

ECONOMIA DA MONTAGEM

Monumentos • Galerias • Objetos

A Secretaria de Estado da Cultura apresenta a publicação ECONOMIA DA MONTAGEM: MONUMENTOS, GALERIAS, OBJETOS

- Esta publicação faz parte da exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*, realizada pelo museu de 21 de agosto a 28 de outubro de 2012. Publicado em 2014.
- Todos os direitos pertencentes aos autores e ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Esta publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito dos autores.

© Museu de Arte do Rio Grande do Sul
© Gaudêncio Fidelis
© José Franscisco Alves

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
Praça da Alfândega, s/nº • Centro Histórico
CEP: 90010-150 • Porto Alegre | RS • Brasil
Fone (51) 3227.2311 • Fax (51) 3221.2646
www.margs.rs.gov.br

CAPA
Vista da exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*
Fotografia de Fabio Del Re

CONTRACAPA
ALFI VIVERN
(Buenos Aires | Argentina, 1948)
Sem título, 2001
Escultura em basalto
16 x 20 x 12 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)	
E19	Economia da montagem: monumentos, galerias, objetos. / Organizado por Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014. 200p. Catálogo de exposição. 1. Arte contemporânea. 2. Museografia. 3. Museu – Curadoria. I. Fidelis, Gaudêncio. II. Título CDU: 7.036 (058)

REALIZAÇÃO	APOIO	PATROCÍNIO	FINANCIAMENTO
	      		 

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

ECONOMIA DA MONTAGEM

Monumentos • Galerias • Objetos

Curadoria

JOSÉ FRANCISCO ALVES



SUMÁRIO

UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS	08
Tarso Genro Governador do Estado do Rio Grande do Sul	
QUESTIONAR, SEMPRE	10
Assis Brasil Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul	
INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO	12
Gerdau	
ECONOMIA, MONTAGEM, LABIRINTO, PRISÃO	14
José Francisco Alves Curador da Exposição	
CURADORIA NOS INTERSTÍCIOS DA CRIMINALIDADE: O DELITO EM EVIDÊNCIA NO MUSEU	16
Gaudêncio Fidelis Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul	
HIERARQUIAS DA SUBVERSÃO NA EXPOSIÇÃO REDUÇÕES DO SENTIDO	22
CURADORIA NOS LIMITES DA PRISÃO	24
PARA UMA ECONOMIA POLÍTICA DA MONTAGEM EM EXPOSIÇÕES	28
INSTITUIÇÕES SENTIMENTAIS: O APARATO DA EXPOSIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA VISIBILIDADE	32
ECONOMIA DA MONTAGEM	37
EXPOSIÇÃO [1]	
REDUÇÕES DO SENTIDO	148
EXPOSIÇÃO [1A]	
MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO	191

ECONOMIA DA MONTAGEM

Monumentos • Galerias • Objetos

ABELARDO ZALUAR
ADO MALAGOLI
ALBERTO MARTINS
ALFI VIVERN
ALFREDO VOLPI
ALMANDRADE
AMÉRICO GALOZO
ANGELO GUIDO
ANNIBAL PINTO
ANICO HERSKOVITS
ANNA LETYCIA
APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA
AVATAR MORAES
CARLOS ASP
CARLOS KRAUZ
CARLOS PASQUETTI
CARLOS PETRUCCI
CARLOS SCLiar
CARLOS WLADIMIRSKY
CILDO MEIRELLES
CLOVIS PERETTI
DANIEL ESCOBAR
DIDONET
DIONÍSIO DEL SANTO
EDGAR KOETZ
EDUARDO CRUZ
ELAINE TEDESCO
ELISABETH JOBIM

ERICA TURK
ERWIN BRANDT
ESTEPHANIO FUSSBACH
FANNY MEIMES
ESTHER BIANCO
FRANK SCHAFER
GASTÃO MANOEL HENRIQUE
GILBERTO PERIN
GISELA WAETGE
GLAUCO PINTO DE MORAES
GLAUCO RODRIGUES
HELENE SACCO
HELOISA CROCCO
ILSA MONTEIRO
IRAN MOREIRA
JACQUES DOUCHEZ
JOÃO FARIA VIANA
JOEL AMARAL
JOSÉ LUTZENBERGER
JOYCE SCHLEININGER
JUAN VENTAYOL
KEYLA SOBRAL
LIBINDO FERRÁS
LICIÊ HUNSCHÉ
LUIZ CARLOS FELIZARDO
MARIA BONOMI
MARIA HELENA RIBEIRO
MARIA TOMASELLI

MARINA CAMARGO
MÁRIO RÖHNELT
MARTA LOGUÉRCIO
MAURO FUKÉ
NATHANIEL GUIMARÃES
OTTO SULZBACH
OSWALDO GOELDI
PAULO PASTA
PEDRO WEINGÄRTNER
RAUL CÓRDULA
REGINA SILVEIRA
RENATA RUBIM
RENATO GARCIA
RENATO HEUSER
ROBERTO BURLE MARX
ROGÉRIO PRESTES DE PRESTES
RUBENS IANELLI
ROMANITA DISCONZI
ROSSINI PEREZ
SALOMÉ STEINMETZ
SUZANA SOMMER
TAKASHI FUKUSHIMA
TENIUS
TETI WALDRAFF
VASCO PRADO
VERA ZATTERA
VERA CHAVES BARCELLOS
VITORIO GHENO
WALDENY ELIAS

REDUÇÕES DO SENTIDO

[ACERVO DO MARGS]

CARLOS SCLiar
EDGAR KOETZ
FRANCISCO STOCKINGER
HANS STEINER
IBERÊ CAMARGO
LÉO DEXHEIMER
LEOPOLDO GOTUZZO
MILTON KURTZ

[ACERVO DO MUSEU DR. JOSÉ FAIBES LUBIANCA | ACADEMIA DE POLÍCIA CIVIL]

[ACERVO DO PRESÍDIO CENTRAL DE PORTO ALEGRE]

TARSO GENRO
Governador do Estado do Rio Grande do Sul

UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS

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.

QUESTIONAR, SEMPRE

O espaço acessível ao público é, quase sempre, o território do efêmero, do mutável, não apenas por sua proposta intrínseca [instalações, por exemplo] mas também pela multiplicidade de olhares que permite – e cada olhar traz sua própria mundividência e seu horizonte de expectativas. Daí pode-se dizer que qualquer obra está sempre em construção – haja vista as diferentes interpretações que uma obra de arte permite no decorrer dos séculos. Agora, nesta exposição inédita em nosso meio, as obras mostram-se com suas “fabricações” exclusivas, em que a montagem é a palavra-chave, com todas suas conotações, as quais deixam-se a cargo do observador. O resultado é uma multiplicação *ad infinitum*, com o livre uso do recurso estético da obra dentro da obra, proposta por André Gide para caracterizar seu livro *Moedeiros Falsos*.

Essas experimentações constituem os melhores propulsores do desenvolvimento e atualização da arte, e nada melhor que um espaço público – no sentido institucional – para abrigá-las. Aliás, não é de hoje que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul persiste nessa busca, e para isso conta com todo estímulo e apoio do poder público, que tem, dentre suas mais notórias funções, possibilitar o livre acesso do cidadão a exposições que venham questionar seu universo, mexer com o seu arcabouço de certezas e, com isso, habilitá-lo a discutir o mundo e a própria sociedade em que se insere. Parabéns, MARGS, por mais este exemplo de compromisso e participação.

GERDAU

INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO

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.

JOSÉ FRANCISCO ALVES
Curador-chefe do MARGS

ECONOMIA, MONTAGEM, LABIRINTO, PRISÃO

Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos tem o seu tema centrado no termo *montagem* e alguns de seus significados relacionados de forma mais direta ao campo da arte, seja da área cinematográfica, tal qual foi concebida na teoria da vanguarda do cinema soviético (1920-30), quanto a montagem espacial escultórica/arquitetural. Essa expressão, igualmente, é de largo emprego para designar a inserção de objetos artísticos no espaço de exposições. No cinema, o principal objetivo da montagem foi o de organizar as sequências cinemáticas para propiciar a ilusão e a eficiência da informação tempo/espaço, durante o desenrolar da narrativa.

Dentro do contexto desta exposição, *economia da montagem* refere-se a um campo conceitual em que um conjunto de elementos é colocado em efeito através de um processo capaz de estabelecer a eficiência do aparato de exposições. Nesse caso, diversos fatores são levados em consideração, como a montagem propriamente dita, a articulação entre significado das obras e o conceito da exposição, a experiência da galeria como espaço privilegiado para a visibilidade das obras e a construção de trabalhos *in situ* e de caráter central. Desse modo, criam-se diversos polos de *atividade* na exposição. O subtítulo, *Monumentos, Galerias, Objetos* refere-se a um conjunto de “artifícios” que uma exposição adota com o intuito de construir narrativas e articular proposições conceituais. O termo *monumentos* refere-se às construções de maior escala da tradição escultórica, com seu imenso repertório de objetos ao longo da história da arte; *galerias*, ao redimensionamento histórico que articula os aspectos labirínticos da história da arte, aos corredores da arquitetura histórica que abrigaram obras de arte até a contemporaneidade, com

o surgimento do espaço imaculado — o “cubo branco”; *objetos*, como um conjunto de proposições que se configuram na forma de pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e assim sucessivamente.

Para a exposição foram utilizados estrategicamente os quatro cantos das galerias laterais do espaço central do museu (a Pinacoteca) para a realização de obras específicas para esses locais. Esses vértices sempre foram relegados a uma condição subalterna dentro da constituição cultural do espaço e por isso mesmo tendem a ser destinados a um segundo plano em uma exposição. Em *Economia da Montagem* eles adquirem uma excepcional importância pela orientação diagramática do espaço através da escolha de quatro artistas convidados para realizarem obras especiais para esses locais.

Outro diferencial que a exposição adota é a inclusão de uma exposição dentro da outra por meio da inserção de uma galeria de arte na ala direita da Pinacoteca. Essa exposição, intitulada *Reduções dos Sentidos*, pode ser entendida como uma *mise-en-abyme* ao proporcionar um mecanismo de espelhamento que se reproduz infinitamente. Uma exposição dentro da outra, literalmente; ou seja, um espaço expositivo dentro do outro, com curadoria, título, proposição temática e conceitual, obras e objetos próprios. Essa galeria, interna à exposição *Economia da Montagem*, insere-se na condição de protótipo do cubo branco tradicional, o qual discute também o processo regulatório do aparato de exposições e aborda os mecanismos que dirigem o campo de articulações curatoriais. Tudo isso sem negligenciar uma abordagem política de questões que circundam o espaço expositivo, pela sua dimensão cultural, social e ética.

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS

CURADORIA NOS INTERSTÍCIOS DA CRIMINALIDADE: O DELITO EM EVIDÊNCIA NO MUSEU

A exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* trouxe duas inovações surpreendentes: uma exposição dentro da outra, intitulada *Reduções do Sentido*, e a introdução de objetos ilícitos em confronto com obras de arte através de mecanismos de justaposição. Ambas as exposições foram organizadas pelo mesmo curador, José Francisco Alves, curador-chefe do MARGS naquele período,¹ em um espaço distinto daquele da própria exposição que a abrigava, mas ainda assim dentro dele. Uma galeria de arte construída na forma de um protótipo modular, com paredes abertas que deixavam entrever o espaço maior que a abrigava, exibiu um conjunto de objetos ilícitos advindos do universo prisional em justaposição com obras de arte do acervo do MARGS. Enquanto a exposição que a abriga (*Economia da Montagem*) expunha exclusivamente obras de arte em justaposição, *Reduções do Sentido* mostrava obras de arte do acervo do museu, armas e outros artefatos ilegais fabricados por presidiários provenientes do acervo do Presídio Central de Porto Alegre e do Museu Dr. José Faibes Lubianca, ligado à Divisão de Ensino da Academia de Polícia Civil da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Esses artefatos, em sua maior parte armas de fogo, revólveres, granadas, escopetas e outros, como as chamadas “jiboias”,² são ilegalmente fabricados pelos presidiários para serem utilizados em fugas, motins e outros tipos de atividades ilícitas dentro do presídio. Essas peças são produzidas com madeira, barras de ferro, lâmpadas, tubos de encanamentos, fiação, preservativos, massa epóxi e toda sorte de materiais que os presidiários conseguem extrair do ambiente da prisão, além de outros que são clandestinamente transportados para dentro do presídio por visitantes e outros meios ilegais.

O sofisticado grau de artesanaria e a engenhosidade dessas peças, e por vezes seu arrojado design, andam lado a lado com sua eficiência e funcionalidade. Contudo, elas também atestam a necessidade do ser humano de construir objetos que transcendam as regras da legalidade e alimentem o sistema do

crime organizado. Esses objetos confiscados dos presidiários, tanto aqueles pertencentes ao acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca quanto ao Presídio Central de Porto Alegre, são frequentemente utilizados como instrumental nas aulas de formação de novos policiais civis, juristas, criminalistas e outros profissionais que, de uma forma ou outra, trabalham junto ao sistema prisional e no combate ao crime.

No processo de realização da exposição *Economia da Montagem*, o museu estabeleceu um acordo de cooperação com essas duas instituições, não só para o empréstimo das obras, mas também para trabalhar com a curadoria com o objetivo de instruí-la sobre o funcionamento e a utilização das referidas peças [Fig. 1], promovendo assim um maior entendimento do funcionamento desses objetos e armas, bem como seu propósito. Em última análise, *Reduções do Sentido* colocou o delito em evidência no espaço museológico através da exposição dos objetos que o representa.



FIG. 1
Visita ao Presídio Central de Porto Alegre
Curador José Francisco Alves e membros da Brigada Militar
04 de agosto de 2012

¹ A função de curador-chefe foi instituída pela primeira vez na história do MARGS em janeiro de 2011.

² “Jiboias” são cordas feitas com tecidos, tais como roupas de cama, para serem utilizados em fugas.

Outros aspectos explorados por essa exposição são igualmente significativos, entre eles a introdução de uma evidência – a de que exposições são plataformas de condução de determinadas perspectivas de pensamento postas em prática para conduzir os sentidos em determinadas direções:

A exposição investiga também o espaço de exposições museológico como um modo de produção e controle dos sentidos dentro do campo da percepção, ao mesmo tempo em que investiga seu parentesco com outras formas institucionais de organização e controle, a prisão entre elas. Além disso, a proposta curatorial busca lidar com a duplicidade das regras produtivas do espaço, ao incluir uma galeria dentro da outra, considerando ainda a repetição causada pela sobreposição da assinatura do curador, titularidade da exposição e autonomia conceitual dos objetos diante do contexto em que se inserem, ou seja, em uma exposição que se realiza através de paralelismo e da sobreposição.¹

As exposições obedecem a regras estritas acerca de como são creditadas, de sua relação com a autoria e outras prerrogativas que caracterizam a natureza de sua constituição no universo da cultura. Ao quebrá-las, o museu desafia tais princípios, deslocando a organização dos objetos artísticos que se transformam dependendo da lógica organizacional desse sistema. *Economia da Montagem* determina novos padrões para a organização de experiência de exposições para uma forma que não condiz mais com a lógica comum do sistema organizacional das exposições sob uma perspectiva tradicional, considerando a experiência agora como fundamental de ser redescoberta na reorganização do espaço e das hierarquias de sistematização dos objetos em um ritual de exposição que se mostra regulado pelos princípios da lógica curatorial.

Em pontos estratégicos do espaço do museu, determinadas peças e artefatos foram colocados também do lado de fora dessa pequena galeria da exposição *Reduções do Sentido*, confundindo propositamente o visitante e, ao mesmo tempo, sinalizando para uma contaminação do espaço por esses

objetos. Tal estratégia indica que os limites entre prisão e instituição museológica não chegam a se diferenciar propriamente. As aberturas (espaçamentos) entre as paredes assinalam um espaço panóptico e introduzem o regime da visibilidade como dominante (em termos foucaultianos), principalmente se consideramos o espaço do museu, onde a visibilidade ideal, assim como no sistema prisional, é sempre o principal objetivo a ser alcançado. Essa pequena galeria de *Reduções do Sentido* foi construída para ser um dispositivo panóptico e permitir, através de seus espaços entreabertos, uma maior consciência do exercício da visibilidade dentro do museu.

Trata-se de ver e ser olhado pelos objetos, tal como se vê uma exposição em partes, dado que há sempre um anteparo a impedir a visão: cada vez que o espectador olha para uma parte dela, outra é ocultada de sua visão. Se ele se encontra na parte interna da galeria, passa a ser vislumbrado por outros visitantes da exposição e torna-se assim objeto da visibilidade. Como destacou Foucault: a “visibilidade é uma armadilha”.² Para ele, o panóptico é um aparato de dissociação entre o ver e o ser visto³ e, uma vez que se torna objeto da visibilidade, sua consciência de que está sendo objeto de vigilância torna-se opaco e o senso de aparência sofre um descolamento da percepção. Ao contrário, quando no exercício da visibilidade, o indivíduo desempenha um duplo papel, demarcado pela relação de poder entre ver, deixar-se ver e ser visto, este demarca uma relação de transitividade entre a visão e o seu objeto.

Prisões e museus têm algo em comum. Ambos são aparatos de controle: um do corpo e outro do pensamento; o primeiro da alma, como afirmou Foucault, e o segundo da visão. Se o primeiro atesta a capacidade do Estado em dominar os desejos, limitar a vontade e o livre-arbítrio, fazendo-o pela limitação e pelo cerceamento, o museu conduz a percepção do espectador como modo de controlar seus sentidos e direcioná-los através de suas entranhas. Ao justapor obras e objetos ilícitos, *Reduções do Sentido* questiona os limites da arte como realização da excelência técnica e estética, intenção artística, por meio de uma disposição que produz um atrito conceitual entre a imagem e o

¹ Idem. Gaudêncio Fidelis, *Para uma Economia da Montagem*, de 22 de agosto a 28 de outubro de 2012, brochura da exposição.

² Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007 [1975]), 166.

³ Idem, 177.

significado, produzido pela realidade material de tais objetos e peças artísticas.

Asilos psiquiátricos já serviram de abrigo a artistas extraordinários, como Artur Bispo do Rosário.⁴ As obras desse artista, hoje reconhecidas internacionalmente, foram produzidas com materiais do seu universo cotidiano naquela instituição e portadoras de um repertório de elementos de seu universo pessoal, além de experiências afetivas e desdobramentos sociopolíticos. Não por outra razão, a obra de Bispo do Rosário está impregnada de seu próprio corpo, pois de certa forma não há como destituí-la de uma vivência do artista naquele ambiente, até mesmo pelos materiais e objetos que utilizava, igualmente pertencentes àquele universo. O espelhamento causado por uma exposição dentro da outra, uma *mise-en-abyme* por assim dizer, reflete em grande parte a experiência da sobreposição dos aparelhos de controle do Estado nos termos de Althusser, que se mostra perverso, transformando-nos a todos em objetos de vigilância e controle, sendo simultaneamente limitador dos sentidos, das experiências e das liberdades expressivas.

As passagens localizadas entre as paredes dessa pequena galeria deixam entrever por ora as obras que estão nas paredes das galerias do museu. Ao realizar uma exposição dentro da outra, a curadoria desautoriza em parte suas escolhas curatoriais e confunde o privilégio da autoria, visto que dentro de uma exposição há outra, como um indicador da formalização de um gesto paralelo, insuficiente para demarcar uma posição de consciência dessa autoridade como determinante na constituição dessas mesmas escolhas. Além disso, a exposição indica uma interferência em meio à exposição que é da ordem da sobreposição conceitual do espaço, do significado e da organização de sistemas considerados conflituosos (arte e não arte, objetos artísticos e sua relação com objetos ilícitos). A confluência de dois campos distintos produzidos por essa exposição, cuja dúvida seria só uma (*Economia da Montagem*) ou duas (*Economia da Montagem e Reduções dos Sentidos*), atesta que a dúvida que caracteriza a sobreposição é sobretudo um dispositivo político da experiência

diagramática da vontade subversiva da criatividade.

Reduções do Sentido é uma exposição que se caracteriza pela sujeição da produção criativa a uma dimensão anti-histórica, calcada apenas na circunstância de uma suficiência diagramática do espaço de localização das contradições e dos conflitos inerentes à justaposição de objetos, cuja natureza é alheia ao espaço artístico museológico. A possibilidade de realizar uma intervenção curatorial no âmbito dos limites da interferência museográfica – um diferencial para arregimentar o sentido como possibilidade de articular a bom termo novas possibilidades de uma economia da montagem – é um dos principais objetivos dessa exposição. Trata-se ainda de estabelecer um conjunto de possibilidades de intervenção museológica que se mostrem providenciais para um novo modelo de exposições que sejam relevantes para diferenciar o exercício da experiência criativa que lance mão de novos termos comparativos da arte e de seu processo artístico.

Uma economia da montagem implica especialmente a articulação de um conjunto de fatores que viabilizem a dinâmica de fatores que possam influenciar novos modelos de pensamento acerca da experiência de realizar exposições cujos parâmetros de sobreposição conceitual sejam testados. Da mesma forma, o espaço que constitui a disposição diagramática das obras no espaço, a relação entre a espacialidade e a consistência produtiva de sua eficiência mostra-se mais relevante do que a possibilidade de configurar um conjunto de alternativas simplesmente formais do espaço. A instituição de uma plataforma de constituição de uma possível limitação da resistência entre a confluência de uma experiência real da criatividade e um campo de proposições criativas, foi possível de ser realizada em *Reduções do Sentido*. Esta experiência aqui não foi mais produzida exclusivamente pela ordem da experiência artística, mas da transformação dos elementos da arte através de objetos que não traduzem somente princípios estéticos e intenções nobres, porém da transgressão ilícita e da barbárie, já que a maior parte desses objetos é produzida para infringir no corpo do outro um alto grau de ferimentos e danos.

As normas que regulam a influência de um campo de forças transformacionais sobre a produção artística são transmitidas, na exposição *Reduções*

⁴ Nesse caso a Colônia Juliano Moreira, um hospital psiquiátrico localizado no Rio de Janeiro. A instituição utilizava-se de métodos de violência para o controle do corpo dos pacientes, incluindo, mas não limitada a isso, eletrochoques, lobotomia e punições físicas.

do *Sentido*, na forma de um padrão distinto de características regulatórias e normativas que difere da lógica da experiência estética, introduzindo a componentes da ordem da perversidade disfuncional e da transgressão da lei. Se pensarmos que cada um dos campos de força da exposição está em jogo como espécie de referendo da transgressão da lei, a arte e esses objetos em algum ponto se aproximam, na medida em que a arte também se realiza de maneira transgressora. Ela se distancia porque entre arte e objetos de presidiários (objetos não artísticos de não artistas) existe uma intransponível barreira social limitada pela dimensão que posiciona essas duas classes de indivíduos (um com liberdade plena e outro sem nenhuma) posicionadas anos luz uma da outra.

