

M | A | R G S

COLEÇÃO SARTORI

A ARTE CONTEMPORÂNEA HABITA ANTÔNIO PRADO



A produção desta obra foi viabilizada com financiamento do PRÓ-CULTURA,
Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Lei 13.490/2010.

COLEÇÃO SARTORI

A ARTE CONTEMPORÂNEA HABITA ANTÔNIO PRADO

CURADORIA PAULO HERKENHOFF

PATROCÍNIO



APOIO



PRODUÇÃO



FINANCIAMENTO



REALIZAÇÃO



**MUSEU DE ARTE
DO RIO GRANDE DO SUL – MARGS
PORTO ALEGRE – RS
22/01 A 1/05 DE 2022**



A Coleção Nádia e Paulo Sartori começou em 2013 e nunca mais parou de crescer. Os critérios das compras avançaram para a vanguarda experimental e meios diversificados como vídeo, livro de artista e *sticker art*. Segundo Freud, colecionar é ato do fluxo da vida, mas parar de colecionar é a imagem da morte. A família Sartori, inclusive o filho Pedro Augusto, vive em Antônio Prado, com suas casas do século XIX tombadas pelo IPHAN. É nesse ambiente que a Coleção Sartori surgiu e hoje supera 400 peças. Agora, mais de 250 delas estão no MARGS. A prioridade é a arte do Rio Grande do Sul. Uma boa coleção gaúcha sempre terá uma relevância no país, como os grupos de obras de Henrique Leo Fuhro, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, André Severo e Xadalu. Logo, a coleção se abre para a arte brasileira em suas diferenças e para a arte sul-americana com Graciela Sacco, Nadin Ospina, Adriana Duque e outros.

A mostra propõe leituras transversais da coleção como o pop gaúcho, afro-brasileiros, indígenas, arte e história da arte, cartografia e formação social do Brasil. Para Paulo Sartori, colecionar implica em pesquisar o universo simbólico de cada artista, a historicidade das obras, farejar raridades, discernir o melhor.

PAULO HERKENHOFF

Curador



No ano de 2019, em meio a uma crise política e econômica, a Secretaria de Estado da Cultura foi refundada com dois objetivos principais: preservar e divulgar o nosso patrimônio cultural e avançar no campo da economia da cultura.

Para esse desafio, mais do que confiança política, contamos com a garantia do direito à liberdade de expressão e escolha para definirmos o quadro técnico das instituições museais.

Tendo em vista que a gestão de um museu de arte envolve questões artísticas e curatoriais, convidamos Francisco Dalcol, doutor em Teoria, Crítica e História da Arte, para imprimir na atual Direção a preocupação com a realização de exposições acompanhadas de critérios e concepções curatoriais de excelência e que primem pela valorização da diversidade artística e cultural em suas pesquisas, ações e programas públicos.

O MARGS é o mais importante museu do Estado do Rio Grande do Sul, tanto por sua trajetória quanto pela extensão de sua coleção, com mais de 5000 obras. Com o entendimento de que um museu se recria pela sua própria trajetória, estamos investindo, através do programa “PAC Cidades Históricas” e do programa “Avançar na Cultura”, na revitalização estrutural do museu e voltando a desenvolver uma expressiva política de veiculação do seu acervo junto à realização de programas públicos sistemáticos, não se limitando a exibir apenas as obras já conhecidas do grande público, mas aquelas ocultas ao longo de um processo histórico agora questionado.

Sob essa perspectiva, entendemos que uma política museológica deve optar por um modelo que favoreça o acervo da instituição e o protagonismo do museu

na realização de pesquisas curatoriais, projetos expositivos e ações educativas, ao mesmo tempo acolhendo e trazendo a público projetos externos e de excelência do nosso meio cultural, como a exposição “Coleção Sartori — A arte contemporânea habita Antônio Prado”, com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Trata-se de uma fabulosa coleção de arte brasileira e gaúcha, que muito nos orgulha por ter sido criada e estar sediada no Rio Grande do Sul, nessa cidade tão especial que é Antônio Prado. Esta exposição traz agora a coleção a público, permitindo reconhecermos sua importância e proporcionando um rico momento de contato com nossa sociedade. Ao mesmo tempo, vem ao encontro de nosso empenho na Sedac em dar atenção e conferir protagonismo a todas as regiões do Estado.

Na retomada do MARGS em implantar uma linha editorial de publicações regulares, soma-se agora esta dedicada à exposição “Coleção Sartori — A arte contemporânea habita Antônio Prado”, além de outras por vir. Assim, o museu sistematiza programas que possibilitam uma maior circulação e uma efetiva amostragem de seus projetos para a comunidade, afirmando-se no século 21, no que se refere a padrões museológicos nacionais e internacionais, com uma autêntica estrutura de difusão de conhecimento seriamente democrática e abrangente.

Uma estrutura que, demonstrando a relevância de seu acervo e da importância estratégica de suas ações para a comunidade artística regional, também realiza uma necessária contribuição para o maior entendimento do contexto histórico, político e social do povo brasileiro.

BEATRIZ ARAUJO

Secretária de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul



O colecionismo privado é historicamente uma parte fundamental do sistema da arte. Participa desde a cadeia que envolve a produção, até a rede de constituição dos valores artísticos e as esferas de inserção e legitimação dos artistas e suas realizações, operando ainda no âmbito da constituição e preservação da memória.

Portanto, a apresentação pública de coleções particulares encontra um sentido coletivo não apenas ao se proporcionar sua visibilidade e apreciação para a sociedade, mas também ao assinalar a importância da prática do colecionismo em si para o campo das artes visuais e da cultura.

É com essa compreensão que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul — MARGS apresenta a exposição “Coleção Sartori — A arte contemporânea habita Antônio Prado”, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que desde já figura como um momento emblemático e mesmo um marco na história das exposições do Museu, notadamente junto a mostras do passado que também trouxeram a público coleções particulares.

A Coleção Sartori, de Antônio Prado (RS), tem se consolidado em anos recentes como uma das mais significativas do colecionismo de arte no Sul do Brasil.

Para o MARGS e a Secretaria de Estado da Cultura — Sedac, é uma honra oportunizar a apreciação pública de um recorte tão expressivo da coleção, que se destaca pela tremenda representatividade da arte brasileira contemporânea, com um especial olhar sobre a produção artística relacionada ao Rio Grande do Sul.

Herkenhoff selecionou mais de 250 obras, de mais de 100 artistas, cobrindo um arco histórico de 1903

a 2021. Esse conjunto é exibido segundo núcleos conceituais concebidos para a organização da mostra, propondo leituras e interpretações a partir das relações entre as obras.

Na exposição, evidencia-se o frescor da coleção por conta da expressiva presença de obras que se inscrevem em temas e questões prementes do debate contemporâneo. São trabalhos que incitam reflexões sobre a história do Brasil revisando processos envolvidos pelo autoritarismo contra grupos sociais e pela violência colonizadora contra os indígenas originários e os negros escravizados, juntamente aos que os colocam como protagonistas apropriando-se de símbolos do capitalismo e do Ocidente. Além disso, tem-se a significativa presença de artistas indígenas, negros/as e LGBTQIA+. A essa alta voltagem de atualidade, soma-se uma perspectiva histórica da arte contemporânea brasileira e mesmo moderna, o que confere tonalidade e espessura ao conjunto em exibição.

Quanto ao modo de apresentação das obras, o modelo denominado “acumulativo” adotado para a expografia remete à maneira habitual com que costumam estar dispostas nas casas e ambientes domésticos, no convívio privado com seus colecionadores.

Assim, temos o privilégio de proporcionar essa experiência ao público, que agora toma conhecimento de tão relevante coleção.

Este catálogo dedicado à mostra vem a se integrar ao programa editorial de publicações relacionadas aos projetos curatoriais e expositivos apresentados pelo MARGS. A intenção é documentar e difundir as exposições privilegiando a circunstância de

apresentação e de encontro com as obras e os trabalhos de arte. Nesse sentido, os catálogos têm trazido não apenas os textos e as obras da exposição, como a fortuna visual composta pelos registros fotográficos que documentam as configurações do espaço expositivo, os quais são indicativos das opções curatoriais e da experiência advinda dos agrupamentos e das relações estabelecidas entre as obras.

Interesse privilegiado da chamada História das Exposições, um campo de conhecimento relativamente recente que se volta à circunstância pública de apresentação da arte e de contato entre obra e público, os catálogos relacionados às exposições são fundamentais para a constituição da memória dos eventos artísticos, participando da construção dos discursos e das narrativas artísticas, assim como dos campos da teoria, da crítica e da história da arte.

Por fim, importante assinalar que este projeto todo é resultado de felizes encontros, auspiciosos ensejos, firmes propósitos e uma série de esforços conjuntos. O MARGS agradece à família Sartori pela generosa disposição, sobretudo ao seu espírito cívico e senso coletivo que estimularam a iniciativa em todo o seu decorrer. Também agradecemos ao curador Paulo Herkenhoff por seu profundo empenho e envolvimento, sendo parte fundamental para o nível de excelência assumido pelo projeto. Nesse sentido, agradecemos ainda a todos os profissionais envolvidos nas suas diversas etapas e frentes, incluindo as equipes do Museu. Por fim, nossos agradecimentos aos patrocinadores e apoiadores que se entusiasmaram pelo projeto e seu sentido, tornando esta realização possível.

FRANCISCO DALCOL

Diretor-curador do MARGS

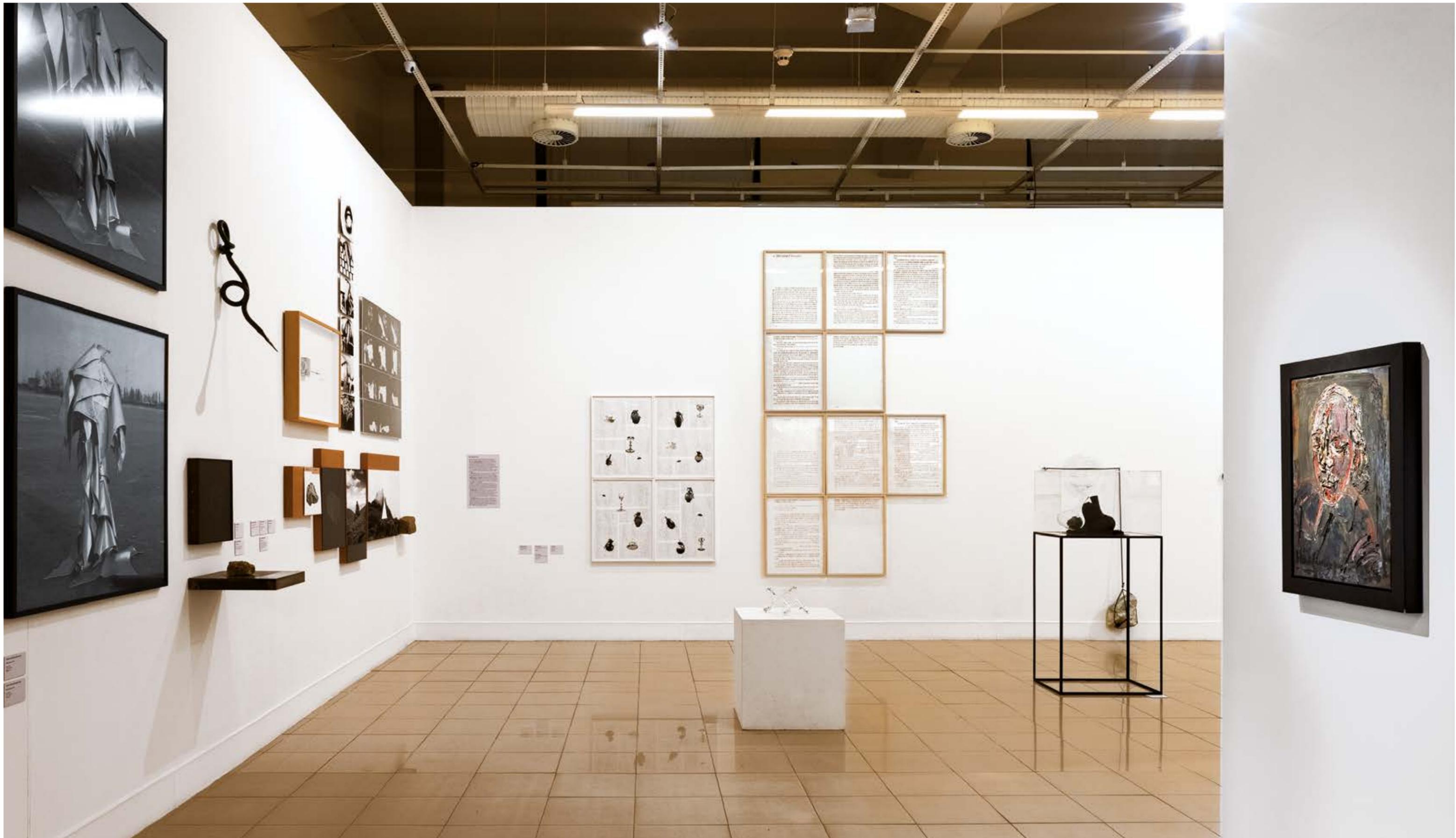
FERNANDA MEDEIROS

Curadora-assistente do MARGS



A construção da nossa coleção se iniciou de forma acanhada, mas, desde a primeira obra, carregada de muita emoção. Lembranças de um adolescente apaixonado por arte que ficaram adormecidas por anos, voltam com muita potência e são o motor de um processo sem volta. O prazer da busca, a expansão dos horizontes, a exploração do passado e o olhar para o futuro são questões muito caras e que nos possibilitaram aglutinar um conjunto de obras conciso e com múltiplos olhares sobre a produção artística nacional dos anos 1980 até os dias atuais, em especial a arte gaúcha. “Sonho utópico?” Assim é como definiríamos a possibilidade de uma exposição como esta há poucos anos. Porém, os ventos mudam e, depois de muito trabalho, é com muito orgulho e alegria que nossa coleção invade os salões do MARGS, o maior museu público do Rio Grande do Sul. Pela primeira vez essa coleção privada vai a público. Há algum tempo já sentíamos isso, mas só agora é que temos a certeza de que o ato de colecionar é muito mais prazeroso se compartilhado. Sejam bem-vindos à Coleção Sartori!

NÁDIA RAVANELLO PASA e PAULO SARTORI
Colecionadores







JAIME LAURIANO
Não respeitamos símbolos racistas, 2021
 Desenho feito com pomba branca
 (giz utilizado em rituais de Umbanda)
 e lápis dermatográfico sobre algodão preto
 158 x 198 cm

HELÔ SANVOY
Da cabeça às costas II, 2019
 Vídeo e objeto com couro de boi
 e cabelo do artista
 Vídeo 5'18"
 3,5 x 101 x 3,5 cm (objeto)



Afrodescendentes

(descolonização, memória da escravidão, emancipação)

A explosão da arte dos afrodescendentes é o mais importante salto estético do Brasil nas primeiras décadas deste século, porque é a arte da maioria da sociedade. Não é arte sobre negros (como *A negra*, de Tarsila do Amaral), mas é autoexpressão. A Coleção Sartori montou um grupo afro com Maria Lídia Magliani, Leandro Machado, Rosana Paulino, Arjan Martins, Jaime Lauriano, Helô Sanvoy, Moisés Patrício, P.V. Dias e Elian Almeida. Aqui, alguns desses artistas são agrupados para dar relevo à força coletiva; outros se inserem em outras pautas. O racismo estrutural persiste, obrigando ainda a fazer referências à identidade étnica para visibilizar a exclusão e o preconceito.

Há arte afro-brasileira dedicada à história da escravização com focos específicos, como a violência contra os corpos escravizados, o trato negreiro, a indiferença da antropologia com a sorte dos escravizados (Rosana Paulino), a cartografia do cativo (Jaime Lauriano), as matrizes religiosas africanas (Moisés Patrício).

“Sou um negro artista,” afirma Leandro Machado. Ele produz retratos emblemáticos de sua autoestima como afrodescendente, como a *Bola*, que “é uma pérola, uma conta que enrolo entre a palma das mãos,” diz o autor. *Bola* é uma esfera com força biopolítica alusiva ao globo da diáspora. Machado simulou a empresa *Lojas Africanas* (2014) ironizando a congênera *Lojas Americanas*, usou a logomarca e a tipografia desta para indicar a existência de consumidores pretos que merecem respeito por suas demandas.

Em *Da cabeça às costas*, Helô Sanvoy elabora um chicote, trançando dois tentos (fitas) de couro de boi e duas mechas de seu cabelo crespo. A ponteira do chicote é trançada com o cabelo ainda na cabeça. A obra justapõe o vídeo ao chicote. A arte de Sanvoy se entrecruza com a vida rural de Goiás, o trabalho escravo, a memória coletiva dos corpos pretos torturados, açoitados. Ele argumenta que violência e racismo estrutural são realidades persistentes e urge torná-las visíveis para que ambos sejam erradicados.



LEANDRO MACHADO

Bola, 2018
Impressão fotográfica sobre papel
123 × 87 cm

Lojas Africanas – logo placa, 2014
Impressão fotográfica sobre papel
93 × 63 cm

De quem é o corpo que pode ser torturado?, 2017
Serigrafia sobre papel Canson 140g
e lápis de cor
29,5 × 42 cm

Lojas Africanas – camisa, 2018
Serigrafia sobre camiseta
68,5 × 77,5 cm

Leandro Machado e a emancipação real

Leandro Machado agencia a arte pela emancipação real dos descendentes de escravizados do Brasil. “Sou um negro artista, me dou o direito de fazer, falar, pensar sobre tudo o que bem desejar e sentir necessidade.”¹ Lê-se na obra *Colagem*: “Você é sua própria ferramenta”. Sua agenda é historicizar seu inconsciente político, conforme Fredric Jameson² ao expandir seu rol de ataques ao neo-escravismo pós-colonial. É decolonizar até superar traumas. Denunciar o racismo estrutural. Expor a verdade sócio-anropológica do signo material de sua arte: henê ou pixaim. Não temer agir com ironia ácida. Interpelar racistas como a combativa Adrian Piper ou as *Lehrstücke* de Brecht, com choque político que produza consciência crítica. Seguir Lilian Turhan: somos educados como racistas, fiquemos atentos. Escancarar o cinismo da “democracia racial brasileira”. Contrapor o neoquilombismo de Abdias do Nascimento ao racismo institucionalizado. Denunciar a pedagogia alienante no Brasil anti-Paulo Freire sobre livros didáticos: Educação que aprisiona e Educação que escraviza. Desnudar o mal estar da anti-civilização racista. Exigir rupturas da imobilidade social em prol da igualdade entre todos. Tornar visível a condição natural e política do negro. Resistir sempre. Não temer embates. O cabelo crespo, defende Leandro Machado, é “identidade, força, cultura, beleza, escultura, aceitação, carinho, presença, poesia, matriz, legado.” Sua escultura *Bola* (2018) “é uma pérola, uma conta que enrolo entre a palma das mãos.” *Bola* é uma esfera com força biopolítica, que alude ao globo da diáspora feito com seu cabelo. O projeto *Lojas Africanas* aborda força de consumo dos afro-descendente no Brasil. Numa tabuleta vernacular pintada a mão se lê *Lojas Africanas*, índice da marginalidade sócio-cultural da população afro-descendente. As *Lojas Africanas*, ao



tomar os padrões de identidade das populares Lojas Americanas, exhibe as relações do capitalismo entre economias centrais e periféricas e estrutura de classes em seu viés das origens étnicas. Num desenho *Lojas Africanas*, Leandro Machado insere seu grito de alerta: “De quem é o corpo que pode ser torturado?”

¹ Todas as citações de Leandro Machado são extraídas de seus emails a Paulo Herkenhoff em abril de 2018.

² JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, Cornell University Press, 1981.

Ginástica da pele, de Berna Reale

A pele humana tem elasticidade propiciada pela proteína do colágeno. Sabe-se que a pele estica e se contrai, se resseca sob condições ambientais, a ação de fatores externos ou dadas condições do organismo. Esta é sua “ginástica”. A obra *Ginástica da Pele* (2019) de Berna Reale se inscreve na história do Brasil, distingue a representação na arte das posições reais do sujeito, aborda sistemas de dominação desde a escravização dos africanos e indígenas e sua persistência no atual racismo endêmico, explora seu inconsciente político, elabora sua história da cor e da tez, sob referências a filósofos de Georg Hegel a Walter Benjamin, Michel Foucault e Giorgio Agamben.

“Fazer uma ginástica” significa empreender todo esforço diante de grande dificuldade. A trama de *Ginástica da Pele* remete ao Brasil colonial dos africanos sequestrados para os trabalhos forçados até seus atuais descendentes, todos precisam “fazer uma ginástica” para sobreviver física e moralmente diante da discriminação, destruição da alta estima, aviltamento do corpo e genocídio pela polícia. *Ginástica a Pele* é, pois, da lógica do *Parangolé P 16 capa 12* de Hélio Oiticica que proclama: “Da adversidade, vivemos”, ou sobrevivência do lumpensinato no Brasil, *d’après* Frantz Fanon de *Os condenados da Terra*. Reale revalida Fanon e o *Parangolé* ao “recrutar” cem rapazes em faixas etárias e identidade étnica na proporção ocorrente nas cadeias do Brasil¹. Os jovens foram dispostos em gradação cromática da tez dos brancos aos pardos e negros na lógica do racismo no país. Agenciado este choque ético-visual, a Belém de Reale é uma *cidade rebelde*.²

O exercício do poder e a obediência em *Ginástica da Pele* encenam a “dialética do senhor e do escravo” da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. Na obra em tela, a artista ocupa o lugar do senhor, no papel de representação do Estado policial. Para Hegel, o senhor é um ser-para-si (*being-for-self*) e exerce a *potestas* sobre o escravo, que existe submisso e indefeso para o outro.³

Com os rapazes sentados em ordem, Berna Reale segue o “princípio do quadriculamento”, “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo (...) para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico,” conforme a criminologia Foucault diagnostica as tecnologias de dominação do corpo.⁴ *Ginástica da pele* me remete à *Caixa de baratas* (1967) que Lygia Pape construiu durante a ditadura de 1964 com a técnica de quadriculamento dos insetos. Tratava-se de uma paródia, acidamente crítica, daqueles que aceitavam passivamente a restrições de direitos democráticos no regime militar. *Ginástica da pele*, portanto, se crava sobre o corpo como evidência da racionalidade da dominação biopolítica foucaultiana.

As imagens da barbárie policial contra cidadãos no Brasil, como naquela cena do filme *Carandirú* (2003, direção de Hector Babenco e fotografia de Walter Carvalho) em que centenas de presidiários que escaparam do massacre de 111 homens em São Paulo, estão sentados nus com as mãos entrelaçadas em frente às pernas. Babenco, Carvalho e Reale contam “a história do ponto de vista dos vencidos”.⁵ Todo artista que almeja a emancipação, igualdade e justiça tende à observância desta tese, agora retemperada por Berna Reale na denúncia da vida nua sob o mais absoluto estado de exceção.⁶

1 Berna Reale em e-mail ao autor em 10 de março de 2021.

2 Alusão a HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo, Martins Fontes, 2014, passim.

3 HEGEL, G. W. F.. *The phenomenology of mind*. Trad. J. B. Baillie. Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1971, p. 237 do capítulo ‘Lordship and bondage’.

4 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Transl. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1977, p. 26

5 BENJAMIN, Walter. “On the concept of history”. In: *Walter Benjamin: Selected writings*. Michel W. Jennings (ed.). Trad. Harry Zohn. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, vol.4, p. 389.

6 AGAMBEN, Giorgio. *State of exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.



BERNA REALE
Ginástica da pele, 2019
Vídeo 4'18"
Ed 2/5 + 2 P.A.



