avoid: That male societies of merchants choke the female character foraging societies, transforming it into pathology.
4. To combat: To ensure the array of nutrition is one way to combat the rampant asymptotic accumulation of value of the neoliberal society, characterized here as a male society of merchants.
5. To enable: The work of the elimination of its catabolites, which happens to pertain to the maintenance of health.
6. To develop: A healthy art, it is an art that acts on the logos somatós[3] of each one of us, emphasizing the need for physical/mental development that characterizes the human being.
7. To reframe: Currently, the human no longer has meaning, because the powerful fragility of nature is being transformed once again, in mechanized boastings, and, simultaneously, one points seminal squirts to distant targets by remote control.
8. To start: The involvement fades out and fade ourselves, and we start all over again. And again. And a new mind,[4] in mindbody or bodymind.
9. To resist: To not only turn[5] into umbilical cords, in a afterworld where men stick their finger into his navel, in search of a genetic survival, as the fruit of an extreme commodification of an unreasonable development of science, articulated in a seminal art, which is now already posed as new technology.

3. As it was written in Portuguese.
4. In Portuguese the original word “novamente” (meaning again, once more) if written separately as the artist did “nova mente” means, in this case, “new mind”.
5. In Portuguese the artist use the word “somente” (meaning only, not only). She used the word “só mente” which has the same sound but means “only mind”, or “only the mind”, and at the same time "only lies" or "tell lies".

REALIZAÇÃO | ORGANIZED BY
Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR | GOVERNOR
Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA | SECRETARY OF STATE FOR CULTURE
Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

DIRETOR | DIRECTOR
Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE | CHIEF CURATOR
Ana Zavadil
[José Francisco Alves – Curador-chefe 2011-2013]

NÚCLEO ADMINISTRATIVO | ADMINISTRATIVE DEPARTMENT
Eneida Michel da Silva
Maria Tereza Heringer – Coord.

NÚCLEO DE CURADORIA | CURATORIAL DEPARTMENT
Ana Zavadil - Curadora-chefe
Bianca Ferreira dos Santos
Célia Moura Donassolo
Franciele Amaral da Cunha
Henrique dos Santos Garcia
Lidiane dos Reis Fernandes
Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION DEPARTMENT
Cláudia Rejane Antunes - Coord.

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN DEPARTMENT
Bárbara Tejada
Beatriz Ribeiro Azolin
Gaudêncio Fidelis - Coord.
Victória Francisca de Oliveira Santos

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA | COLLECTION AND RESEARCH DEPARTMENT
Ana Maria Hein
Gustavo Sá de Oliveira
Maria Tereza de Medeiros
Nataliê dos Santos Silveira
Raul César Holtz Silva – Coord.

NÚCLEO EDUCATIVO | EDUCATIONAL DEPARTMENT
Carla Adriana Batista da Silva
Kellem Francini Santos
Vera Lúcia Machado da Rosa - Coord.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO | CONSERVATION AND RESTORATION DEPARTMENT
Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa - Coord.

CONSELHO CONSULTIVO | ADVISORY BOARD
Beatriz Bier Johannpeter
Carlos Fajardo
Gaudêncio Fidelis – Presidente
José Luiz de Pellegrin
Marilene Pieta
Renato Malcon
Romanita Disconzi
Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO | COLLECTION ADVISORY BOARD
Ana Zavadil
Bianca Knaak
Blanca Brites
Gaudêncio Fidelis
José Francisco Alves
José Luiz de Pellegrin
Márcio Tavares

EQUIPE DE SEGURANÇAS | SECURITY TEAM
Adriana Regina Ribeiro
Anderson Luis Martins Kreis
Anderson Silveira da Silva
Antonio Lino Rodrigues
Bruno Cavalcanti Fernandes
Bruno Fernando Ribeiro
Carlos Mendes Pinheiro
Claudio Mariano da Silva
Edison Santos da Silva
Ernesto Saul Heinermer
Gilda Teresina Oliveira Teixeira
Gilnei da Cunha Santos
Jean Carlos Dias Paim
João Anilton Machado Cardoso
Joaquim Urubatan dos Santos
Jorge B. Pacheco Junior
Jorge Luis Paim da Silva
Jorge Rosa da Silva
Lauro Fabricio de Oliveira
Manuel José A. Ferreira
Marco Aurélio da Costa Alves
Monique da Rosa Santos
Rita de Cássia Conceição Figueira
Rodrigo Povoa
Soloi de Cassia Barbosa da Luz