Delitos estiveram próximos da arte em vários momentos, como, por exemplo, nas obras *Corpus Delicti*, de Jac Leirner, com trabalhos feitos com objetos roubados de aviões, produção que a artista desenvolveu no início dos anos de 1990. O furto, documentado e explícito na singularidade dos objetos roubados, tais como cinzeiros, talheres, guardanapos, cobertores e outros objetos de aviões, surge então em suas obras, que depois atingiram uma extraordinária circulação internacional. Escrevi anteriormente sobre a adoção, pela artista, do “delito como procedimento”:

É preciso ver que, embora se possa dizer genericamente que a artista ‘instituiu o delito como procedimento’, como me referi, este não incidiu sobre todas as instâncias do trabalho, ou sobre outras circunstâncias onde este pudesse ser praticado. O procedimento, portanto, nesse caso teria que obedecer a uma série de prerrogativas. O local escolhido, por exemplo, para a execução do trabalho é limitado ao espaço do avião, não por acaso, visto que a obra contabiliza uma série de outros dados, tais como o espaço de transição, limitação de acesso e especificidade funcional dos objetos.¹

O delito como procedimento, portanto, não é estranho ao espaço da arte. Ao contrário, ele surge em muitas das manifestações da vanguarda e reaparece em diversos momentos da produção contemporânea. Quando surge, ele

introduz um ruído considerável em meio à dimensão específica da curadoria como reguladora das normas de construção da ordem, a ponto de causar dúvidas sobre a autoridade do gesto e sua dimensão constitutiva. Se determinar a ordem é um dos mais significativos imperativos do gesto, como modo de regular a vontade e o desejo curatorial, transgredi-lo implica uma sobreposição da vontade diante da sistematização da experiência organizacional da exposição.

Para que possamos considerar as variadas possibilidades estratégicas de articulação de uma exposição como *Reduções do Sentido*, que assinala o delito como componente relevante da criatividade, foi necessário confrontar um universo de incompatibilidades. A organização desses objetos diante da visibilidade museológica torna-se, assim, consideravelmente estratégica para pensarmos como é possível definir um campo de ação que se caracterize não só pela experiência da vontade produtiva da criatividade, mas também pela noção, de certo modo duchampiana, de pensar o objeto artístico como um interveniente da institucionalidade. Podemos caracterizar essa interferência como sendo da ordem da transgressão subjetiva da vontade, que define a experiência artística como tendo uma duplicidade que transita entre a especificidade canônica e singularidade transgressiva, a qual raramente ascende a um patamar de canonicidade.

No caso desses objetos, advindos da clandestinidade do contexto prisional, podemos identificar ainda uma questão de gênero: embora existam objetos ilícitos construídos por presidiárias do sexo feminino, os objetos escolhidos para exposição foram todos produzidos por presidiários homens. Tal característica não determina nenhum tipo de inclinação comportamental pertencente a determinado gênero (masculino ou feminino), mas demarca sobretudo uma escolha curatorial que, uma vez assinalada na exposição, caracteriza a exposição como localizada no território da masculinidade, o que não deveria ser uma surpresa, considerando o *status* patriarcal do museu como instituição historicamente constituída e mais uma vez presente em todas as suas instâncias.

Para que seja possível demarcar um novo campo epistemológico, devemos considerar a disposição de realizar um histórico de exposições

¹ Gaudêncio Fidelis, *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002), 19.

transgressivas,² que assinala as diferenças entre a experiência de um campo de ação subversiva e aquele que determina o território da arte como tendo sido articulado em torno da dispersão transgressiva do pensamento e da ação. Podemos, assim, definir a experiência do caráter intervencionista da arte como capaz de caracterizar o espaço de exposições como sendo eminentemente político.

* * *

O centro da exposição *Economia da Montagem* foi constituído pela obra *Homenagem à Arquitetura Moderna*, de Almandrade, que foi concebida pela artista em 1979 e realizada pela primeira vez pelo MARGS para a exposição. Esse trabalho, que pode ser descrito por uma série de entradas e saídas, escadas e aberturas que não têm uma utilidade objetiva ou indicam algum senso de direção, mostrou-se apropriado para configurar um conjunto de problemas em torno dos quais a exposição pode ser realizada. Há também um pouco de panóptico nessa “torre” de Almandrade, com sua construção ascendente em direção a um centro e a um espaço de visão para todos os lados. Suas aberturas indicam uma série de possibilidades que permitem o acesso da visão para todo o entorno e em volta de sua área central, constituída por uma plataforma sobre arcos. Não por outra razão, essa obra foi escolhida para estar localizada no centro da exposição, servindo como uma perfeita metáfora não só para os questionamentos referentes ao papel hegemônico da visão, mas também para outras exposições que o MARGS vem realizando em que esse centro foi questionado.³ *Homenagem à Arquitetura Moderna* é uma obra que reinstitui de forma contundente os dilemas da arquitetura moderna, colocando em questão seu próprio sentido utópico, em uma relação de transversalidade acerca de sua própria funcionalidade:

A obra parte do fracasso da arquitetura moderna como projeto internacional, cujas intenções claramente utópicas pretendiam soluções para os grandes dilemas dos espaços de vivência e convívio da vida contemporânea. *Homenagem à Arquitetura Moderna* é, em muitos aspectos, uma crítica ao programa arquitetônico da modernidade, assim como uma obra de rara beleza e originalidade. Constituída por uma série de arcos e colunas, formando uma simples, mas intrincada, composição espacial, essa estrutura arquitetônica conduz a entradas e saídas que não vão a lugar nenhum e subvertem radicalmente a funcionalidade, reverberando um sentimento utópico da mesma maneira que seus pares reais.⁴

Juntas, a exposição *Economia da Montagem* e sua forma paralela *Reduções do Sentido* arregimentam um conjunto de problemas curatoriais que lhes atribui considerável importância no contexto das exposições no caso brasileiro. *Economia da Montagem* torna relevante um conjunto de questões que costumam ser negligenciadas pelo exercício de realizar exposições quando se trata de questionar limites da ordem da justificativa autoral, do delito como procedimento artístico de origem criativa e da vontade de repensar os limites da transgressão dentro do museu. Se, por um lado, é possível afirmar que os modelos de exposições existentes parecem não dar conta da diversidade de problemas que as exposições podem abordar, por outro lado podemos considerar que o MARGS atingiu hoje um dos mais relevantes patamares de experimentação curatorial que um museu brasileiro já atingiu. Seus modelos de exposições têm influenciado outros museus brasileiros, que passaram a organizar exposições utilizando não só mecanismos de justaposição, mas também disposições diagramáticas similares.⁵

² Sobre essa questão, ver meu texto “Alienologia: Para uma Psicologia da Recepção de Exposições Transgressivas em Museus”, in *Alien: Manifestações do Disforme*, catálogo da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

³ Outra exposição que questionou o olhar utilizando uma estrutura museográfica no centro do museu foi *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres* no Acervo do MARGS. A exposição teve curadoria do autor e foi realizada de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012 no MARGS.

⁴ Gaudêncio Fidelis, “Justaposição no Labirinto: Observações Preliminares para uma Teoria de Design, Montagem e Diagramação Conceitual em Exposições Museológicas”, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org.) (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 67.

⁵ Se é louvável que o conhecimento deva ser multiplicado e passado adiante, simplesmente fazer uma mímica dos modelos curatoriais não justifica em alguns casos a adoção de tais procedimentos.

GAUDÊNCIO FIDELIS

HIERARQUIAS DA SUBVERSÃO NA EXPOSIÇÃO REDUÇÕES DO SENTIDO

Há diversos níveis de atuação pelos quais uma exposição pode ser redefinida em um patamar de construção subversiva de caráter institucional. No caso de *Reduções do Sentido* podemos observar um grupo considerável destes fatores, os quais estão assinalados abaixo:

- a) A realização de uma exposição dentro da outra, fazendo com que a primeira seja desautorizada hierarquicamente e sobreposta pela segunda;
- b) A problematização da “assinatura” curatorial, na medida em que esta segunda exposição possui um título, curador e espaço independente, embora circunscrito àquele mesmo espaço da exposição maior;
- c) A construção da exposição em um espaço entreaberto, deixando-se contaminar por obras do espaço circundante dentro do qual esta exposição está inscrita;
- d) A colocação de obras da exposição *Reduções do Sentido* fora da galeria destinada para tal, contaminando em um segundo nível as duas exposições;
- e) A introdução de elementos não artísticos dentro do universo museológico, considerando ainda que estes elementos foram fabricados ilicitamente;
- f) A sobreposição de arte/não arte e a consideração ao mesmo tempo do caráter artístico daquilo que não era arte;
- g) A organização da exposição na forma de uma instalação, causando mais duplicidade ao já autorreferente espaço destas duas exposições que se interpõe;
- h) O estabelecimento de um termo comparativo entre o espaço da prisão e aquele da galeria de arte ou museu;
- i) A evidência material de paredes que são simuladas, sinalizadas não só pela estrutura exposta, como também pela cor das paredes de madeira deixadas a vista pelo lado externo.

De todas estas considerações, aquilo que mais chama a atenção é o fato de esta exposição ser apenas um pequeno fragmento de um todo, dentro de uma exposição maior a qual pertence. Ainda que possamos considerar que o efeito



FIG. 1
Vista da Exposição “Reduções do Sentido”
Curadoria de José Francisco Alves
De 29 de junho a 14 de agosto de 2011
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

político da exposição é consideravelmente grande para ser negligenciado, uma vez que a dimensão que articula esta interferência é da ordem do distúrbio e da ênfase da experiência do corpo diante do formalismo. Podemos considerar ainda a possibilidade de repensar a dimensão curatorial deste espaço de exposições diante da lógica unidirecional que estabelece paralelos entre escolher e arbitrar e, ao mesmo tempo, delimitar novas possibilidades e atuação das possibilidades de repensar a dimensão artística de determinados objetos.

Podemos considerar que a experiência artística advinda dos objetos de arte são consideravelmente diferentes daqueles que podemos afirmar como tendo ingressado na condição de objetos ilícitos. Podemos caracterizar o espaço de organização curatorial como aquele da dispersão destes objetos. Uma das principais razões pelas quais *Economia da Montagem* tornou-se uma exposição transgressiva e original foi sua duplicidade funcional. Na medida em que foi tornado possível assegurar a legitimidade da inclusão de uma exposição dentro da outra, a realização de um procedimento curatorial que duplicasse o próprio modelo de infiltração da autoridade do curador tornou-se possível. Podemos concluir que trata-se de imitar o procedimento curatorial como forma de repensar a própria experiência da arte como exclusiva ao território da criatividade e da estética.

Na exposição *Reduções do Sentido*, é possível identificar inúmeras possibilidades de redimensionar um conjunto de obras diante da ilegalidade destes objetos prisionais. Podemos definir, assim, a dimensão desta experiência como sendo aquela que provavelmente não encontraria reciprocidade diante da lógica produtiva da arte e sua recorrente insistência nas formas canônicas. Se podemos mesmo assim considerar que se trata de planos diferenciados de atuação curatorial, ao mesmo tempo podemos dizer que se trata de uma possibilidade única de rearticular a inteligência curatorial ao longo de um plano de experiência unidirecional que considera a arte como um terreno privilegiado, mas ainda assim aberto a inclusividade, não só de outras orientações estéticas, como de outros objetos, ou melhor, simbolizados por eles.

GAUDÊNCIO FIDELIS

CURADORIA NOS LIMITES DA PRISÃO

Pensar a curadoria em um campo tanto de limitações e repressão política quanto de controle disciplinar e ideológico do corpo seria em tese uma contradição. Contudo, não podemos esquecer que a curadoria é uma disciplina e, sendo assim, trata-se de um sistema regulatório que realinha os princípios de sistematização e controle do corpo¹ e da percepção através da organização da experiência estética e da forma artística em relação ao domínio dos sentidos. Toda experiência que consideramos como sendo da ordem da produção de conhecimento é relevante que seja considerada como tendo alterado os sentidos sem que sejamos conscientes de que ela se realiza nos limites das funções da escolha e do arbitramento. A realização de uma curadoria que possibilite repensar a experiência de cerceamento da liberdade é inclusiva em essência, pois permite o estabelecimento de estratégias que promovam a reflexão acerca da experiência daqueles que foram suprimidos da liberdade do corpo que o sistema prisional engendra.

Na concepção de Michel Foucault, a experiência carcerária é muito bem assinalada em seu canônico livro *Vigiar e Punir* e demonstrada em seu conceito de “arquipélago carcerário”, representado por um conjunto de ilhas que podem, concretamente (ou metaforicamente), ser vistas como uma rede de instâncias de controle exercido por um grupo de agentes ou instituições que funcionam e atuam sem um princípio articulado, mas cujo objetivo último é estabelecer o controle definitivo do corpo e do pensamento. As estratégias em torno da disciplina de curadoria limitam-se ao mecanismo do exercício da arbitrariedade e ao controle da experiência que podemos considerar como sendo articulada de modo a ser contrastante em um programa de controle do significado. Espera-se que a diferença entre o controle exercido pela arbitrariedade da escolha curatorial e aquela dos princípios que a diferenciam do espaço especular da superioridade fundacional das instituições de controle demonstre, em última instância, a quantificação dessa experiência na forma de ações que podem ser mensuráveis à medida que vemos seu constante exercício desdobrar-se diante da lógica produtiva da experiência das escolhas.

“Curadoria nos limites da prisão” é também desafiar o estágio em que o museu, através de seu aparato de controle, passa a exercer todo um redimensionamento da exposição como modo de cerceamento do espaço expositivo e da distribuição dos mecanismos de controle dos sentidos através do pensamento curatorial. A experiência das possibilidades do exercício da diferença permite que uma curadoria transgressiva possa ingressar no território do museu por meio de um conjunto de objetos ilícitos com o potencial de investigar seus interstícios como um órgão de ativação dos espaços da experiência construída pela curadoria. Podemos assinalar a vontade que define o espaço da justaposição como sendo aquela do contraste de plataformas conceituais que cada objeto/obra engendra. O conjunto de fatores que tornam uma exposição viável é, na verdade, consideravelmente grande e regulado pelos princípios que fundamentam a disciplina de curadoria em suas particularidades.

A disciplina de curadoria construiu um sistema de produção de significado que faz dela um caso único no ambiente de controle dos sentidos e do direcionamento da reflexão, que atua em todas as instâncias de realização de uma exposição. A possibilidade de reverter a lógica de organização linear da historiografia constituída por exposições demanda estratégias curatoriais que sejam capazes de subverter os sentidos produzidos pela cronologia:

Minha percepção era a de que, embora os métodos não cronológicos empregados até então satisfizessem diversas considerações necessárias à re-articulação do cânone, como os princípios da experiência não linear e a desconstrução da lógica produtiva da genialidade artística (ao situar os artistas em ordem hierárquica de relevância de produção de sua obra), ainda faltavam alguns requisitos a serem preenchidos com o objetivo de superar determinadas limitações impostas pelo aparato de exposições. O principal deles talvez tenha sido a excessiva contaminação do significado pelo raciocínio intercultural do arranjo entre conjuntos de obras que apresentavam alguma familiaridade e, ao mesmo tempo, excessiva acomodação da lógica produtiva formalista, a qual assegurava a essas obras nada mais do que uma paralela colocação no espaço, muitas vezes sem conseguir ultrapassar analogias exclusivamente formais. Um modelo labiríntico teria

¹ Ver por exemplo Tonny Bennet, “The Exhibitionary Complex”, in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (Eds.) (New York and London: Routledge, 1996), 81-112.

então a incumbência de satisfazer um conjunto de necessidades, combinando política, conceito, significado e produtividade curatorial, na medida em que possibilitaria constituir outros meios de negociação do espaço com a obra, levando em consideração não somente analogias formais, mas também vários outros fatores em um contexto de justaposição.¹

A experiência de conduzir um espaço articulador da lógica produtiva da prisão como sendo instrumental para o reflexo curatorial é uma questão que envolve diversas instâncias de abordagem, localizadas igualmente em registros diversos, tais como os direitos humanos, a noção de criatividade e genialidade artística, arte/não arte, e outros desdobramentos passíveis de organizar uma reflexão em torno do espaço de visibilidade da arte no contexto museológico. Devemos levar em consideração que a interferência de um novo programa de visibilidade para esse conjunto de obras mostra-se indispensável para o estabelecimento de uma nova dimensão política no âmbito da curadoria, o que oferece outras possibilidades de articulação do espaço da arte em sua dimensão criativa.

Essa nova dimensão da prisão, transformada em um voyeurismo exibicionista da exposição e posteriormente em evidência (e “evidência” parece ser uma palavra apropriada nesse caso), transformou a possibilidade de modificar a experiência curatorial em uma plataforma de transposição da diferença entre o delito e a criatividade institucionalizada através da arte. Poucas exposições experimentaram polos tão distantes, mas com conexões tão próximas.

A possibilidade de repensar a instância de legitimidade da prisão no espaço museológico e refletir sobre a eficiência da disciplina de acordo com as regras do espaço expositivo, transformou *Economia da Montagem* em uma plataforma curatorial relevante tanto para os estudos museológicos quanto para a sociologia. Ao realizar essa exposição, foi possível conceber o espaço museológico como um campo de forças que assegura o *status* regulatório das obras diante do olhar público, como uma experiência transformacional que depende da necessidade de admitir a experiência carcerária como típica da constante vigilância e do controle absoluto do corpo. No caso da maioria das prisões brasileiras, esse controle é permeado muitas vezes pela negligência em relação ao corpo, que é tido como desprezível e dis-

sociado pelo tratamento que este recebe e pela própria realidade do espírito.

Além disso, uma “economia da montagem” determina especialmente a expectativa de construir um arranjo museológico que assegure às obras uma otimização de sua aparência metafórica e material no espaço da exposição. Ao mesmo tempo, os objetos que se encontram em diálogo com as obras mostram-se consideravelmente deslocados – não por sua realidade material, mas pelo ambiente onde foram produzidos, que demarca sua origem como sendo estranha àquele que o museu possa tolerar diante da visibilidade de seu *status* como instituição.

Ao ingressar na exposição *Economia da Montagem*, o visitante era confrontado com um conjunto de problemas estéticos, éticos, políticos e artísticos que problematizavam as questões da arte em diversas direções. Parte dessa problematização multidirecional advém do caráter labiríntico do modelo curatorial adotado pelo MARGS desde o início de 2011 e inaugurado formalmente com a exposição *Labirintos da Iconografia*² naquele mesmo ano [Fig. 1]. À disposição desses objetos foi adicionado outro fator problematizador – o de uma exposição dentro da outra –, assegurando-se, porém, que uma escala de valores hierárquica fosse rompida e demandasse uma experiência de natureza diversa daquelas convenções que assinalam a lógica das exposições como sendo integralmente determinadas pela clareza, curadas por um curador e sujeitas ao fato de que nada deve contrariar tal assertiva.

A existência de uma exposição dentro da outra, com a sobreposição de uma assinatura, de um estilo e de conceitos diferenciados, determina a ruptura desse espaço de autoridade como não mais aquele do valor simbólico da dimensão programática do gesto curatorial, mas sim da ruptura da autoria por algum mecanismo subversivo que lhe é capaz de atribuir algo que a princípio não deveria acontecer. No ambiente praticamente mecânico do aparato museológico, a tipificação de um gesto que na realidade se reveste de certo caráter alegórico demanda uma dimensão intrusiva que confunde o raciocínio lógico da experiência curatorial, geralmente constituída por uma dimensão autoral e não sobreposta, ou seja, sem qualquer duplicidade de gestos.

Nesse sentido, pode-se definir a especificidade desse procedimento como tendo adquirido características que são redimensionadas em uma nova

¹ Gaudêncio Fidelis, “Justaposição no Labirinto: Observações Preliminares para uma Teoria de Design, Montagem e Diagramação Conceitual em Exposições Museológicas”, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org.) (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 52.

² Exposição organizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com curadoria de José Francisco Alves, de 29 de junho à 14 de agosto de 2011.

aparência de procedimentos, agora não mais ligada a um conjunto de procedimentos previsíveis, mas passíveis de certa irracionalidade que lhe ataca o cerne. Seria preciso entender essa condição temporária como uma interferência da aparência sobre a realidade, ao mesmo tempo considerando-a um gesto ficcional que reposiciona a condição artística em um campo de características conceituais que pouco ou nada tem a ver com procedimentos museológicos. Trata-se, em vez disso, de condições e fatores que lhe asseguram a condição de diferenciação diante do aparato de espetacularização do gesto, seja ele de ordem artística, curatorial ou regulatória, visto que temos a tendência a considerá-lo de teor fragmentário e causador de uma ruptura.



FIG. 1
Vista da Exposição "Labirintos da Iconografia"
Curadoria de José Francisco Alves
De 29 de junho a 14 de agosto de 2011
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

Ao provocar uma deturpação no campo da curadoria, a própria decisão curatorial de realizar um procedimento de descaracterizar o espaço da exposição como exclusivo de objetos artísticos gera uma demanda que subjuga os procedimentos a um campo de disfunção psíquica do comportamento esperado no espaço institucional. Assim, operando entre a dimensão real do tempo das escolhas e a dimensão da arbitrariedade, o curador age como um transgressor de regras, justamente aquelas que ele mesmo prima

em preservar com vistas a manter íntegros o seu *status* de profissional e a sua autoridade. Cada passo do processo curatorial que pudesse ser empreendido a partir de uma perspectiva mais avançada de realização de exposições – incluindo a produção de conhecimento original sobre obras e modelos de exposição, ainda que sem limitar-se a tal produção – foi colocado em prática com esse projeto.

Todas as considerações que podem ser feitas em relação a uma lógica mais desenvolvida para que seja possível pensar a possibilidade de realizar exposições transgressivas, inclusivas e desafiadoras do aparato museológico e dos princípios de formação do cânone foram testadas como forma de desdobramento da lógica organizacional da exposição. A disposição diagramática da *Economia da Montagem* desconsiderou determinadas prerrogativas que podem ser tidas como recorrentes quando se trata de promover um referencial de programas para o potencial de expandir o território da exposição rumo a outras direções, incluindo aquelas que normalmente seriam desconsideradas pela dimensão mais relativa dos procedimentos. Isso inclui uma referência ao experimentalismo curatorial, a uma nova tecnologia dos procedimentos de exposição e a um conjunto de outros aspectos que rearticulam determinadas formas de exibir obras em um patamar afastado do formalismo.

Se considerarmos um paralelo entre a prisão e o museu, entre o encarceramento controlado do corpo e a leitura induzida, poderemos concluir que as exposições são antes de tudo uma determinação conclusiva da vontade do curador e, ao mesmo tempo, um campo aberto de experimentalismo. Se houver a confluência dessas duas instâncias de ação em um projeto curatorial, será possível chegar a uma redefinição de novos parâmetros de articulação para manifestações artísticas ou não artísticas, ainda mais quando colocadas lado a lado. Podemos esperar, portanto, que a maneira de escolher e definir como desdobramentos de um campo de ação curatorial seja o mesmo que contracenar (ou, quem sabe, “flertar”) com as instâncias de legitimação do poder, redefinindo-se a consciência dos procedimentos de escolha como sendo aqueles capazes de potencializar o campo da arte em direção a um novo universo de paradigmas do que seria de fato realizar uma exposição, repensando-se, inclusive, os propósitos para os quais esse tipo de evento serve.

GAUDÊNCIO FIDELIS

PARA UMA ECONOMIA POLÍTICA DA MONTAGEM EM EXPOSIÇÕES

Exposições apresentam inúmeras características relevantes através da formação de um conjunto de dispositivos museológicos capazes de gerar conhecimento e inovação passíveis de colocar um conjunto de obras em destaque comparativo em relação a uma história de exposições. Entre os aspectos relevantes de articulação espacial de uma exposição está sua montagem, concebida como um domínio de disposição diagramática no espaço como modo de redefinir o campo da exposição por meio de uma experiência singular na área de curadoria. As características de uma exposição que conhecemos como montagem – e que consistem essencialmente em uma articulação conceitual de objetos no espaço, considerando-se o arranjo das obras de sorte que estas atinjam a expansão de seus significados – servem igualmente para sinalizar ao espectador que a exposição é, em essência, um dispositivo de visibilidade que a montagem encarrega-se de enfatizar ou suprimir em maior ou menor grau em seu conjunto. Diante da experiência da exposição, torna-se relevante o enfrentamento do objeto diante do espaço, como se fosse redefinido pela consciência dessa disposição diagramática e pela interferência da organização no campo conceitual das obras.