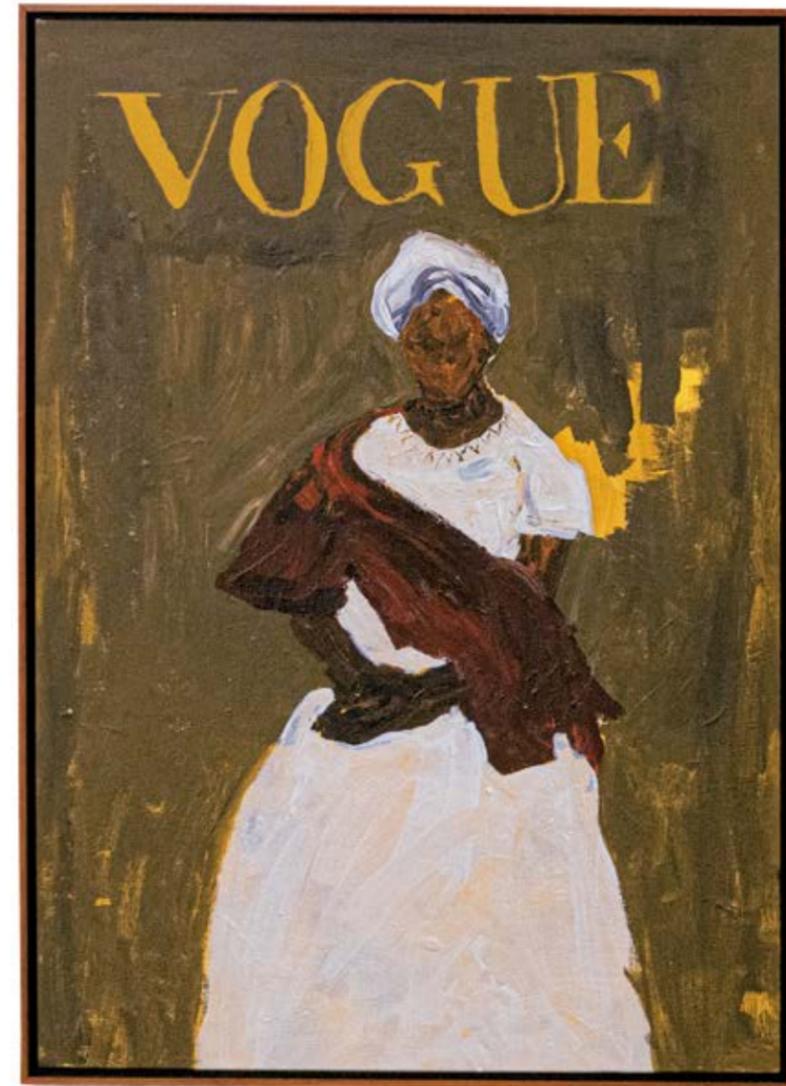


ROSÂNGELA RENNÓ

Corpo estranho africano, 2011
Processo serigráfico, impressão em relevo,
carimbo e prótese dentária sobre papel
70 x 70 cm
Edição 6/64

MARINA CAMARGO

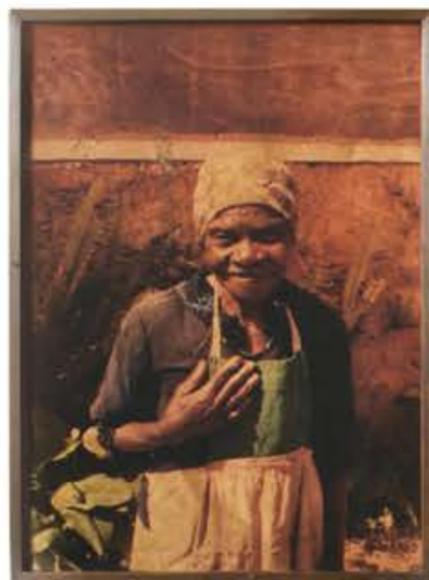
Continentes dobrados (África), 2019
Desenho recortado em metal
55 x 43 x 10 cm
Edição 4/5 + 2 P.A.



ELIAN ALMEIDA

Tia Perciliana - Vogue Brasil, 2021
Tinta acrílica sobre tela
106 x 75 cm

EU VI DEUS.



ELA LEVAVA PLANTAS NA MÃO.

IVAN GRILO
Ela levava plantas na mão, 2017
Impressão sobre papel algodão
e fundição em bronze
76 x 220 x 4 cm
Edição 1 + P.A.



ARJAN MARTINS

Pólis, 2010

Técnica mista sobre compensado
120 x 165 cm

JAIME LAURIANO

Brinquedo de furar moleton
(*polícia militar 1*), 2018

Tijolos coloniais e miniatura de carro de polícia
fundida em latão e cartuchos de munição
recolhido de zonas de conflitos armados em
cidades brasileiras
16 x 45 x 21 cm (base)
12 x 34 x 15 cm (miniatura)
Edição 2 + 1 P.A.



LEANDRO MACHADO

A negação do Brasil I, 2001

Impressão xilográfica sobre convite
para o lançamento do filme *A negação*
do Brasil – O negro na telenovela
brasileira, de Joel Zito Araújo,
Universidade Livre/CECUNE
32 x 23,5 cm





MARIA LÚCIA MAGLIANI
Em gerais, algumas sombras, 1990
Óleo sobre tela
70 × 93 cm



NADÍN OSPINA
Crítico estático, 1993/2007
Pedra esculpida
37 × 20 × 17 cm
Edição 5/7



MICHEL ZÓZIMO
Manto verde, 2019
Tecido sobre estrutura aramada
160 × 80 × 80 cm

Arte sacra afro-brasileira e a cartografia da violência

A produção simbólica das religiões de matriz africana é arte sacra. Com Rubem Valentim, tais religiões deixaram de ser consideradas folclore, superstição, curandeirismo e até caso de polícia. Valentim foi afirmativo dos valores morais do candomblé e da umbanda, como ocorre em qualquer religião. O erudito Ayrson Heráclito defendeu sua tese de pós-doutorado intitulada *As narrativas de Ibirí, Xaxará, Draka e Avivi na produção de uma poética visual afro-visual*. Ele é ogã (um iniciado homem que não entra em transe) no terreiro Rumpame Gu Cevi do Jeje Mahi, em Salvador. “Um ogã é confirmado numa cerimônia de iniciação, na qual ele recebe, da deidade, no meu caso Oxum, seu cargo e função, como tocar atabaques, cantar, fazer as oferendas. Minha função é cuidar dos altares nas árvores” revela Ayrson Heráclito. A ele é vedado incorporar em seu orixá Odé Oxóssi, cujas armas (o arco e a flecha) estão na obra *Ofá de Odé*, uma alegoria da fotografia. Na *Filosofia da Caixa Preta*, Villém Flusser afirma que o fotógrafo só pode fotografar o fotografável, como Ayrson Heráclito que caça o objeto de sua câmera na floresta de signos do sagrado com seu *Ofá de Odé*.

O babalorixá Moisés Patrício do terreiro Ilê Asé Dará Èsú Onã, no Morro do Querosene, em São Paulo, é um sacerdote-artista do candomblé, associado às divindades Onã e Oyá e à entidade Sete Encruzilhadas. Seu terreiro vem da Casa de Oxumaré. Seu objeto *Palha da sorte* é feito com uma imagem do Pai Matias, um Preto Velho, e com igi-agorô (palha da costa), símbolo de eternidade, transcendência e imortalidade. O babalorixá-artista enuncia que as divindades são associadas às forças da natureza. Félix Guattari (*As três ecologias*) acentua o papel ecosófico das religiões na reconstrução das relações humanas no campo da ecologia ambiental. As pinturas *Álbum de família* cultuam os laços ancestrais de sua família materna (Yorubá) e paterna (Bantu) e de sua família eletiva de seu Ilê. “Pintar pra mim equivale a rezar, ofertar, cultivar Èsú”, conclui Moisés Patrício.



AYRSON HERÁCLITO
Ofá de Odé, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
29,5 x 36 cm



ISMAEL SILVA
Emi Orun, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
40 x 30,5 cm



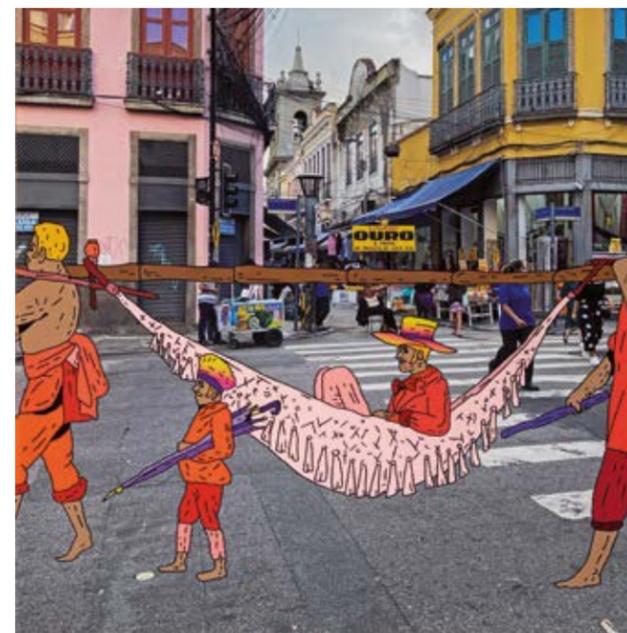
MOISÉS PATRÍCIO
Palha da sorte 3, 2021
Palha da costa e escultura de Preto Velho pintada sacralizada (Pai Matias)
145 x 29 cm



MOISÉS PATRÍCIO
Sem título – Série *Álbum de família*, 2020
Acrílica sobre papel
68 x 50 cm

Sem título – Série *Álbum de família*, 2020
Tinta acrílica sobre tela + escultura de bucha
vegetal e amarrador de cabelo
190 x 163 cm





RANDOLPHO LAMONIER

Festa na laje, 2019
Bordado sobre tecido
90 × 55 cm

Sem título – série *Gatos*, 2021
Costura e bordados sobre tecido
45 × 60 cm

PV DIAS

Retorno de um proprietário de si:
Transporto-me, 2021

Trabalhando em seu gabinete, 2021
Pigmento mineral sobre papel de algodão
com filtro de realidade aumentada
72 × 72 cm
Edição 1/3 + P.A.

Diversidade social do Brasil

A sociedade brasileira é formada no caldeamento de muitas culturas. Por muito tempo, sua base foi tratada como o produto do tripé formado por indígenas, negros e brancos. Essa redução, no entanto, não dá conta da enorme multiplicidade das raízes brasileiras. Três obras na Coleção Sartori tratam da diversidade étnico-cultural na formação do Brasil, onde as formas de autoidentificação estão mudando. Mas esta mudança varia em cada sociedade. Nos Estados Unidos, por exemplo, um brasileiro “branco” não é considerado *white* (branco), mas hispânico. O projeto *Tintas Polvo*, de Adriana Varejão, é formado por tubos de tinta para pintura artística com rótulos de identificação das cores como um DNA brasileiro e um polvo étnico: *fogoió*, *branca suja*, *enxofrada*, *cor de cuia*, *puxa pra branca*, *morenã*, *cor firme* e outras. A artista se baseou num censo do IBGE que pediu a cada pessoa indicar sua “raça”, resultando em quase cem hipóteses de origem. A *Missa móvel*, de Nelson Leirner, consiste num skate que porta dezenas de imagens religiosas e outras que aludem ironicamente à diversidade da formação do Brasil: santos católicos, orixás (incluindo caciques e ciganos), *maneki neko* (o gato japonês que balança os braços) e outros. Contudo, Nelson Leirner excluiu

do conjunto qualquer figura vinculada à sua origem judaica, o que representa uma perda de potência da obra. Essa lacuna foi preenchida na exposição com o retrato psíquico das qualidades de Clarice Lispector, por Walmor Corrêa. Em *Geometria brasileira chega ao paraíso* tropical, Rosana Paulino expõe a origem indígena e africana do Brasil e critica o modo como tais etnias são tratadas pela supremacia branca na história: a redução à mera extensão da natureza “selvagem”, a negação cultural, o apagamento na vida social, a apropriação sexual violenta dos corpos femininos (estupro, sexualização dos corpos nus por fotografos etc.), a indiferença da antropologia no século XIX pela sorte dos escravizados. A instalação *Área indígena*, do guarani Xadalu Tupã Jekupé, que indica que o MARGS se constrói sobre um antigo território indígena, hospeda a diversidade do Brasil.



NELSON LEIRNER

Missa móvel, 2010

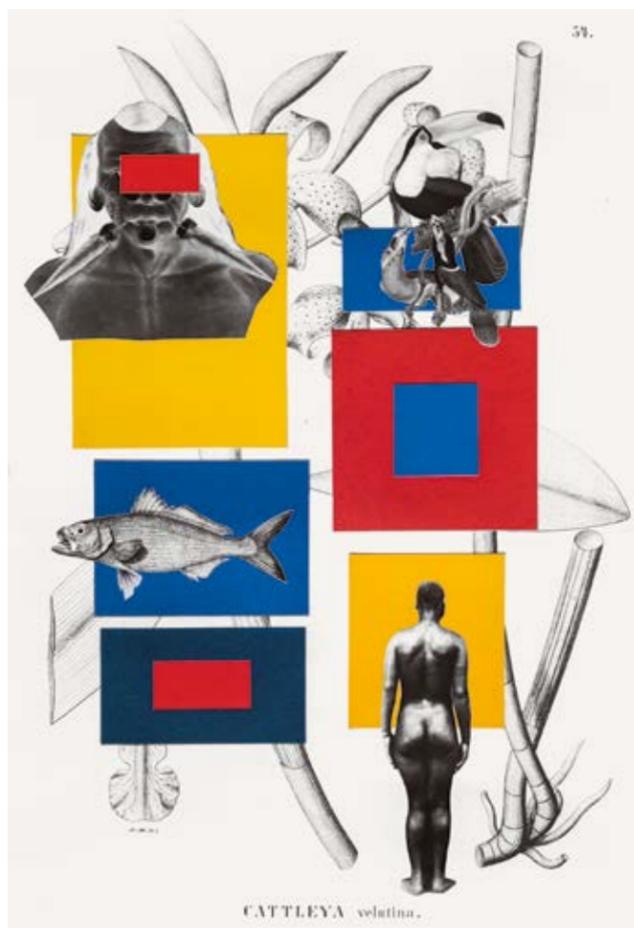
Técnica mista sobre skate
38 x 160 x 22 cm

ADRIANA VAREJÃO

Tintas Polvo, 2013

Caixa de madeira com tampa
de acrílico contendo 33 tubos
de alumínio com tinta a óleo
36 x 51 x 8 cm
Edição 145/200



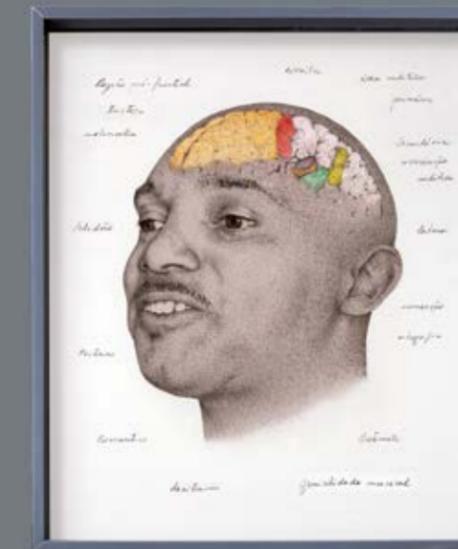
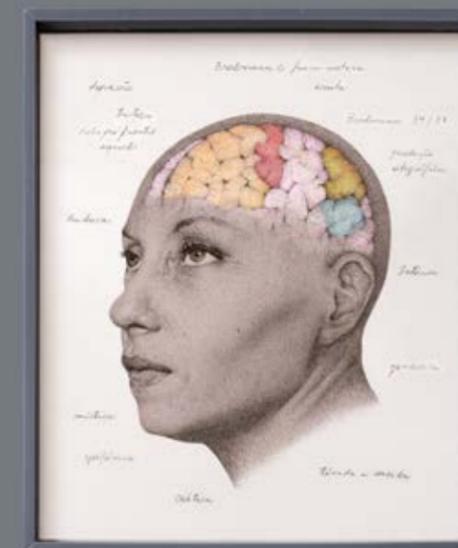
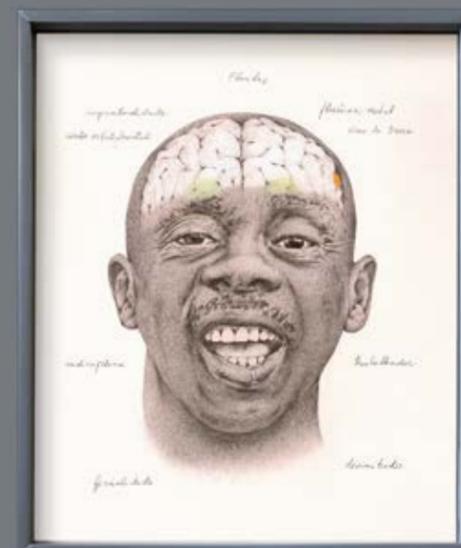


ROSANA PAULINO

Geometria brasileira chega ao paraíso tropical # 54, 2018
Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel
48 x 33 cm

WALMOR CORRÊA

Série Mapeamento Cognitivo, 2017
Grande Otelo
Clarice Lispector
Lupicínio Rodrigues
Impressão fotográfica de 4 cores
sobre placa de led tec, em caixa de acrílico
26,3 x 21,8 cm cada
Edição 1/5





ADRIANO MACHADO

Estudos sobre natureza-morta n°7, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

HELEN SALOMÃO

Igbagbo, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

VINICIUS XAVIER

Caretas de Acupe, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

MARINA SILVA

Vermelho, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

EDGARD AZEVEDO

Filhos da esperança, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
Tiragem indefinida
30,5 x 40 cm



Bahia de todos os santos

A Coleção Sartori possui 18 imagens do projeto *Imagens de esperança* (2020): 150 fotos pela Bahia. São imagens que dão a dimensão pluriétnica da formação social da Bahia por meio de aspectos da vida cotidiana (José Mamede, *Cabelo e Barba*, banho de mar de meninos em *Filhos da esperança*, de Edgard de Azevedo, ou em Renan Benedito, *Peace*; e Max Fonseca, *O Primeiro Vagalume*) e através da obra de um fotógrafo de origem japonesa (Hirosuke Kitamura, *The Sidewinder*). O lúdico da Bahia está na festa popular de Santo Amaro da Purificação (Vinicius Xavier, *Caretas de Acupe*). O encontro simbiótico das religiões está no sincretismo registrado por Adenor Gondim, *Menino Deus nas mãos de São Benedito*; Kátia Borges, *Terno das almas*, e Marina Silva, *Vermelho*, que remete à geografia da baía de Todos os Santos. Merece uma atenção o repertório de imagens do candomblé (Ayrson Heráclito, *Ofá de Odé*; Andreia Fiamenghi, *Menino de Yemanjá*; Helen Salomão, *Igbagbo*; Ismael Sil, *Emi Orun*; Adriano Machado, *Natureza morta*; Ivã Coelho, *Como sustentar um corpo*, e Ravena Maia, *Díptico*, ou aquilo que



Fafá Araújo denomina *Poética Sagrada*). O olhar prevaletente nas escolhas de Paulo Sartori ratifica a espantada constatação do historiador Fernand Braudel em 1959 no ensaio *Dans le Brésil bahianais: le présent explique le passé*, isto é, no Brasil baiano, o presente explica o passado. Em contrapartida, na história das civilizações, o passado explica o presente, argumenta Braudel. É o que se pode observar nesta seleção baiana de imagens.



ADENOR GONDIM

Menino Deus nas mãos de São Benedito, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20,5 x 30,5 cm

JOSÉ MAMEDE

Cabelo e barba, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20,5 x 27 cm



ANDREA FIAMENGI

Menino de Yemanjá, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

FAFÁ ARAÚJO

Poética sagrada, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 30 cm

RENAN BENEDITO

Peace, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20,5 x 30 cm

HIROSUKE KITAMURA

The Sidewinder, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20,5 x 29,5 cm

MAX FONSECA

O primeiro vagalume, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
30 x 39,5 cm



IVÃ COELHO

Como sustentar um corpo, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
40 x 30,5 cm



KÁTIA BORGES

Terno das almas, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
20 x 26,5 cm



RAVENA MAIA

Díptico, 2020
Impressão fotográfica sobre papel
24 x 41 cm



Vista da instalação de
XADALU TUPÃ JEKUPÉ
Área indígena, 2022
Pintura sobre parede
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoni – MARGS

CILDO MEIRELES
Zero Real, 2014
Impressão offset sobre papel
6,3 × 14 cm

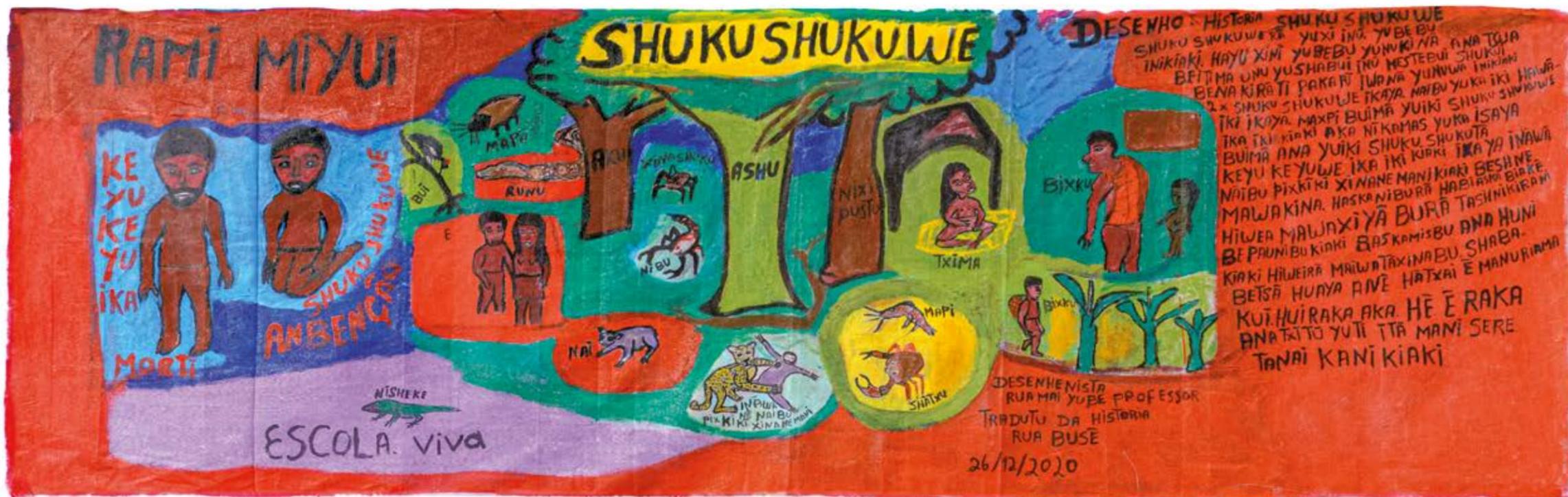


“É importante viver a experiência de nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros,” adverte o filósofo indígena Ailton Krenak, que prossegue “como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com seu mundo? Quais estratégias esses povos adotaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Quantos perceberam que essas estratégias só tinham como propósito adiar o fim do mundo?”

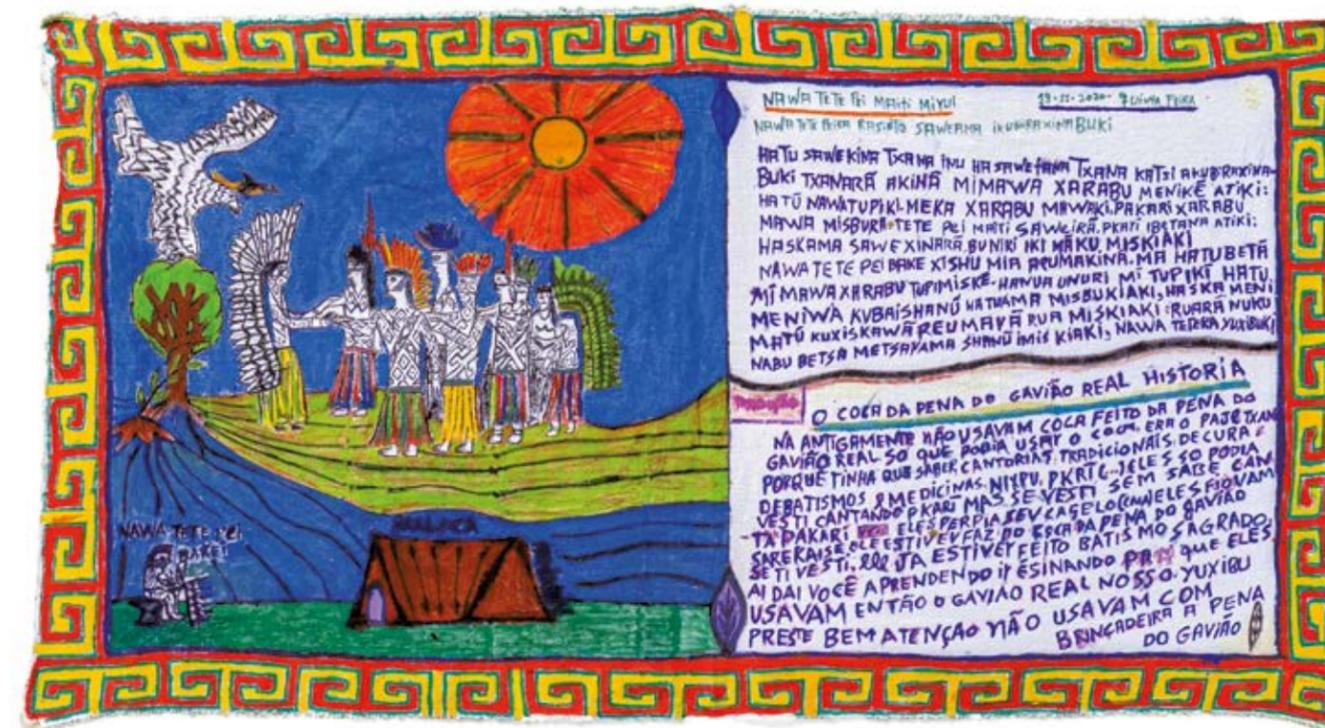
O núcleo de arte indígena da Coleção Sartori guarda peças guaranis mbya, de Xadalu Tupã Jekupé; o livro *Nhemmombaete Reko Rã'i: fortalecendo a sabedoria*, do contador de histórias José Verá, da aldeia Yvyty Porã (aldeia Serra Bonita) nos municípios de Carará, Maquiné e Riozinho; e um conjunto de pequenas esculturas em madeira guarupá de animais valorizados pelos guaranis. A família Sartori entende que não existe arte sul-rio-grandense sem a presença das

culturas guarani, charrua e outras. Leopoldo Plentz reinterpreta o legado dos monumentos arquitetônicos de São Miguel das Missões, que hoje se encontram tombados como patrimônio da humanidade pela Unesco. Nas pedras lavradas, estão o suor, o trabalho e, sutilmente, a estética dos guaranis, que a fineza do olhar de Plentz captura em silenciosas visões da memória.