SERVIÇOS GERAIS | GENERAL SERVICES
Manuel Eduardo M. Freitas
Luciane Freitas Dias
Nelci Anschau
Sara dos Santos Lima de Souza
Shirlei C. Barbosa

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS (GESTÃO 2014-2016) | FRIENDS OF THE MUSEUM ASSOCIATION
Ilita da Rocha Patrício – Presidente
Dirce Zalewsky – Vice- Presidente
Dione Marques Campello Costa – 1ª Tesoureira
Reny Elisabeth de Araújo Ramacciotti- 2ª Tesoureira
Janaísa Cardoso- Secretária
Beatriz Kessler Fleck– Conselho Fiscal
Carlos Carrion de Britto Velho– Conselho Fiscal
Carlos Alberto Carpena – Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS | VOLUNTEER GUIDES
Iara Nunnenkamp
Iná Ilse de Lara
Ledir Carvalho Krieger
Lenir Maria Perondi
Mairis Cavalheiro
Maria Regina Marques Teixeira
Renato Dias de Mello
Tânia Valeria Meurer Tipa

CATÁLOGO | CATALOGUE *O MUSEU SENSÍVEL*

TEXTOS | ESSAYS BY
Gaudêncio Fidelis

TRADUÇÃO | TRANSLATION
Gabriel Egger

DESIGN DO CATÁLOGO | CATALOGUE DESIGN
Jéssica Jank – Núcleo de Design Gráfico do MARGS
Victória Santos – Núcleo de Design Gráfico do MARGS

FINALIZAÇÃO | FINISHING
Beatriz Azolin – Núcleo de Design Gráfico do MARGS
Victória Santos – Núcleo de Design Gráfico do MARGS

REVISÃO | PROOFREADING
Elisangela Rosa dos Santos

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY
Carlos Stein e Fábio Del Re - Viva Foto
Núcleo de Curadoria do MARGS
Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

IMPRESSÃO DO CATÁLOGO | CATALOGUE PRINTING
Gráfica Pallotti | Porto Alegre

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION *O MUSEU SENSÍVEL*

CURADORIA | CURATED BY
Gaudêncio Fidelis

PROJETO DE MUSEOGRAFIA | EXHIBITION DESIGN PROJECT
Gaudêncio Fidelis

CONSTRUÇÃO DA ESTRUTURA MUSEOGRÁFICA | EXHIBITION DESIGN CONSTRUCTION
Petroli & CIA e equipe

COORDENAÇÃO DE CONSTRUÇÃO | CONSTRUCTION COORDINATION
Luis Uilson S. da Silva [Petroli & CIA e equipe]

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION INSTALLATION
Petroli & CIA

SUPERVISÃO DE CONSTRUÇÃO | CONSTRUCTION SUPERVISION
Maicon Petroli [Petroli & CIA]

PROJETO LUMINOTÉCNICO| LIGHTENING INSTALLATION
Petroli & CIA

AGRADECIMENTOS | ACKNOLEDGMENTS
Anita Kieling — Assessora da Secretaria de Estado de Políticas para as Mulheres e Coordenadora do Comitê Gestor de Política de Gênero [2011-13]
Marcia Santana — Secretária de Estado de Políticas para as Mulheres [2011-13] (In Memorian)
Télia Negrão — Coordenadora Geral do Coletivo Feminino Plural

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

F451m Fidelis, Gaudêncio.
O museu sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS / Gaudêncio Fidelis – Porto Alegre : Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.
200 p.

1. Arte – Curadoria. 2. Arte - Mulher. 3. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - Coleção. I.Título.

CDU: 7-055.2
069.02:7(816.5)

• Este catálogo foi composto nas fontes Franklin Gothic Book e Garamond Premier Pro, e impresso pela gráfica Pallotti em papel Magno Satin FSC 150g/m2 em capa dura em uma tiragem de 2.000 exemplares.
• This catalogue was typeset in Franklin Gothic Book e Garamond Premier Pro, and printed by Pallotti printing and publishing company on Magno Satin FSC paper, in hardcover with a printing run of 2.000 copies.

• Desenhado por Jéssica Jank e Victória Santos, no Núcleo de Design Gráfico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.
• Designed by Jéssica Jank and Victória Santos at the Graphic Design Department of Rio Grande do Sul Museum of Art.