Diversos mecanismos envolvidos na constituição de exposições são, portanto, determinantes para que as exposições sejam redefinidas na contemporaneidade como capazes de mudar nossa concepção de obra de arte e desta como um objeto artístico que tenha potencial de autotransformação no espaço que é primordialmente uma possibilidade de produção de conhecimento original. A originalidade que ela venha a gerar é demonstrável na forma de uma consciência da disposição de alterar o conjunto de obras que podem ser redefinidas a cada passo do processo em que se realiza uma exposição. Para curadores que estão trabalhando com exposições, as obras com potencial de relevância para a constituição de um campo de experiência renovadora no espaço do museu são transformadas pela articulação advinda das determinações da montagem, tornando-as, então, ainda mais importantes. Não por outra razão, as exposições precisam renovar, transgredir e complementar a esfera artística a fim de

redesenhar o universo de experiência que o visitante pode vir a ter no espaço museológico.

Essa transformação provocada pela disposição das obras no espaço é um dos fatores mais significativos das exposições atualmente. As relações possíveis de serem estabelecidas entre obras no espaço expositivo reposicionam hoje uma exposição e a diferencia das mais diversas maneiras em relação às outras. De fato, existe uma economia da montagem em movimento no universo de exposições. Essa economia é determinada por uma confluência de fatores altamente relevantes para o redimensionamento da experiência das obras no espaço expositivo, realinhando a cada passo os fatores de legibilidade que cada obra tem o potencial de definir. Assim, a coerência interna produzida pela montagem é produto de um campo de exercício instrumental da rearticulação do sentido, sendo a montagem também um determinante da vontade diante da condição que cada obra impõe ao espaço como um campo de legibilidade passível de tomar forma e transformar-se através do espaço.

A lógica de uma montagem está intrinsecamente ligada à sua capacidade de redefinir o espaço de exposições como adequado à plataforma conceitual da exposição e ao seu objetivo principal, qual seja, aquele de promover clareza e legibilidade. Por essa razão, a montagem pode ser concebida como um conjunto de procedimentos que, quando postos em prática, determinem consideravelmente a forma que a experiência artística terá a partir da exposição. A partir do conjunto de montagens que vêm sendo realizadas para exposições, é possível contar uma história da economia política da montagem, a qual constitui um conjunto de procedimentos considerados, inclusive, como material histórico. Em geral, essa história converge apenas para os modelos das exposições e suas plataformas curatoriais, fortemente baseados em um conjunto de obras que estas exibem e que transformam sua consciência em um efervescente sistema de ideias capaz de produzir sentidos.

Não podemos deixar de ressaltar, contudo, que a maneira como as obras produzem tal significado determina a disposição dessa economia, para mais ou para menos, como tendo ou não um superávit. Logo, a disposição de concentrar o potencial de realização dessa consciência em relação ao con

junto da produção artística que uma exposição abriga torna-se imprescindível para que essa própria economia possa ser mensurada nos parâmetros de medida considerados como efetivos. Nesse sentido, a exposição *Economia da Montagem* é uma plataforma sobre o assunto, tendo realizado uma intervenção considerável no universo de exposições museológicas no que se refere ao arranjo conceitual de obras no espaço do museu e à consistente recorrência de determinados temas e assuntos como justamente aqueles que foram apontados pelo próprio enunciado da exposição: os monumentos, as galerias e os objetos. A história da arte, no decorrer de sua constituição, sempre foi permeada por essas três instâncias, e *Economia da Montagem* destaca a disposição desses registros no espaço e sua aparição por meio das diversas manifestações artísticas que a integram.

O processo de montagem inclui mecanismos e procedimentos postos em prática para demarcar a especificidade das referências multidirecionais do campo artístico que são salientadas pela ênfase do espaço no redimensionamento das obras. Por esse motivo, pouco daquilo que imaginamos como realmente relevante à constituição da experiência do objeto no universo das exposições mostra-se de fato como um redimensionamento da experiência museológica que vale a pena mensurar adequadamente no universo das exposições. Essa intervenção é, sobretudo, uma disposição política de qualificação do espaço de exposições como um campo de transformações para a especialização da experiência de montagem, dispondo-se ainda a encontrar uma esfera de atuação que seja política e que possibilite a organização estrutural dos objetos através de plataformas curatoriais.

Considerando que a manifestação dessa disposição encontra um espaço de realização fundamental ao redimensionamento da experiência de organizar, intervir e atuar em uma exposição como modo de produzir uma economia da montagem, estamos diante do que se apresenta como sendo distinto daquilo que pode ser apontado como a experiência mais objetiva de regular um conjunto de proposições tidas como de relevância para a constituição de exposições inovadoras. Destaca-se ainda a disposição de conferir à especificidade da montagem uma dimensão política, e de redimensionar no

campo da arte a consciência de que a montagem é efetivamente um mecanismo de articulação poderoso no estabelecimento de uma nova investida da experiência organizacional do plano do trabalho curatorial. Assim, é essencial que a afirmação de um propósito de diferenciação em relação ao espaço da arte e à sua exibição pública constitua uma confluência de possibilidades de redimensionamento da competitividade do juízo diante da lógica produtiva da razão, salientando ainda a capacidade de uma exposição de salientar, tanto quanto possível, o conhecimento da arte e de sua disposição transgressora.

GAUDÊNCIO FIDELIS

INSTITUIÇÕES SENTIMENTAIS: O APARATO DA EXPOSIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA VISIBILIDADE

As exposições são, em essência, uma organização de objetos no espaço em um momento histórico específico, exibidos em situações que possam gerar interconexão de significados e interligações capazes de produzir conhecimento. É através de novas perspectivas de abordagem que elas colaboram para o entendimento sensível e crítico acerca da produção artística, de seus meios de produção e circulação. Nesse sentido, elas passaram a constituir um significativo aparato de produção de conhecimento e legitimação do saber sobre obras, existindo em um universo institucional que as transforma em um poderoso aparelho de difusão da experiência artística e da realidade que permeia o universo em que vivemos.

No entanto, como se tem assinalado na literatura disponível, as exposições também são instâncias de localização de controle de poder sobre os desejos, as intenções e as inclinações estéticas do público ao qual se direcionam¹. A autoridade curatorial coloca em ação uma série de mecanismos de controle da percepção² que são capazes de direcionar a leitura e a contextualização de obras para determinada perspectiva. O curador, portanto, não age sozinho nesse contexto; ele se beneficia de um aparato que o teórico Tony Bennett em outra ocasião chamou de “complexo exibicionário”³, ou complexo expositivo, cujas origens Bennett faz remontar às reflexões de Michel Foucault acerca das instituições de controle, em especial o asilo, a prisão e a clínica, bem como suas implicações na construção do conhecimento a partir da produção do controle através dos mecanismos disciplinadores.

Ao contrário de tais mecanismos assinalados por Foucault, o aparato da exposição exerce o controle não pela imposição da ordem e

da disciplina, mas pela persuasão, por meio de artimanhas de sedução que atraem o espectador da exposição e provocam uma predisposição aos mecanismos de recepção colocados em movimento pela exposição. Pode-se dizer que o chamado “complexo exibicionário” representa uma evolução no contexto das instituições disciplinares, na medida em que gera mecanismos mais sofisticados de controle dos sentidos e do corpo – é importante lembrar que se requer um comportamento específico no espaço de exposições – ao promover determinada lógica através das estratégias de controle que apelam tanto aos sentidos quanto à organização da ordem. Como escreveu Bennett:

O complexo exibicionário também é uma resposta para o problema da ordem, mas que funciona de maneira diferente na tentativa de transformar o problema em uma ordem de cultura – uma questão de conquistar corações e mentes, bem como disciplinar ao treinamento dos corpos. Como tal, as suas instituições constituintes inverteram a orientação dos aparatos disciplinares na tentativa de tornar as forças e os princípios de ordem visíveis para a população – transformada, aqui, em um povo, uma cidadania – e não vice-versa. Eles procuraram não mapear o corpo social a fim de conhecer a população, tornando-o visível ao poder. Em vez disso, através da disponibilização de lições objetivas no poder – o poder de comandar e organizar coisas e corpos para exibição pública –, eles procuraram permitir às pessoas, e em massa, em vez de individualmente, conhecer ao invés de ser conhecido para se tornar os sujeitos em objetos do conhecimento.⁴

Ao analisar a proposição teórica de Bennett, podemos concluir que as instituições apresentam uma natureza sentimental, ou seja, passível de oscilação emotiva que lhes atribui um comportamento que reage às atividades que dentro delas são desenvolvidas, situando-as em um contexto de emissão e respostas que lhes confere um caráter significativamente comportamental. As exposições tendem, portanto, a se adequar a esse intrincado aparato que constrói sentido e conferem-lhe uma série de manifestações específicas. Sensíveis às respostas dos indivíduos que por elas circulam, os mecanismos

¹ De modo geral, no projeto de sua concepção, as exposições costumam destinar-se a uma audiência específica, ainda que o público de uma mesma exposição seja sempre diverso.

² Podemos definir como “mecanismos de percepção” aquelas estratégias específicas de exposição que influem diretamente na percepção de determinadas obras, assim como outros mecanismos auxiliares, tais como textos informativos, etiquetas de obras, textos de catálogos, folders e, inclusive, a iluminação utilizada na exposição. Cada um desses elementos desenvolve determinado papel no desenvolvimento de nossa percepção e relação com as obras.

³ Tony Bennett, “*The Exhibitionary Complex*”, in Reesa Greeberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions* (London and New York: Routledge, 1996), 82-112.

⁴ Tony Bennett, “*The Exhibitionary Complex*”, 84. Esta e as demais traduções foram feitas pelo autor.

disciplinares instituídos pelo aparato institucional são postos em ação a cada momento que o comportamento subjetivo contradiz as regras de recepção que porventura sejam articuladas em uma situação de exposição.

Entretanto, a experiência museológica é necessariamente o resultado da atividade produtiva desse aparato que é constituído tanto pela estrutura histórica¹ que se acumula acerca do espaço de exposições quanto pelos mecanismos cuja existência real podemos facilmente apontar, como a intenção curatorial advinda do projeto de exposição, mecanismos de exibição e design, publicações, textos informativos e a eficiência do próprio espaço físico, que não pode ser em momento algum ignorado. Entre os mecanismos de mediação do olhar instituídos pelos museus, incluem-se também os textos explanatórios, as etiquetas de identificação das obras e as informações biográficas sobre os artistas e determinadas trajetórias de leitura. Tendo em vista guiar o visitante por determinados caminhos ao longo da exposição, tais mecanismos têm-se tornado cada vez mais sofisticados, tendo constituído inclusive uma especialidade e já contando com significativa literatura na área. Ainda assim, a utilização de tais estratégias pelos museus varia consideravelmente:

Os museus de arte estão mais preocupados com a estética e têm conflitos sobre apresentar interpretações que possam impor impressões e experiências sobre os visitantes. Especialistas de museus de arte preocupam-se com os visitantes gastando muito tempo lendo; todos os outros museus preocupam-se com o fato de que os visitantes não leem o suficiente.²

É senso comum que os visitantes apreciam a informação que lhes é propiciada (e até mesmo, algumas vezes, claramente imposta) e tendem a dedicar-lhe um significativo tempo de leitura na tentativa de absorver adequadamente uma interpretação mais precisa da obra:

As pessoas gostam de etiquetas de parede e passar um bom tempo em galerias de leitura, em vez de olhar para a arte. A etiqueta de parede padrão em museus inclui o nome do artista, o título e os materiais do objeto, assim como as informações sobre os patronos que doaram a obra ou fundos para comprá-la.³

Os museus têm-se tornado ciosos de explicitar demasiadamente em suas exposições os mecanismos de controle relativos à interpretação e à condução de significados que o aparato museológico coloca em ação. Detentoras de uma culpa institucional que faz delas organismos sentimentais, as instituições museológicas parecem buscar a todo momento uma neutralidade que se mostra quase impossível de ser atingida, mesmo em ocasionais condições razoáveis de desinteresse ideológico ou político de suas exposições. No esforço de consolidar uma aparência que não pode ser mantida, os museus imprimem uma presença ainda mais significativa no universo de sua audiência, resultando em uma considerável intervenção no campo da interpretação.

Contudo, essa é a natureza do museu e de seu aparato ideológico, aquele a partir do qual este se fundamentou ao longo da história, estabelecendo as bases de uma institucionalidade assentada no controle de todas as instâncias que envolvem o ato interpretativo, assim como o comportamento desenvolvido ao longo desse processo de tentativa de entendimento por parte do visitante. Ao reivindicar uma suposta neutralidade, o museu pretende que seu aparato torne-se invisível diante da presença do espectador da obra, como se nada estivesse agindo sobre ele no momento em que este realiza o ato interpretativo. Nos últimos anos, porém, a consciência dos mecanismos que influenciam a leitura de obras no espaço institucional tem-se tornado cada vez maior, sendo praticamente impossível que o espectador não perceba a presença de tais forças agindo sobre a sua vontade.

O aparato institucional, principalmente o museológico, tornou-se, assim, alvo de significativas investidas críticas por parte de especialistas, e os curadores, mais do que outros profissionais da área, têm investigado tais

¹ Essa estrutura é gerada principalmente pelo acúmulo de conhecimento que é produzido pelo e sobre o espaço de exposição. Uma de suas características mais peculiares é a de ser um mecanismo gerador de conhecimento acumulativo: ao mesmo tempo em que é reforçado pelo conhecimento gerado sobre ele e por ele, torna-se progressivamente ligado aos precedentes que o geraram, ou seja, intrinsecamente conectado à sua própria história.

² Beverly Serrell, *Exhibit Labels: an Interpretative Approach* (Walnut Creek and London: Altamira, 1996), xii.

³ Victoria D. Alexander, *Museums and Money: The Impact of Fundraising Exhibitions, Scholarship and Management* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 93.

premissas em suas exposições. A experiência derivada dos desafios à institucionalidade tem sido cada vez mais levada ao extremo em exposições de relevância, chegando ao ponto de que as próprias instituições convidem curadores e artistas para testar suas próprias limitações institucionais, embora esses casos ainda sejam pouco distantes do quadro geral de exposições. Se, por um lado, tais projetos mostram-se promissores e têm possibilitado situações excepcionais que nos possibilitam conhecer e testar ao extremo os limites da institucionalidade, por outro, eles correm o risco muitas vezes de banalizar a problemática institucional, constituindo um processo de aparente normalidade que se mostre eventualmente irrelevante de ser investigado. Não significa que teremos realmente questionado as premissas ideológicas da instituição, mas apenas mostrado como elas são capazes de se expandir infinitamente, a ponto de garantir sua própria sobrevivência.⁴

Embora estejamos discutindo prioritariamente o aparato institucional museológico, aquele do espaço da galeria é igualmente complexo em sua capacidade de conduzir e gerar interpretações específicas através de mudanças radicais de contexto. Foi no cubo branco da galeria, mais do que do museu, que a força produtiva das obras pôde ser ativada, gerando uma tradição histórica daquele espaço que resiste a mudanças em sua constituição, embora elas venham sendo promovidas sistematicamente por diversos agentes ao longo dos anos. A intensidade com que aquele espaço vem sendo questionado e investigado não foi suficiente para que ele movesse significativamente seus pressupostos ideológicos, permanecendo praticamente intacto.

Os mais diversos procedimentos metodológicos têm sido impostos; apesar disso, o que podemos identificar é a resistência constante desse espaço de se manter o mesmo. As forças que o atacam são as mesmas que lhe proporcionam resistência, tendo em vista que, ao mostrar sua complexidade político-ideológica e sua produtividade, o chamado cubo branco mostra-se uma entidade que veio para permanecer como historicamente ligada à obra

de arte, sem o qual ela aparentemente não consegue sobreviver quando está diante do olhar público se não for colocada em seu contexto social de destino, ou seja, a sala de exposições.

Ao parecer nessa normalidade, o aparato constituído pelo cubo branco é, porque não dizer, uma das mais significativas invenções advindas da arte moderna; sua constante e permanente presença no sistema da arte confere-lhe uma força conceitual e ideológica sem precedentes. Nesse ponto, é quase impossível conceber sua ausência e a arte sem ele, pois esta pareceria muitas vezes como existindo em um vácuo⁵, que, aliás, só demonstra que na verdade o que se sucede é o contrário, isto é, a arte fora do cubo branco encontra-se no contexto e, dentro dele, em um vácuo histórico e conceitual que libera o espectador para situá-la onde bem entenda. Esta talvez seja mais uma das surpreendentes manifestações desse mecanismo que conhecemos como o lugar por natureza da exposição moderna e que, mesmo quando não se caracteriza como tal, reclama sua própria ausência.

⁴ As instituições orientam suas prioridades para promover uma perspectiva de justiça e correção diante da visibilidade pública, ou ao menos dar a impressão que ela existe, o que nem sempre é o caso. Para tanto, recorrem a inúmeros expedientes, inclusive a procedimentos que envolvem autocritica, caso reservado àquelas instituições com uma política mais avançada.

⁵ Mesmo a produção concebida e mostrada fora do chamado cubo branco mostra-se, de alguma maneira, como existindo em oposição, em paralelo ou em condição de simultaneidade a ele.

ECONOMIA DA MONTAGEM

• A Exposição •



ECONOMIA DA MONTAGEM

Manutenção, Calor e Energia







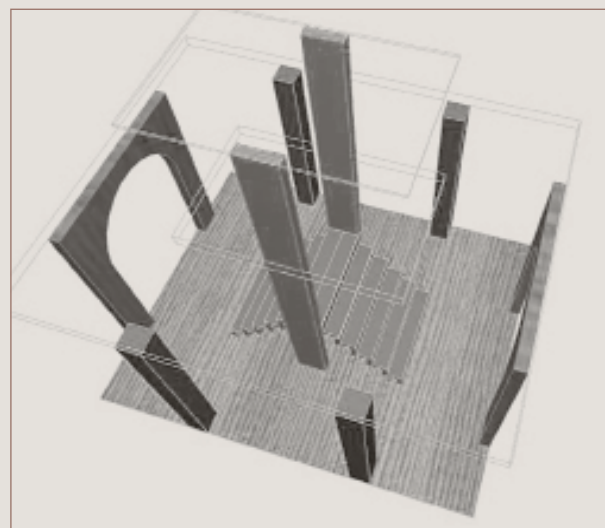
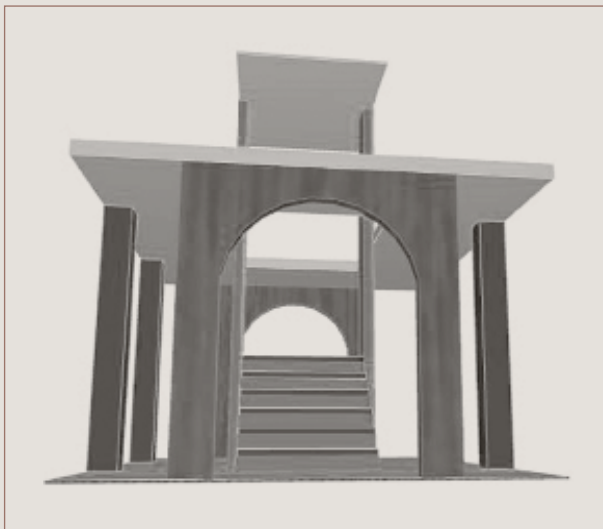
ALMANDRADE
(São Felipe|BA, 1953)
Homenagem à Arquitetura Moderna, 1979-2012
Madeira pintada
320 x 310 x 380 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012



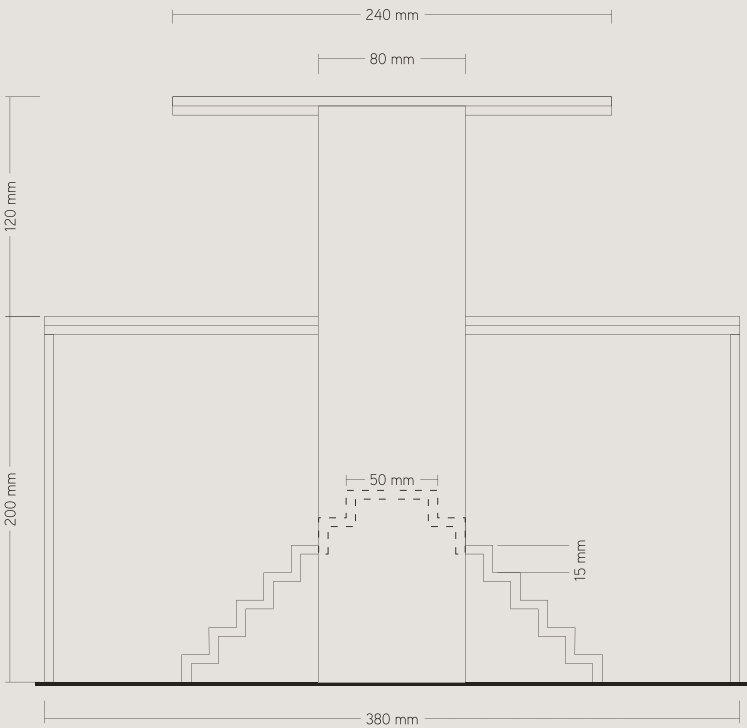
ALMANDRADE
(São Felipe|BA, 1953)
Homenagem à Arquitetura Moderna, 1979-2012
Madeira pintada
320 x 310 x 380 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012



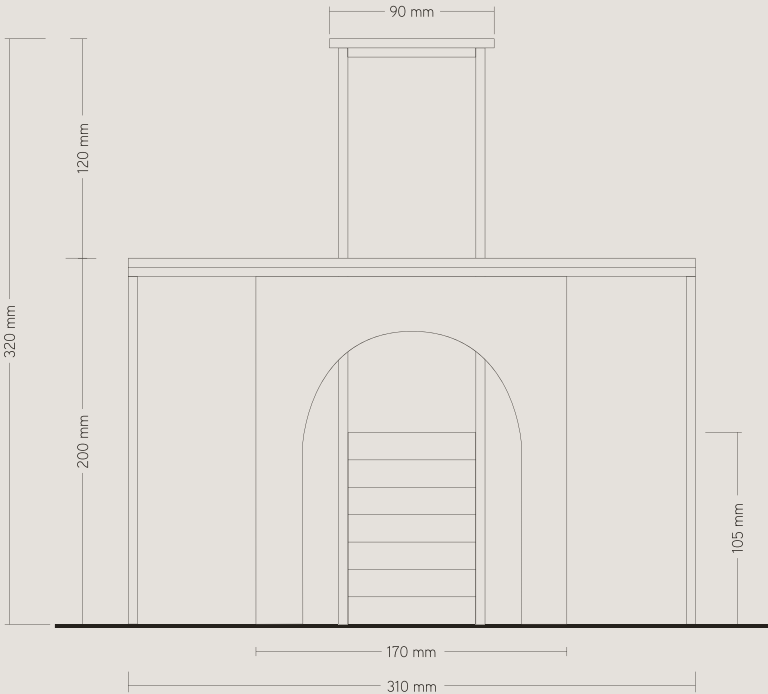
ESQUEMA DE CONSTRUÇÃO DA OBRA *HOMENAGEM À ARQUITETURA MODERNA* (1979-2012) DE AMANDRADE