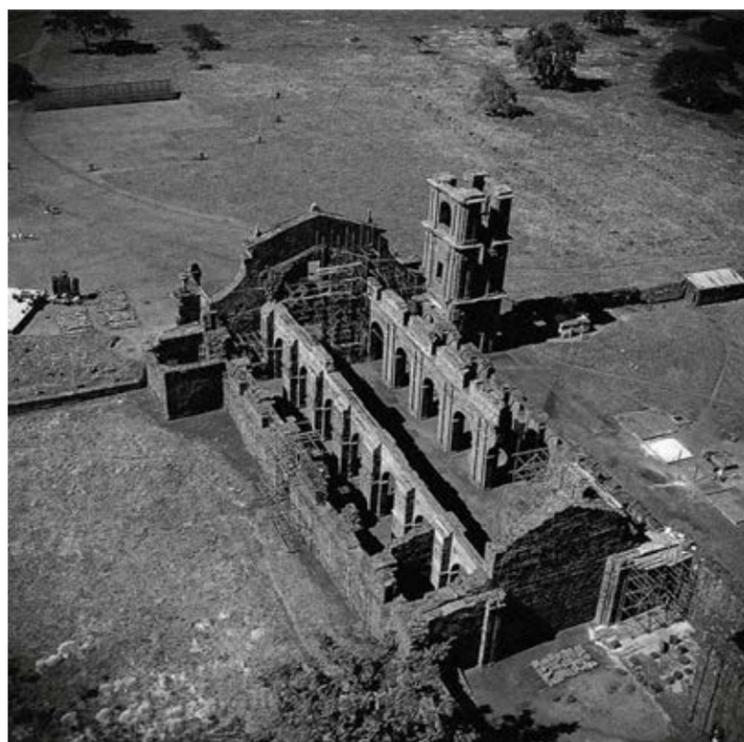
Às margens do rio Jordão no Acre, vivem os huni kuin, cuja produção simbólica vê-se no MARGS. Maspã, a parteira da aldeia, registra o parto, a medicina em seu entrelaço com o sagrado. Dua Busê, pajé da aldeia Coração da Floresta, realizou uma rara pintura com os jovens. Ele é especialista em medicina natural e grande incentivador da educação, através da ideia da *Escola Viva*. Seu esforço de “adiar o fim do mundo”, descrito por Ailton Krenak, é trabalhar na conservação da língua e da ciência da selva para manter a identidade do grupo e os laços de ancestralidade. Dua Busê criou seu lema: “A cultura é nossa maior proteção”



PAJÉ DUA BUSÉ
 Escola viva, 2020
 Tinta acrílica sobre tecido
 70 x 210 cm



MASPĀ HUNI KUIN
 O cocar da pena do gavião real (História), 2020
 Acrílico sobre tecido
 75 x 140 cm



LEOPOLDO PLENTZ

São Miguel, 1987

Fotografia preto e branco obtida com negativo 6 x 6 cm em 1987 por ocasião de evento chamado "Missões 300 anos". Impressão em pigmento mineral sobre papel Hahnemühle 308
60 x 60 cm
Edição 1/10

GUSTAVO CABOCO

Baaraz Kawau, 2018
Impressão serigráfica e encadernação
10,5 x 15 cm

Gustavo Caboco: um livro e o assombroso eixo Roraima/Museu Nacional

O núcleo de arte indígena da coleção Sartori guarda o livro *Baaraz Kawau* do Wapichana Gustavo Caboco.¹ A obra expõe o tempo fantasmal da sobrevivência das imagens segundo a visão de Georges Didi-Huberman da *Nachleben* conceituada pelo filósofo Aby Warburg.² Cabe relacionar Warburg a como Gustavo Caboco tece antropologia, história, imaginário e autobiografia em sua narrativa. O artista intermeia palavra, desenho, emoções e os Wapichana como objeto do conhecimento etnológico no Museu Nacional: "Levei um choque ao ver uma Borduna Wapichana, em julho de 2018, no Museu Nacional do



Rio de Janeiro. Ao ver a idade da borduna me lembrei de meu tio Casimiro Cadete, que nasceu em 1921, em Roraima. A data da borduna era 1924."

"Alguns meses depois o museu se tornou cinzas. Pensei na Borduna Wapichana em chamas. É a queima da primeira instituição científica do país, a maior biblioteca de antropologia da América Latina, da Borduna Wapichana, assim como tantas outras peças importantes para a história do mundo e para a história indígena." *Baaraz Kawau* oferece uma palavra de esperança à reconstrução possível do Museu Nacional: "A repatriação é cinza. Cassun, Casimiro, faleceu aos 93 anos. A Borduna, com 94 anos. No incêndio em Setembro de 2018. Evoco as palavras Wapichana 'Baaraz Kawau', que assinam o nome desta publicação e significam: o campo após o fogo. O campo queimado abre a porta para um novo campo, cheio de verde, caça e oportunidades."



1 GUSTAVO. *Baaraz Kawau*. Gustavo e Daniel Barbosa (editores). Curitiba, Picada Impressões Indígenas, 2020, n/n.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contratempo e Museu de Arte do Rio, 2013, pp. 40 a 44. *Nachleben* e *Pathosformel*.



Xadalu Tupã Jekupé

Trineto de guarani (Adalva, triavó materna), Xadalu não se reivindicou como guarani, alegando não falar a língua, fator básico da identidade cultural. Xadalu se tem por “mestiço”, pois sua mãe Maria Catarina Martins da Luz é negra. Diz ele: “minha avó Dalva [Dalva Oliveira da Luz] é um fragmento indígena.” O pajé Karai Timóteo da aldeia Yjere cobrou-lhe aprender o guarani; já falando a língua, o pajé Karai Tataendy Ocã, da aldeia Aldeia Guyra’i Tapu, em Paraty, deu-lhe um nome guarani – Xadalu Tupã Jekupé ou Xadalu, o enviado de Tupã.

Alguns comerciantes de Porto Alegre rechaçam a presença dos guaranis nos espaços públicos de Porto Alegre, porque “os índios estragam o ambiente”. Em 2005, Xadalu lançou o projeto *Área indígena*, colando cartazes com tais dizeres em vários lugares da capital gaúcha. Os guaranis se regozijaram entendendo que era seu espaço de trabalho; os comerciantes sentiram-se ameaçados. “No dia em que não houver lugar para o índio no mundo, não haverá para ninguém,” diz Ailton Krenak.

Seres invisíveis são retratos de guaranis que portam uma escultura do animal com que são identificados. Porque os trabalhadores indígenas passam despercebidos nas ruas de Porto Alegre, esses retratos (negatoscópio em chapa de raio X) denunciam seu apagamento social.

Xadalu não extrai a mais valia simbólica dos representados em sua obra. Ele incorpora a colaboração autoral ou provê algum retorno material. Xadalu substituiu a alienação por assumir o outro como sujeito moral e econômico, individual ou coletivo. Diagramas de alteridade, que no caso de Xadalu incluem cursos profissionalizantes nas aldeias Tekoa Koenju, Tekoa Pindó Mirim e Tamanduá, construção de banheiros de água quente na aldeia Pindo Poty; reflorestamento em Pindo Poty, com a madeira Kurupy para o artesanato e distribuição de cestas básicas. Xadalu agencia sua potência na escala individual – não se move por impotência; reconhece a pequena medida de suas possibilidades, sem submergir à onipotência.

XADALU TUPÃ JEKUPÉ

Série *Seres invisíveis*, 2016

Papa I

Tenondé

Dona

Jaci

Vhera

Xariã

Impressão em chapa de radiografia sobre caixa de luz
43 x 30 cm cada

KARAI MARIANO

Aldeia Tekoa Koenju

São Miguel das Missões

Seres Invisíveis – Animais

da mitologia Guarani, 2021

Esculturas em madeira

Tamanhos variados



Invasão colonial meu corpo nosso território

Em 2019, uma milícia a serviço da especulação imobiliária começou um crescente processo de ameaças com armas de fogo, intimidação, assédio moral, xingamentos contra a aldeia guarani de Yjere Ponto do Arado no extremo sul do bairro Belém Novo, em Porto Alegre. A aldeia foi isolada por arames farpados de modo a que seu único acesso fosse por barco, e seu poço artesiano foi inutilizado com óleo jogado sobre a água. A pressão aumentou quando um grupo desses milicianos invadiu a aldeia com armas pesadas ameaçando matar o cacique

Karai Timóteo se ele não retirasse seu povo da região. Com muita bravura, o cacique pediu que todos – crianças, mulheres e homens – se reunissem junto a ele e então ordenou aos invasores, em tom desafiador: “Agora atirem!”. A milícia se retirou humilhada pelo heroísmo dos guaranis. O cacique Karai Timóteo propôs a seu povo formar um escudo humano colocando a população ao redor contra a aldeia em audiência pública com o apoio do atual prefeito, que é de extrema direita.

XADALU TUPÃ JEKUPÉ

Invasão colonial meu corpo

nosso território #7, 2019

Impressão sobre papel e colagem

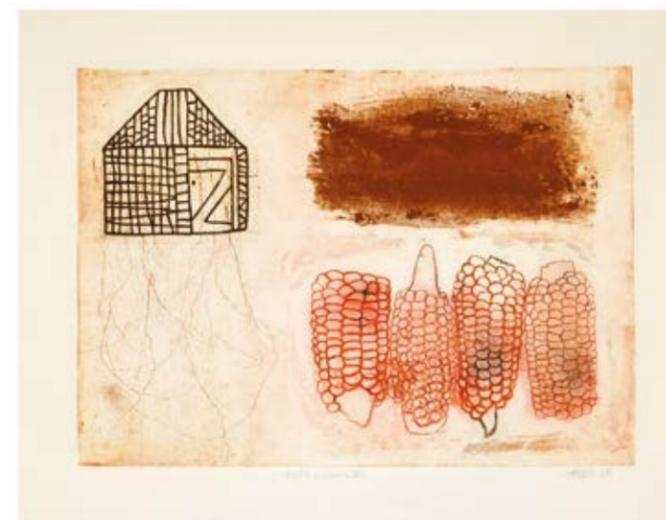
sobre madeira

165 x 49 cm





XADALU TUPĀ JEKUPÉ
Nhemongaray – Série *Cosmovisão*, 2019
Gravura em metal
81,5 × 108 cm
Edição 6/30



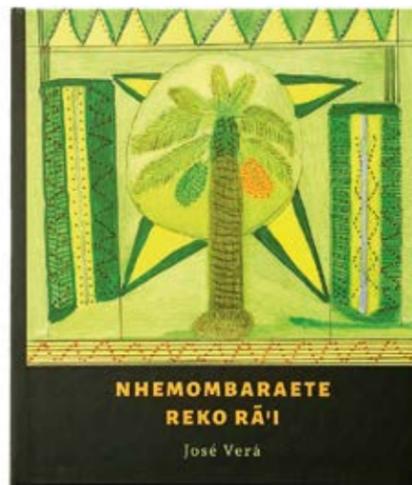
XADALU TUPĀ JEKUPÉ
Yvi`i – Série *Cosmovisão*, 2019
Gravura em metal
38 × 51,5 cm
Edição 4/30



Opy`i – Série *Cosmovisão*, 2019
Gravura em metal
56 × 54 cm
Edição 6/40

Marcados para sobreviver

As garantias de sobrevivência de sociedades indígenas são um foco de Xadalu Tupã Jekupé e Claudia Andujar. A *Casa de reza*, de Xadalu, remete à voz de Adelino Gonçalves: “para nós [os guaranis] a religião guarani é muito forte e é mantida até os dias de hoje, porque tem uma casa de reza, Opy, onde os mais velhos da aldeia passam a força e os conhecimentos necessários para todas as atividades.” Claudia Andujar viveu um longo tempo entre os yanomâmis em Roraima para fotografar a vida na aldeia. Ao voltar a São Paulo, dedicou-se a retrabalhar as imagens fotográficas, usando sua arte como uma arma em defesa dos indígenas. De sua experiência de trabalho com dois médicos numa campanha de vacinação, resultou a série *Marcados*.



JOSÉ VERÁ
Nhemombaraete Reko Rã'i, 2021
15,5 × 18,5 cm
Doação Xadalu Tupã Jekupé



XADALU TUPÃ JEKUPÉ
Tesouro do céu, 2021
Pintura sobre papel, costura
e colagem de tecido
194 × 180 cm



CLÁUDIA ANDUJAR
Vertical 19 – Série *Marcados*,
 1983–2018
 Impressão com tinta pigmentada
 mineral sobre papel Hahnemühle
 Photo Rag Baryta 315 g/m²
 102 × 68 cm (cada)
 Edição 1/5 (Edição de 5 + 2 P.A.)

Claudia Andujar. Circunstâncias¹

1944 Aos 13 anos tive o primeiro encontro com os “marcados para morrer”. Foi na Transilvânia, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como “marcados”, para agredi-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio. Sentia-se no ar que algo terrível estava para acontecer.

Em meio a esse clima de perplexidade, Gyuri me convidou para um passeio no parque. Foi uma confissão de amor. Só assim posso nomear seu desejo de andarmos juntos. Era algo que fazíamos guiados pela intuição. Tratava-se de um passeio somente para me dizer: “Frequentamos a mesma escola. Reparei em você. Você é especial. É bonita”

Eu também o procurava, dia após dia, caminhando na rua, sempre na mesma hora. Sabia que o veria *en passant*. Sinto a emoção me apertar a garganta. Naquele dia de junho de 1944 decidimos nos encontrar e confessar nossos sentimentos.

O rapaz judeu estava marcado com a estrela amarela, o *mogendovid*. Ele tinha 15 anos, e eu, 13. Andamos emocionados, sem falar, olhando-nos furtivamente.

Sabia que algo importante estava acontecendo. Era o nascimento do amor. Sentia um formigamento na pele. No fim do passeio recebi um beijo tímido e silencioso, que apenas tocou minha boca. Lembro-me de ter ficado com os lábios ardendo por horas seguidas. Um amor, em circunstâncias tão especiais, a gente nunca esquece.

Ao sair com Gyuri, publicamente, sabia que estava desafiando o meu tempo. Nunca mais o revi. Durante anos, guardei um retrato dele no medalhão que usava pendurado no pescoço.

1980 Quase 40 anos depois, já vivendo no Brasil como fotógrafa engajada na questão indígena, acompanhei alguns médicos em expedições de socorro na área da saúde. A partir de 1973, durante os anos do “milagre brasileiro”, o território ianomâmi na Amazônia brasileira foi invadido com a abertura de uma estrada. Com a mineração, a procura de ouro, diamantes, cassiterita, garimpos clandestinos, e não tão clandestinos, floresceram. Muitos índios foram vitimados, marcados por esses tempos negros.

Nosso modesto grupo de salvação — apenas dois médicos e eu — embrenhou-se na selva amazônica. O intuito era começar a organizar o trabalho na área da saúde. Uma de minhas atividades era fazer o registro, em fichas, das comunidades ianomâmis. Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada índio: “vacinado”. Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura.

São as circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio destas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. A mesma dor que senti por amor ao pisar na grama do parque, um amor impossível com Gyuri. Ele morreu em Auschwitz naquele mesmo ano de 1944.

2008 É esse sentimento ambíguo que me leva, 60 anos mais tarde, a transformar o simples registro dos ianomâmis na condição de “gente” — marcada para viver — em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos. Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual. (*Claudia Andujar*)

¹ *Circunstâncias*. In: *Marcados*, de Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



De Palas Atenas à musa Maria Martins

A Coleção Sartori viaja na história da arte da antiguidade ao contemporâneo. A antiguidade emerge com *Palas Atenas*, de Zoravia Bettiol, e *Study for the Battle of Arbela*, de Saint Clair Cemin. Renascimento é o jogo ambíguo de Marcelo Tinoco entre o período cultural e o nome do cemitério cristão no Chile, trazendo embutida a fé na ressurreição. André Penteado justapõe uma pintura do maneirista Veronese ao legado neoclássico da Missão Artística Francesa Dom João VI. Se a tela do Veronese na foto de Penteado está deteriorada, o rosto está revirado em *Double Face (terre verte)*, de Valeska Soares. A arte revira sua própria história.

A *travessia difícil, après Géricault*, de Sandra Cinto, se apropria da tela *A jangada da Medusa*, de Théodore Géricault, uma cena de canibalismo entre naufragos. Cinto interpreta o desequilíbrio do barco adernado, deslocando o ponto de pendurar a obra para criar estranhamento com o desalinhado. *Homenagem a W. Turner*, de Thiago Rocha Pitta, é uma ode à fotografia, o meio que captura os fenômenos atmosféricos fugidios sobre Londres.

O gaúcho Fernando Lindote tem a escultora Maria Martins como uma musa. *Canto da noite – depoisantes de Maria* funde troncos, cipós, seres fantasmiais e uma escultura de Maria. *Depoisantes* é o conceito de Lindote para o entretempo na história da arte da sucessão transversal de imagens, da passagem de cada grande artista com seus rastros antecipatórios da história.

ANDRÉ PENTEADO

Reprodução de pintura "Nobre veneziano de Veronese" (série *Missão Francesa*), 2017
Fotografia
120 x 100 cm



ZORAVIA BETTIOL

Palas Atenas – Série *Deuses Olímpicos*, 2019
Xilografia
50 x 79 cm



SANDRA CINTO
Sem título - Série *A travessia difícil*,
après Géricault, 2010
Serigrafia sobre vidro
30 x 42 cm
Edição 15/100

THIAGO ROCHA PITTA
Homenagem a Turner, 2004/2012
Fotografia
100 x 150 cm





FERNANDO LINDOTE
Canto da noite – depoisantes de Maria, 2017
Óleo sobre tela
130 x 120 cm



MARCELO TINOCO
Renascimento – Osorno, Chile
Série *Histórias naturais*, 2012
Impressão digital em papel de algodão
115 x 180 cm
Edição 1/6



SAINT CLAIR CEMIN
Study for the Battle of Arbela, 1981
Gravura em metal
23 x 30 cm
Edição 55/75

Lady and the lion II, 1997
Bronze
45,7 x 71,1 x 30,4 cm



História da circulação da arte na arte

A arte é também uma prática autorreferenciada de reflexão. *Double face*, de Valeska Soares, indica a cor *terre verte*, paleta que é o signo da etapa de produção da pintura. A circulação social da arte através das coleções privadas, museus, revistas e livros sobre arte. Daniel Escobar se apropria da fotografia de revistas de decoração para registrar a apropriação do bem cultural pelo capital privado, símbolo do consumo conspícuo. Em sua série *Acervo* (*Coleção particular*) (2017), as obras estão sempre distorcidas, como um reflexo moral do processo. *Campo e contracampo*, de Dora Longo Bahia, alude em última análise sobre as soluções expográficas de Lina Bo Bardi no MASP, que se impõem autoritariamente sobre a obra de arte. Ela aponta um pouco do que Donald Preziosi chamou de “canibalismo museológico”. Na berlinda estão curadores, diretores de museus, arquitetos nesta metáfora da arrogância dos não produtores da arte sobre os artistas e suas obras. *La ilustración artística*, de Ivan Navarro, focaliza no reproche àquelas revistas de arte que sacrificam sua independência porque não opinam negativamente sobre exposições de galerias anunciantes. A história crítica da arte se tornou uma *scienza* no sentido italiano deste termo. Felipe Cama questiona esse poder de definir a qualidade artística com a série *Foi assim que me ensinaram*, em que ele justapõe um livro de arte aberto em página com foto de uma pintura e uma reprodução por ele executada no formato próximo da foto publicada. Afinal, que criticam os críticos? Quem julga os juízes?



VALESKA SOARES

Doubleface - Terre Verte, 2018
Impressão digital e silk screen sobre papel
59,4 × 42 cm
Edição 1/20



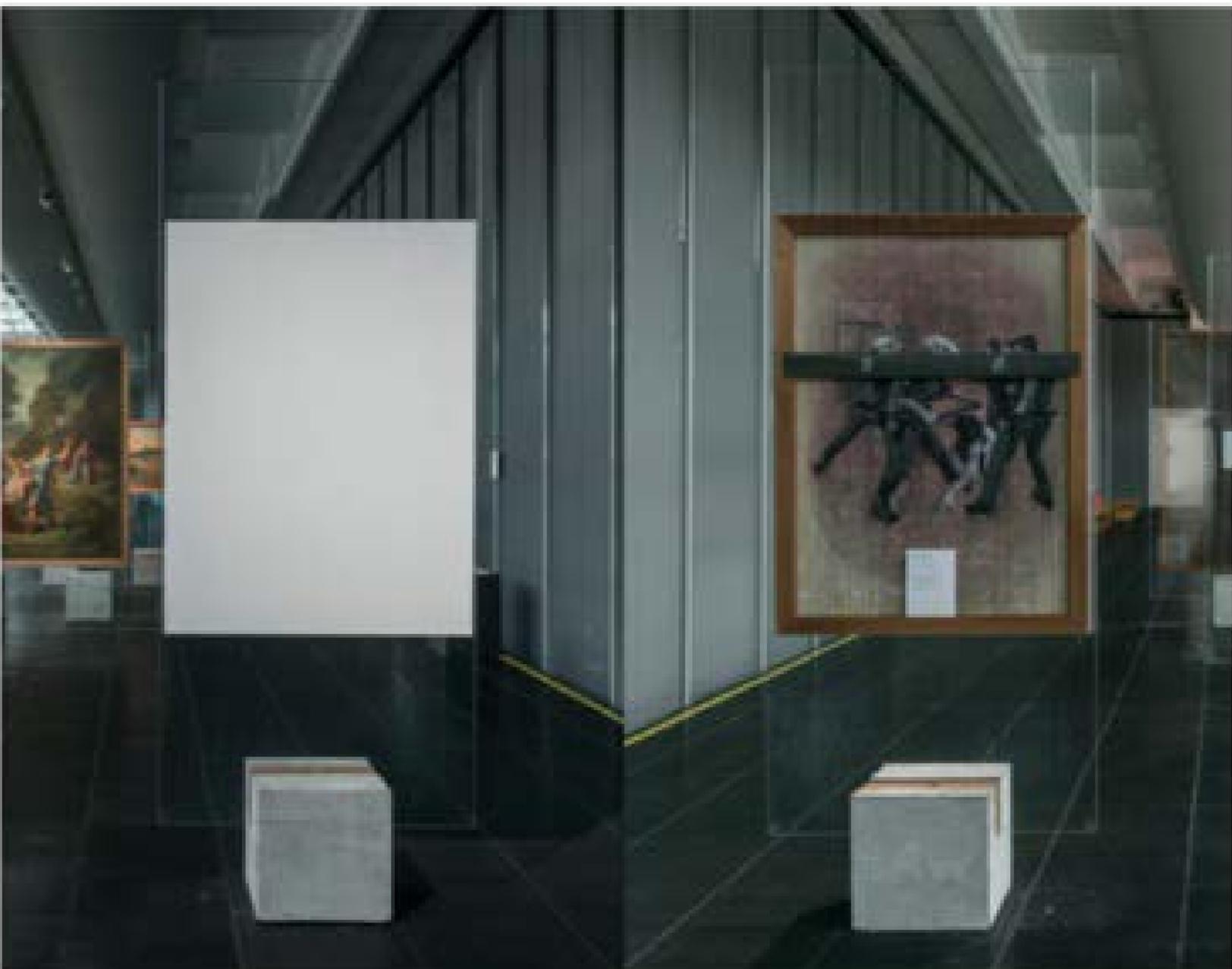
DANIEL ESCOBAR

Acervo Nº 27 - Coleção particular, 2017
Acrílico com recorte e gravação a laser
sobre página de revista de decoração
30,5 × 24 cm



IVÁN NAVARRO

La ilustración artística, 2016
Livro e neon
41 × 28,3 × 4,1 cm
Edição 16



DORA LONGO BAHIA

Campo e contracampo – presidente do Sesc e 3 de dezembro de 2015, 2017
 Tinta acrílica sobre linho em cavalete de concreto e vidro com trava metálica gravada e madeira de camuru
 250 x 100 x 40 cm
 Edição 38/100



FELIPE CAMA

Páginas 80 e 81 –
 Série *Foi assim que me ensinaram*, 2013
 Livro em caixa de acrílico e óleo sobre tela
 29 x 43 cm (livro)
 13 x 9 cm e 10 x 15,5 cm (telas)



GRUPO ARS
FERNANDA GASSEN, JULIANO LOPES, MICHEL ZÓZIMO
Quem matou Herzog?, 2008
Uno scatto per il azzurro, 2008
 Impressão fotográfica
 80 x 50 cm cada
 Segunda tiragem – 3/10 e 4/10



Outras histórias da arte

O relevo *Esquema SV 18*, de Igor Vidor, homenageia o Hélio Oiticica da dinâmica dos *Metaesquemas*, do Grupo Frente, dos monocromos do neoconcretismo e da *Homenagem a Cara-de-Cavalo*, da Nova Objetividade Brasileira. Para deslocar os blocos de madeira do *Esquema*, Vidor enfia cápsulas deflagradas de armas de fogo, em alusão ao bandido “Cara-de-cavalo”, executado pela polícia em outubro de 1964.

O Grupo Ars (Fernanda Gassen, Juliano Lopes e Michel Zózimo) projeta filmes que nunca se realizarão, do script ao cartaz de lançamento. O cartaz de *Quem matou Herzog?*, um documentário de Cildo Meireles justapõe a fotografia de Evandro Teixeira das manifestações de 1968 no Rio, com uma foto forjando o suicídio por enforcamento de Wladimir Herzog, morto sob tortura pela polícia. No cartaz, a pergunta de Cildo *Quem matou Herzog?* carimbada numa cédula é uma *Intervenção em Circuitos Ideológicos*. Nessa época, Mário Pedrosa afirmou que a arte é o exercício experimental da liberdade.