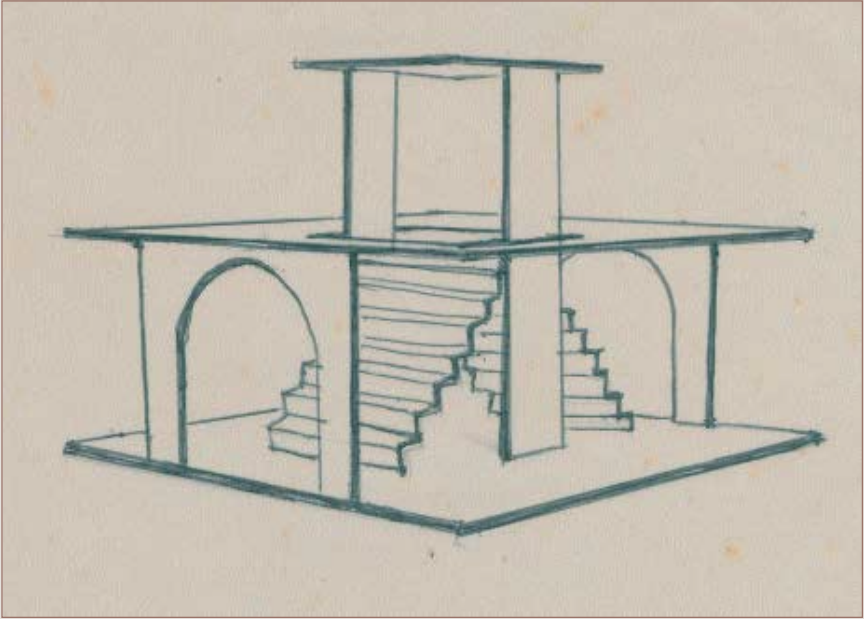
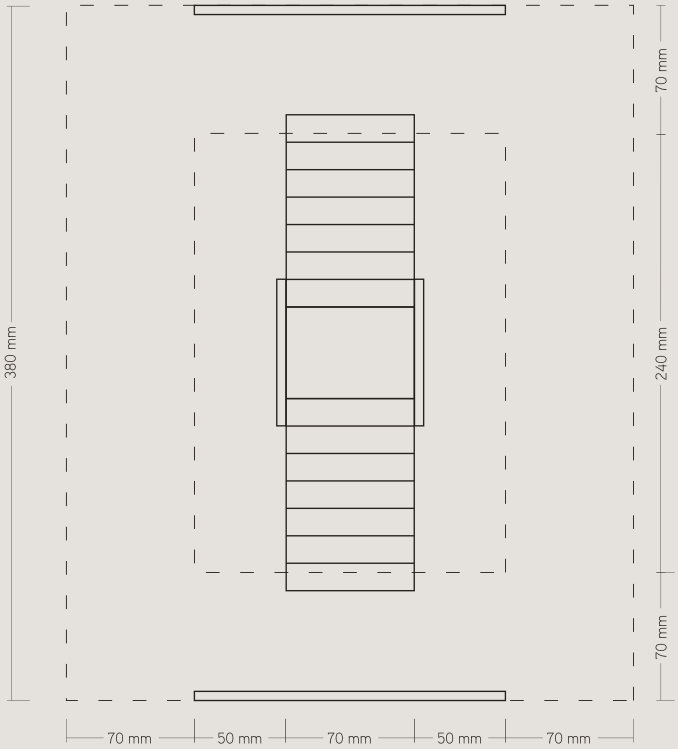
VISTA LATERAL DIREITA



VISTA FRONTAL



VISTA SUPERIOR



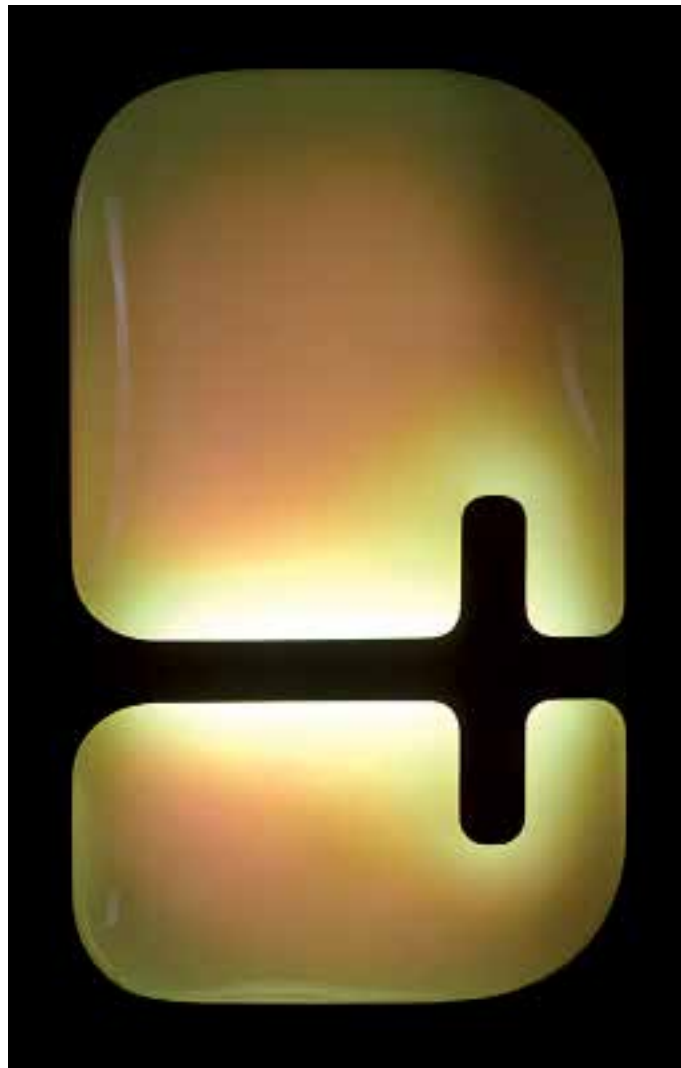
ALMANDRADE
Projeto inicial da obra, 1979
Arquivo do artista
Cortesia

Desenhos técnicos para
a realização da obra
Paulo Roberto Prola
Maicon Petroli & cia.





ILSA MONTEIRO
(Porto Alegre|RS, 1925)
Sem título, 1973
Acrílico e madeira
98,7 x 62,5 x 9,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



MAURO FUKÉ
(Porto Alegre|RS, 1961)
Sem título, 2001
Escultura em madeira
38 x 47,5 x 67 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2002
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

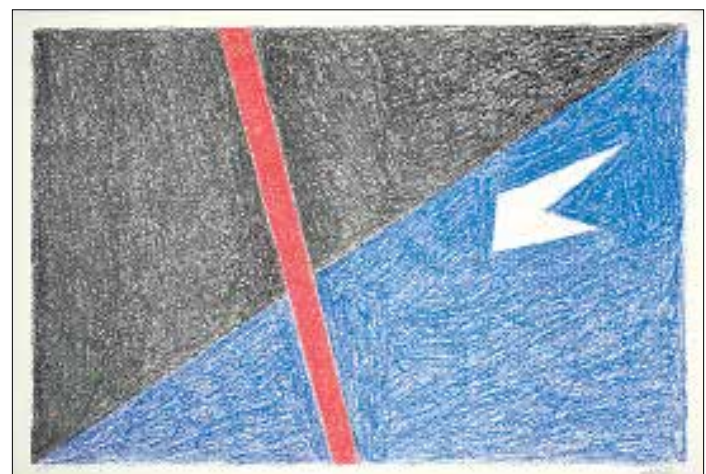




CARLOS PASQUETTI
(Bento Gonçalves|RS, 1948)
Sem título, 1978
Pastel oleoso e nanquim sobre papel
74 x 103 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1990
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



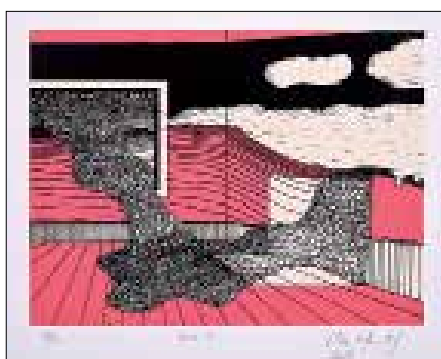
ALFREDO VOLPI
(Lucca|Itália, 1896 – São Paulo|SP, 1988)
Sem título, 1972
Litografia
43,5 x 63,5 (40 x 59) cm
Edição 31/100
Acervo do MARGS
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ALFREDO VOLPI
(Lucca|Itália, 1896 – São Paulo|SP, 1988)
Sem título, 1972
Litografia
43 x 63,5 (39,5 x 59) cm
Edição 58/100
Acervo do MARGS
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

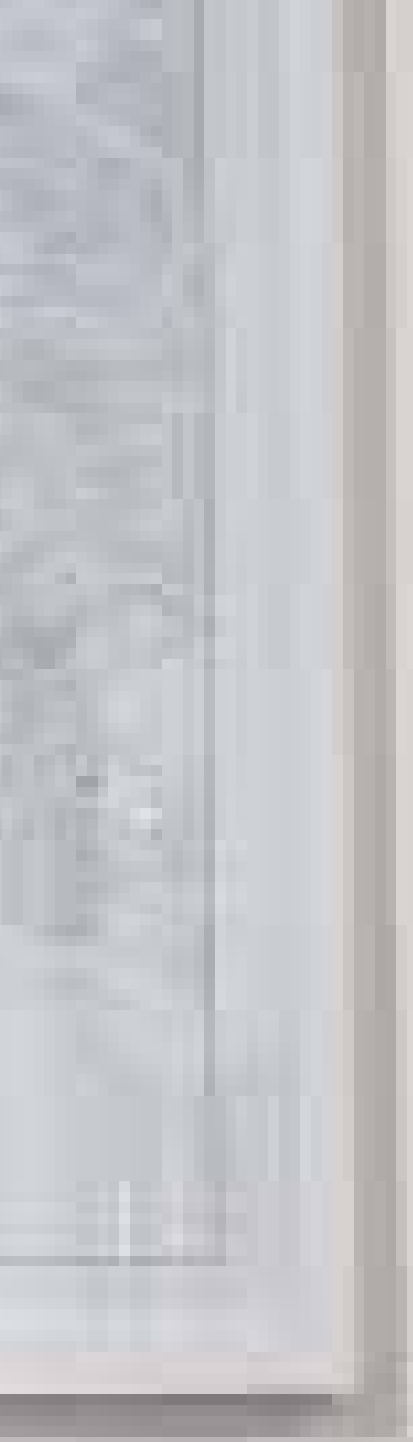


LIBINDO FERRÁS
(Porto Alegre|RS, 1897 – 1951)
Riacho, 1928
Óleo sobre tela
59 x 95 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por transferência da
Biblioteca Pública do Estado, 1955
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



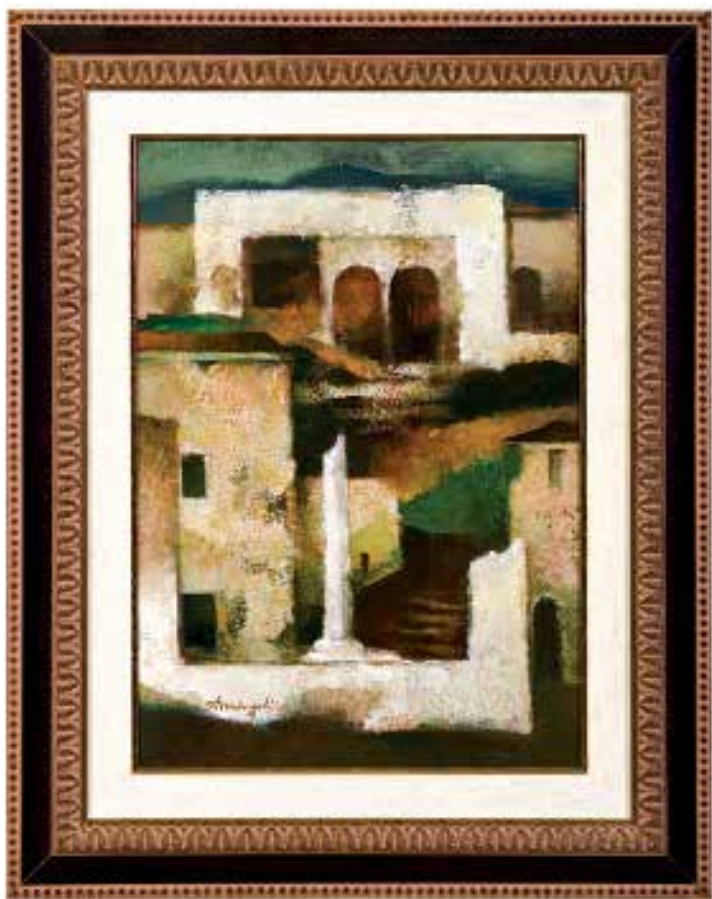
CILDO MEIRELES
(Rio de Janeiro|RJ, 1948)
Sem título, 2010
Serigrafia
48 x 53 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 2011
Foto: Fabio Del Re e
Carlos Stein – VivaFoto







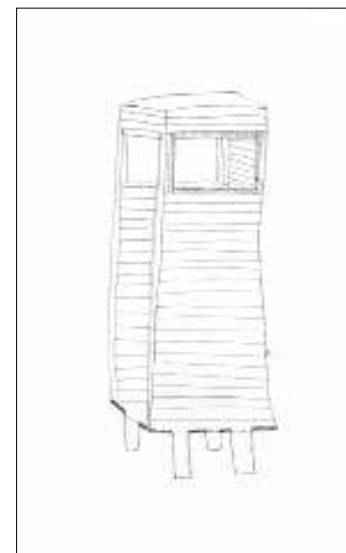




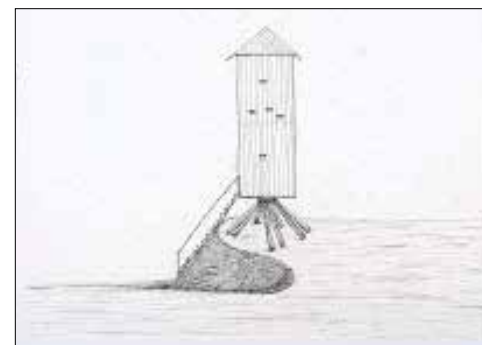
ADO MALAGOLI
(Araraquara|SP, 1906 – PortoAlegre|RS, 1994)
Os restos do tempo, s.d.
Óleo sobre tela
45,5 x 32,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Ruth de Mesquita Malagoli, s.d.
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ALFI VIVERN
(Buenos Aires|Argentina, 1948)
Sem título, 2001
Escultura em basalto
16 x 20 x 12 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ELAINE TEDESCO
(Porto Alegre|RS, 1963)
Posto I, 2010
Caneta sobre papel
63 x 49 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ELAINE TEDESCO
(Porto Alegre|RS, 1963)
Observatório de Bruegel, 2010
Caneta sobre papel
49 x 63 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



MARINA CAMARGO
 (Maceió|AL, 1980)
Mapa II (Porto Alegre), 2009
 Impressão de desenho sobre papel fotográfico
 130,5 x 151 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação da artista, 2011



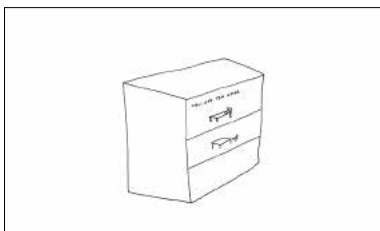
DANIEL ESCOBAR
 (Santo Ângelo|RS, 1982)
Cidades Enigmas III, 2009
 Recortes de mapa turístico sobre papel
 55 x 78 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 2011
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



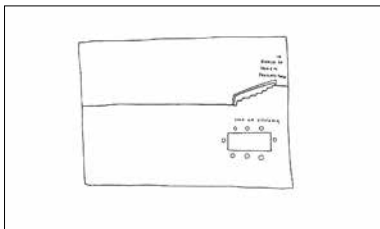




CARLOS PETRUCCI
(Pelotas|RS, 1919 – Porto Alegre|RS, 2012)
Torres - Praia do Meio, 1979
Têmpera encerada sobre Eucatex
60,5 x 70,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, s.d.
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



KEYLA SOBRAL
(Belém|PA, 1975)
Sem título, 2011
Nanquim
29,7 x 42 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



KEYLA SOBRAL
(Belém|PA, 1975)
Sem título, 2011
Nanquim
29,7 x 42 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ELISABETH JOBIM
(Rio de Janeiro|RJ, 1957)
As pedras, 2001
Gravura em metal, processo xilográfico (negativo e rolo)
68,5 x 48 (45,4 x 36) cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



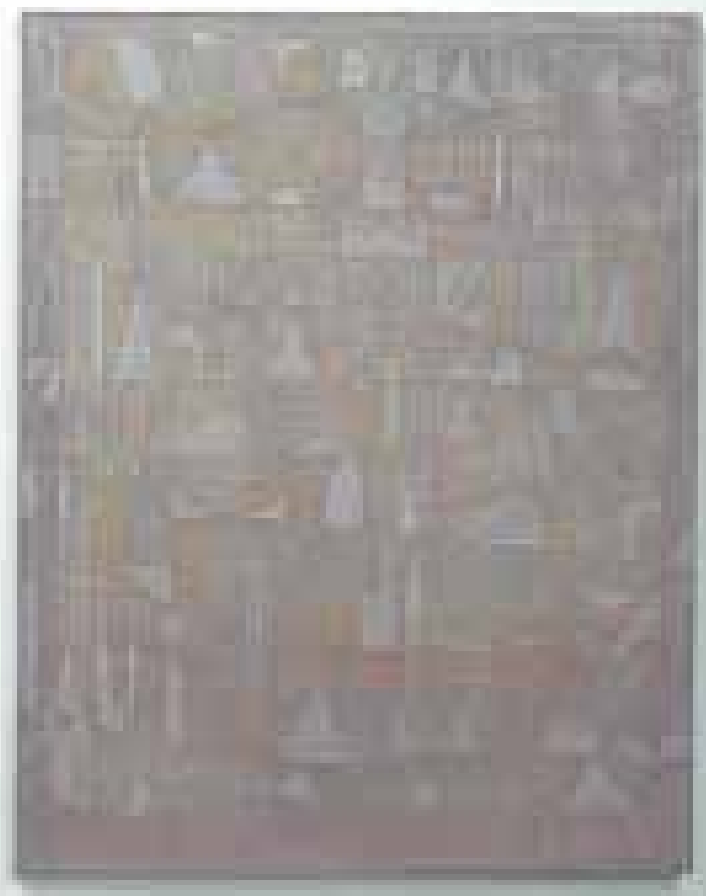
LIBINDO FERRÁS
(Porto Alegre|RS, 1897 – 1951)
Sem título, 1927
Óleo sobre tela colada em eucatex
32 x 26 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação
de Mercedes Siegmann, 1986



ANGELO GUIDO
(Cremona|Itália, 1893 – Pelotas|RS, 1969)
Casario, s.d.
Óleo sobre tela
49 x 59 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por transferência do Palácio Piratini, 1975
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ROGÉRIO PRESTES
(Pelotas|RS, 1966)
E o grande crocodilo negro navega sobre o Tamisa, 1986
Acrílico sobre tela
201 x 108 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1987
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto





RUBENS IANELLI

(São Paulo/SP, 1953)

Ladeira com peixe, 2004

Óleo sobre tela

200 x 160 cm

Acervo do MARGS

Aquisição por doação do artista, 2005

Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



GILBERTO PERIN
(Guaporé|RS, 1953)
Roupas e Motos (série Conexões Infinitas), 2009
Fotografia digital impressa em papel
100% algodão
40 x 60 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012



GILBERTO PERIN
(Guaporé|RS, 1953)
Espelho e Vitrine (série Conexões Infinitas), 2009
Fotografia digital impressa em papel 100% algodão
45 x 30 cm cada
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012

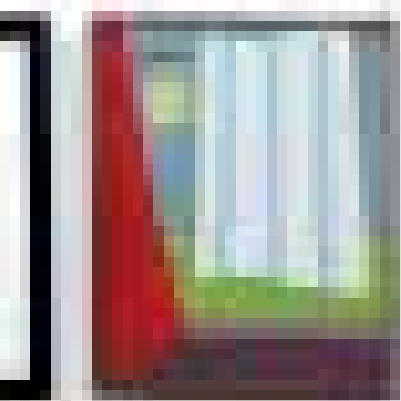


PAULO PASTA
(Ariranha[SP, 1959])
Sem título, 2000
Óleo sobre tela
190 x 206 cm
Acervo do MARGS
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



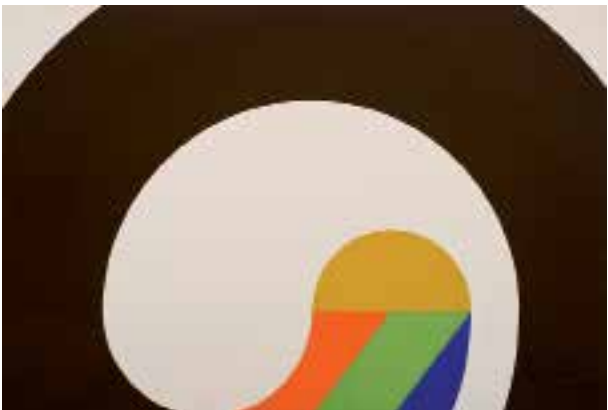








GASTÃO MANOEL HENRIQUE
(Amparo|SP, 1933)
Sem Título, 1967
Serigrafia
32,2 x 47,3 cm
Edição 121/200
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1984
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



GASTÃO MANOEL HENRIQUE
(Amparo|SP, 1933)
Sem Título, 1967
Serigrafia
32,2 x 47,3 cm
Edição 121/200
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1984
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



GASTÃO MANOEL HENRIQUE
(Amparo|SP, 1933)
Sem Título, 1967
Serigrafia
32,2 x 47,3 cm
Edição 121/200
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1984
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



CLÓVIS PERETTI
(Frederico Westphalen|RS, 1935 – Porto Alegre|RS, 1995)
Sem título, 1974
Escultura em acrílico
33 x 12 x 9 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1977
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



WALDENY ELIAS
 (Nova Bassano|RS, 1931 – Porto Alegre|RS, 2010)
Varal, 1968
 Óleo sobre tela
 65 x 54 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do Lions Club
 Rio Branco de Porto Alegre, 1968
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



CARLOS WLADIMIRSKY
 (Porto Alegre|RS, 1956)
A iniciação de Daniel, 1986
 Pastel oleoso e lápis de cor
 55 x 38 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 1986
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



CARLOS PETRUCCI
 (Pelotas|RS, 1919 – Porto Alegre|RS, 2012)
Prédio da Farmácia Carvalho, 1977
 Têmpera encerade sobre Eucatex
 79,5 x 50 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação de Carlos Selar, 1977
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



TÊTI WALDRAFF
(Sinimbú|RS, 1959)
Arte e Ofício no Jardim, 2012
Instalação com fio de eletricidade, tecidos,
flores de plástico e vasos de cerâmica
Coleção da artista



Detalhes da obra
Arte e Ofício no Jardim! (2012)
TÉTI WALDRAFF

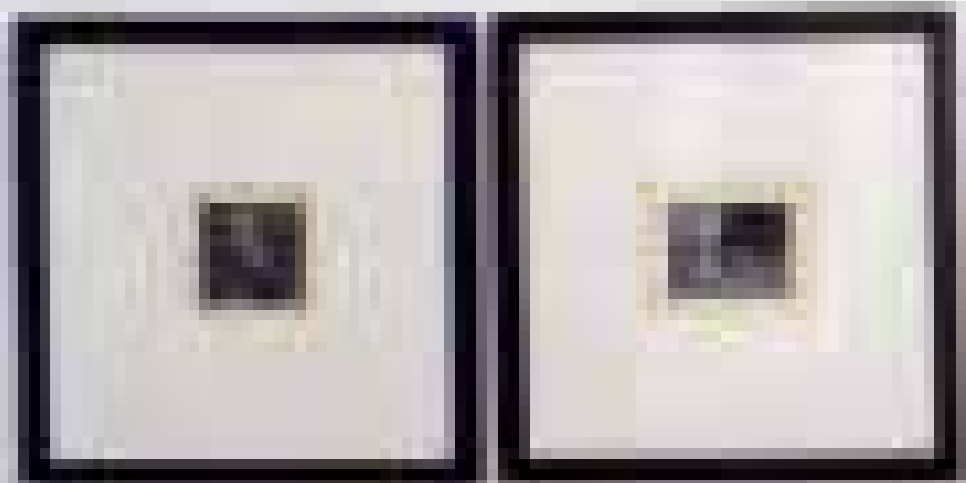


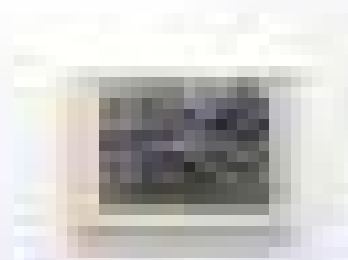






SALOMÉ STEINMETZ
(Osório|RS, 1932)
*Brasiliensis: O Imperador acredita na
generosidade dos estranhos*, 1976
Tapeçaria bordada com lã, talagarça
e fibra sintética
140 x 180 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1979
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







OSWALDO GOELDI
 (Rio de Janeiro|RJ, 1895 –1961)
Sem título, s.d.
 Xilogravura
 20,5 x 24 (13 x 17,5) cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do Museu Nacional
 de Belas Artes, 1984
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



OSWALDO GOELDI
 (Rio de Janeiro|RJ, 1895 –1961)
Sem título, s.d.
 Xilogravura
 20,5 x 24 (14 x 15) cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do Museu Nacional
 de Belas Artes, 1984
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



EDGAR KOETZ
 (Porto Alegre|RS, 1914 – 1969)
Lavadeiras, s.d.
 Xilogravura
 23,8 x 29,6 cm
 4/100
 Acervo do MARGS



ROBERTO BURLE MARX
(São Paulo|SP, 1909 – Rio de Janeiro|RJ, 1994)
Sem título, 1986
Acrílica sobre tela
111,5 x 147 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, s.d.
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto





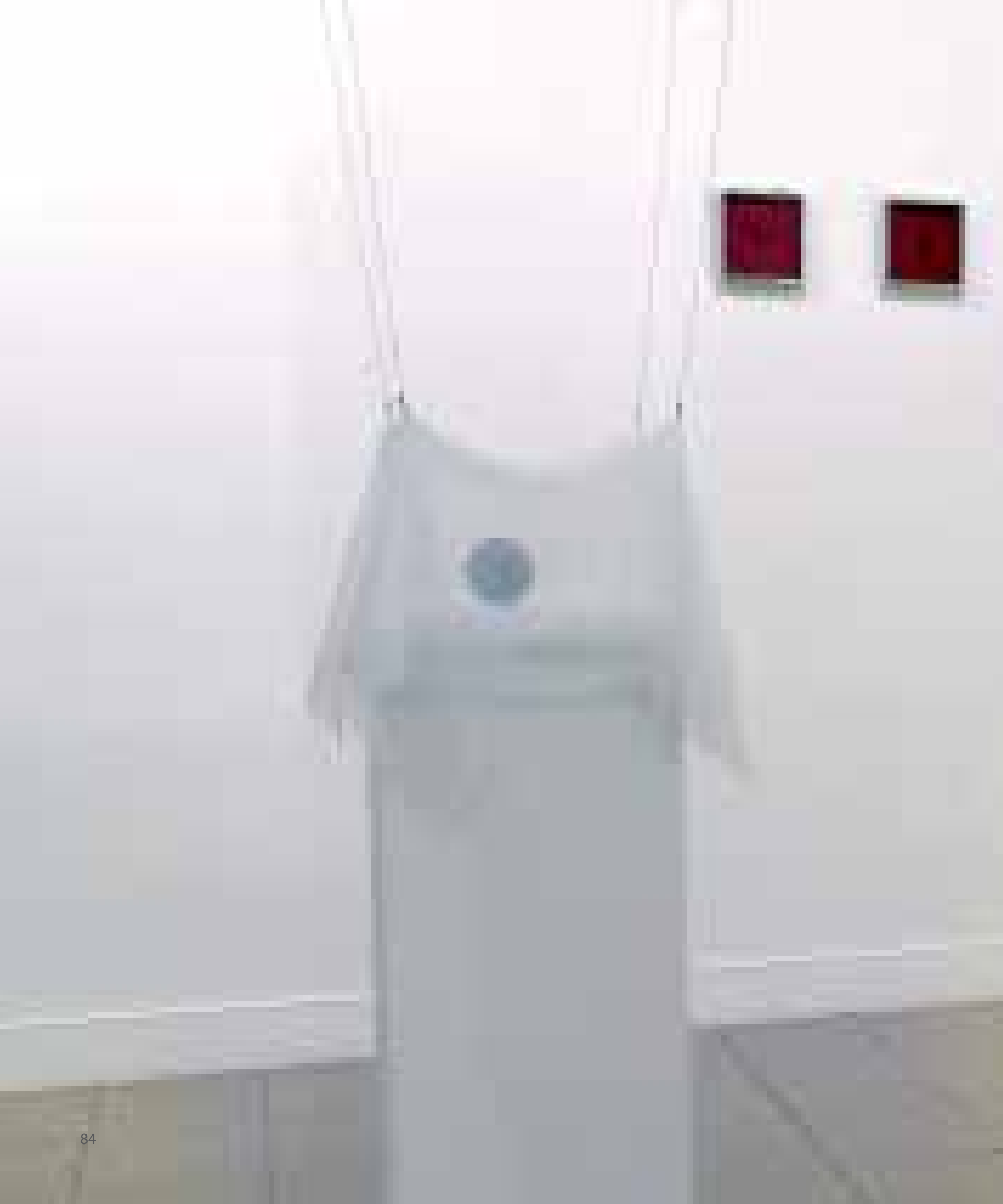
PEDRO WEINGÄRTNER
(Porto Alegre|RS, 1853 – 1929)
Ruínas, s.d.
Óleo sobre madeira
35 x 42,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1954
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



PEDRO WEINGÄRTNER
(Porto Alegre|RS, 1853 – 1929)
Escombros, s.d.
Óleo sobre papelão
34 x 54 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1954
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

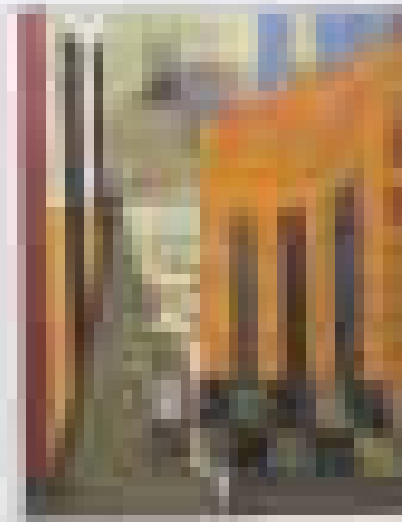


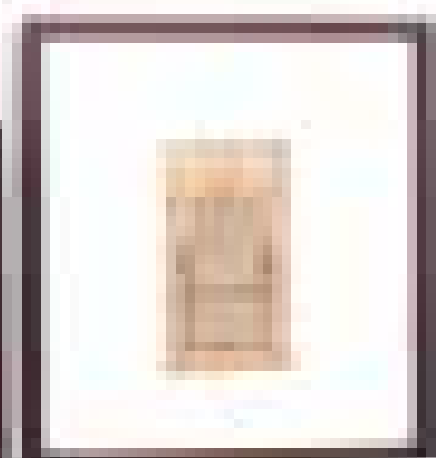
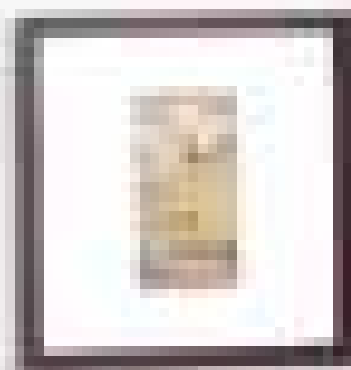
JOYCE SCHLEINIGER
(Santa Maria|RS, 1943)
Seta, 1972
Madeira pintada
123 x 70 x 23 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1986
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto





CARLOS KRAUZ
(Porto Alegre|RS, 1958)
Composição com obras sobre o tempo
Instalação especial para o MARGS com as obras
Zona Abissal, 2012 (Relógios, imãs e acrílico vermelho)
e *Galilei*, 2012 (voal e levitron)
Coleção da artista







ESTHER BIANCO
(Riozinho)RS, 1934)
Asa quebrada, 2005
Pigmento e acrílico sobre tela
180,2 x 150 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2006
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



JOSÉ LUTZENBERGER
(Altötting)Alemanha, 1882 –
Porto Alegre(RS, 1951)
Club Caixeral, s.d.
Nanquim sobre papel
49,8 x 29,4 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Família Lutzenberger
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



JOSÉ LUTZENBERGER
(Altötting)Alemanha, 1882 –
Porto Alegre(RS, 1951)
Pão dos Pobres, s.d.
Nanquim sobre papel
48 x 32,2 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Família Lutzenberger
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ABELARDO ZALUAR
 (Niterói|RJ, 1924 – Rio de Janeiro|RJ, 1987)
Balança, 1976
 Vinil e grafite sobre Duratex
 100 x 100 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 1980
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ENIO LIPPMANN
 (Rio Pardo|RS, 1936)
A casa, 1960
 Óleo sobre tela
 90,5 x 80 cm
 Acervo do MARGS
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto







ERICA TURK
 (Rio Grande|RS, 1915 – Porto Alegre|RS, 2011)
Igreja das Dores, 1985
 Tear de alto liço com lã
 236 x 147,5 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação da artista, 1990
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



REGINA SILVEIRA

(Porto Alegre|RS, 1939)

Bordadeiras, 1960

Caneta de feltro sobre papel

71 x 55,2 cm

Acervo do MARGS

Aquisição por compra, 1960

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto







JACQUES DOUCHEZ
(Macon|França, 1921 – São Paulo|SP - 2012)
Funambulesca, 1980
Lã, sisal e algodão em tear de baixo liço
134 x 131 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1982



VERA ZATTERA
(Caxias do Sul|RS, 1945)
Encontro - Desencontro, 1981
Tapeçaria em grampada
70 x 52,5 x 19,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1982
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



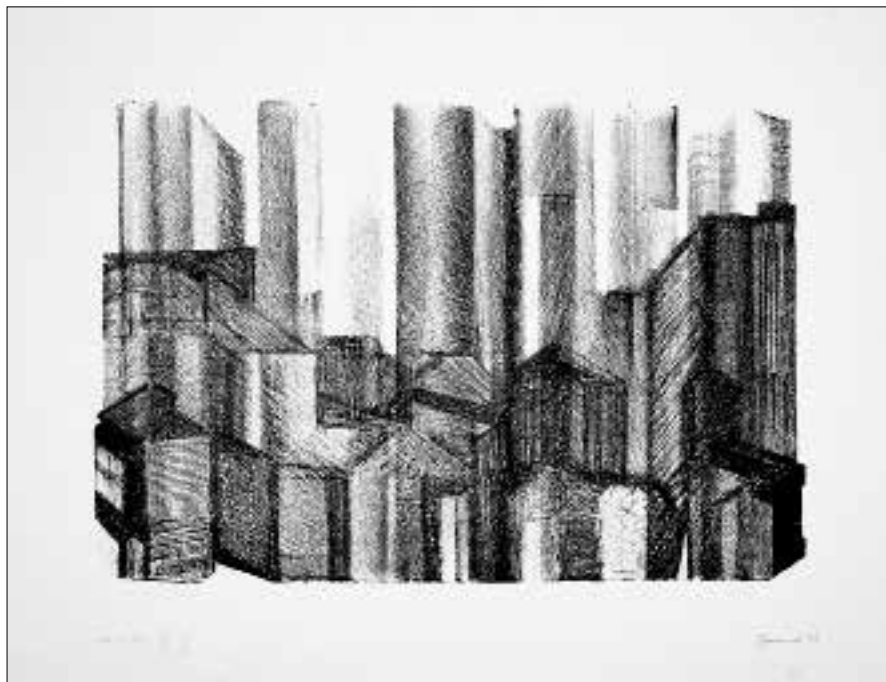
HELOÍSA CROCCO
(Porto Alegre|RS, 1949)
Sem título, s.d.
Entalhe
23 x 70 x 7 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1990
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



OTTO SULZBACH
(Palmeira das Missões|RS, 1969)
Sem título, 2005
Resíduo de borracha industrial
150 x 150 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2005
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







MARIA BONOMI

(Meina Itália, 1935)

Vista do 511, 1978

Litografia

49,5 x 70 (32,5 x 47,5) cm

PA

Acervo do MARGS

Aquisição por doação de Otávio Pereira, 1978

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



AMÉRICO GALOZO

(Sem dados biográficos do autor)

Sem título, 1947

Gravura metal

29 x 27,5 (23 x 23) cm

Acervo do MARGS

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



JOÃO FARIA VIANA
(Porto Alegre|RS, 1905 – 1975)
Sem título, s.d.
Xilogravura
31,6 x 22,2 (27 x 18,2) cm
Acervo do MARGS
Apropriação, 2007
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



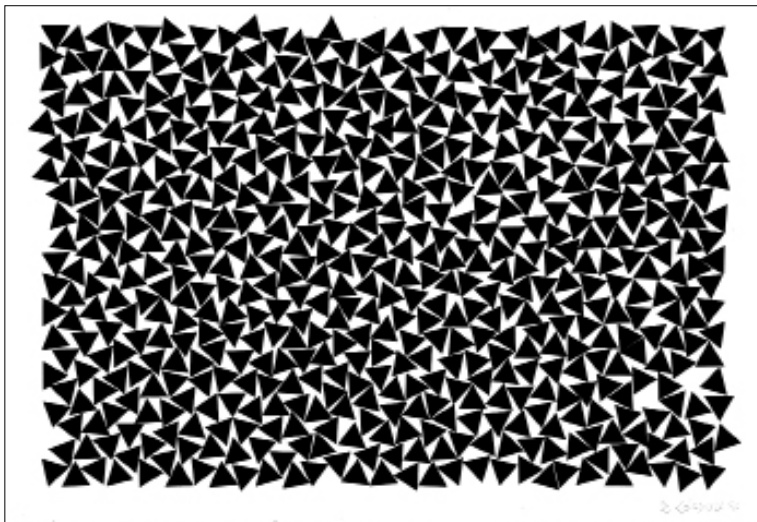
ROSSINI PEREZ
(Macaíba|RN, 1932)
Palafitas, 1995
Linoleogravura
45 X 30 (42,5 X 28,2) cm
17/100
Acervo do MARGS
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001



ANICO HERSKOVITS
(Montevideu|Uruguai, 1948)
Porto dos Casais II, 1989
Litografia
70 x 50 cm
BPI
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista







RAUL CÓRDULA
(Campina Grande|PE, 1943)
Reticula III, 1986
Off-set, colagem
50 x 70 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1986
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



CARLOS TENIUS
(Porto Alegre|RS, 1939)
Visão Branca, 1968
Ferro patinado
93 x 35,5 x 18 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do Lions Club
Rio Branco de Porto Alegre, 1968
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

LUIZ CARLOS FELIZARDO
 (Porto Alegre|RS, 1949)
Arquitetura, 1979
 Fotografia
 27 x 28,5 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por compra, 1983
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



LUIZ CARLOS FELIZARDO
 (Porto Alegre|RS, 1949)
Arquitetura, 1979
 Fotografia
 28 x 27,5 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por compra, 1983
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

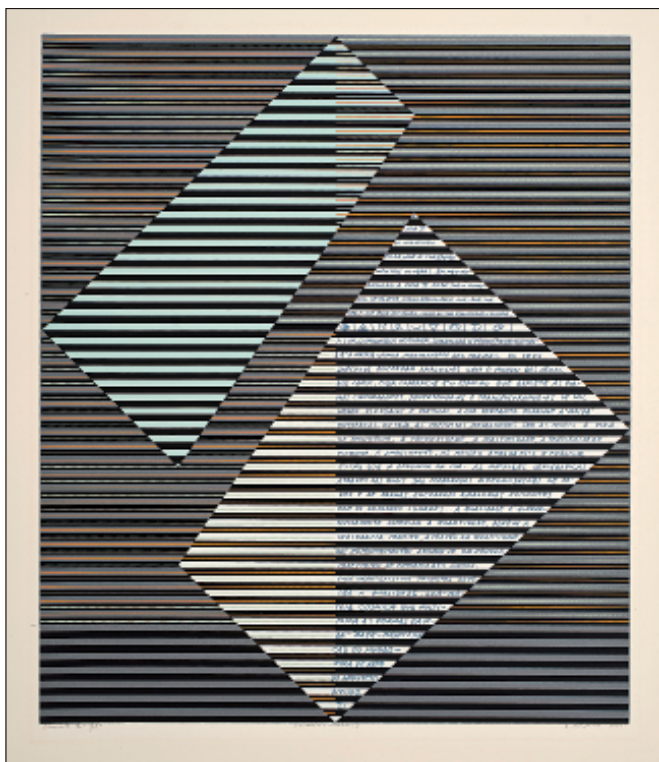


LUIZ CARLOS FELIZARDO
 (Porto Alegre|RS, 1949)
Natureza, 1979
 Fotografia
 21,5 x 30 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por compra, 1983
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto









DIONÍSIO DEL SANTO
(Colatina|ES, 1925 – Vitória|RS, 1999)
Vibrações lineares (Permuta Q), 1981
Serigrafia
70 x 50 (49 x 42) cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Companhia Souza Cruz
Indústria e Comércio, 1982
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



DIDONET
(Bento Gonçalves|RS, 1950)
Da série *Sobranceiras Pegando Fogo* (11 peças)
(série integrante da série *O Ronco da Solidão* –
legado gráfico do Teatro Monótono, total de
72 desenhos), 1981-1990
Desenho e técnica mista sobre papel
Político, dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2006
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



DIDONET
(Bento Gonçalves|RS, 1950)
Da série *Sobranceiras Pegando Fogo* (11 peças)
(série integrante da série *O Ronco da Solidão* –
legado gráfico do Teatro Monótono,
total de 72 desenhos), 1981-1990
Desenho e técnica mista sobre papel
Político, dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2006
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

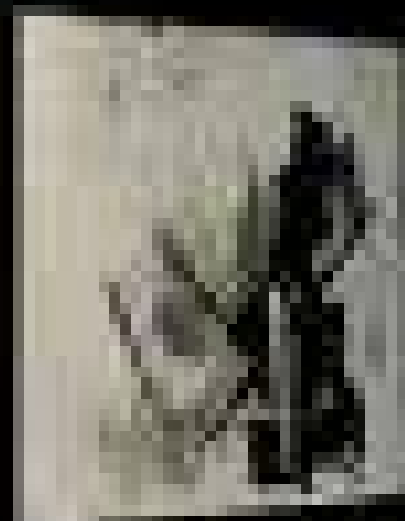


RENATA RUBIM
(Rio de Janeiro|RJ, 1948)
Sem título, s.d.
Lã e algodão
146 x 186 cm
Acervo do MARGS
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



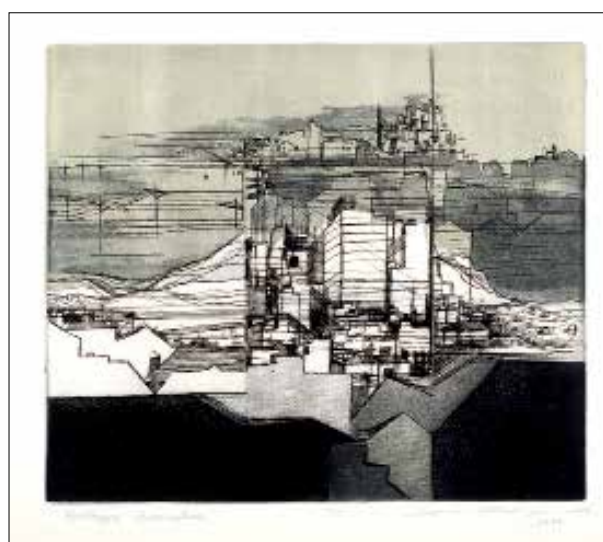
LICIÊ HUNSCHÉ
(Porto Alegre|RS, 1924)
Tiras douradas, 1973
Algodão e fibra sintética realizada em tear manual
130 x 76 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1982
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







FRANK SCHAEFFER
 (Belo Horizonte|MG, 1917 – Rio de Janeiro|RJ, 2008)
Guindaste, 1960
 Óleo sobre tela
 73 x 100 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por compra, 1960
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



SUZANA SOMMER
 (Porto Alegre|RS, 1944)
Biologia urbanística, 1977
 Água-tinta e água-forte
 38 x 55 (31,5 x 39) cm
 PA
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação da artista, 1977
 Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



SUZANA SOMMER

(Porto Alegre|RS, 1944)

Sem título, 1977

Água-forte, água-tinta e ponta seca

27,5 x 42 (20,5 x 34) cm

PA

Acervo do MARGS

Aquisição por doação da artista, 1980

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ANNIBAL PINTO

(Rio de Janeiro|RJ, 1911)

Composição, 1958

Óleo sobre Duratex

80,6 x 121,7

Acervo do MARGS

Aquisição, 1960

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

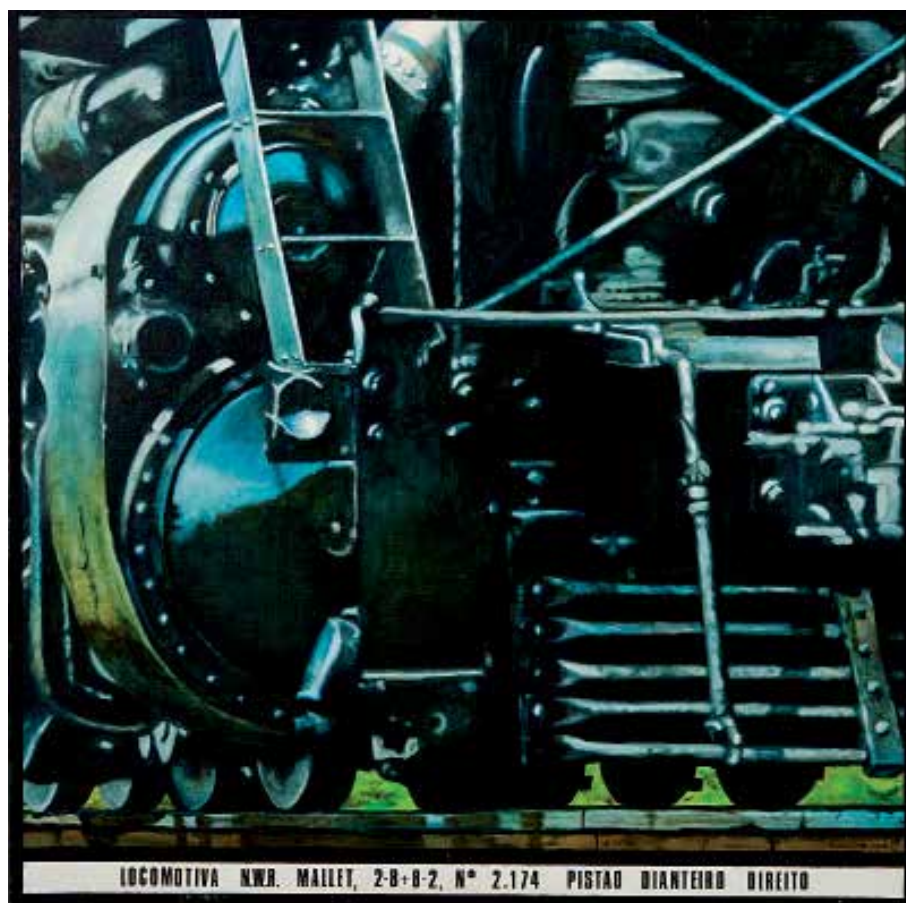








JUAN VENTAYOL
(Montevideu|Urugai. 1915 – 1971)
Innominado 15-N, 1964
Técnicas diversas
101 x 121 cm
Acervo do MAROS
Aquisição por doação de Francisco Stockinger, 1979
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