IGOR VIDOR
Esquemas SV 18, 2020
 Látex sobre madeira e
 cápsulas de arma de fogo
 55 x 57 cm

CILDO MEIRELES
Inserções em circuitos ideológicos:
 2 – *Projeto cédula – Cadê Amarildo?*, 1970–2013
 Carimbo sobre cédula de R\$ 2,00
 6,5 x 14 cm
Inserções em circuitos ideológicos:
 3 – *Projeto cédula – Marielle*, 1970–2017
 Carimbo sobre cédula de R\$ 2,00
 6,5 x 12 cm



CILDO MEIRELES

Zero cruzeiro, 1974-1978
Lito offset sobre papel
7,5 × 15,7 cm

Zero dollar, 1978-1984
Lito offset sobre papel
6,54 × 15,5 cm



**LUCIANA MAGNO E
LOURIVAL CUQUINHA**

Recibo, 2021
Bordado sobre cédula de R\$ 100,00
7 × 15,5 cm
Edição 26/100

Fiat lux!, experimentos e viagens

No fundo da Sala Aldo Locatelli, estão reunidos trabalhos que se firmam pela singularidade, obras bissextas ou por convergência do problema. *O dia em que conhecemos as luzes*, de Pedro EMCB, é um evento visual com lâmpadas que anuncia o *Fiat Lux*, do Gênesis e a *Alegoria da Caverna*, de Platão. *A Máscara*, de Lia Chaia, imita o olho humano em sua curiosidade de explorá-lo pela visão.

O inconsciente matemático da dupla Detanico e Lain transforma imagens, textos, construções em números, gráficos, tempo como *Amplitude*. Os 30 barômetros da instalação *Sob pressão*, da dupla experimental Dias & Riedweg, são o *index* da pressão atmosférica, o invisível que toca o corpo.

A pintura na Coleção Sartori se espalha pelo MARGS, distribuindo desafios a si mesma. Por um lado, a intempestividade da pintura se apresenta com o método canônico (Lucia Laguna com *Jardim n. 20*, Maria Lynch com *Anjo*, e Rodrigo Cunha com *Interior com viandas*) reiterando a validade contemporânea da pintura. A ruptura experimental expande o campo da pintura com Frantz, um profundo conhecedor da materialidade da pintura, a ponto de fazer quadros sem suporte. Dois recicladores: a pintura estufada de Henrique



Oliveira reutiliza madeira velha de demolições, e os restos de plástico de propaganda eleitoral viram retratos ou monocromos de Jarbas Lopes.

A ontologia da cor em *Tintas Polvo*, de Adriana Varejão, revolve a linguística antropológica da nomeação das cores. *Pintura III*, de João Castilho, é uma fotografia de uma capoeira em que os galhos funcionam à moda de pinceladas, e o filtro define o tom monocromático do vermelhão. O vermelho sofre o escrutínio transformado do cavalo encarnado *Palomo*, de Berna Reale, da ironia com o título fanfarrão de um filme em *Meu nome ainda é vermelho*, da artista da linguística Elida Tessler.

Justapõem-se alguns fotógrafos viajantes. O olhaturista de Flávia Junqueira dá alegria aos lugares com seus balões, como no Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro. Todo viajante tem um ponto de partida (Rodrigo Braga, *Ponto Zero*) ou espera o final (Romy Pocztaruk, *A última aventura, Rurópolis*) em um percurso pela Amazônia para construir uma história. *Desmoronamento*, de Eduardo Haesbaert, indaga se a arte pode ter a força de um abalo tectônico nos campos acertados do conhecimento visual. A contrapartida vem na série de placas de advertências e conselhos de Ivan Grilo, *Amanhã vai ser maior*.

LIA CHAIA

Máscara 4, 2019

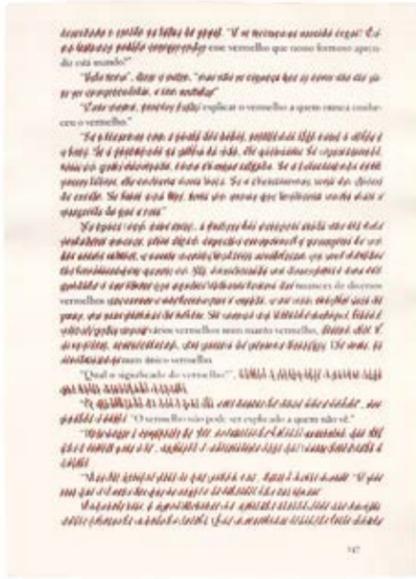
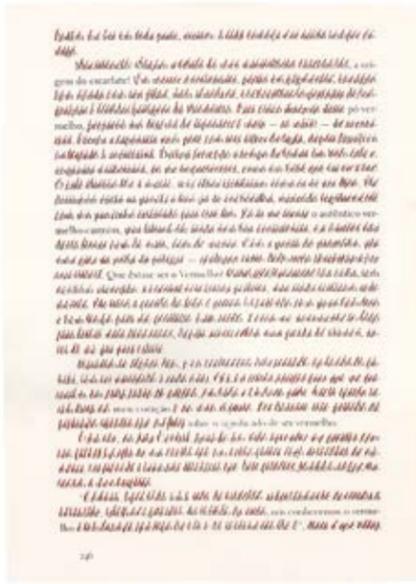
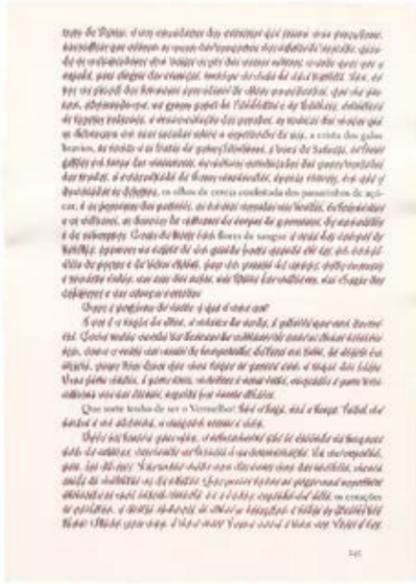
Placa MDF e chapa de compensado, tinta esmalte para madeira, fita de camurça, paetês e argola de metal
34,5 x 36 x 3,5 cm

DIAS & RIEDWEG

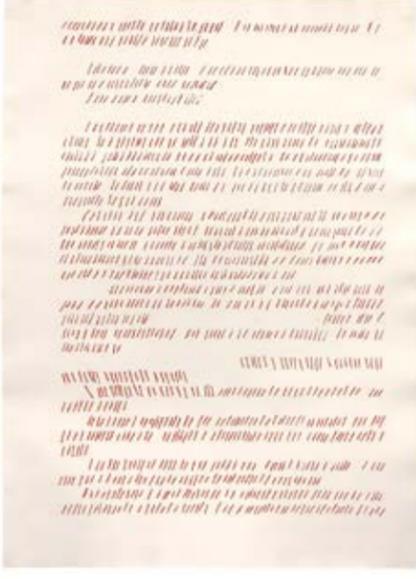
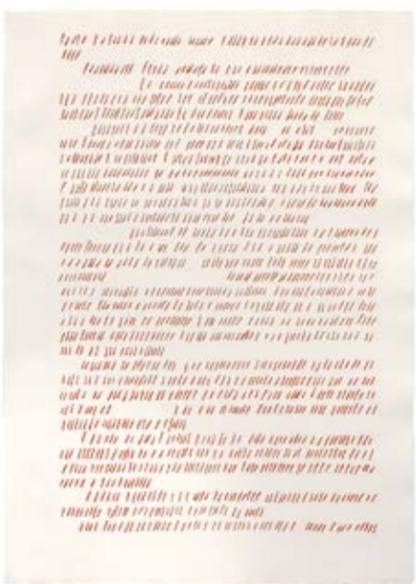
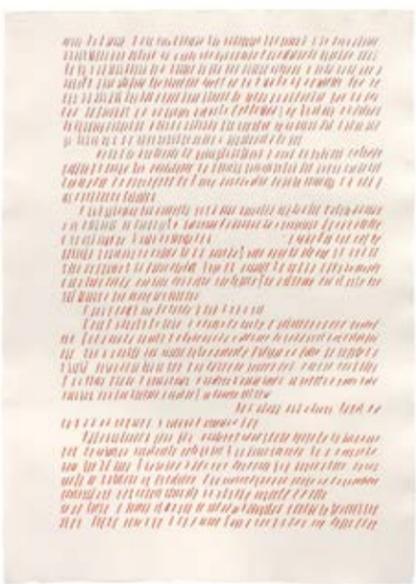
Sob pressão, 2014

Políptico composto por 30 peças com montagem e dimensões variadas
14 x 7 cm
Edição 1/5



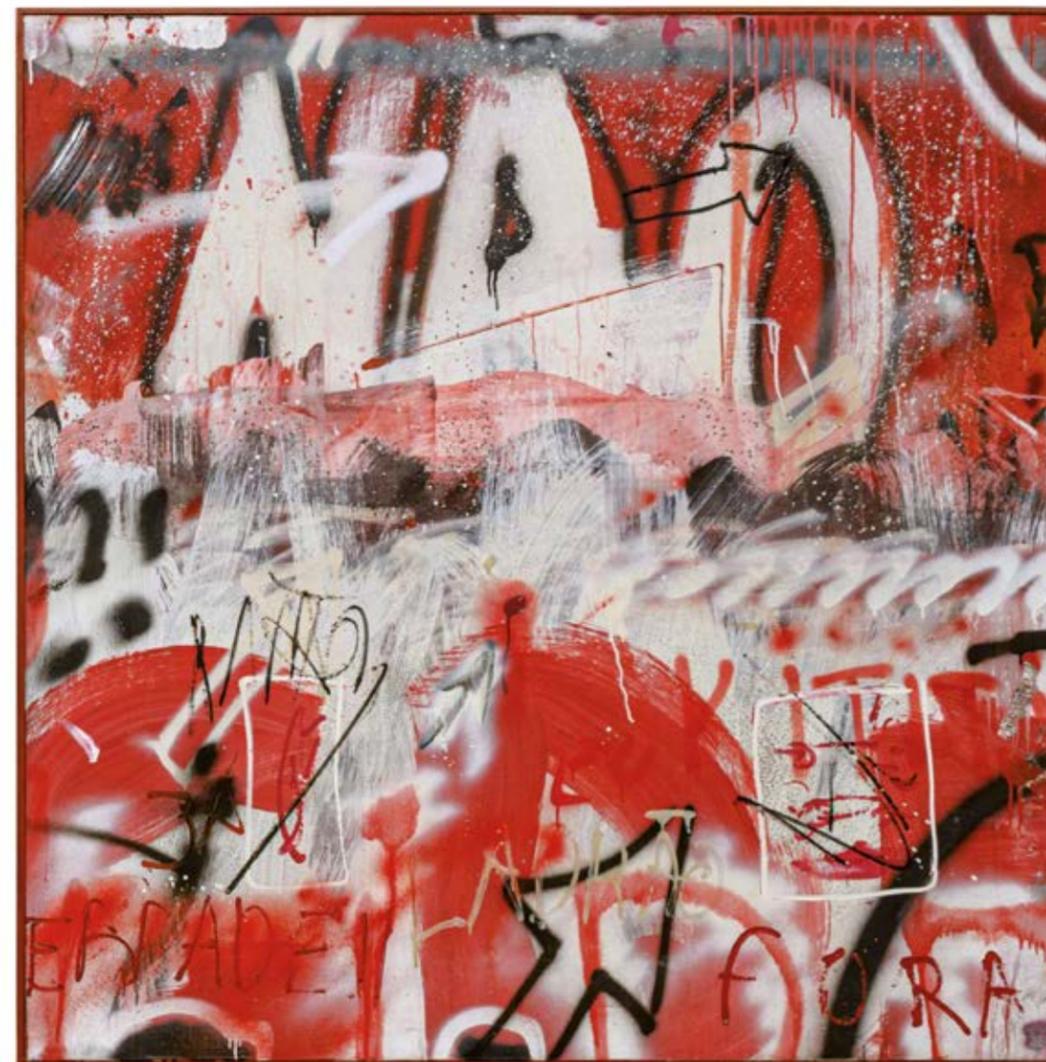


ELIDA TESSLER
Meu nome ainda é vermelho – com texto / sem texto, 2010
Gravura em metal
70 x 50 cm (cada)
Edição 10/18 e 6/18





PEDRO EMCB
O dia em que conhecemos as luzes, 2018
Técnica mista
120 x 211 cm



FRANTZ
Não, 1985
Acrílica e spray sobre tela
140 x 140 cm



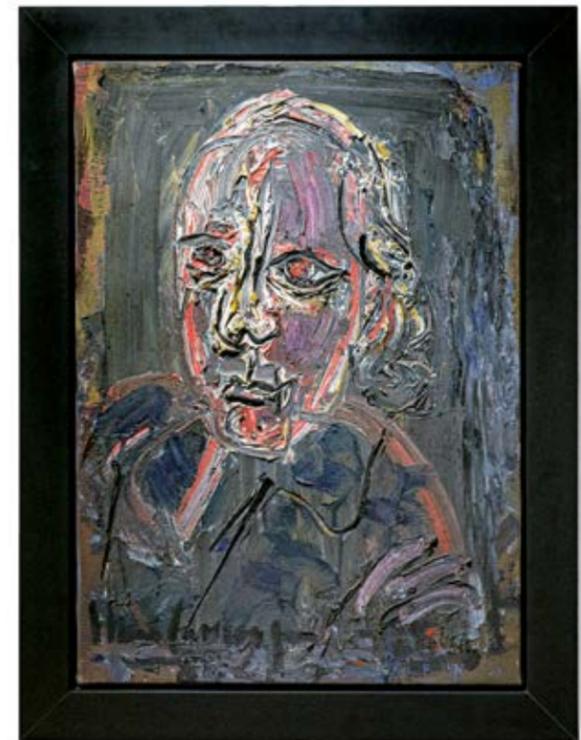
MARIA LYNCH
Anjo, 2011
Óleo sobre tela
180 x 180 cm



LUCIA LAGUNA
Jardim n. 20, 2014
Acrílico e óleo sobre tela
160 x 160 cm



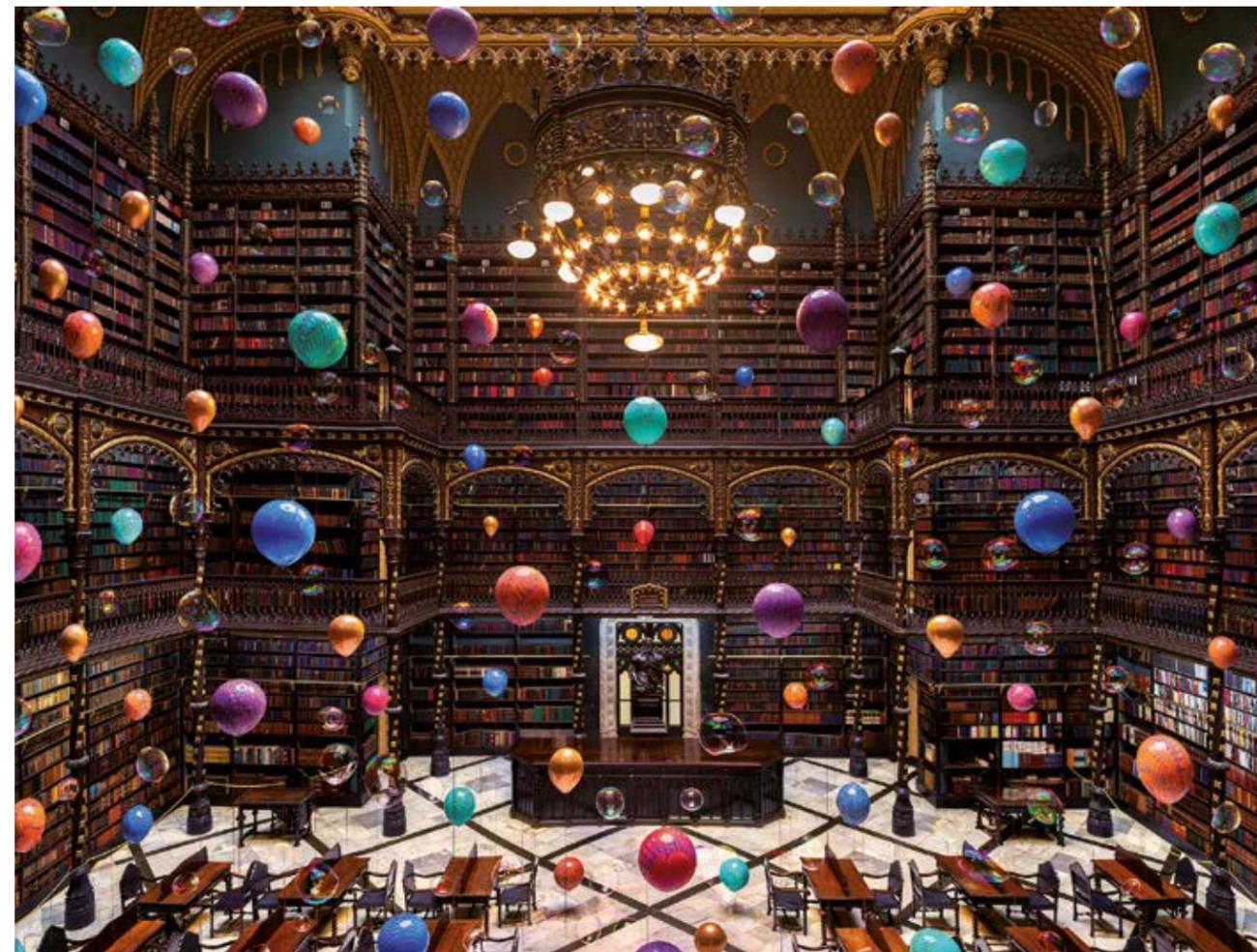
EDUARDO BERLINER
Vampiro, 2016
Óleo sobre tela
100 x 100 cm



IBERÊ CAMARGO
Retrato de Mário Carneiro, 1988
Óleo sobre tela
57 x 40 cm



RODRIGO CUNHA
Interior com viandas, 2011
Óleo sobre tela
140 x 112 cm



FLÁVIA JUNQUEIRA
Real Gabinete Português de Leitura #1, 2021
Pigmento mineral sobre papel de algodão
150 x 198 cm
Edição 2/5



ROMY PO CZTARUK

A última aventura, Rurópolis, 2011
Impressão jato de tinta sobre papel algodão
110 x 165 cm
Edição 5/5 + P.A.



RODRIGO BRAGA

Ponto zero #3, 2019
Pigmento mineral sobre papel de algodão
100 x 150 cm
Edição 1/5



ADRIANA DUQUE
Maria 18 – Série *Íconos*, 2014
Impressão fotográfica
152 x 150 cm
P.A. de uma edição 2/2



ISABEL RAMIL
Isabel D'après Marcel, 2013
Fotografia
90 x 75 cm
Edição 2/3 + P.A.



JOÃO BEZ BATTI
O encouraçado, 2011
Basalto negro
19 x 30 x 17 cm



VIRGÍNIA DE MEDEIROS
Maria da Penha – Série *Fábulas do olhar*, 2013
Foto pintura digital impressa sobre papel de algodão + som
120 x 90 cm e 40 x 50,5 x 5 cm
Edição 3/5 + 2 P.A.





HENRIQUE OLIVEIRA

EXPL 9, 2016

Óleo, papelão, arame e
cola sobre tela

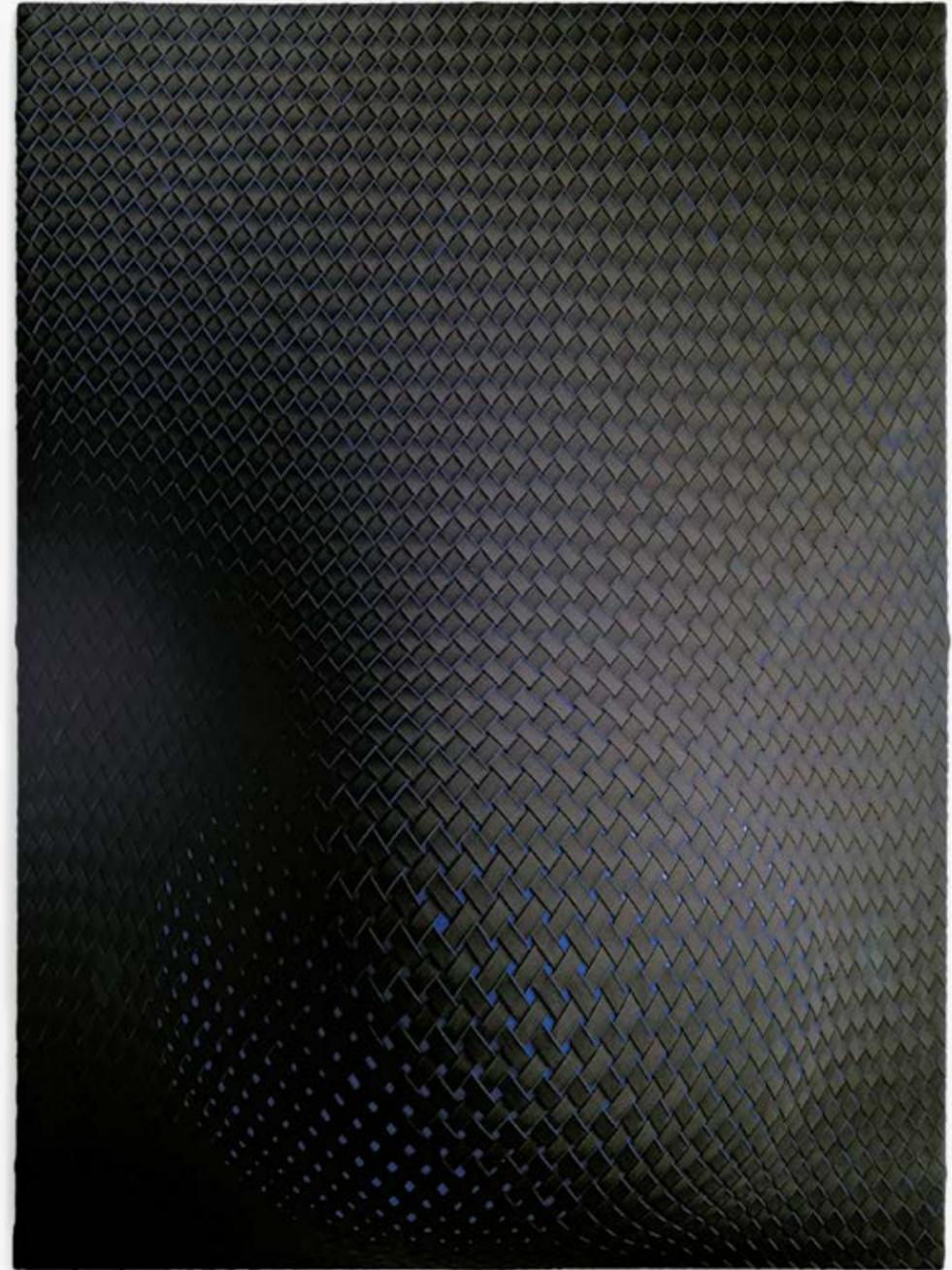
78 x 51 x 27 cm

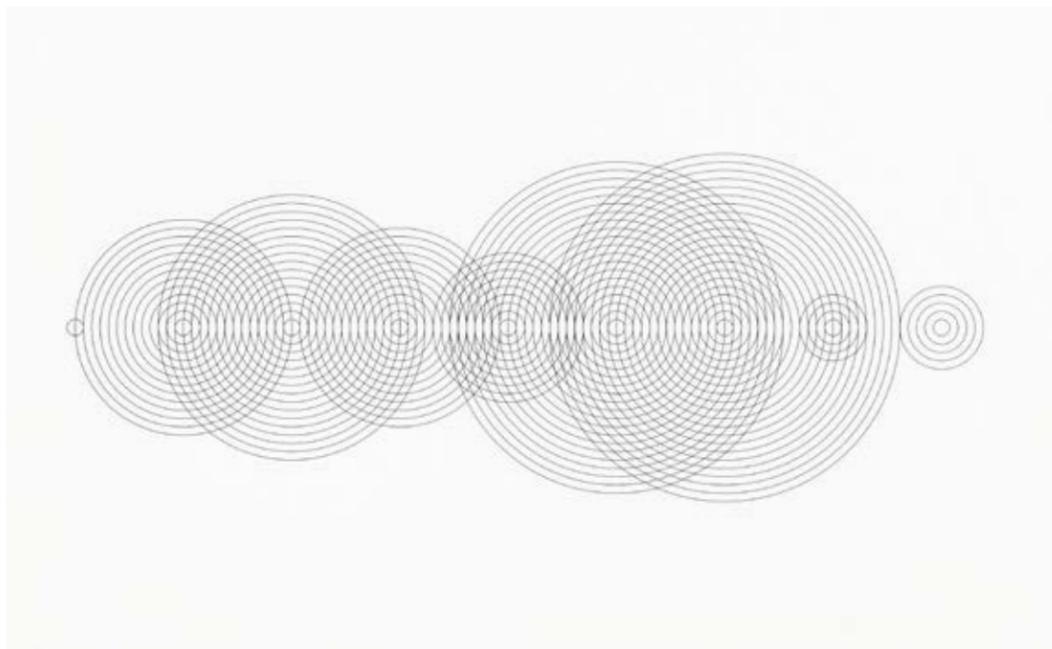
JARBAS LOPES

JAR 305 - Pintura elástica, 2017

Elásticos, bola de plástico
e suporte de madeira

80 x 110 cm





DETANICO LAIN
Amplitude, 2011
Serigrafia
50 x 80 cm
Edição P.A.