GLAUCO MORAES

(Passo Fundo)RS, 1928 – São Paulo(SP, 1990)

Locomotiva N.W.R, Mallet, 2-8+8-2, n° 2.174,

piistão dianteiro direito, 1974

Óleo sobre tela

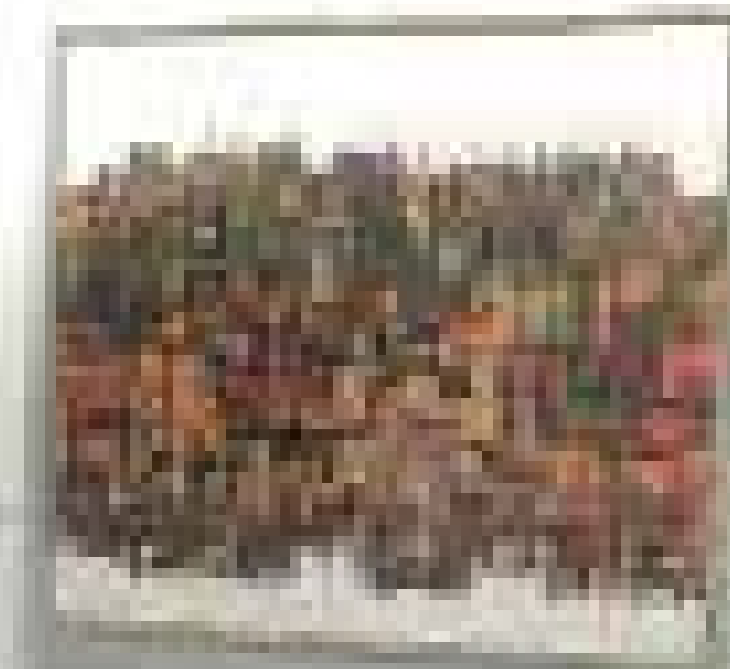
69 x 70 cm

Acervo do MARGS

Aquisição por compra, 1974

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







AVATAR MORAES
(Bagé|RS, 1933 – Rio de Janeiro|RJ, 2011)
Obelisco, s.d.
Madeira, isopor, poliéster e objetos variados
177,5 x 39,8 x 31,2 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1976
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ROMANITA DISCONZI
(Santiago|RS, 1940)
Sinal 2, 1970
Serigrafia
47,2 x 32,5 (38 x 22,5) cm
Edição 11/50
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de
João Manoel Lopes, 1996
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



VERA CHAVES BARCELLOS
(Porto Alegre|RS, 1938)
Composição, 1963
Litografia
33 x 24 cm
Edição 2/6
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1963
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



ANNA LETYCIA
(Teresópolis|RJ, 1929)
Sem título, 1967
Serigrafia
47 x 32 cm
82/900
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Carlos Scliar



ANNA LETYCIA
(Teresópolis|RJ, 1929)
Sem título, 1967
Serigrafia
47 x 32 cm
82/900
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Carlos Scliar



VITÓRIO GHENO
(Muçum)RS, 1923)
Aldeias urbanas: palafitas, 2005
Óleo sobre tela
120 x 140 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2008
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



MARIA RIBEIRO
(Belo Horizonte|MG, 1922)
Navios no porto, 1960
Pastel seco sobre fabriano verde
31 x 48 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1960
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA
(São Paulo|SP, 1935 – 1992)
Conjunto de 6 cilindros com fita em feixe irregular, 1983
Bronze dourado
156 x 41 x 41 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1986
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



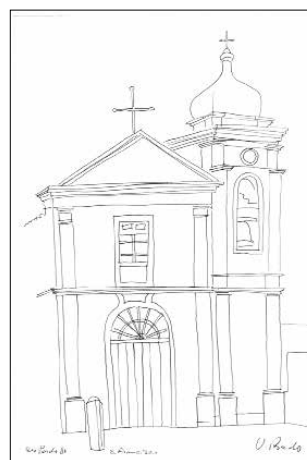




MARTA LOGUÉRCIO
(Bagé|RS, 1943)
Sem título, s.d.
Acrílico sobre tela
100 x 140 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista



JOEL AMARAL
(Santana do Livramento|RS, 1918 –
Porto Alegre|RS, 1977)
Rua em Triunfo, s.d.
Xilogravura
23,8 x 33,2 cm
Edição 2/20
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1976
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



VASCO PRADO
(Uruguiana|RS, 1914 - Porto Alegre|RS, 1998)
Capela de São Francisco, 1980
Grafite
48 x 33 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1980
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



NATHANIEL GUIMARÃES
(Rosário do Sul|RS, 1925 –
Porto Alegre|RS, 2002)
Velha casa, 1978
Aquarela
23 x 30 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1978
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



JOÃO FARIA VIANA
(Porto Alegre|RS, 1905 – 1975)
Rua da Ladeira, 1970
Xilogravura
23 x 32,5 cm
Edição 11/30
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1974
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



RENATO HEUSER
(Porto Alegre|RS, 1953)
Samambaia blues, 1980
Serigrafia
60 x 41 (51,5 x 30,6) cm
Edição 11/15
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1982
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



TAKASHI FUKUSHIMA
(São Paulo|SP, 1950)
Vista a dois graus Norte, 1972
Óleo sobre tela
101 x 80 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Osvaldo Goidanich, 1973
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ESTEPHANIO FUSSBACH
(Alemanha, 1928 – Campo Bom|RS, 2006)
Cinema Imperial, 1979
Óleo sobre eucatex
38 x 55 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1980
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







IRAN MOREIRA
(Sem dados biográficos do artista)
Sem título II, 1986
Nanquim e pastel oleoso sobre papel
70 x 100 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1987
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



MÁRIO RÖHNELT
(Pelotas|RS, 1950)
Sem título, 1989
Acrílica sobre tela
50 x 70 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Cláudio Trarbach, 2005



ERWIN BRANDT
(São Paulo|SP, 1914 – 2010)
Perspectiva do prédio do MARGS
Desenhada em 1933 e colorida em 1975
Nanquim
72 x 89 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Claudio Rodolfo Brandt



MARIA TOMASELLI
(Innsbruck|Áustria, 1941)
Xingu - Estruturas II, 1977
Grafite sobre papel
99,1 x 148,2 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1977
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

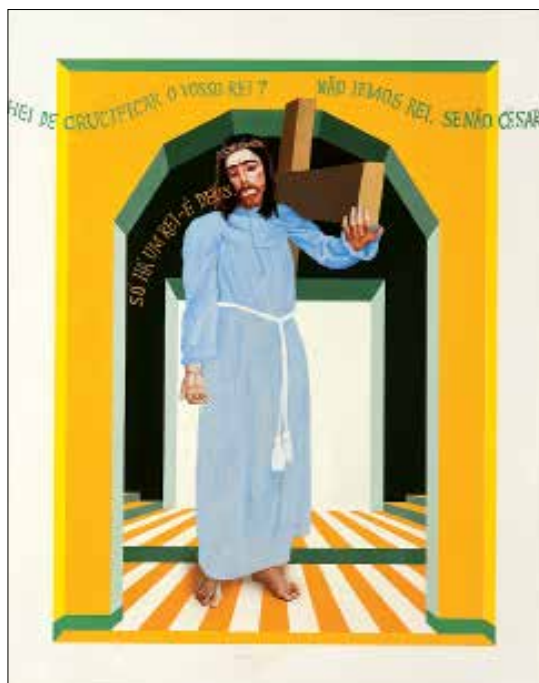


MARIA TOMASELLI
(Innsbruck|Áustria, 1941)
Oca/Hannover, 1990
Litografia
17,5 x 25 cm
BPI
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, s.d.
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto





FANNY MEIMES
(Porto Alegre|RS, 1922 – 2000)
Tramas, 1976
Lã, sisal e juta em tear manual
140 x 90 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 1979
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

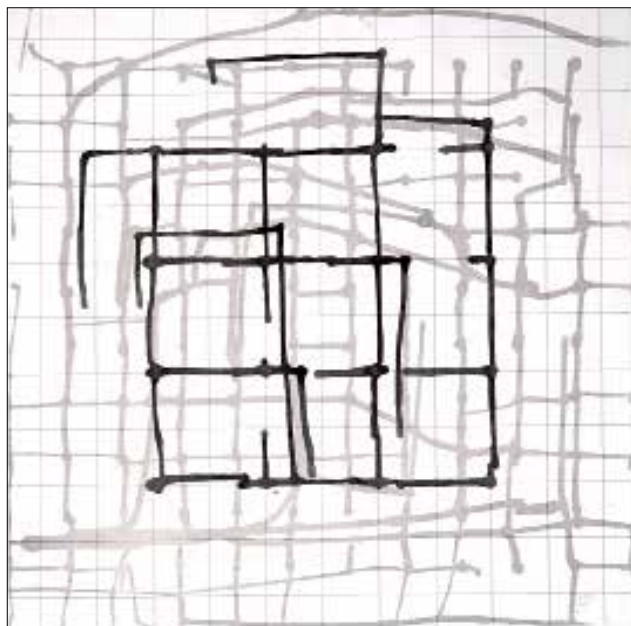


GLAUCO RODRIGUES
(Bagé|RS, 1929 – Rio de Janeiro|RJ, 2004)
Hei de crucificar o vosso Rei?, 1974
Óleo sobre Eucatex
90 x 72 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1982
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

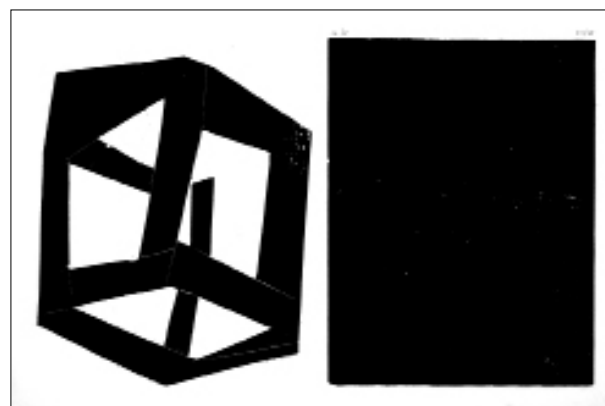




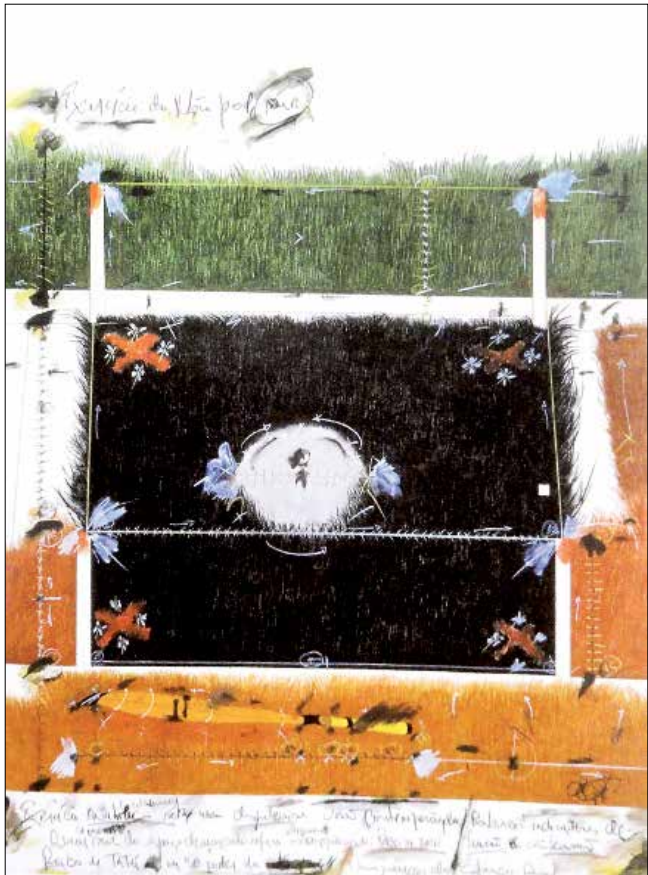
GILBERTO PERIN
(Guaporé|RS, 1953)
Conexões Infinitas: Caixas D'água, 2009
Impressão a laser
79,7 x 79,3 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



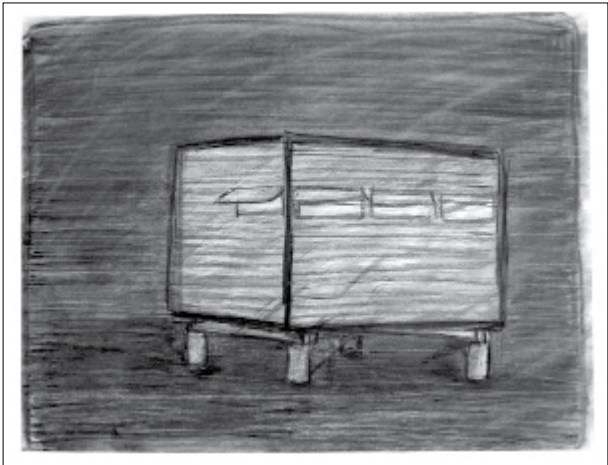
GISELA WAETGE
(São Paulo|SP, 1955)
Tramas escorridas, 2011
Grafite e nanquim sobre papel "c" grain
50 x 50 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



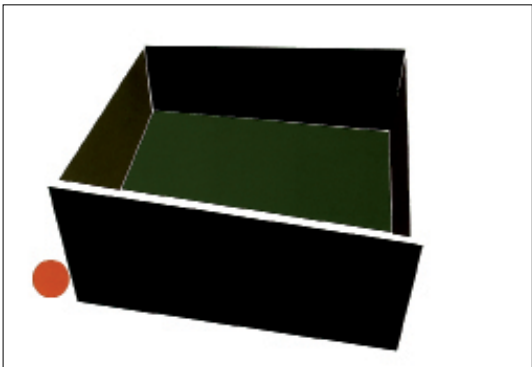
ALBERTO MARTINS
(Santos|SP, 1958)
Sem título, 1999
Xilogravura
47 x 36,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação dos Museus Castro Maya, 2001
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



CARLOS PASQUETTI
(Bento Gonçalves|RS, 1948)
Sem título, 1978
Pastel oleoso e nanquim sobre papel
97 x 68 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1976
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ELAINE TEDESCO
(Porto Alegre|RS, 1963)
Observatório, 2003
Carvão sobre papel
49 x 63 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da artista, 2011
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



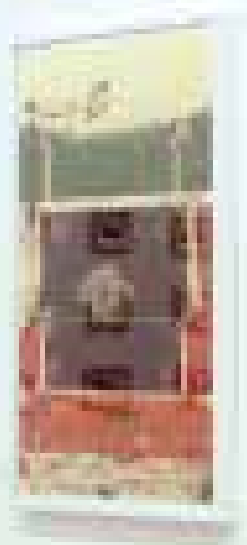
CARLOS SCLiar
(Santa Maria|RS, 1920 – Rio de Janeiro|RJ, 2001)
Sem título, 1967
Serigrafia sobre papel vegetal
Edição 45/50
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista 1984
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ESTOQUE
Fios de cobre e cabo de pano e sacolas plásticas
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (2002)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS

ESTOQUE
Barra de ferro e cabo de pano
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (2002)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS

RELHO COM PONTA DE FERRO
Sucata de ferro e cinto de couro
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS







CARLOS ASP
(Porto Alegre|RS, 1949)
La Luna: Série Campos Relacionais, 2005
Lápis dermatográfico sobre papel
15 x 41,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



CARLOS ASP
(Porto Alegre|RS, 1949)
Sem título: Série Campos Relacionais, 2007
Lápis dermatográfico sobre papel
5,5 x 55 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



EDUARDO CRUZ
(Ilhéus|BA, 1943)
Truque I, 1980
Terracota
25 x 19 x 18 cm
Acervo do MARGS
Aquisição através do Prêmio de Aquisição
da Secretaria de Desporto e Turismo, 1980
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Detalhedaobra de RENATO GARCIA
 (Porto Alegre|RS, 1965)
Sem título, 2012
 Construção com taquaras, cordas e papel
 245 x 147 x 150 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 2012



Detalhedaobra de RENATO GARCIA
 (Porto Alegre|RS, 1965)
Sem título, 2012
 Construção com taquaras, cordas e papel
 245 x 147 x 150 cm
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 2012



RENATO GARCIA
 (Porto Alegre|RS, 1965)
Sem título, 2012
 Taquara, barbante e fita colante
 Coleção do artista



RENATO GARCIA
(Porto Alegre|RS, 1965)
Sem título, 2012
Construção com taquaras, cordas e papel
245 x 147 x 150 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012



HELENE SACCO

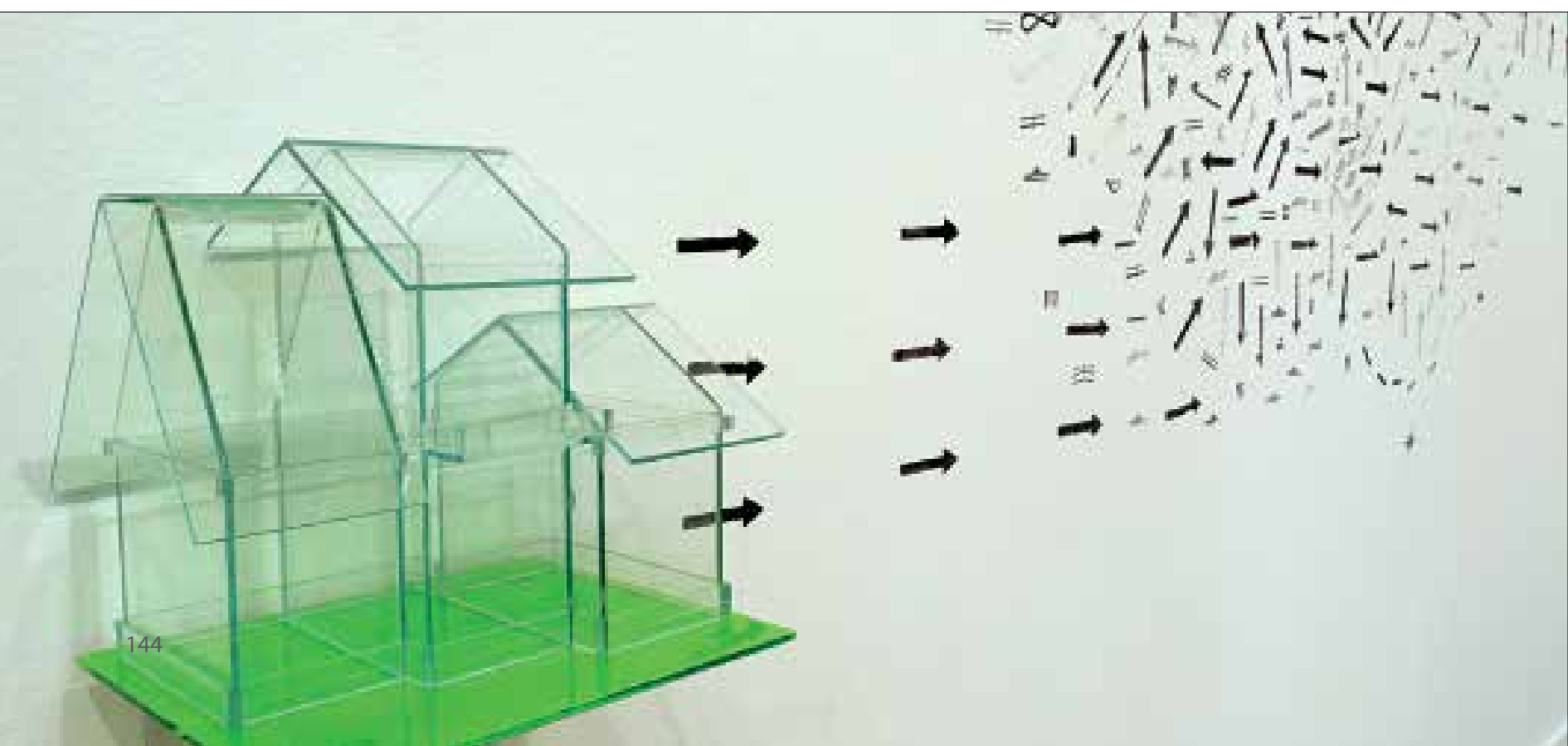
(Pelotas|RS, 1975)

Lugar Nenhum: Marcas Para um Ponto Príncipe, 2012
Instalação com coleção de fotografias de casas-moventes
(2007 - 2012), passadeira, casa de vidro, texto, valise com
conjunto para ponto príncipe formado por 30 carimbos,
mapa do céu, mapas de topografia, luneta, câmera lúcida
e duas andorinhas
Coleção da artista