IVAN GRILO
Amanhã vai ser maior, 2016
Fundição em bronze
20 x 30 cm
Edição 3/3



IRAN DO ESPÍRITO SANTO

Can E, 2008

Granito

30 × 20,25 × 20,25 cm

Edição 3/5 + 2 P.A.

BRUNO KURRU

Superfície transponível, 2014

Acrílica, bastão a óleo e resina
sobre madeira

200 × 190 cm





EDUARDO HAESBAERT
Desmoronamento, 2019
Pastel seco sobre papel
110 x 153 cm



ELIDA TESSLER
Desertões, 2015
31 lupas e fotografias
do livro "Os sertões",
de Euclides da Cunha
Dimensões variáveis
Edição 2 + 1 P.A.



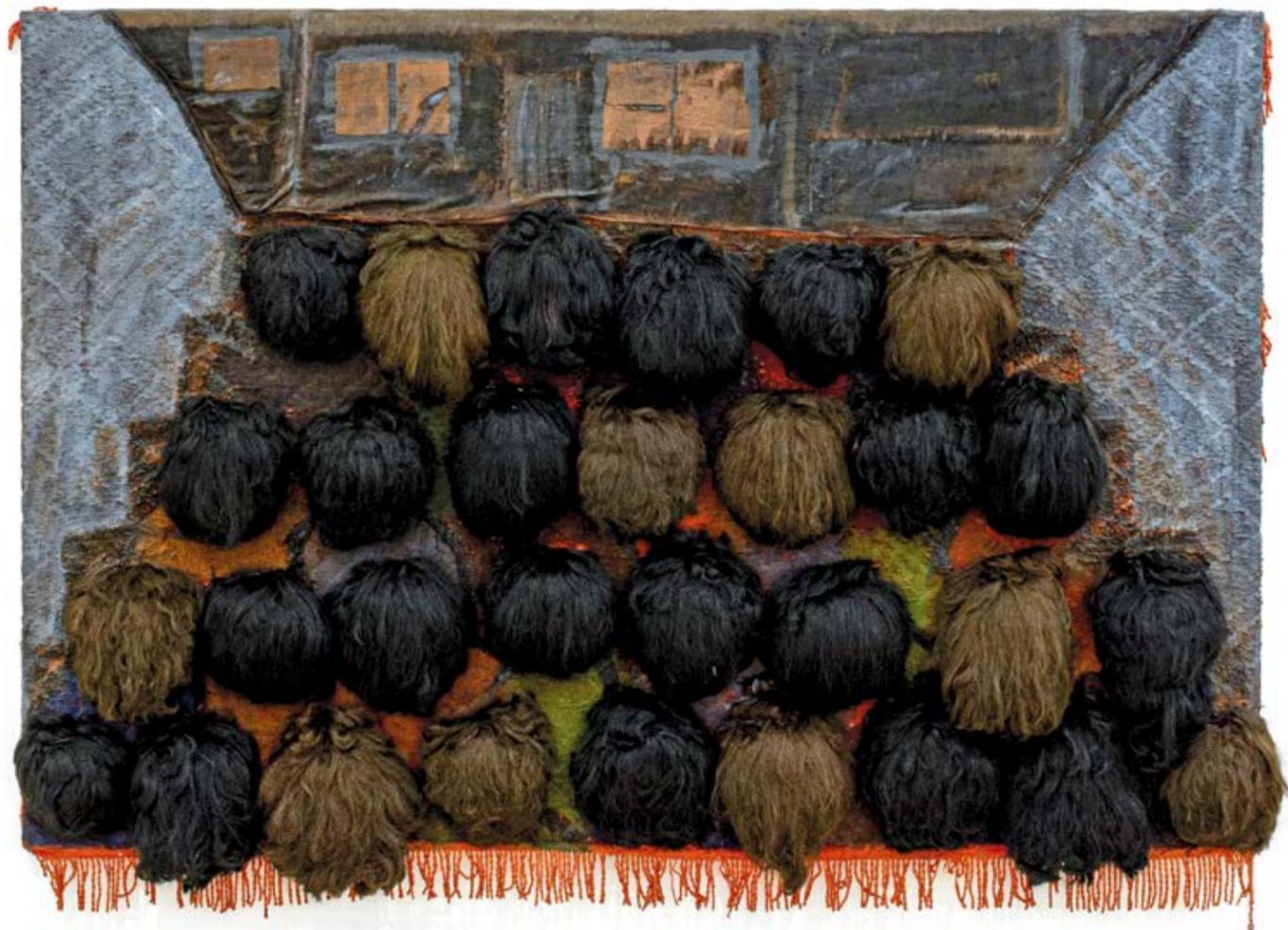


LUCIA KOCH

Marcos Daniel, 2021
Acrílico, estrutura dobrável e
maleta em alumínio unique
145 x 38 x 28 cm (obra aberta)
31 x 46 x 14 cm (maleta)

JOÃO CASTILHO

Pintura III - Série Pinturas, 2014
Impressão a jato de tinta
75 x 106 cm
Edição 4/5



LEDA CATUNDA
Multidão (Multitude), 1987
 Tinta acrílica sobre colcha e perucas
 150 x 220 cm

ANGELO VENOSA
Rio 450, 2015
 Cerâmica faiança
 60 x 60 x 14 cm
 Edição 406/450



Como vai você na Coleção Sartori, Geração 80?

A mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984) anunciou uma nova leva de artistas no Brasil que se afastavam dos rigores conceituais dos anos 1960 e 70, introduzia a pintura fora dos cânones tradicionais, como as perucas em *Multidão*, de Leda Catunda, reivindicava o hedonismo na arte, recorria à apropriação e ao citacionismo de outras obras, celebrava o fim próximo da ditadura, praticava o discurso do sujeito. A coleção de Antônio Prado reuniu obras da geração provenientes de várias partes do Brasil, como Adriana Varejão, Angelo Venosa, Iran do Espírito Santo, Luiz Zerbini, o grupo Casa 7 (Paulo Monteiro e Carlito Carvalhosa) etc. Mais interessante é a pergunta “Como vai você na Coleção Sartori, Geração 80?”, cuja resposta empírica é dada nesta exposição com a obra dos gaúchos: Fernando Lindote, Carlos Pasquetti, Frantz e de outros que partiram (Maria Lúcia Cattani, Milton Kurtz e Mário Röhnelt). O escultor nipo-gaúcho Mauro Fuke

se reconhece formado pelo conceito japonês de *assari* “que corresponde a ideias de simplicidade, essência, leveza, geralmente associadas à culinária, mas também usadas para adjetivar personalidade, aparência. É muito presente nas minhas lembranças da família. O fato de algo ser *assari* está acima de questões como: se o objeto é utilitário, decorativo ou artístico”. Digno de nota é o trio de “peleteiros” gaúchos com Pedro Weingärtner, de *Vendedor de Pele* (1903, óleo sobre madeira); Karin Lambrecht, de *Tote Hase Weinen Nicht (Coelho morto não chora)*, 1990, pintura sobre tela e pele de coelho que remete ao dramático no barroco e ao Joseph Beuys de *Como explicar desenhos a uma lebre morta* (1965); e Lia Menna Barreto, de *Cortado* (1990), o simulacro de uma pele de animal estrebuchado em tecido e pelúcia. O conjunto aborda a relação entre arte, vida e morte – dimensões cruciais da existência humana.



PEDRO WEINGÄRTNER
O vendedor de pele, 1903
Óleo sobre madeira
15 x 24 cm



KARIN LAMBRECHT
Tote Kaninchen weinen nicht, 1990
Técnica mista sobre tela
85 x 85 cm



ANGELO VENOSA

Azul profundo, 2017
Cerâmica faiança
41 × 28 × 20 cm

LIA MENNA BARRETO

Cortado, 1990
Pelúcia e tecido estampado
200 × 130 × 13 cm

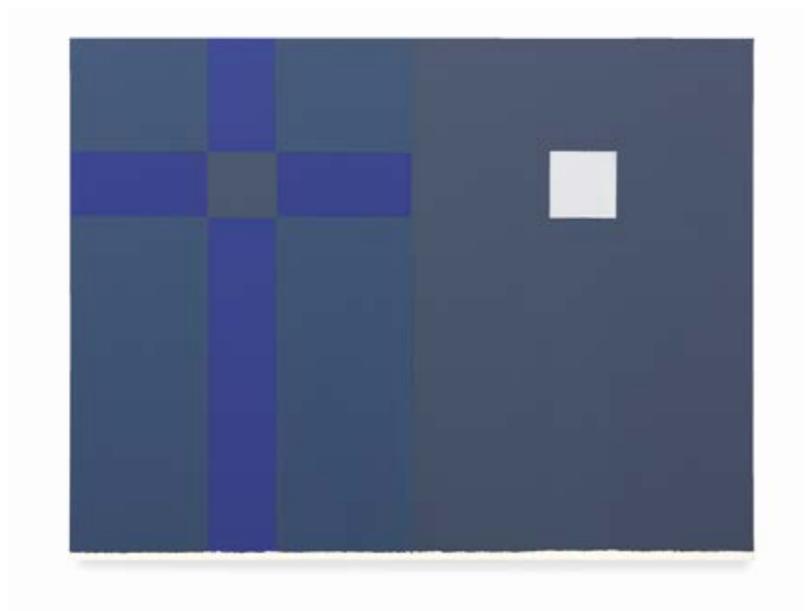




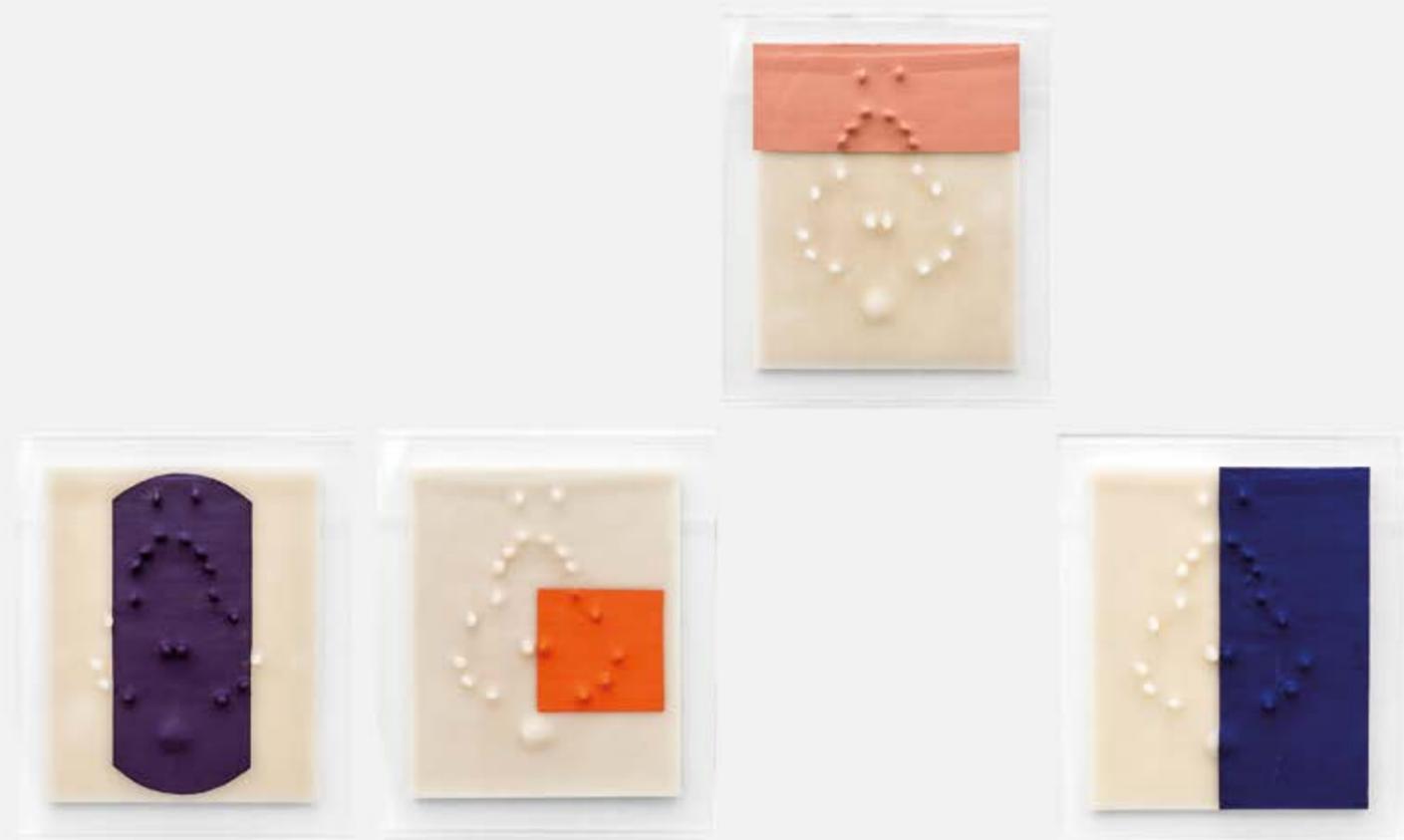
RICARDO RENDÓN
Dos estados, 2013
Feltro industrial perfurado
185 × 160 cm

FELIPE SEIXAS
Sem título, 2016
Concreto, tinta de piso e carvão
52 × 37 × 8 cm





PAULO PASTA
Sem título, 2017
Óleo sobre tela
70 x 90 cm



CARLITO CARVALHOSA
Sem título - P22/ 19, 2019
Tinta a óleo e cera sobre madeira
50 x 40 cm (cada)



PAULO MONTEIRO
Sem título, 2012
Óleo sobre tela
100 x 70 cm



Sem título, 2013
Óleo e fita de alumínio
sobre alumínio
19 x 24 cm

Sem título, 2012
Óleo sobre tela
15 x 10 cm

Sem título, 2012
Óleo sobre tela
15 x 10 cm

Sem título, 1998
Óleo sobre madeira
11 x 4,5 cm



PAULO MONTEIRO
Sem título, 2013
Cordão de algodão
104 x 4 x 4,5 cm



HUDINILSON JÚNIOR

Sem título, 1982
Assemblage
31 x 45 cm



MAURO FUKE

Sem título, 2002
Madeira
36 x 96 x 30 cm

MARCIUS GALAN

Sem título, 2011
Ferro pintado e pregos
41 x 84 x 165 cm





CAMILLE KACHANI
Encyclopaedia privata, 2016
 Nanquim e lápis sobre papel
 140 x 100 cm

Encyclopaedia Privata de Camille Kachani, o apátrida e a mosca varejeira

Qual é seu roteiro de diáspora?

Com a independência de Israel (1948), meus pais, como muitos judeus sírios, fogem para o Líbano. Nós, uma família sefardita da tribo de Israel, morávamos no setor cristão de Beirute. Israel vivia uma situação difícil pelas guerras com os vizinhos. Para meu pai, não era uma opção viável para viver. Em 1973, viemos para o Brasil. Vivi num kibutz em Israel (1983-4), mas retornei por incompatibilidade com o modo de vida dos israelenses. O governo não era mais socialista e eu já não gostava da convivência social.

A Encyclopaedia Privata é trilingue. Por que Camus?

A Peste me mostrou que não só garotos opacos não conseguiam mudar o fluxo de suas vidas nem seu meio; mesmo um homem que parecia uma fortaleza (o doutor Rieux) não tinha opção, mesmo com seus conhecimentos, senão acompanhar o correr dos fatos. O pouco que ele podia fazer não mudava o estado das coisas, mas era um imperativo, era o sentido que podia dar a sua vida. Entendi que isso valeria para minha vida, por mais insignificante que fosse.

Por que A condição humana?

Li Malraux aos 15 anos. A figura de Chen me marcou, mesmo com dúvidas sobre sua atuação (a ética pessoal) mas que segue seu papel, guiado por sua ideologia.

Quais são os Salmos citados?

Os Salmos são repetitivos. A lembrança deles nas aulas é de uma litania num tom que nunca mudava, horas a fio. Também transcrevo poemas de Omar Khayyan lidos em árabe na escola.

Por que Vigiar e Punir?

O debate de Foucault sobre prisões coincidiram com meus contatos iniciais com a Shoah, eu pensava em minha ligação com ela.

Como granadas, moscas, cálices e xícaras fazem a Encyclopaedia Privata?

Porque são os elementos que me definem. As moscas me acompanharam pela infância e adolescência, do Líbano ao Brasil. Eu tinha uma caixinha de papelão onde guardava moscas

mortas. Os cálices são como a pele negra ou os olhos orientais: mesmo que sem traços físicos reveladores, me era impossível esconder a minha condição judaica. As pessoas sempre parecem “adivinhar”, sempre fui o judeuzinho, *le juif* na escola francesa. As xícaras são o fardo da família. As granadas são uma arma da qual tenho medo, mesmo ao carregar uma, ela pode explodir em sua cintura.

Seu imaginário trabalhava a violência da guerra, a iminência de morrer, a precariedade da vida?

Comecei a desenhar na escola aos 5 anos. Alunos e professora me olhavam. Essa era uma forma de existir, de construir um universo no qual as coisas aconteciam com calma.

Você tem memórias da violência da guerra e das granadas?

Quando saímos do Líbano em 1972, a violência latente da guerra civil já atravessava a vida. Eu não podia falar com ninguém, pois o sotaque judaico poderia causar problemas. Um político foi assassinado na guerra entre maronitas e muçulmanos. Meu pai pendurou um barbante preto na antena do carro, para despistar. A maioria dos carros portava esse sinal de luto. Meu pai não quis arriscar a ser indagado porque não estava de luto. As granadas vêm da cena de milicianos palestinos, cujo QG era no 4º andar do prédio onde morava um amigo. Diariamente, eu passava por eles.

Qual é o sentido das xícaras de café?

Era um costume diário as mulheres da família se visitarem pra tomar café (por isso, as xícaras) e conversar. Uma de delas ficou até 75 em Beirute e as poucas que ainda vinham tomar café se sentavam na

sala com um buraco de bala na parede. As pessoas durante a guerra ainda tentavam viver alguma normalidade.

As moscas aludem a que?

As moscas são que há de mais precário na vida. Nascer no Líbano de pais estrangeiros não dava o direito a documentos nem à cidadania. Me lembro de moscas na mesa da cozinha no Líbano e na cozinha ao chegar ao Brasil.

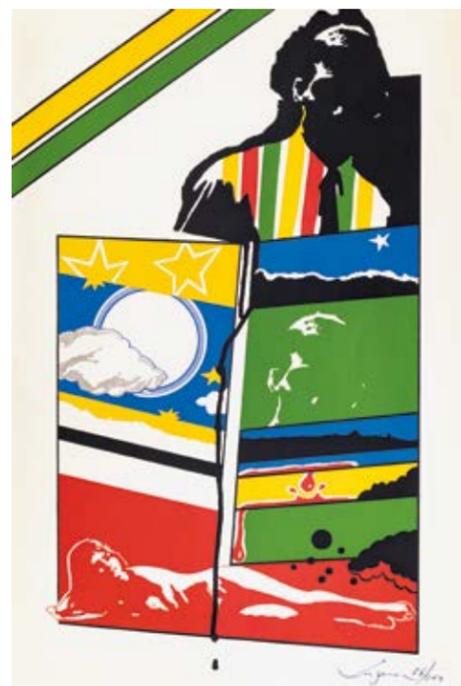
Qual era o sentimento de ser apátrida?

Consegui o RG de estrangeiro no Brasil e, logo depois, a naturalização e a cidadania. Mas meu nome, a forma de ver o mundo, a família, a religião, nunca permitiram que eu tivesse a ilusão de ter me tornado um brasileiro. Hoje não sou apátrida, mas não sou libanês, nem brasileiro, nem francês, nem nada. Hoje tenho a sensação de alívio por não dever nada a ninguém.

Você desenha cálices de Kiddush?

Estes cálices são herança familiar. Na casa de minha mãe ainda há uns dois. Não sigo nenhum ritual nem tenho qualquer fé. Minha formação em filosofia no Colégio Francês em São Paulo foi o terceiro pilar de uma identidade dividida e infiel. Tudo que aprendi era ligado à cultura francesa, mas eu era judeu e árabe aos olhos dos professores. Nada foi fundante em minha identidade, a religião e a família judaica, que falava árabe e francês em casa, só comia comida árabe (até hoje como pão sírio em minha casa), toda a cultura francesa que aprendi. Cultivo esse não-pertencimento como oportunidade de usufruir de diferentes facetas de todas as culturas, pois não pertencendo a nenhuma, pertencço a todas também.



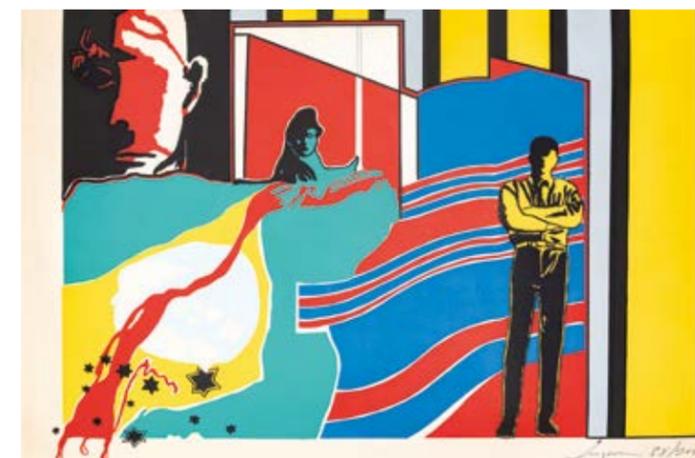


Pop Arte gaúcha

A *Pop Art*, nascida na década de 1950 no hemisfério Norte, é irmã do *Rock and Roll*. Desenvolvida durante a Guerra Fria, ela foi um fenômeno de celebração do capitalismo no enfrentamento do regime soviético. A *Pop Art* elogiava a cultura de massa, os meios de comunicação, as histórias em quadrinhos, os anúncios publicitários, os objetos industriais produzidos em massa, o mundo do cinema e do rock, o consumo, os novos materiais tecnológicos. Reivindicava o popular contra o elitismo e a estética tradicional, recorrendo ao pastiche, à ironia e à paródia. Os artistas Glauco Rodrigues, Pedro Escosteguy, Henrique Leo Fuhro, Zoravia Bettiol e Carlos Vergara lançaram as bases do *Pop Gaúcho* nos anos 1960.

Nascido em Bagé, Glauco Rodrigues (1929-2004) foi um grande pintor de história do Brasil. Ele viajou pelos 500 anos do país, reinterpretando obras icônicas como *A primeira missa no Brasil*, de Vitor Meireles, em grandes alegorias político-culturais que mesclavam indígenas, São Sebastião, araras, Aleijadinho, escravidão, o Brasil colonial, o Império, a República, Getúlio Vargas e Tarsila do Amaral, pampas, trópicos, Ipanema, futebol e carnaval. Essa multiplicidade traz um viés antropofágico ao misturar diferenças e influências para metabolizar tudo em linguagem própria do Brasil. Desde os anos 1960, o amplo diapasão da xilogravura de Zoravia Bettiol abarca os temas clássicos, de bíblicos e gregos a shakespearianos, dando conta da afirmação do Brasil plural como o candomblé, e da profunda alegria da vida com festas e folguedos infantis.

Natural de Santa Maria (1941), Carlos Vergara se mudou para o Rio de Janeiro onde se integrou às vanguardas em exposições como *Opinião 65* e *A nova objetividade brasileira*. Vergara é um artista prolífico, trabalhando com múltiplos meios: do desenho à fotografia, do cinema ao vídeo. Exibem-se as cinco imagens de seu álbum em serigrafia *5 problemas 5 estampas* (1967), meio técnico esse apreciado pelos artistas da *Pop Art* como Andy Warhol. Vergara trata suas imagens como problemas que podemos identificar, como debates sobre a nova imagem da mulher na



CARLOS VERGARA
5 problemas 5 estampas, 1967
 Serigrafia
 47,5 x 32 cm
 Edição 38/200

sociedade, a solidão do sujeito na cidade, a simbologia dos conflitos internacionais, como a oposição do verde e amarelo às cores da bandeira americana, ou ainda os próprios dilemas da arte.

Os ares da *Pop Art* chegaram ao Brasil na década de 1960 e suas bases influenciaram diferentes gerações de artistas, inclusive os sólidos gaúchos Mário Röhnelt (1950-2018), Milton Kurtz (1951-1996) e Alfredo Nicolaiewsky, com suas áreas de cores chapadas, ponto de partida da fotografia para a imagem humana, cenas banais do cotidiano, ruptura com o ambiente homofóbico gaúcho. Carlos Asp é um “pop das sutilezas”, entrecruzando despojamento com a arte conceitual. Carlos Pasquetti e Mara Alvares estudaram no *Art Institute de Chicago*, e se percebe certo olhar sobre a *Pop* local do grupo imagista *Hairy Who*, como o humor e o desenho mesclado à pintura, fato único no Brasil.



MILTON KURTZ
Miss L, 1984
Grafite e acrílica sobre papel
77,4 × 92,2 cm



MILTON KURTZ
Sombras A e B, 1983
Grafite e acrílica sobre papel
70 × 100 cm cada



MILTON KURTZ
Série *Pequenos suspenses 8, 9 e 6*
(tríptico), 1982
Grafite e acrílica sobre papel
66 × 96 cm cada



MILTON KURTZ
Relações inoxidáveis (3), 1981
Grafite e acrílica sobre papel
66 × 66 cm

Penteado elétrico, 1986
Grafite e acrílica sobre papel
50 × 70 cm





HENRIQUE LEO FUHRO

Sem título, 1978
Serigrafia
51,7 × 63,2 cm
Edição P.A.

Henrique Leo Fuhro, sob o signo Pop

Nascido em Rio Grande, Henrique Leo Fuhro (1938–2006) foi um artista do desenho, pintura e gravura, com destaque para a xilo. Nos anos de 1960, a xilogravura de Fuhro se situa junto a gravadores Pop da madeira. Anna Maria Maiolino apresentou o universo da mulher em luta por emancipação e subjetivação (*A espera, Anna e O bebê*, 1967) sob a lição de Oswald Goeldi e de Adir Botelho. Antonio Henrique Amaral recorreu ao corte tosco da xilo do cordel no álbum *O meu e o seu* (1967), em ácida crítica ao regime militar. Para ele, este álbum foi seu “ato de amor com a arte, virou a minha vida.”¹ As grandes xilos de Manuel Messias são sudários que convertem o corte em marcas do corpo e dobras da alma, justapondo significados originados na agonia de Cristo (*Gólgota*) e expandidos para o castigo dos escravizados (*Por que me abandonastes?*) e a tortura no regime militar (*Não acho crime neste homem*). Fuhro foi o xilógrafo da mais ampla paleta, enquanto em Messias a cor era drama e *pathos*. Samico é dono de uma virtuosa xilogravura calcada em capas e narrativas do cordel nordestino, sob meticuloso corte, linhas elegantes e olhar mítico.

O repertório triádico de Henrique Leo Fuhro remete a assuntos de Andy Warhol, ora citados como *Batman Drácula*, *Elvis Presley* e *Speed Skater*. Fuhro denota a paixão pela figura dos super-heróis de histórias em quadrinhos como o Homem Aranha. A touca ajustada na cabeça, óculos escondiam a identidade e roupas apertadas que definiam a anatomia de seus personagens do cinema (e. g., *Batman e Robin*, déc. 1960). Fuhro tinha amplo gosto musical: mambo, samba de breque e jazz. (o saxofone em *Lance*, 1969).² Fuhro elaborou imagens de esportes como futebol, sinuca, golfe e tênis, como a *Suíte Fair-Tennis* (1980) de Warhol, cujo jogador lembra os esportistas do gaúcho. Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Pedro Escostéguy e Henrique Leo Fuhro lançaram as bases do Pop gaúcho. Dos quatro, Fuhro permanece como um tesouro secreto do Rio Grande do Sul, que, para Nádia Pasa e Paulo Sartori, merece toda aclamação.

¹ In ANTONIO HENRIQUE AMARAL. *Obra sobre papel 30 anos*. Campinas: Museu de Arte Contemporânea, 1986.

² ROSA, Renato. “Henrique Fuhro, Convívio, Afeto e Memória”, *Revista Online & Only*, ano 2, número 5. Disponível no site <https://onnerevista.com.br/pdf/Onne&Only5.pdf>

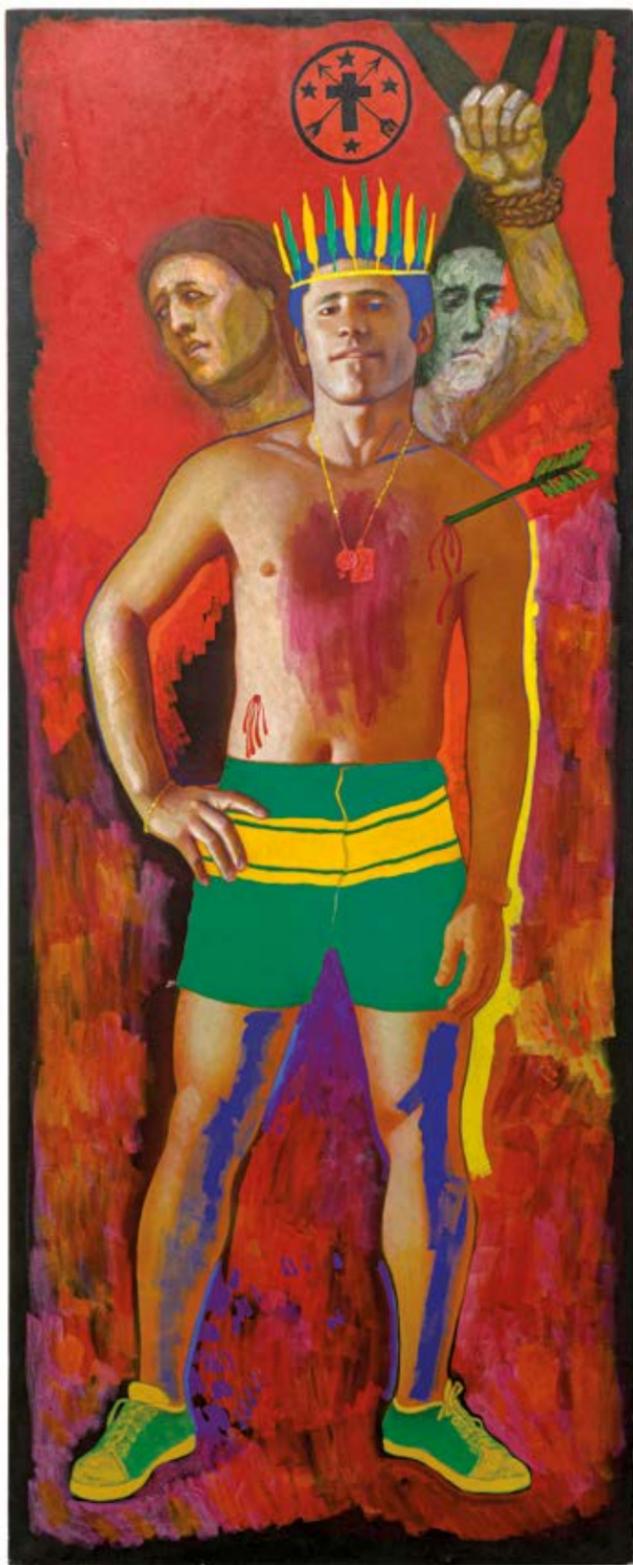


HENRIQUE LEO FUHRO

Sem título, 1986
Desenho e tinta acrílica
sobre papel
90 × 70 cm

Sem título, 1980
Serigrafia
80 × 60 cm
Edição P.A.]

Sem título, 1990
Desenho e tinta acrílica
sobre papel
105 × 74 cm



GLAUCO RODRIGUES
*Meu Brasil brasileiro –
São Sebastião, 1986*
Acrílica sobre tela
250 x 100 cm

Glauco Rodrigues: dos pampas, Pop gaúcho e samba antropofágico

Glauco Rodrigues (Bagé, 1929-2004) ocupa muitos lugares na história da arte brasileira. Sua carreira se lança com a participação nos Clubes de Gravuras de Bagé (1951 com Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves) e de Porto Alegre (com Carlos Scliar e Vasco Prado). Tais ateliês se inspiraram no Taller Grafica Popular (TGP) do México segundo a ideologia da III Internacional, sob a rédea de Zhdanov que definiu a política de arte a serviço do Estado soviético, sob Stalin, como na gravura *Conferência internacional americana por la paz* (1952) de Glauco.

Ao mudar para o Rio de Janeiro (1958), Glauco Rodrigues se integra à Capital Federal, tendo sido capista da revista *Senhor*. Em estada em Roma (1962-1965), sua obra conhece um interlúdio abstracionista das pinceladas soltas e cores quentes, das superfícies vibráteis. No retorno da Itália, ele retoma a figura com recurso à fotografia à la Warhol. Seu olhar, nesse momento, gira em torno do universo Rio de Janeiro, entre o carnaval das escolas de samba e a Ipanema nos anos da bossa nova. Seu *Ícaro* (1987) é um jovem a saltar do Corcovado em mergulho na enseada de Botafogo. Glauco tomou parte nas mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira (1967, curadoria de Hélio Oiticica) no MAM-RJ. Glauco, Vergara (in *O fascista*) e Henrique Leo Fuhro lançaram as bases para o que nomeio Pop gaúcho. Desde a gravura *Gaúcho mateando* (1953), o Rio Grande do Sul nunca saiu da mente de Glauco Rodrigues. Seu melhor é Pedro Weingärtner, outro devoto do imaginário dos Pampas (ver *Vendedor de pele*, 1903, coleção Sartori). Em sua maturidade, Glauco Rodrigues se tornou um complexo pintor de história. Neste campo, ele está para a virada do século XX para o XXI, o que Portinari representou no modernismo: vontade de abarcar toda a história do Brasil. Portinari era um historiador canônico, com um pé no positivismo dos grandes feitos e outro na teoria do materialismo histórico, vinculado ao Partido Comunista.

Hélio Oiticica, Glauco Rodrigues e Carlos Vergara foram os paralelos coevos no interesse pelas escolas de samba. Glauco carnavalizou a história do Brasil, montou um *sincretismo* delirante com imagens identitárias do país com humor, festa e tropicalismo. Mesclou São Sebastião, padroeiro do Rio, com indígenas (caboclos), orixás (*Oxóssi*, 1981) e jogador de futebol. “Sou uma espécie de escola de samba,” proclama Glauco, “como toda escola de samba, eu obedeço ao regulamento: minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado e o prateado e as cores da pele.” Ele próprio será o tupinambá canibal (*A conquista da terra 2. Canção do prisioneiro*, 1971), em suas metáforas críticas da ditadura de 64. Sua *Terra Brasilis* articula alegorias de períodos históricos diversos sob uma heterocronia, da *Primeira Missa no Brasil a Ogum* (1970, col. MAR). A alegoria – figura de linguagem – é ainda tomada por Glauco, na acepção do carnaval carioca: alegorias são os carros alegóricos das escolas de samba. O artista gaúcho justapõe fatos, imagens marcantes, objetos, teatros de gestos que traduzem o sentido na lógica do *Samba do crioulo doido* (1968) de Sergio Porto. Por mais que se debata essa expressão como politicamente incorreta, ela designa sínteses inesperadas surgidas na cultura do Brasil do pós guerra com suas contradições.

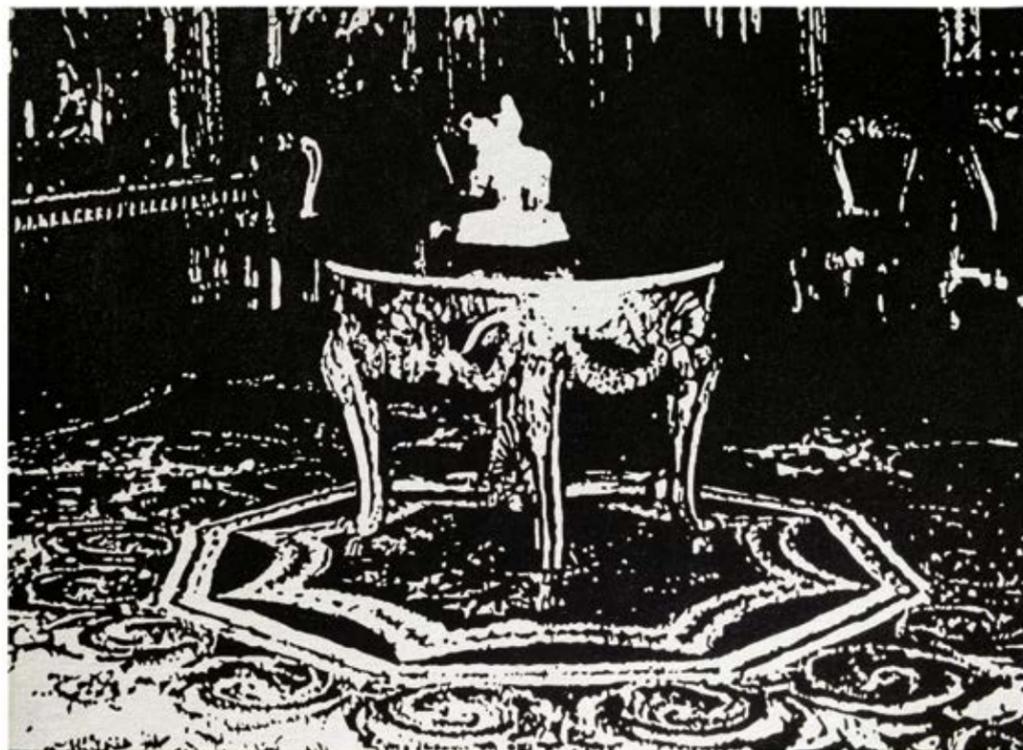
Paulo Sartori busca reunir as dez pranchas de *Guia Turístico e Histórico da Cidade Rio de Janeiro, Viagem Pitoresca através do Tempo* (1979). Elas desvelam a narrativa citacionista de cinco séculos do Rio, ancoradas em imagens-chave: mapa, os Arcos, o largo do Paço, a coroa imperial, a República Velha, a era Vargas e, por fim, a calçada de Copacabana com São Sebastião ladeado pelo torcedor enrolado na bandeira nacional e a sambista em sumário biquini, num altar de nudez do culto narcisista ao corpo. O discurso estético de Glauco Rodrigues integra tempos históricos, como uma bricolagem de diferenças culturais do Brasil e seus conflitos sociais.



MÁRIO RÖHNELT
Sem título, 1982
Grafite e acrílica sobre papel
70 x 100 cm



MÁRIO RÖHNELT
Sem título, 1982
Grafite e acrílica sobre papel
66 x 66 cm

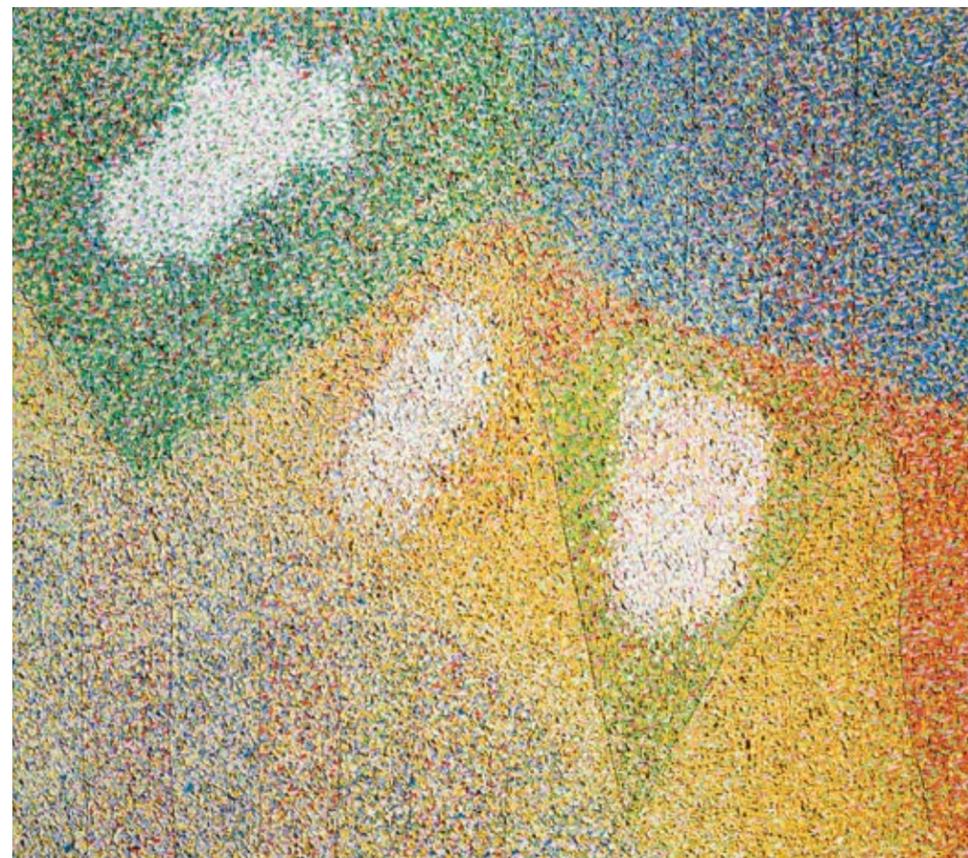


MÁRIO RÖHNELT
Sem título, 1982
Acrílica sobre lona
55 x 75 cm / 70 x 100 cm





CARLOS ASP
Tubarão baleia (bichos), 2011-2013
Grafite e pastel sobre embalagem
de remédio
31 x 33 cm



MARA ALVARES
Sem título, 1984
Tinta a óleo sobre tela
80 x 90 cm



MARIA LUCIA CATTANI
Sem título, 1984
Gravura em metal
29 x 39 cm
Edição 1/15



CARLOS PASQUETTI
Sem título, 1981
Pastel sobre papel
64 x 101 cm



CARLOS PASQUETTI
Sem título, 1977
Técnica mista
117 x 88,4 cm



São Sebastião do Rio de Janeiro



Fundação do Rio de Janeiro (1565)



Vista da Lagoa do Boqueirão e Arcos da Carioca (1750)



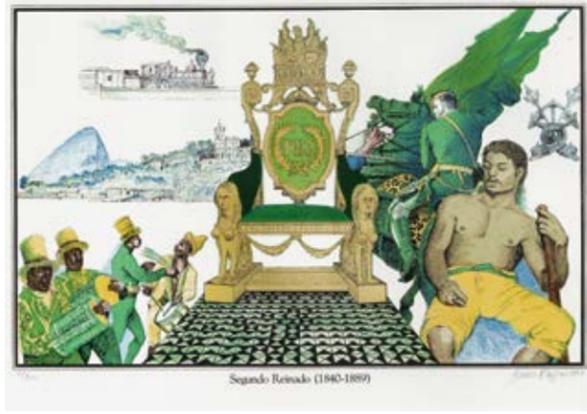
No tempo dos Vice-Reis (1763-1808)



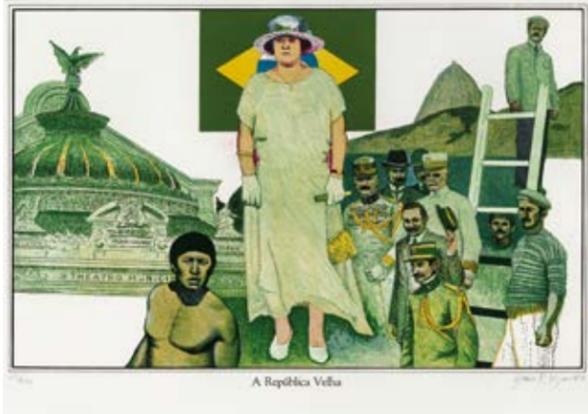
Período Joanino (1808-1821)



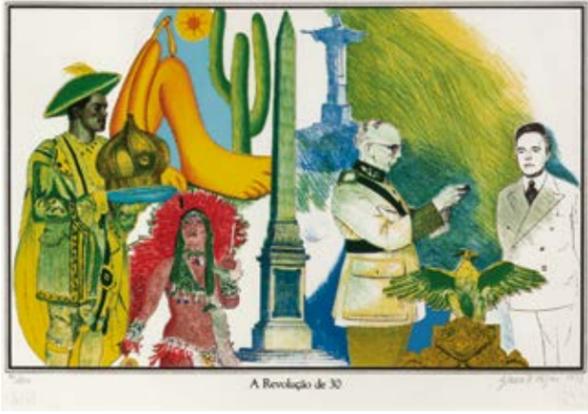
Primeiro Reinado (1822-1831)



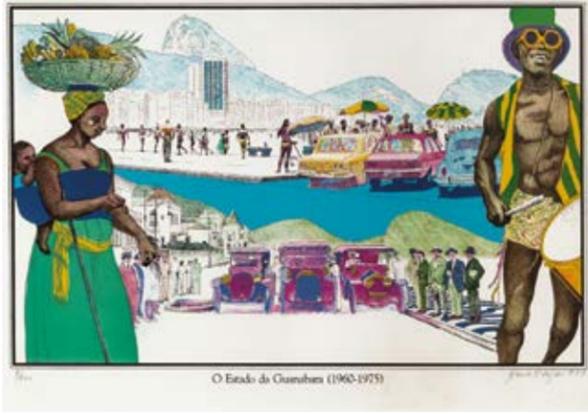
Segundo Reinado (1840-1889)



A República Velha



A Revolução de 30



O Estado da Guanabara (1960-1975)

Episódios do Vice-Reino à Independência

As obras alegóricas da história do Brasil de Glauco Rodrigues serviram de base para a montagem deste conjunto de episódios do Vice-Reino à República. Com um conjunto de estações, a Coleção Sartori atravessa fatos, feitos e processos relevantes da sociedade brasileira até a ditadura militar de 1964 sob a ótica crítica dos artistas.

Episódio 1 (século XVIII). A cartografiação do Brasil com o *Mapa* (da série *Assim é... se lhe parece*), de Nelson Leirner, aqui se inclui para pensar as negociações diplomáticas sobre os limites das colônias de Portugal e Espanha. Na zombaria de Leirner, o Brasil perde sua autonomia cultural com a invasão de centenas de

decalques de figuras de quadrinhos que ele cola para preencher o território brasileiro.

Episódio 2 (1720-1956). A narrativa histórica se acelera nas litografias de Glauco Rodrigues que alegorizam etapas da vida do Rio de Janeiro na condição de capital do Vice-Reino [*Vista da Lagoa do Boqueirão e Arcos da Carioca* (1750)], do Reino Unido [*Período Joanino*], do Império [*Primeiro Reinado e Segundo Reinado*] e da República [*A República Velha* e *A Revolução de 30*] e outras.

Episódio 3 (1822). *A grande peleja*, de Paul Setúbal, questiona o heroísmo da independência do Brasil,

através do imponente capacete dos Dragões da Independência. Há duas mistificações que nodam o 7 de setembro. A frase “*Tome a coroa, antes que algum aventureiro lance mão dela*”, de Dom João VI para aconselhar seu filho o príncipe Dom Pedro, dissolve todo heroísmo porque foi uma concessão benevolente de pai para filho para manter o poder em família. “Independência ou morte” é um grito falso de um homem montado numa mula. Ademais, no dia 5 de setembro, o Conselho de Estado, com a presença da princesa regente Dona Leopoldina e de José Bonifácio, havia decidido pela independência, apenas reservando a Dom Pedro, ausente, a oficialização pública.

GLAUCO RODRIGUES
 Álbum Rio de Janeiro, 1979
 São Sebastião do Rio de Janeiro
 Fundação do Rio de Janeiro (1565)
 Vista da Lagoa do Boqueirão e Arcos da Carioca (1750)
 No tempo dos Vice-Reis (1763-1808)
 Período Joanino (1808-1821)
 Primeiro Reinado (1822-1831)
 Segundo Reinado (1840-1889)
 A República Velha
 A Revolução de 30
 O Estado da Guanabara (1960-1975)
 Litografias
 35 x 50 cm cada
 Editado pela Ymagos



PAUL SETÚBAL
A grande peleja, 2019
Bronze, couro, fibra e pena
43 × 30 × 22 cm
Edição 1/3 + P.A.



NELSON LEIRNER
Mapa – Série "Assim é...
se lhe parece" 4, 2003
Adesivo sobre papel
71 × 73 cm



IVAN GRILLO
Estudo para bandeira, 2015
 Gravação em acrílico e
 prateleira de ferro
 40 x 50 x 10 cm
 Edição 3/3

MÁRIO RÖHNELT
 Sem título, 1982
 Grafite e acrílica sobre papel
 66 x 66 cm

JOÃO CASTILHO
Progresso, 2014
 Vídeo full HD 5'30"
 Edição 1/3



Episódios da República até a ditadura de 1964

Episódio 4 (1889). A arte denota o positivismo de Comte a influenciar o movimento republicano no Brasil: [a] a placa gravada em francês em *Estudo para bandeira*, de Ivan Grilo, traz a frase “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”, inspiração da bandeira do Brasil; [b] obras de Mário Röhnelt inserem o losango da bandeira brasileira em verde ou em amarelo tomados por figuras que ignoram o “auriverde pendão”; e [c] Um homem negro é engessado no vídeo *Progresso*, de João Castilho, até a claustrofobia, perda da liberdade. Já se disse que, para Castilho, o futuro anda para trás para os negros (na oposição à política de cotas), seu progresso só eleva a altura das barreiras.