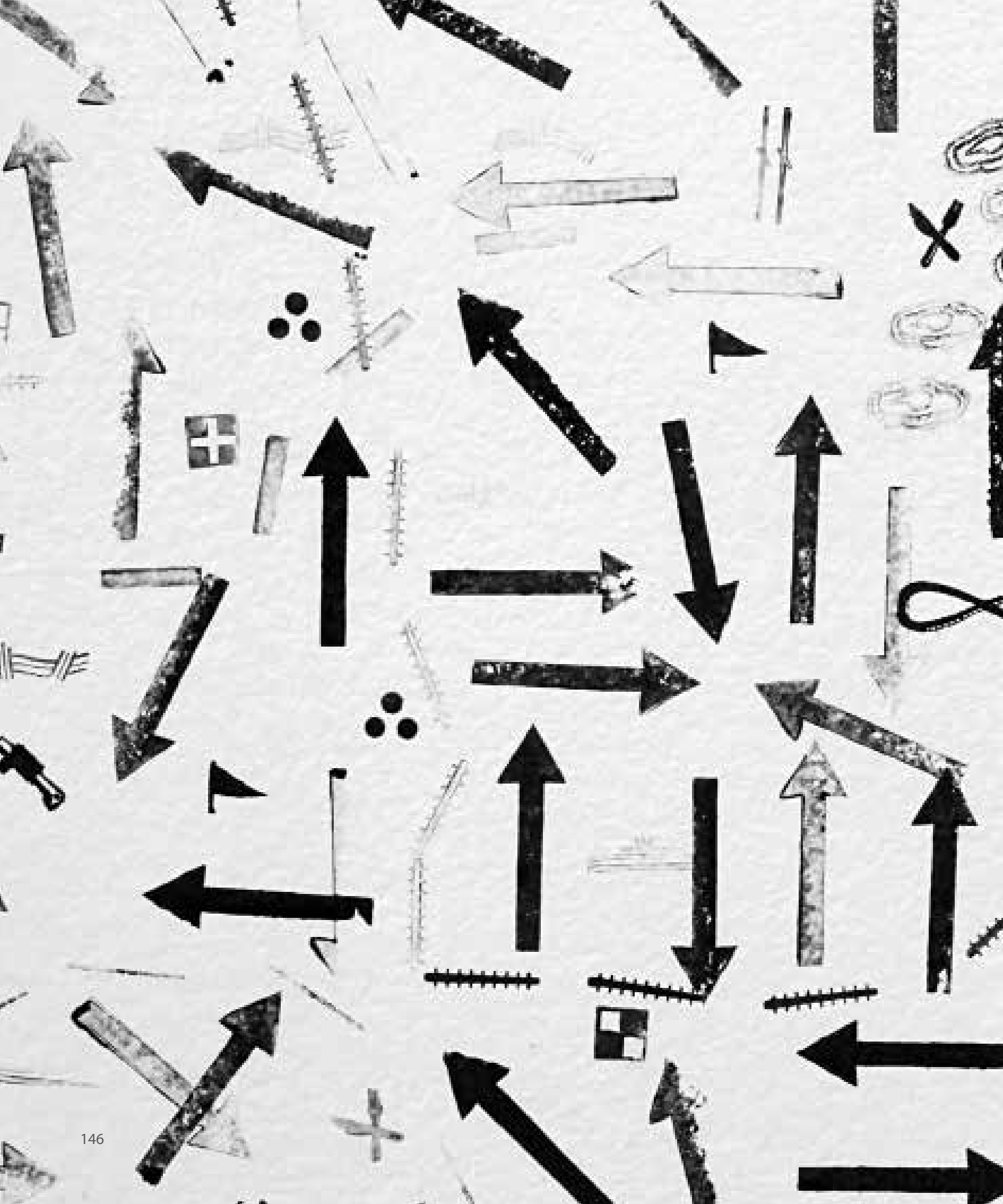


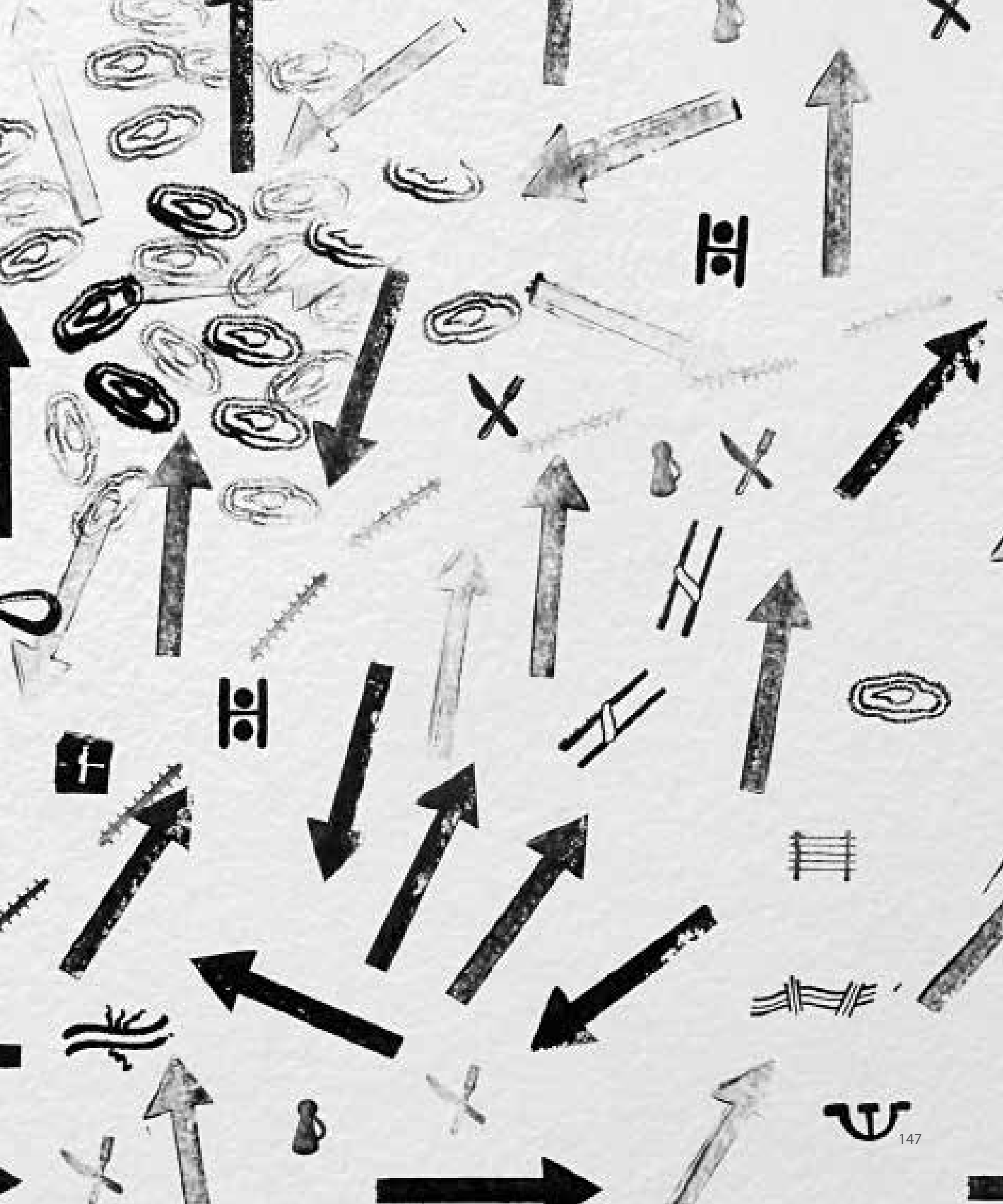


HELENE SACCO
 Detalhes da obra *Lugar Nenhum: Marcas Para um Ponto Príncipe* (2012)











Vista da exposição *Reduções do Sentido*,
exposição interna à exposição *Economia da Montagem*
Curadoria de José Francisco Alves







Reduções do Sentid

Abstract





Curadoria: José Francisco Alves

Carlos Schür
Edgar Koett
Francisco Stockinger
Hans Steiner
Iberê Camargo
Léo Dechheimer
Leopoldo Gottmann
Milton Kartz

Peças dos acervos do Museu Dr.
Iberê Falber Lubianca (Academia de
Polícia Civil) e do Presídio Central
de Porto Alegre







ESTOQUE QUADRIDENTE

Madeira, ferro forjado e borracha.

Apreendido pelo Polícia no Presídio Central (s.d.)

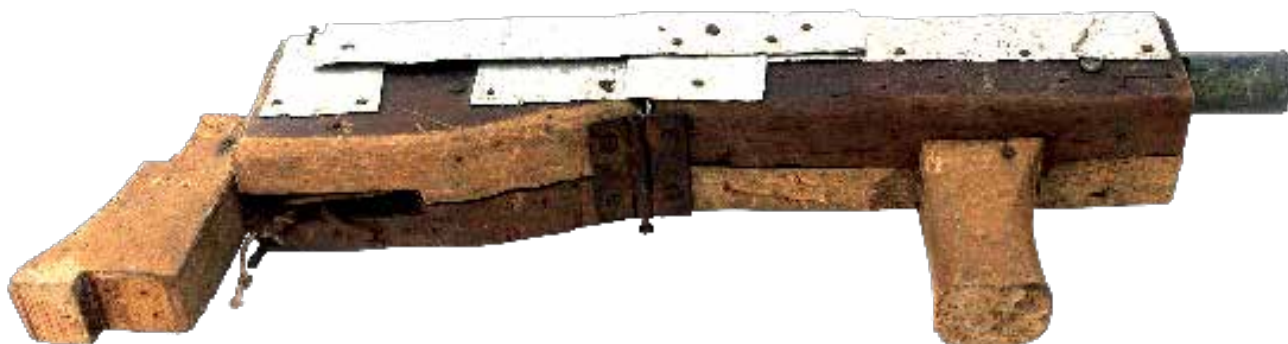
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca

Academia de Polícia Civil do RS





MILTON KURTZ
(Santa Maria|RS, 1951 – Porto Alegre|RS, 1996)
Ameça de Narciso, 1986
Grafite e acrílico sobre papel
50 x 70 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 1986
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



TRABUCO ARTESANAL DOBRÁVEL
Cano galvanizado, madeira, alumínio de panela e borracha
Apreendido pelo Polícia no Presídio Central (2002)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS



TRABUCO ARTESANAL
Apreendido pela Brigada Militar com detentos do
Presídio Central de Porto Alegre (s.d.)
Presídio Central/Força Tarefa - Brigada Militar





JIBOIA
Corda artesanal para fuga
Apreendido pela Brigada Militar com detentos
do Presídio Central de Porto Alegre (s.d.)
Presídio Central/Força Tarefa - Brigada Militar



TRABUCO ARTESANAL

Calibre 16 com carregamento pela boca.
Madeira revestida com plástico de garrafa pet,
cano de tubulação, borracha, esparadrapo e arame.
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS



HANS STEINER
(Graz|Áustria, 1910 – Gorizia|Itália, 1974)
A sombra, 1948
Água-tinta
32 x 25 (16 x 12,5) cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação de Paulo Moritz, 1990
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



BÍBLIA RECORTADA INTERNAMENTE PARA
ACOMODAR REVÓLVVER CALIBRE 22
Objeto apreendido com detentos do presídio
Possível década de 1960
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Militar do RS







CARLOS SCLiar
 (Santa Maria|RS, 1920 – Rio de Janeiro|RJ, 2001)
Sem título, 1967
 Serigrafia sobre papel vegetal
 47 x 32,2 cm
 Edição 45/50
 Acervo do MARGS
 Aquisição por doação do artista, 1984

JIBOIA
 Trança com lençóis, cordões e com gancho de ferro (s.d.)
 Apreendida pela Polícia Civil dentro do Presídio, com
 possibilidade de a apreensão ter ocorrido na antiga
 Casa de Correção
 Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
 Academia de Polícia Civil do RS





IBERÊ CAMARGO
(Restinga Seca|RS, 1914 – Porto Alegre|RS, 1994)
Mulata, 1944
Óleo sobre tela
92 x 74 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da APLUB, 1984
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



LEOPOLDO GOTUZZO
(Pelotas|RS, 1887 – Rio de Janeiro|RJ, 1983)

Almofada Amarela, 1923

Óleo sobre tela

60 x 115 cm

Acervo do MARGS

Aquisição por transferência da Biblioteca Pública do Estado, 1954

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto







TRABUCO ARTESANAL

Cano galvanizado, madeira, alumínio de panela
e fios de luz para detonação

Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)

Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS



TRABUCO ARTESANAL

Calibre 16 com carregamento pela boca
Madeira revestida com plástico de garrafa pet,
cano de tubulação, borracha, esparadrapo e arame
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)
Acervo do Museu Dr. José FaibesLubianca
Academia de Polícia Civil do RS







LÉO DEXHEIMER
(Porto Alegre|RS, 1935)
Sem título, 1990
Litografia
50 x 35 (39,5 x 29,5) cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2000
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



"MATILDA" TRABUCO ARTESANAL

Calibre 38; tambor giratório com quatro canos (quatro tiros)
 Madeira, pregos, alumínio de panela, canos de ferro e borracha
 Apreendido pela Polícia no Presídio Central (2002)
 Acervo do Museu Dr. José FaibesLubianca
 Academia de Polícia Civil do RS



TRABUCO ARTESANAL

Calibre 16 com carregamento pela boca
 Madeira revestida com plástico de garrafa pet,
 cano de tubulação, borracha, esparadrapo e arame
 Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)
 Acervo do Museu Dr. José FaibesLubianca
 Academia de Polícia Civil do RS



PÁ ARTESANAL

Construído com tubulação.

Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)

Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca

Academia de Polícia Civil do RS



FRANCISCO STOCKINGER

(Traun|Áustria, 1919 – Porto Alegre|RS, 2009)

Sem título, 1960

Xilogravura

42,5 x 25,5 (36,2 x 21,7) cm

Edição 1/20

Acervo do MARGS

Aquisição por compra, 1960

Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto





GRANADAS ARTESANAIS

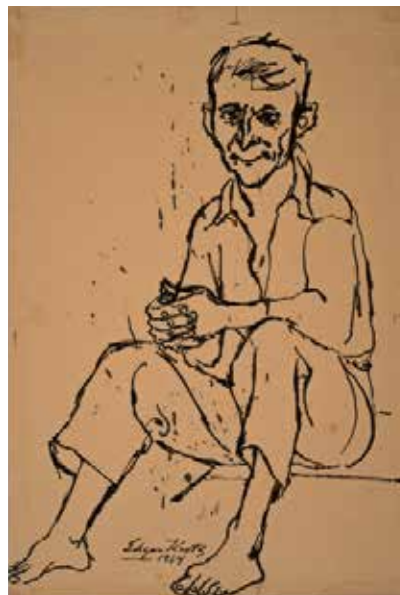
Materiais diversos

Apreendidas pela Brigada Militar com detentos do
Acervo do Presídio Central de Porto Alegre (s.d.)

Presídio Central/Força Tarefa - Brigada Militar







EDGAR KOETZ
(Porto Alegre|RS, 1914 – 1969)
Da série *Alienados*, 1961
Nanquim sobre papel
58,5 x 38 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Brasil Telecom, 2002
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

EDGAR KOETZ
(Porto Alegre|RS, 1914 – 1969)
Da série *Alienados*, 1961
Nanquim sobre papel
57,1 x 39,2 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Brasil Telecom, 2002
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

EDGAR KOETZ
(Porto Alegre|RS, 1914 – 1969)
Da série *Alienados*, 1961
Nanquim sobre papel
54,9 x 34 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Brasil Telecom, 2002
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto

EDGAR KOETZ
(Porto Alegre|RS, 1914 – 1969)
Da série *Alienados*, 1961
Nanquim sobre papel
53 x 33 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação da Brasil Telecom, 2002
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein – VivaFoto



PORRETE DE MADEIRA COM PREGOS
Apreendido pela Polícia no Presídio Central (s.d.)
Acervo do Museu Dr. José Faibes Lubianca
Academia de Polícia Civil do RS





FRANCISCO STOCKINGER

(Traun|Áustria, 1919 — Porto Alegre|RS, 2009)

Sem título, da série *Gabirus*, 1996

Bronze, 91 x 26 x 20

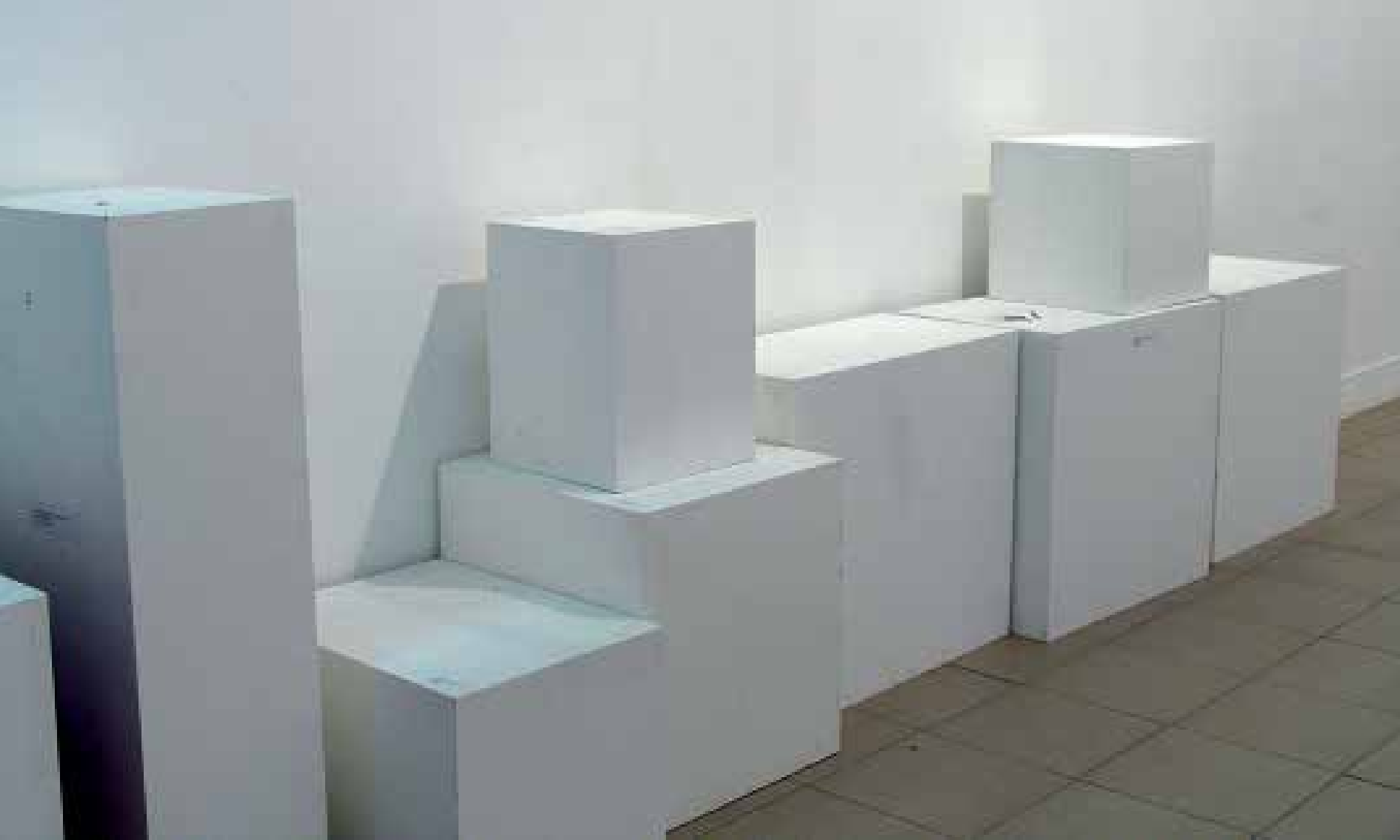
Acervo do MARGS

Aquisição por doação de Jorge Gerdau Johannpeter e Justo Werlang, 1999

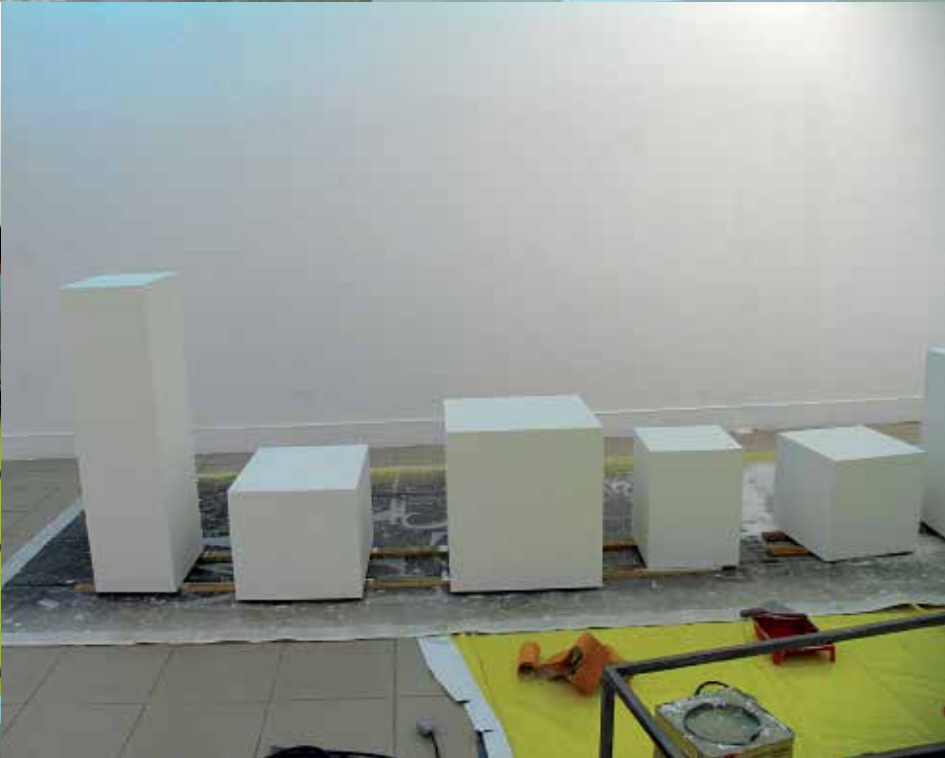
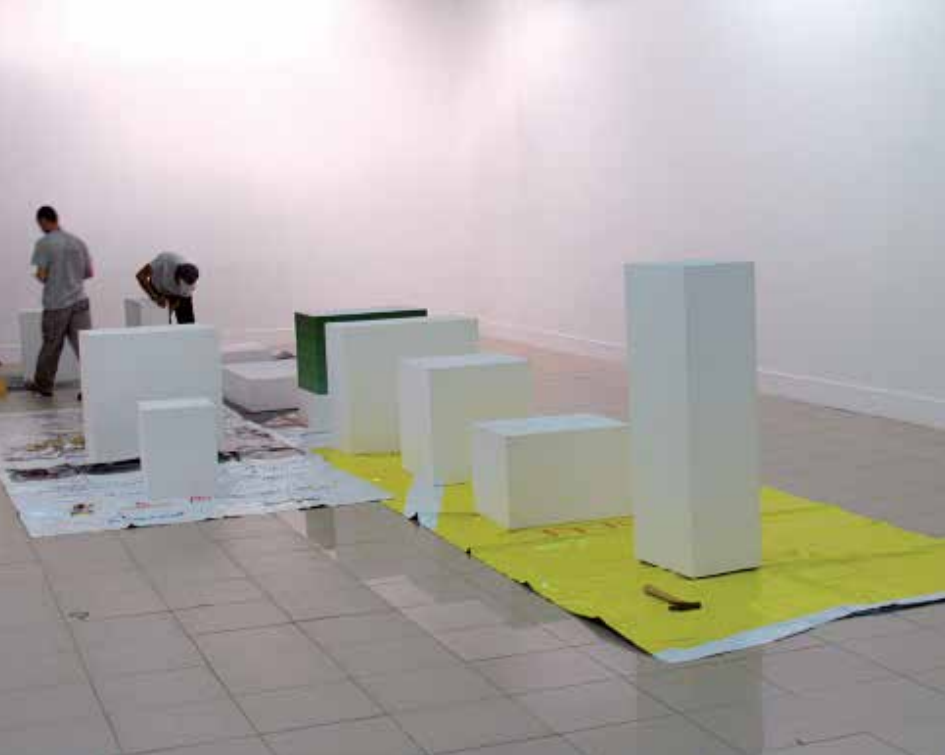
Foto: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ECONOMIA DA MONTAGEM