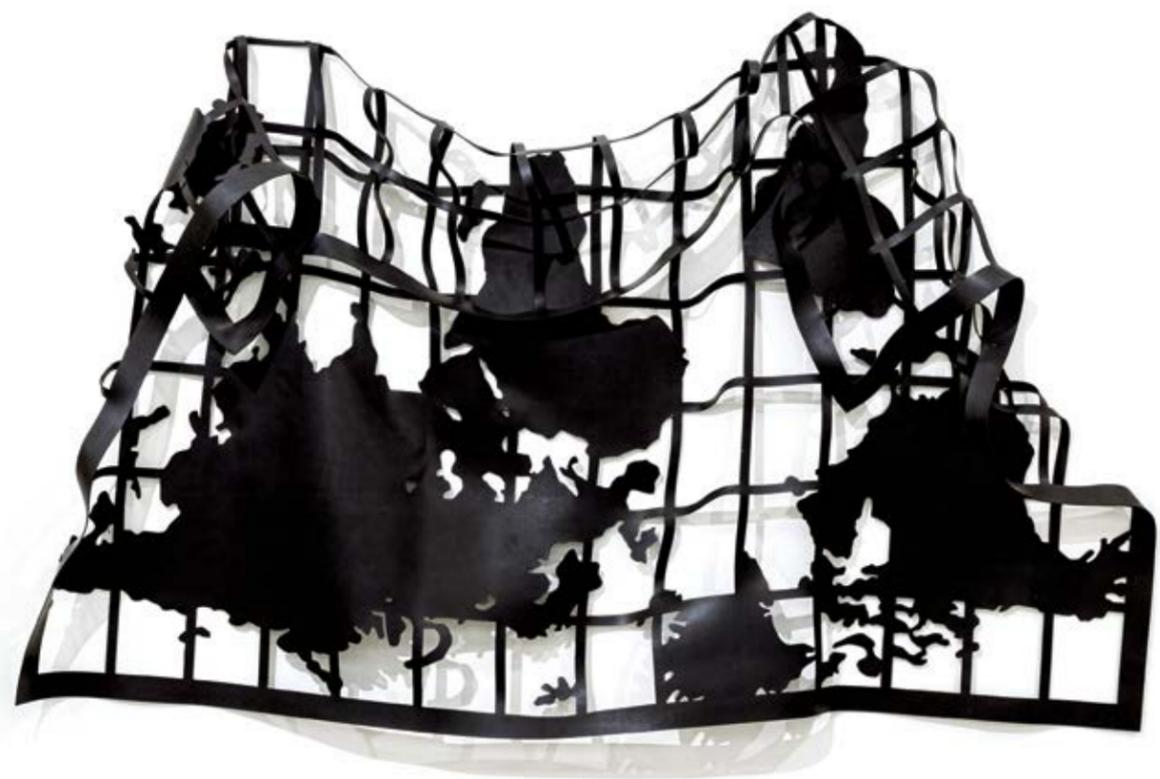
Episódio 5 (1902-1912). No início do século XX, o Brasil resolveu suas fronteiras graças à diplomacia do Barão do Rio Branco. É o que se veria se este mapa não fosse cego. A polivalência abunda no *Mapa mole*, de Marina Camargo. Seria um mapa esmorecido porque fatigado? Seria o *Mapa mole* da lógica da *Obra mole*, de Lygia Clark, um corpo vivo que se

adapta aos relevos do mundo? Seria o *Mapa mole* o retrato do planeta a se derreter sob o antropoceno? A cartografia de Camargo não alimenta sonhos, mas cogita de pesadelos ecológicos.

Episódio 6 (1939-1945). O *Autorretrato com Roosevelt, Lenin e Hitler*, de Guilherme Peters, situa o cidadão comum como parte da engrenagem dos conflitos entre capitalismo liberal, comunismo e nazismo, conflito que atingiu o Brasil.

Episódio 7 (1964-1985). *Retrato oficial*, de Rafael Pagatini, decapitou a foto dos cinco ditadores do regime militar de 1964 (Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo), nobilitados em imagem oficial nas repartições burocráticas. Foram cerca de 9.000 marteladas sobre os pregos de aço para montar os retratos. O corte que decepa a cabeça dos ditadores é como a derrubada das estátuas de ex-governantes soviéticos depostos, um gesto de ira cívica. Cabe notar o sorriso maroto de Figueiredo que trai seu gozo perverso.





MARINA CAMARGO

Mapa-mole, 2019
Desenho recortado em borracha
140 x 200 cm
Edição 1/5 + 2 P.A.

GUILHERME PETERS

Autorretrato com Roosevelt, Lenin e Hitler, 2009
Oxidação em chapa de ferro, circuito elétrico
e motor elétrico
210 x 190 cm, 50 x 30 cm, P.A.

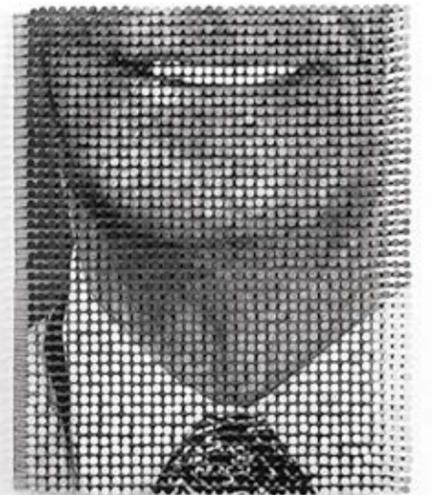
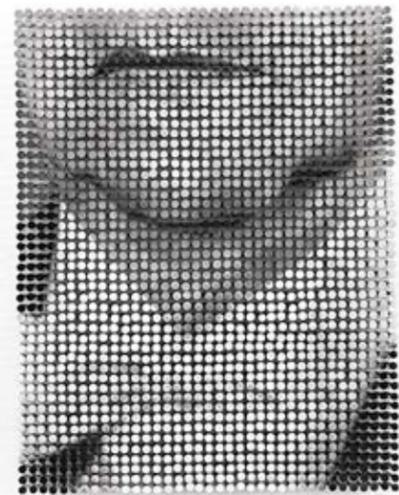
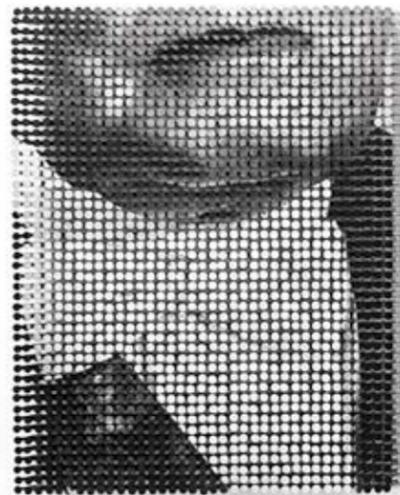




NELSON FELIX
Como colocar o oceano em pé, 2016
Folha de ouro, mármore e lacre
78 x 108 cm

FELIPE COHEN
Tempo partido (#2), 2015
Arenito, madeira e vidro
21 x 50 x 37 cm
Edição 3/3





A história do Brasil passa pelo Rio Grande do Sul

Com uma ativa vida política dos gaúchos, para o bem ou para o mal, a história do Brasil passa pelo Rio Grande do Sul. Nos períodos ditatoriais, quatro ditadores eram gaúchos: Getúlio Vargas e, no regime de exceção de 1964, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, representados por Rafael Pagatini em *Retrato oficial*. A Coleção Sartori nos traz três trabalhos de Carlos Scliar (*Revolução Farrroupilha*, *Imigração* e *Tenentismo – Coluna Prestes*) que tratam de processos históricos positivos da vida do Rio Grande do Sul. Com respeito à imigração, 27% dos gaúchos são descendentes de italianos, que se concentram sobretudo na Região da Serra, como na

cidade de Antônio Prado, onde reside a família Sartori. Leonardo Finotti, considerado um dos mais expressivos fotógrafos de arquitetura do mundo, possui obras no MoMA como obra de arte e não como mero registro documental. Finotti interpretou o *Monumento à Coluna Prestes*, projetado por Oscar Niemeyer em Santo Ângelo. Por fim, Berna Reale, artista belenense, nos apresenta seu mais conhecido trabalho: *Palomo*, no qual está montada num cavalo com este nome, atuando impassivelmente como um soldado da Polícia Militar. Diz-se que o cavalo crioulo Palomo participou da operação policial que matou 21 sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 1996.

RAFAEL PAGATINI

Retrato oficial, 2017

Impressão UV sobre pregos de aço inox

45 x 35 x 7 cm (cada peça)

Edição 2/3



CARLOS SCLIAI

6 RGS – Revolução Farroupilha (1835-1845), 2000

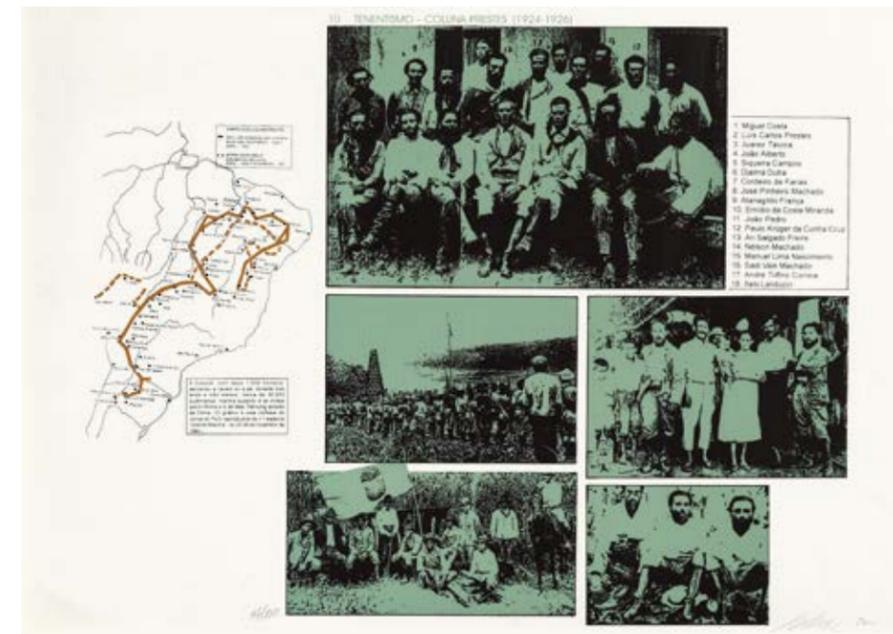
Serigrafia
50 x 70 cm
Edição 54/150

8 Imigração – séc. XIX e XX, 2000

Serigrafia
50 x 70 cm
Edição 54/150

10 Tenentismo – Coluna Prestes (1924-1926), 2000

Serigrafia
50 x 70 cm
Edição 54/150



LEONARDO FINOTTI

Monumento à Coluna Prestes (1995) –

Série Oscar Niemeyer #218, 2018

Pigmento mineral sobre papel de algodão

Hahnemühle photo rag 308g

moldura de madeira

40 x 30 cm

Edição de 10 + 2 A.P.



BERNA REALE

Palomo #5, 2012

Pigmento mineral sobre papel fotográfico
100 x 150 cm
P.A. de uma edição 2/5



MARIA TOMASELLI

Sem título, 2010
Óleo e colagem sobre tela
30 x 30 cm



ANDRÉ VENZON

Série *Por que sempre queremos ver arte?* –
Laçador, 2021
Objeto, intervenção com caixinha de tapume
sobre estatueta de gesso em base
25 x 9,2 x 6,7 cm



CAMILA SOATO
Resistência I, 2017
 Óleo sobre tela
 50 x 100 cm

História, colonização e violência

O desenvolvimento das navegações pela Escola de Sagres propiciou a Portugal enorme conhecimento naval, como as caravelas. Depois que os europeus chegaram ao atual território das Américas, houve um salto no conhecimento da cartografia, e paulatinamente iniciou-se o processo da conquista, que foi pautado na violência contra os habitantes originários. A colonização foi uma guerra antropológica que resultou na perda dos laços de ancestralidade, da língua e de outros fatores que constituíam a identidade de cada sociedade indígena. O Rio Grande do Sul é privilegiado por contar com uma população indígena que enriquece sua diversidade cultural, como os guaranis mbya e os charruas. No entanto, novos problemas surgiram para afligir essa população, como a especulação imobiliária, a penúria, a diminuição do apoio de órgãos federais, a educação inadequada e o apagamento de sua presença nas cidades.

O artista Camille Kachani, um dos melhor representados na Coleção Sartori, apresenta um trabalho em que se apropria da pintura *Mulher africana* (1641), de Eckhout, que esteve em Pernambuco com Maurício de Nassau. Ao lado da mulher escravizada e do meio das plantas registradas pelo holandês, Kachani faz brotar a vegetação que aparece em muitas de suas obras, surgindo de livros e móveis, por exemplo.

Nas últimas décadas, a história deixa de ser vista pela arte como heroísmo para ser apresentada como violência política criminosa, como se observa na pintura *Resistência* (2018), de Camila Soato. Sua produção atualiza os fatos históricos do século XVI, conotados aos emblemas das multinacionais ostentadas nas velas dos navios, indicando a dependência econômica do Brasil. Soato também mescla com os processos políticos recentes do Brasil, como as manifestações de rua com os grupos de *black blocs* e suas balaclavas na cabeça em pleno protesto nas ruas.



CAMILLE KACHANI
 Sem título, 2021
 Técnica mista
 90,5 x 59,5 x 30 cm

Lição democrática de coisas

No centro da sala, estão objetos singelos que indagam sobre os grandes desafios, o luto e os fracassos do Brasil.

A pequena caravela enfrentando as grandes ondas do *Sermão aos peixes* (baseado na pregação de São Francisco de Assis), de Tônico Lemos Auad, dá a medida poética das dificuldades de cruzar o grande oceano nas navegações que trouxeram os europeus às Américas.

Alegoricamente, a incômoda *Cadeira da justiça*, de Zorávia Bettiol, representa um dos Três Poderes da República, como o *Retrato oficial*, de Rafael Pagatini, nos tristes percalços da concretização da democracia no Brasil.

Também de Pagatini, *Grito surdo* traz ícones da censura do estado de exceção imposto ao país pelo presidente Emílio Garrastazu Médici através do Ato Institucional n. 5, de 1968. A forma sólida dos alto falantes em cimento exibe a impossibilidade da fonologia e a tentativa de emudecimento pela censura das vozes dissidentes.

Um jorro de marrom-lama em *Rio Doce*, de Luiz Zerbini, traz um peixe agonizante com a morte da vida animal causada pelo desastre do rompimento da barragem de Mariana. O espectador-testemunha se comove impotente com a violência da irresponsabilidade social da mineração.



TONICO LEMOS AUAD

Sermão aos peixes, 2000
Cerâmica faiança
40 x 50 x 33 cm
Edição 97/250

ZORAVIA BETTIOL

Justiça, 2004
Madeira, couro, metal e tecido
1,05 x 0,68 x 0,62 cm



DANIEL ESCOBAR
Cuba 174 - 175 - Série *The World*, 2014
Recorte sobre guia de viagem
25 x 23 x 28 cm



RAFAEL PAGATINI
Grito surdo, 2016/2020
Cimento, areia e resina
20 x 30 x 22 cm
Edições 4/21, 5/21 e 6/21

LUIZ ZEBINI
Rio doce, 2019
Cerâmica faiança
42 x 34 x 8,7 cm





MARCELO MOSCHETA

Ambulare 06, 2016

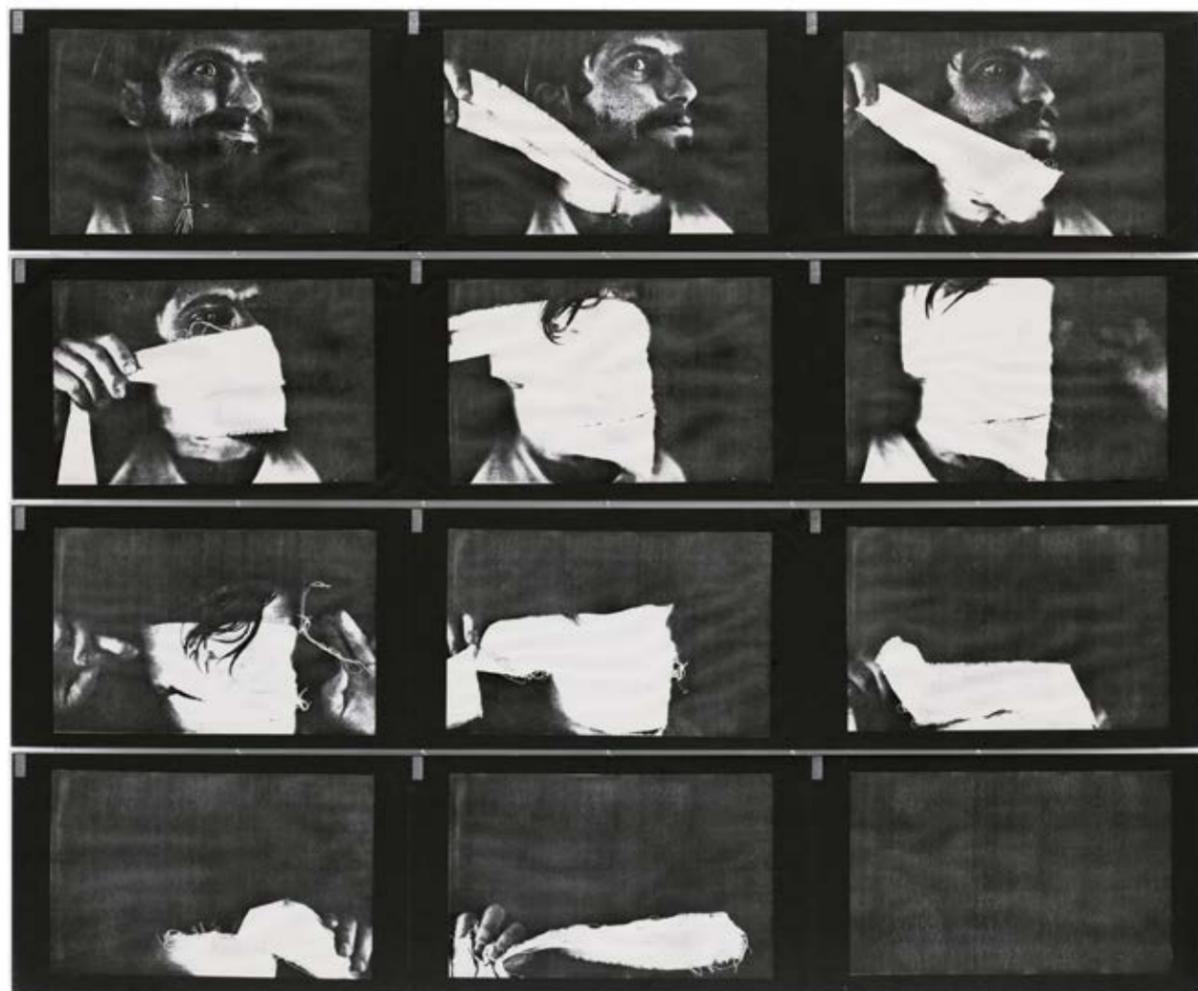
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel canson bristol 260g, tinta guache, madeira birch, cliques de alumínio, papel antigo, grafite sobre placa de pvc e pedra
82 x 300 cm



MARCELO MOSCHETA

Pedra 09, 2009

Conjunto com desenho a grafite s/pvc
expandido, ferro, alumínio e rocha
40 x 40 cm (moldura e base)



MÁRIO RAMIRO
Passe de mágica, 1979
 Xerografia
 100 x 121,5 cm



LENORA DE BARROS
Poema, 1979-2018
 Impressão preto e branco
 sobre papel de algodão
 140 x 30 cm
 Edição 5/20



VERA CHAVES BARCELLOS

Série *One Ice*, 1978
Fotografia
100 × 100 cm cada
Edição 1/5

Atenção I, 1980
Fotografia e painel de LED
45 × 64 × 6 cm
Edição 1/5

Arte, conceito e física

Um grupo de artistas experimentais surgidos nas décadas de 1960 e 70 trabalham em duas vertentes: a arte conceitual e a arte e física, Waltercio Caldas é um artista que atua nestes dois campos. Vera Chaves Barcellos é artista conceitual e ativista cultural. Há meio século é fiel à arte conceitual baseada nas possibilidades analíticas da fotografia, como se depreende em *One Ice* e *Atenção*. Artista gregária, ela compôs o grupo *Nervo Óptico*. No plano do agenciamento social da arte, fundou o Espaço N.O. e a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.

A obra xerográfica *Passe de mágica* aproxima o experimentalismo de Mário Ramiro ao conceitualismo fotográfico de Vera Chaves Barcellos.

José Resende é o artista das estruturas físicas como ordenamento do corpo sem órgão de Deleuze e Guattari, enquanto máquinas encadeadoras de funções desejantes, como as obras ora expostas no MARGS. Outros artistas na lógica da física de Resende são Paulo Monteiro, Nino Cais e Túlio Pinto, representados na Coleção Sartori.

Artur Lescher é o equilibrista das estruturas poéticas montadas com a fineza sutil dos pontos de tensão. Essa física inquietante é uma metáfora da ecologia subjetiva de Guattari como modelo de reordenamento da sociedade.

Tunga é um artista de ideias polivalentes trabalhando com conceitos da topologia (como na psicanálise de Jacques Lacan), da linguística da mentira (Harald Weinrich), da pseudociência (*O pêndulo de Foucault* e *Transbordá-lo*), dos processos alquímicos (esculturas da Coleção Sartori), das formas esculpida pela libido (como Maria Martins), dentre outras.

Patrício Farias é um artista conceitual com bem-humorada ironia. Um simpático bicho de pelúcia é o Urso suicida, que atravessa transversalmente a história da arte como uma imagem persistente de Jacques Callot (*O enforcamento*), Cézanne (*Guillaumin na forca*) Cildo Meireles (*Quem matou Herzog?*) e o Grupo Ars (cartaz de *Quem matou Herzog?* *Um documentário de Cildo Meireles*).

Élle de Bernardini estudou dança e filosofia, disciplinas que hoje sustentam sua arte. *Peludinho #20* é um objeto que se expande centrifugamente em fartas direções: a fenomenologia do tátil do neoconcretismo, o erotismo da forma como em Maria Martins e Tunga, dos movimentos do desejo, do temário da peleteria gaúcha de Weingärtner, Lambrecht e Menna Barreto e, como mulher trans, da agenda LGBTQIA+.



WALTERCIO CALDAS
Sem título, 2013-2014
Nanquim, acrílica e colagem sobre cartão
65 × 87 cm

ARTUR LESCHER
Graça, 2018
Bronze e linha multifilamento
119,8 × 18,5 × 20,6 cm
Edição 13/15 + 3 P.A.





JOSÉ RESENDE
Sem título, 1995
Chumbo
52 × 18 × 10 cm

Sem título, 1998
Vidro e mercúrio
19 × 29 × 28 cm
Edição 1/8





TUNGA

Sem título – *Estojo*, 2008/2013
Ferro, imãs, vidro fundido
e limalha de ferro
32 × 20 × 38 cm



TUNGA

Transbordá-lo, 2013
Cerâmica faiança
32,6 × 32,6 × 15,5 cm
Edição 76/250



Sem título – *Noite escura*, 2008
Imãs, vidro fundido, borracha
e limalha de ferro
45 × 49 × 69 cm



TULIO PINTO

Retângulo, 2016

Bolha de vidro soprado, cabo de aço e pedra, 155 x 70 cm
Edição de 12 + 3 P.A.

NINO CAÍS

Sem título, 2016

Marretas, cabo de aço e taças de vidro
Dimensões variadas
Edição 1/5



ÉLLE DE BERNARDINI

Peludinho #20, 2019
Pele sintética, argola de metal
folheada a ouro e
linha metálica sobre tela
22 x 22 x 6 cm

PAULA JUCHEM

Ivorá, 2021
Cerâmica
71 x 27 x 27 cm





PATRICIO FARIAS
Urso suicida 2, 2013
Ferro, madeira, chumbo,
tecido e urso de pelúcia
172 x 50 x 50 cm
Edição 3/3

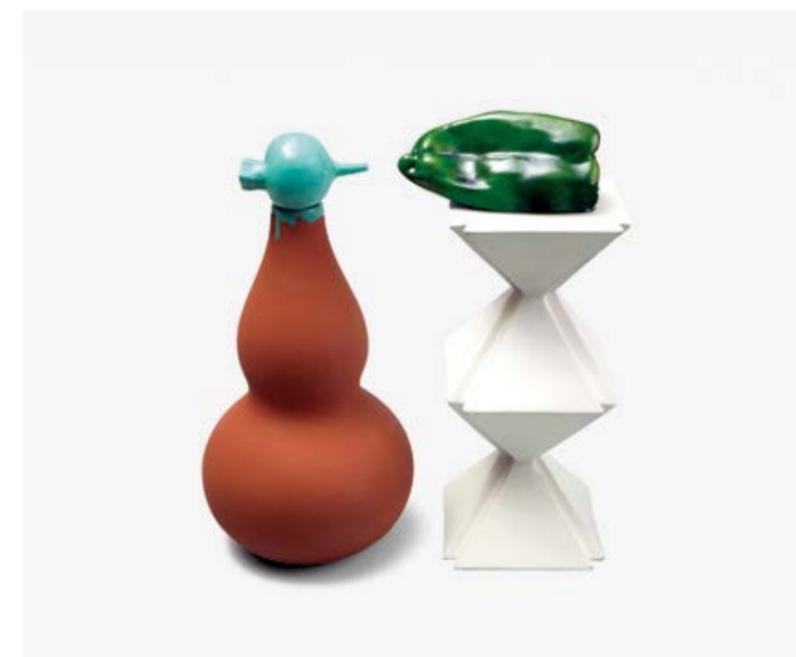
MONICA PILONI
Bailarina, 2020
Fibra de vidro, próteses oculares, cabelo
sintético, sapatilhas, tutu e caixas de acrílico
225 x 155 x 110 cm





SAINT CLAIR CEMIN
Shadow, 2012
Bronze e madeira laqueada
160 x 72 x 55 cm

ERIKA VERZUTTI
Beijo, 2013
Cerâmica faiança
19 x 19 x 38,5 cm (cabaça com nabo)
19 x 15,5 x 40 cm (pirâmides com pimentão)
Edição 87/250





XICO STOCKINGER
Cactus, 1968
Bronze
66 × 14,5 × 13 cm



XICO STOCKINGER
Guerreiro, 1991
Ferro, madeira e bronze
131 × 28 × 19 cm

Guerreiro, déc. 1960
Ferro, madeira e bronze
105 × 19 × 13 cm



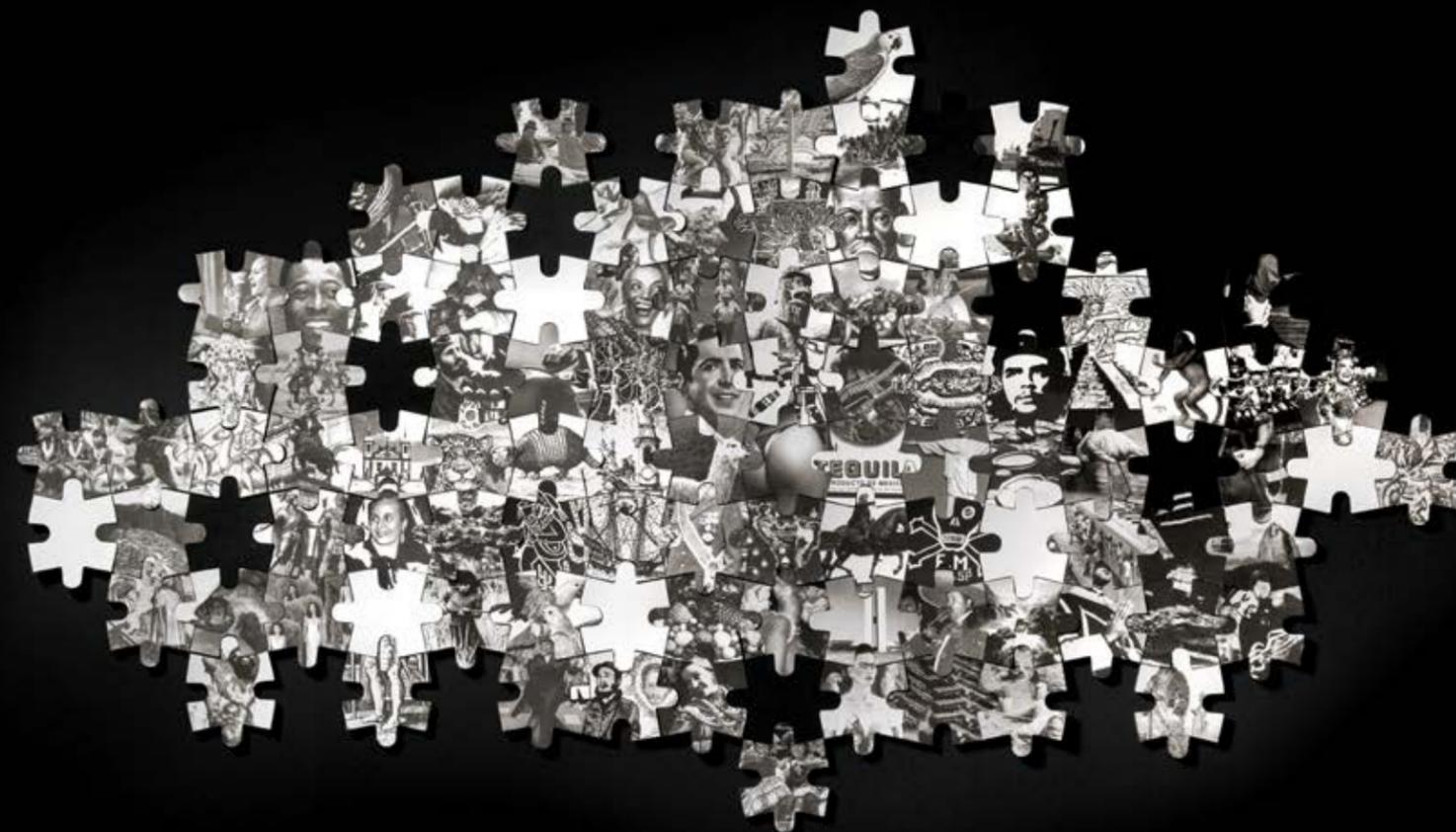
Nada está onde se crê

Regina Silveira tomou um jogo de remontar imagens, *Quebra-cabeças latino-americano*, que embute o comando: *Para continuar...* Com que imagens você continuaria esse quebra-cabeças? A arte pode ser um quebra-cabeças de signos à espera da projeção de significados pelo outro.