• A Montagem •

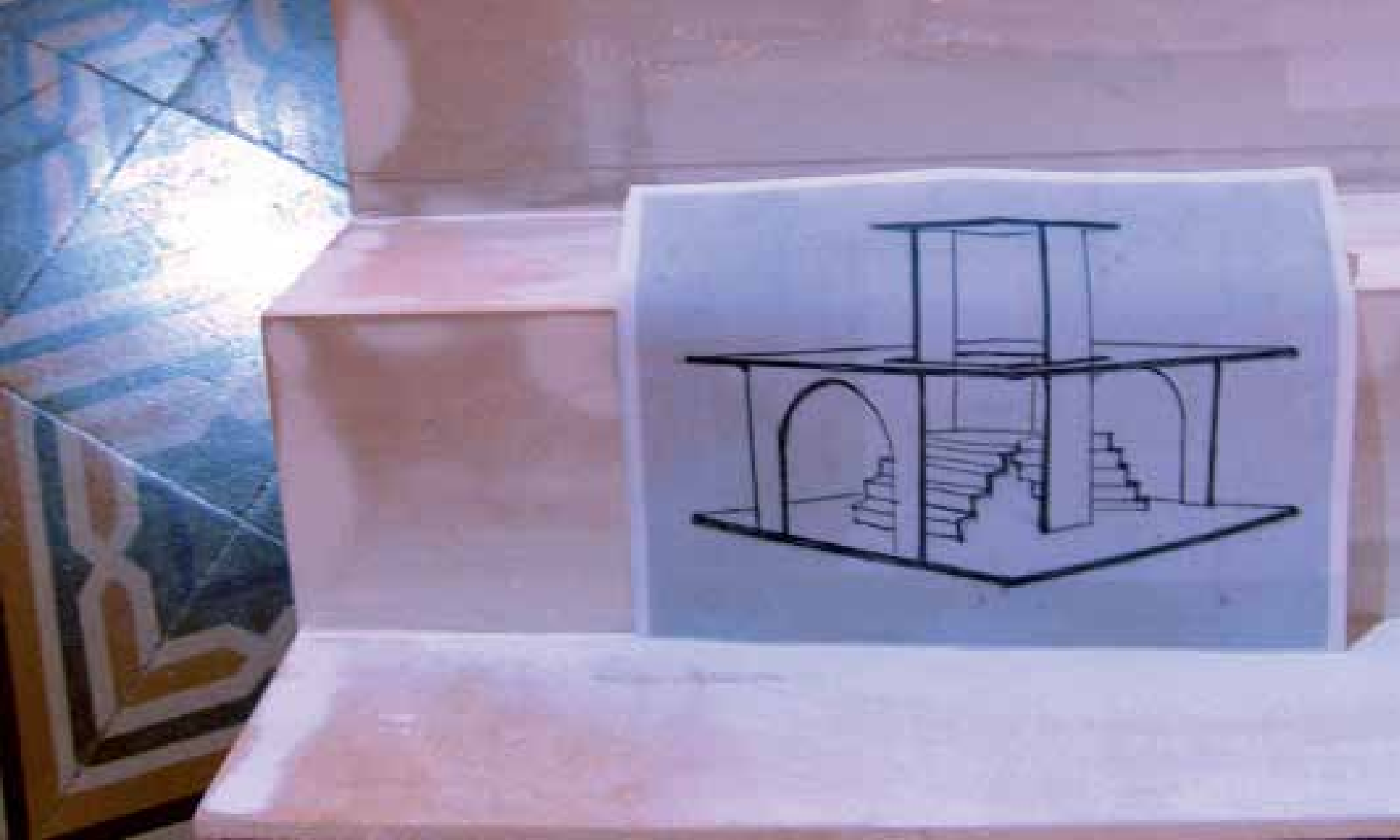








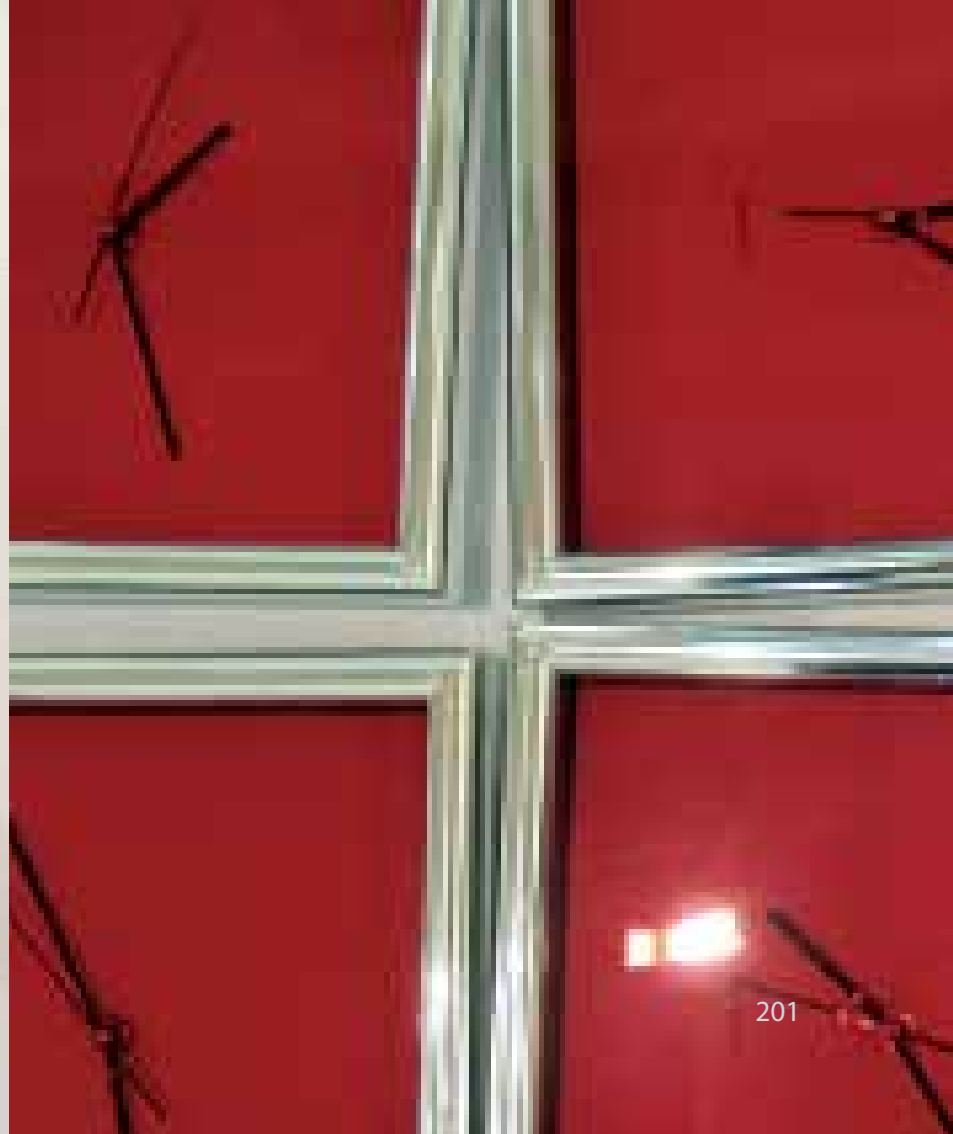




















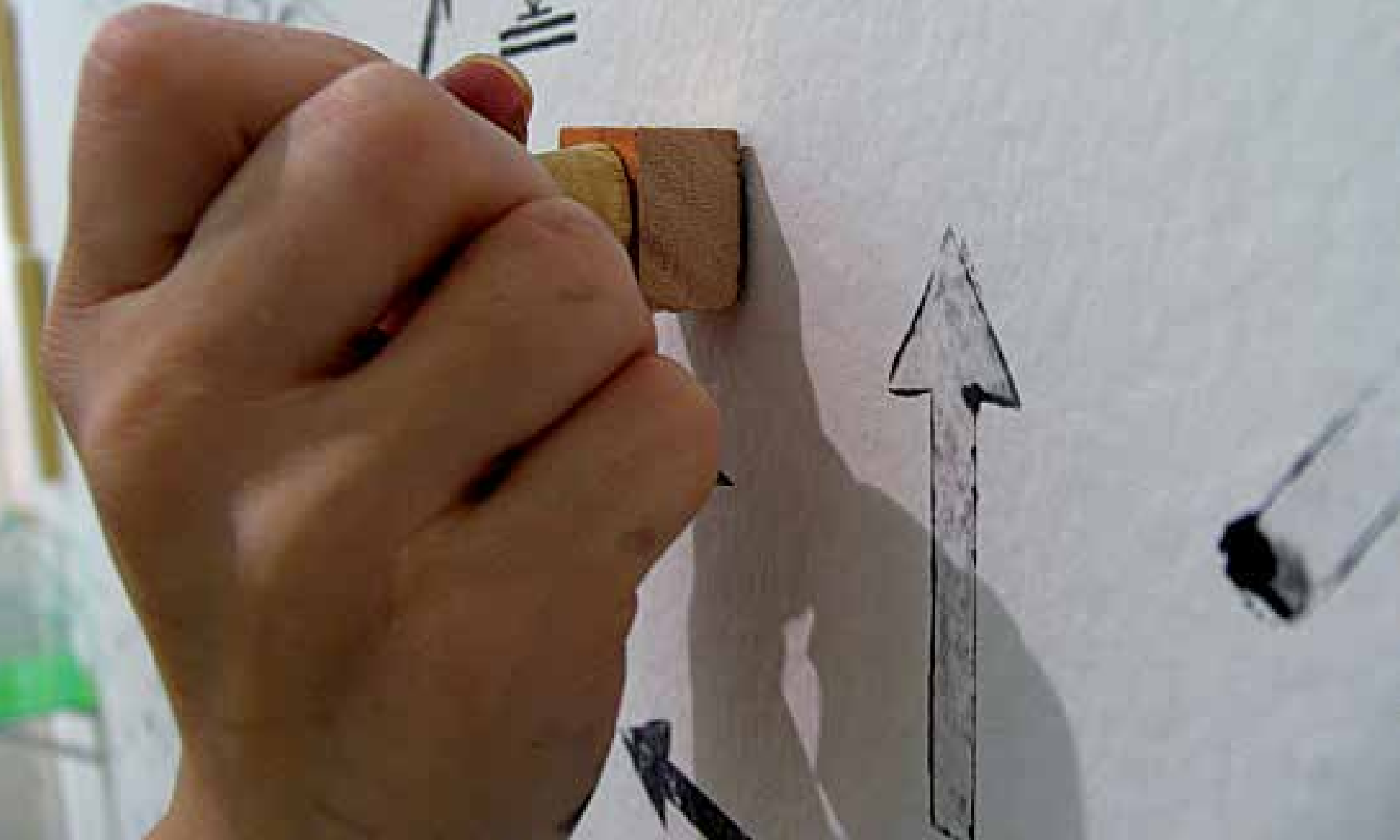






















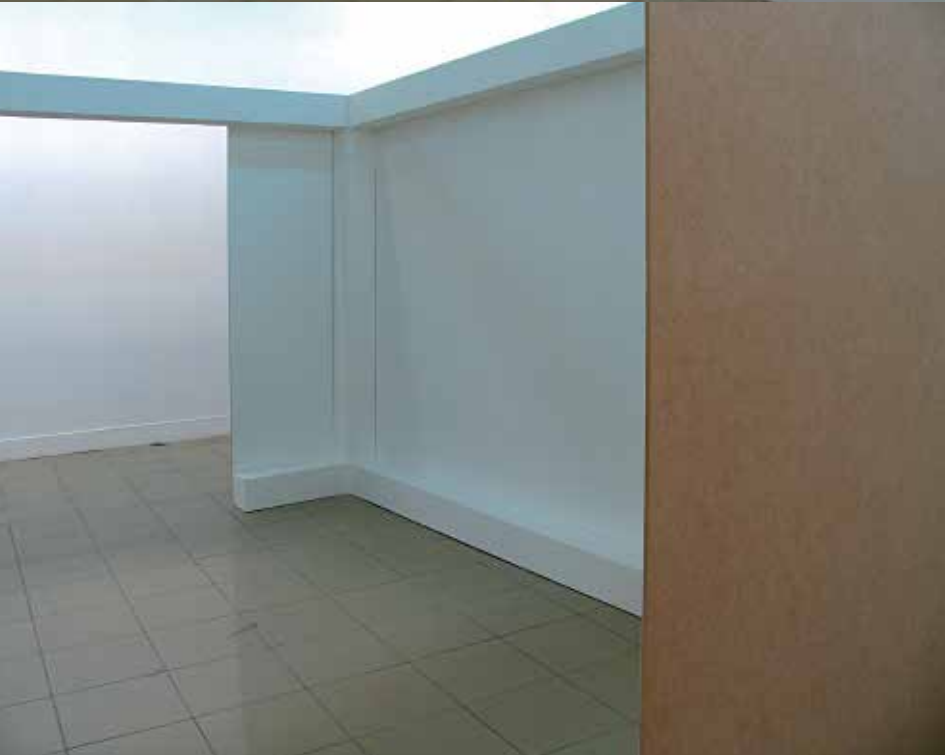
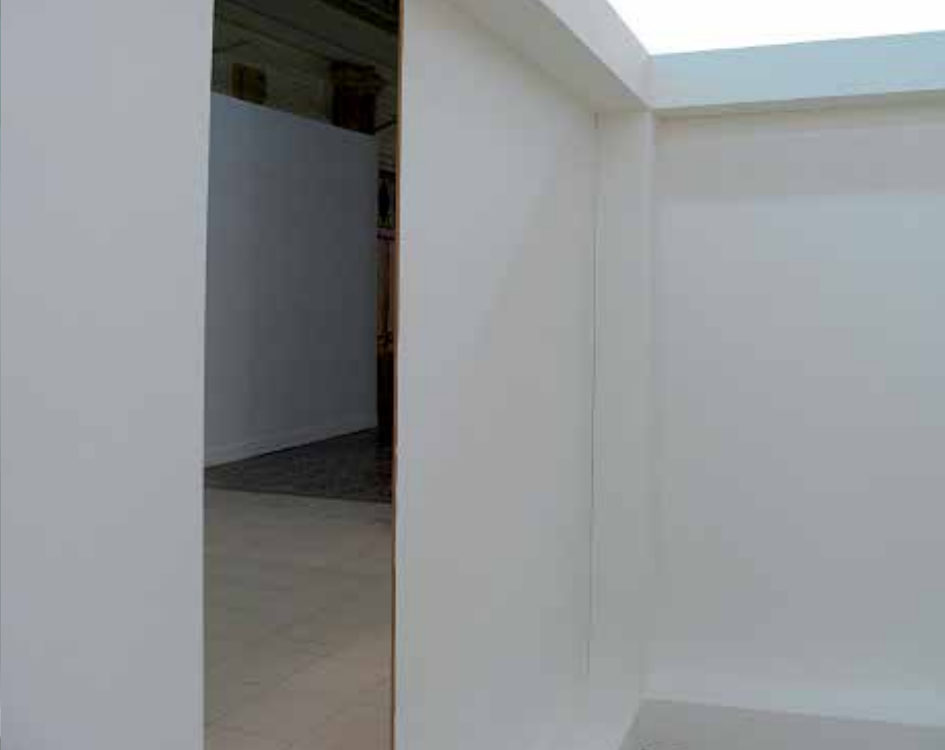
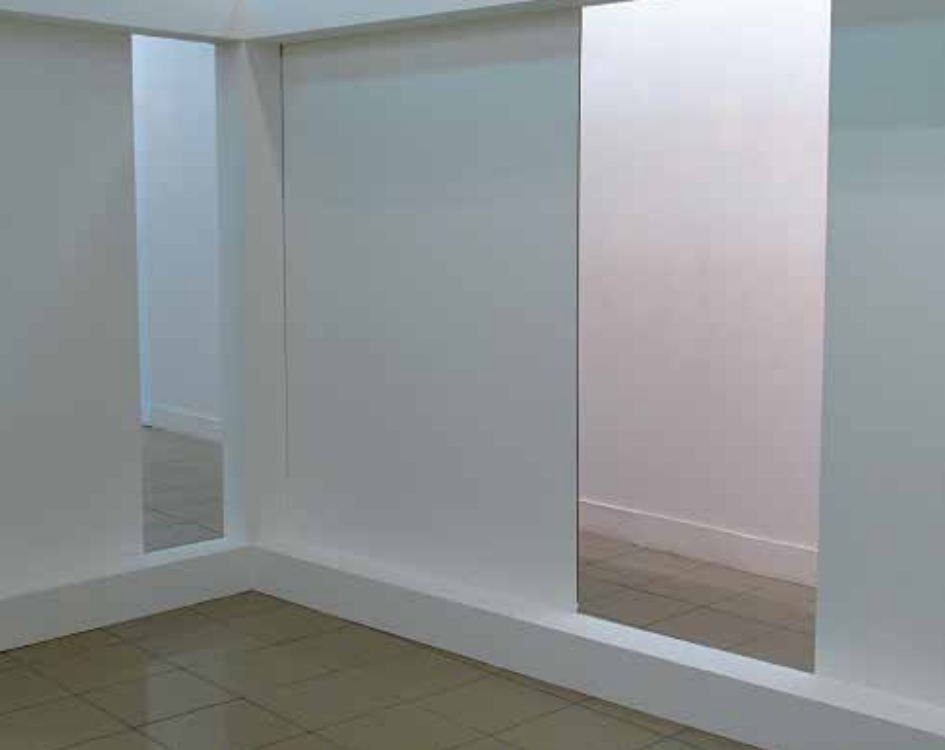




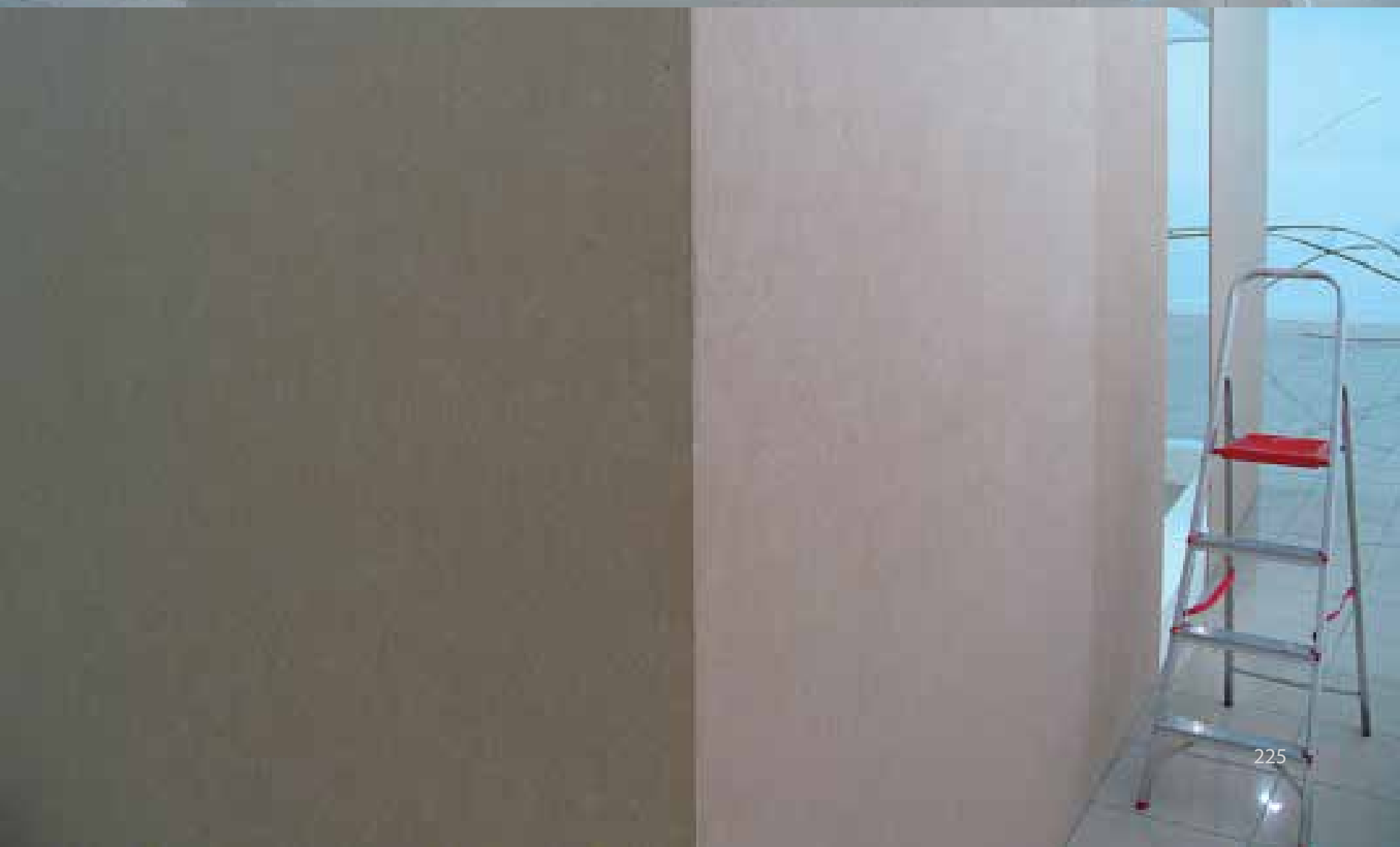


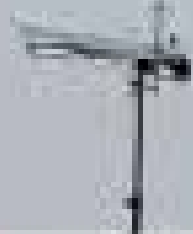
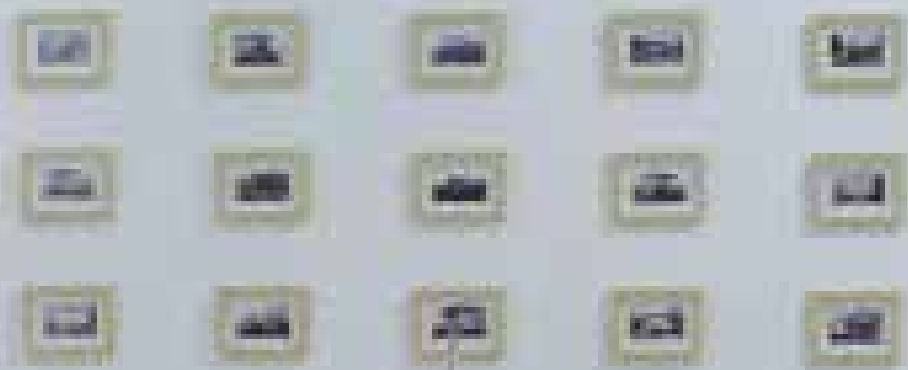






















REALIZAÇÃO

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR

Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI - MARGS

DIRETOR

Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE

Ana Zavadil

[José Francisco Alves Curador-chefe 2011-2013]

NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Maria Tereza Heringer Coordenadora

Eneida Michel da Silva

NÚCLEO DE CURADORIA

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

Claudia Dornelles Antunes

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO

Gaudêncio Fidelis Coordenador

Beatriz Ribeiro Azolin

Victória Francisca de Oliveira Santos

Bárbara Tejada

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Raul César Holtz Silva Coordenador

Ana Maria Hein

Gustavo Sá de Oliveira

Maria Tereza de Medeiros

Nataliê dos Santos Silveira

NÚCLEO EDUCATIVO

Vera Lúcia Machado da Rosa Coordenadora

Carla Adriana Batista da Silva

Kellem Francini Santos

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Naida Maria Vieira Corrêa Coordenadora

Loreni Pereira de Paula

CONSELHO CONSULTIVO

Gaudêncio Fidelis Presidente

Beatriz Bier Johannpeter

Carlos Fajardo

José Luiz de Pellegrin

Marilene Pieta

Renato Malcon

Romanita Disconzi

Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO

Gaudêncio Fidelis Presidente

Ana Zavadil

Bianca Knaak

Blanca Brites

José Francisco Alves

José Luiz de Pellegrin

Márcio Tavares

EQUIPE DE SEGURANÇAS

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 Heinemer

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 Povia

Soloi de Cassia Barbosa da Luz

SERVIÇOS GERAIS

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]

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 Brito Velho Conselho Fiscal

Carlos Alberto Carpena Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS

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

EXPOSIÇÃO *ECONOMIA DA MONTAGEM: MONUMENTOS, GALERIAS, OBJETOS*

CURADORIA

José Francisco Alves

TEXTOS

Gaudêncio Fidelis

José Francisco Alves

FOTOGRAFIA

Núcleo de Curadoria do MARGS

Fabio Dal Re e Carlos Stein VivaFoto

DESIGN GRÁFICO DO CATÁLOGO

Jéssica Jank Núcleo de Design Gráfico do MARGS

Beatriz Azolin Núcleo de Design Gráfico do MARGS

REVISÃO DE TEXTOS

Elisângela Rosa dos Santos

MUSEOGRAFIA E ILUMINAÇÃO

Maicon Petrolí Petrolí & Cia.

Este catálogo foi impresso pela gráfica Pallotti em papel Magno Satin FSC 170g/m² com uma tiragem de 2000 exemplares.

Desenhado por Jéssica Jank e Beatriz Azolin no Núcleo de Design Gráfico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.