Esta área escura desafia pela escassez e ausência da cor para percalços da visão. Um *Insólito*, de Rosângela Rennó, sobrepõe camadas com impressões de imagens sobre organza de seda, instalando uma penumbra num espaço tridimensional habitado por manchas fantasmais. Puro estranhamento. Os *Projetos para imagens veladas*, de Ismael Monticelli, surgem porque a arte não é monopólio da clareza, da transparência. Quando a arte obnubila, ela faz o elogio da luz. Monticelli emaranha significados plurívocos da ação de

velar. A arte oculta para revelar, pois retorno do reprimido é indetenível. *Passagens*, de Rafael Pagatini, são pinturas pretas sobre tela perfurada – o olho atravessa os furos para chegar ao vazio paisagístico.

A caixa de Tadeu Jungle certifica que *Você está aqui*. Você, o espectador, se encontra diante de uma obra de arte que reitera sua posição como um espelho cego. A instalação de Graciela Sacco, com uma faca pontiaguda, se enterrou em algo inapreensível, para assegurar por seu título que *Nada está onde se crê* no oposto da certeza de *Você está aqui*, de Jungle. O título *Destino das imagens*, de Jacques Rancière, pode ser recomposto diante dessas obras que fustigam a visão humana – Qual o destino destas imagens que põem o olhar no abismo da ausência de visibilidade?



REGINA SILVEIRA

Assombrada, 2013

Cerâmica faiança

23 x 23 x 23 cm

Edição 35/250

"To be Continued... (Latin American Puzzle)", 1997/2001

Vinil adesivo impresso e

recortes de

espuma vinílica

104 peças de 14 x 11 cm



GRACIELA SACCO
Série *Admissible tension portrait*, 2010
Instalação de luz, impressão digital
em uma faca e fonte de luz
Dimensões variadas

ROSÂNGELA RENNÓ
Sem título – *Costura* –
Série *Insólitos*, 2014
Seis impressões digitais em organza
de seda pura, estrutura de alumínio,
linha azul e taça de vidro
190 x 140 x 8 cm
Edição 3/3



RAFAEL PAGATINI
Passagem 2 e 3, 2012
Tinta acrílica sobre tela
de linho perfurada
70 x 100 cm
Edição 3/3





TADEU JUNGLE

Você está aqui, 1997/2020

Painel de latão com fundo gravado em baixo relevo, letras em alto relevo, pintura automotiva e verniz, montado sobre base de madeira

30 x 19 x 9 cm

Edição 3/10

ISMAEL MONTICELLI

Sem título III – Série *Projetos para imagem velada*, 2017

Escultura formada por fotografia antiga, figura em metal, prego, madeira, espelho, verniz fosco e vidro

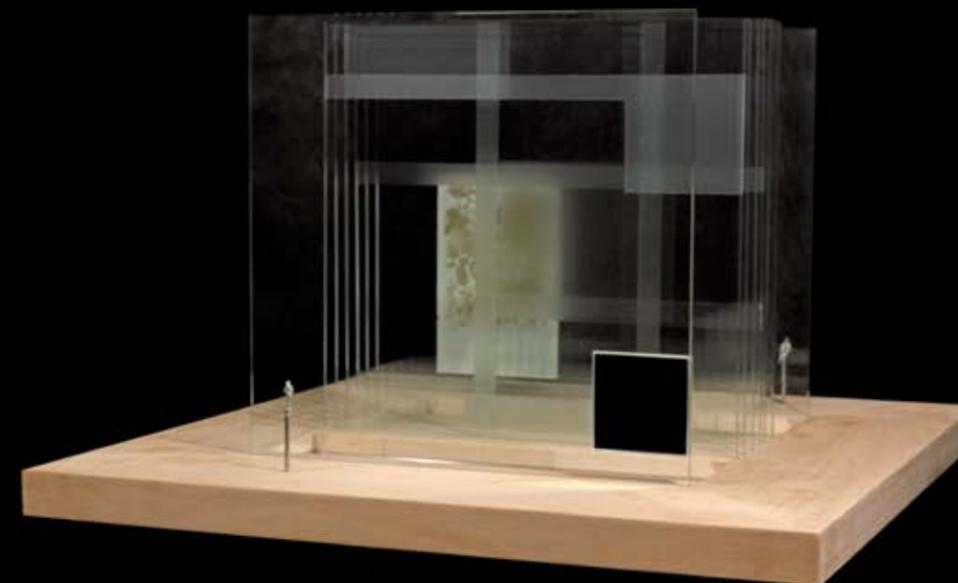
50 x 50 x 33 cm

O estado de jardim de Carlos Asp

A produção histórica de Carlos Asp, um artista cult no Rio Grande do Sul, levou Ismael Monticelli a criar o *Colírio Carlos Asp*[®] (201??), uma “solução oftálmica indicada para presentificar o ausente”, composta por travesseiro, cobertor florido e regador com água. Depreende-se da nosologia desenvolvida por Monticelli no colírio sobre Asp que a arte da leveza deste tem aquilo que Clarice Lispector experimentou jubilosamente em raro momento existencial: “meu estado é o de jardim com água correndo”.¹

Outra importante informação técnica fornecida na bula é que testes realizados em laboratório comprovaram que o *Colírio Carlos Asp*[®], em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações. A farmacodinâmica do *Colírio Carlos Asp*[®] tem como principal característica estar em constante fase de testes com a advertência de que “Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.” A interação medicamentosa do uso do *Colírio Carlos Asp*[®], concomitantemente a outros (como o *Colírio André Lepecki*[®], *Colírio Irmãos Guimarães*[®], *Colírio Milton Santos*[®] e outros desenvolvidos por Monticelli) é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

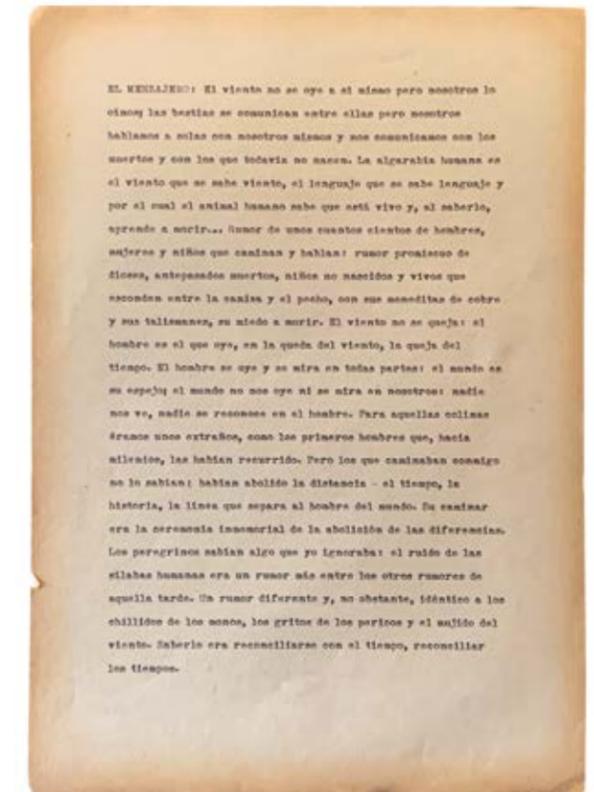
¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva* (1973). Rio de Janeiro, Rocco, 1983, p. 16.





André Severo, o arqui-periscópio indisciplinado

O *arqui-periscópio* de André Severo incorpora os meios tradicionais da arte (desenho, gravura, pintura, assemblagem, etc.), tecnologia industrial (fotografia como *Espelho*, vídeo, filme, etc.), novas manifestações da linguagem do pós-guerra (instalação, performance, livro-de-artista, lambe-lambe, arte pública, arte serial, arte conceitual, citacionismo e textos como *El Mensajero*, trabalhado sobre Octavio Paz), todas reconhecidas contemporaneamente, além de manifestações contaminadas entre as linguagens (música, cinema, teatro, literatura, arquitetura). Mais complexo para o público mais tradicional é o modo como André Severo incorpora como arte todo e qualquer trabalho no sistema de arte, tais como montagem física de exposições, curadoria de mostras (como a 30ª Bienal de São Paulo), reencenação de propostas conceituais de outros artistas, textos críticos ou historiográficos, editoria, educação, cursos e palestras, direção de instituições culturais (como o Farol Santander de Porto Alegre), ficar sem expor e até a organização da cabeça de seus curadores, arquitetos e designers gráficos que se envolvam em atividades de sua trajetória profissional. Essa lista é aberta, pois o regime óptico é polissêmico, múltiplo, errante, plurívoco, heterotópico. Iconófono,



devorador de Cronos. Severo é onívoro. Na exposição da coleção Nadia e Paulo Sartori no MARGS, Severo teve uma sala exclusiva porque é um artista colecionado em profundidade e variedade pelo casal de Antonio Prado com um total de 13 obras. Em seu espaço, Severo incluiu uma paisagem do “pintor pré-modernista” Augusto Boeira do acervo do MARGS. Hoje, o que mais me interessa é o espectador *ativo*,”¹ revela André Severo.

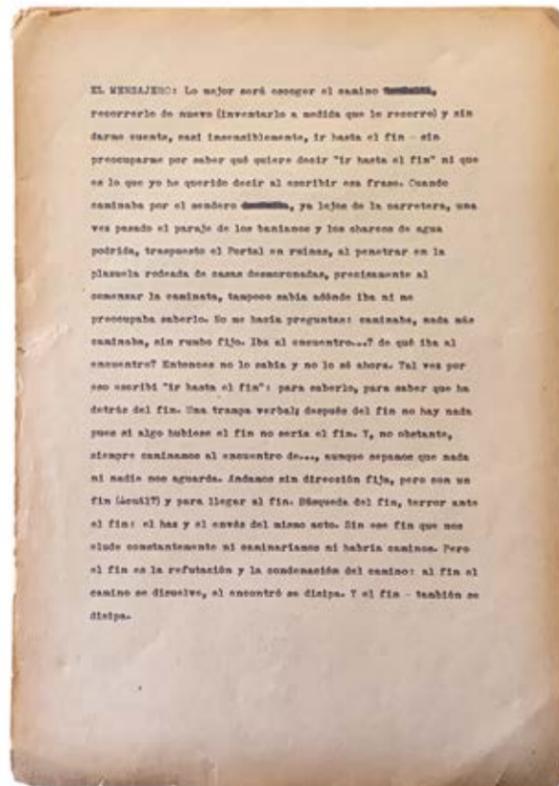
ANDRÉ SEVERO

Sem título – Série *Espelho/ El Mensajero*, 2017
Pigmento mineral sobre papel fotográfico
160 x 270 cm
Edição 1/5

Sem título – Série *Espelho/ El Mensajero*, 2015
Texto sobre papel
29,7 x 21 cm

¹ “As instalações *Metáfora* e *Espelho* rompem a condição *passiva* do espectador cinematográfico – seu corpo fica em repouso enquanto as imagens lhes são apresentadas na ordem montada pelo diretor. O espectador de exposições é *ativo* (o corpo se movimenta, monta e remonta a estrutura da mostra com o deslocamento pelo espaço).”





EL MENSAJERO: Lo mejor será escoger el camino ~~correcto~~,
recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin
darnos cuenta, así inevitablemente, ir hasta el fin - sin
preocuparme por saber qué quiero decir "ir hasta el fin" ni que
es lo que yo he querido decir al escribir esa frase. Cuando
caminaba por el sendero ~~correcto~~, ya lejos de la carretera, una
vez pasado el paraíso de los bananos y los charcos de agua
potable, trasponiendo el Portal en ruinas, al penetrar en la
plancha rodeada de casas desmoronadas, precisamente al
comenzar la caminata, tampoco sabía adónde iba ni me
preocupaba saberlo. No me hacía preguntas: caminaba, nada más
caminaba, sin rumbo fijo. Iba al encuentro...? de qué iba al
encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por
eso escribí "ir hasta el fin": para saberlo, para saber que ha
detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada
más que si algo hubiese el fin no sería el fin. Y, no obstante,
siempre caminamos al encuentro de..., aunque sepamos que nada
ni nadie nos aguarda. Andamos sin dirección fija, pero con un
fin (¿cuál?) y para llegar al fin. Después del fin, terror ante
el fin: el haz y el envés del mismo acto. Sin ese fin que nos
olude constantemente ni caminábamos ni habría camino. Pero
el fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el
camino se disuelve, el encuentro se disipa. Y el fin - también se
disipa.



ANDRÉ SEVERO

Sem título - Série *Espelho/ El Mensajero*, 2015

Texto sobre papel

29,7 x 21 cm

Sem título - Série *Espelho/ El Mensajero*, 2016

Sublimação sobre seda

110 x 164 cm

Edição 1/5



ANDRÉ SEVERO

Sem título - Série *Espelho/ El Mensajero*, 2017

Sublimação sobre seda

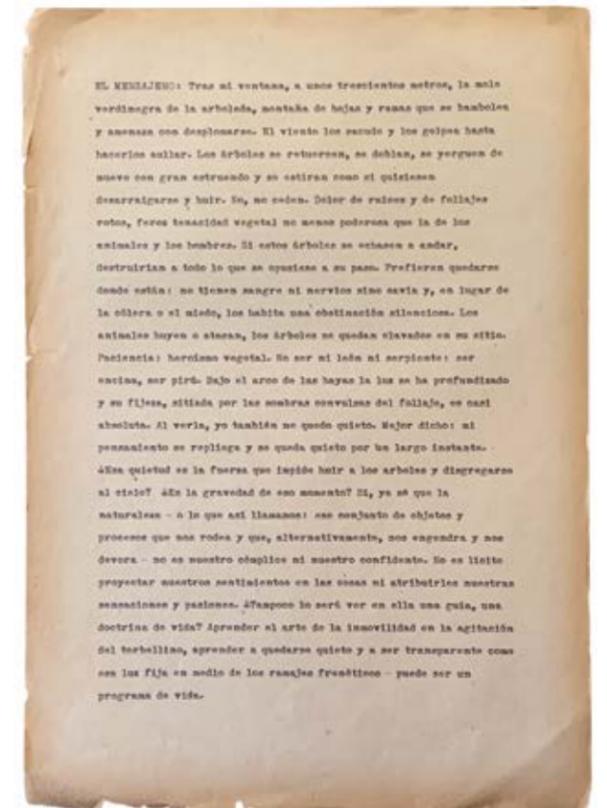
110 x 180 cm

Edição 1/5

Sem título - Série *Espelho/ El Mensajero*, 2015

Texto sobre papel

29,7 x 21 cm



EL MENSAJERO: Tras mi ventana, a unos trescientos metros, la mole
verdinegra de la arboleda, montaña de hojas y ramas que se bambolea
y amenaza con desplomarse. El viento los sacude y los golpea hasta
hacerlos saltar. Los árboles se retorcen, se doblan, se pierden de
nuevo con gran estruendo y se estiran como si quisieran
desarraigarse y huir. No, no ceden. Doler de raíces y de fallidos
votos, fuerza tenacidad vegetal no menos poderosa que la de los
animales y los hombres. Si estos árboles se oyesen a andar,
destruirían a todo lo que se opusiera a su paso. Prefieren quedarse
donde están: no tienen sangre ni nervios sino savia y, en lugar de
la odiosa o el miedo, les habita una obstinación silenciosa. Los
animales huyen o atacan, los árboles se quedan clavados en su sitio.
Paciencia: heróica vegetal. En ser mi lado al serpiente: ser
savia, ser pira. Bajo el arco de las hojas la luz se ha profundizado
y su filosa, atizada por las sombras convulsas del follaje, es casi
absoluta. Al verla, yo también me quedo quieto. Mejor dicho: mi
pensamiento se repliega y se queda quieto por un largo instante.
¿Esa quietud es la fuerza que impide huir a los árboles y disgregarse
al cielo? ¿Es la gravedad de ese momento? Sí, ya sé que la
naturaleza - a lo que así llamamos: ese conjunto de objetos y
procesos que nos rodea y que, alternativamente, nos engendra y nos
devora - no es nuestro cómplice ni nuestro confidente. No es lícito
proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras
sensaciones y pasiones. ¿Tan poco lo será ver en ella una guía, una
doctrina de vida? Aprender el arte de la inmovilidad en la agitación
del torbellino, aprender a quedarse quieto y a ser transparente como
sea los rija en medio de los ronzos freáticos - puede ser un
programa de vida.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

GOVERNADOR
Eduardo Leite

SECRETÁRIA DE ESTADO DA CULTURA
Beatriz Araujo

SECRETÁRIA ADJUNTA DA CULTURA
Gabriella Meindrad

DIRETORA DE ARTES E ECONOMIA CRIATIVA
Ana Fagundes

DIRETOR DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO
Eduardo Hahn

DIRETORA DO INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS – IEAVI
Adriana Boff

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL – MARGS

DIRETOR-CURADOR
Francisco Dalcol

CURADORA-ASSISTENTE E COORDENADORA DE OPERAÇÃO
Fernanda Medeiros

NÚCLEO DE ACERVOS E PESQUISA
Ana Maria Hein

Raul César Holtz Silva – *coordenador*
Nina Sanmartín – *estagiária de História da Arte (UFRGS)*

NÚCLEO ADMINISTRATIVO
Maria Tereza Paes – *coordenadora*
Fabiana Lima

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO E DESIGN
Artur Dornelles Ferreira – *estagiário de Artes Visuais (UFRGS)*
Fernanda Medeiros – *coordenadora*

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO
Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa – *coordenadora*

NÚCLEO DE CURADORIA
Fernanda Medeiros – *coordenadora*
José Eckert
Sandra Vinhales

NÚCLEO EDUCATIVO E DE PROGRAMA PÚBLICO
Aline Zimmer – *estagiária mestranda em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (UFRGS)*
Amanda Wink Barcellos – *estagiária de História da Arte (UFRGS)*
Ana Carolina Cecchin Chini – *estagiária de Artes Visuais (UERGS)*
Carla Batista – *coordenadora*
Izís Abreu

COMITÊ DE ACERVO
Fernanda Medeiros
Flávio Krawczyk
Francisco Dalcol
Igor Simões
Paulo Gomes
Raul Holtz Silva
Vera Chaves Barcellos

COMITÊ DE CURADORIA
Ana Albani de Carvalho
Carla Batista
Eduardo Veras
Fernanda Medeiros
Francisco Dalcol
Izís Abreu
Munir Klamt
Paulo Miyada

EQUIPE DE SERVIÇOS GERAIS
Claudia Rosangela Gomes Escobar
Gisele Soares de Lima
Maria Neli Andrade Hilario
Nelci Anschau

EQUIPE DE VIGILÂNCIA
Alexandre da Silva Fão
Gilda Teresinha Oliveira Teixeira (*turno da noite*)
Giliandra Angela Bagnolin
José Vilnei Luiz
Lucelena da Cunha Santos
Manoel Gernil Brum de Barros
Vander de Menezes
Allan Cristian Rodrigues dos Santos
Ana Carla de Araújo Albuquerque
Antônio Lira de Almeida Júnior
Carlos Alberto Schio
Felipe dos Santos da Silva
Josiane Pinheiro Gonçalves (*turno da noite*)
Marcio de Oliveira da Rosa
Wanessa Eccel Santos

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL – AAMARGS

PRESIDENTE
Dirce Zalewski

VICE-PRESIDENTE
Maria Regina de Souza Lisboa

1ª TESOUREIRA
Ilita da Rocha Patricio

SECRETÁRIA
Reny Elizabeth de Araújo Ramacciotti

CONSELHO FISCAL
Carlos Carrion de Britto Velho
Carlos Alberto Carpena
Iara Nunnenkamp (*suplente*)
Francisco Dalcol (*diretor-curador do MARGS*)

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Girlei Both de Matos

EXPOSIÇÃO COLEÇÃO SARTORI – A ARTE CONTEMPORÂNEA HABITA ANTÔNIO PRADO

CURADORIA
Paulo Herkenhof

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Nonô Joris
(*Nonô Joris ArteProdutora*)

PRODUÇÃO E GESTÃO ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
Giuliana Neuman Farias
(*Nonô Joris ArteProdutora*)

PROJETO EXPOGRÁFICO
Edu Saorin
(*Urbanauta*)

DESIGN GRÁFICO
Fernando Leite
Louise Favilla
(*Verbo Arte Design*)

REVISÃO DE TEXTO
Patrícia Pitta

MUSEOLOGIA
Alahna Rosa
Julia Jaeger
Karine Lima da Costa
Kimberly Pires
(*Pantheon Patrimônio e Cultura*)

EXECUÇÃO CENOGRÁFICA
André Costa
Daniel Cartana
(*Fake Cenografia*)

MONTAGEM
Carlos Cristiano Bacelar
Klaus Kellermann
Paulo Frederico Mog da Silva
Maicon Petrolli

TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE
Art Quality – Chenue do Brasil

SEGURO DE OBRAS DE ARTE
Solaris Corretora de Seguros
Essor Seguros S.A.

CATÁLOGO

TEXTOS
Paulo Herkenhof

PRODUÇÃO
Giuliana Neuman Farias
Nonô Joris
(*Nonô Joris ArteProdutora*)

FOTOGRAFIA
Ana Pigosso
Anderson Astor
Edouard Fraipoint
Eduardo Ortega
Eric Gregory Powell
Everton Ballardin
Fabio Del Re / Carlos Stein (*VivaFoto*)
Gui Gomes
Guilherme Ternes
Ivo Guimarães
João Liberato
Leonardo Finotti
Pat Kilgore
Thomas Davila
Vicente de Mello

DESIGN GRÁFICO
Fernando Leite
(*Verbo Arte Design*)

REVISÃO DE TEXTO
Patrícia Pitta

AGRADECIMENTOS

Nádia Ravanello Pasa
Pedro Augusto Pasa Sartori
Neida M. Sartori
Paula Sartori
Lucas Cimino
Fábio Cimino
Marga Pasquali
Túlio Pinto
Francisco Dalcol
Família Essenza Design
Elias e Fernando Bolzan
Elias e Vicente Riva
Maria Tereza e Laureano Fortuna
Fabiola Ceni
Às equipes do MARGS
À equipe de produção

FINANCIAMENTO

