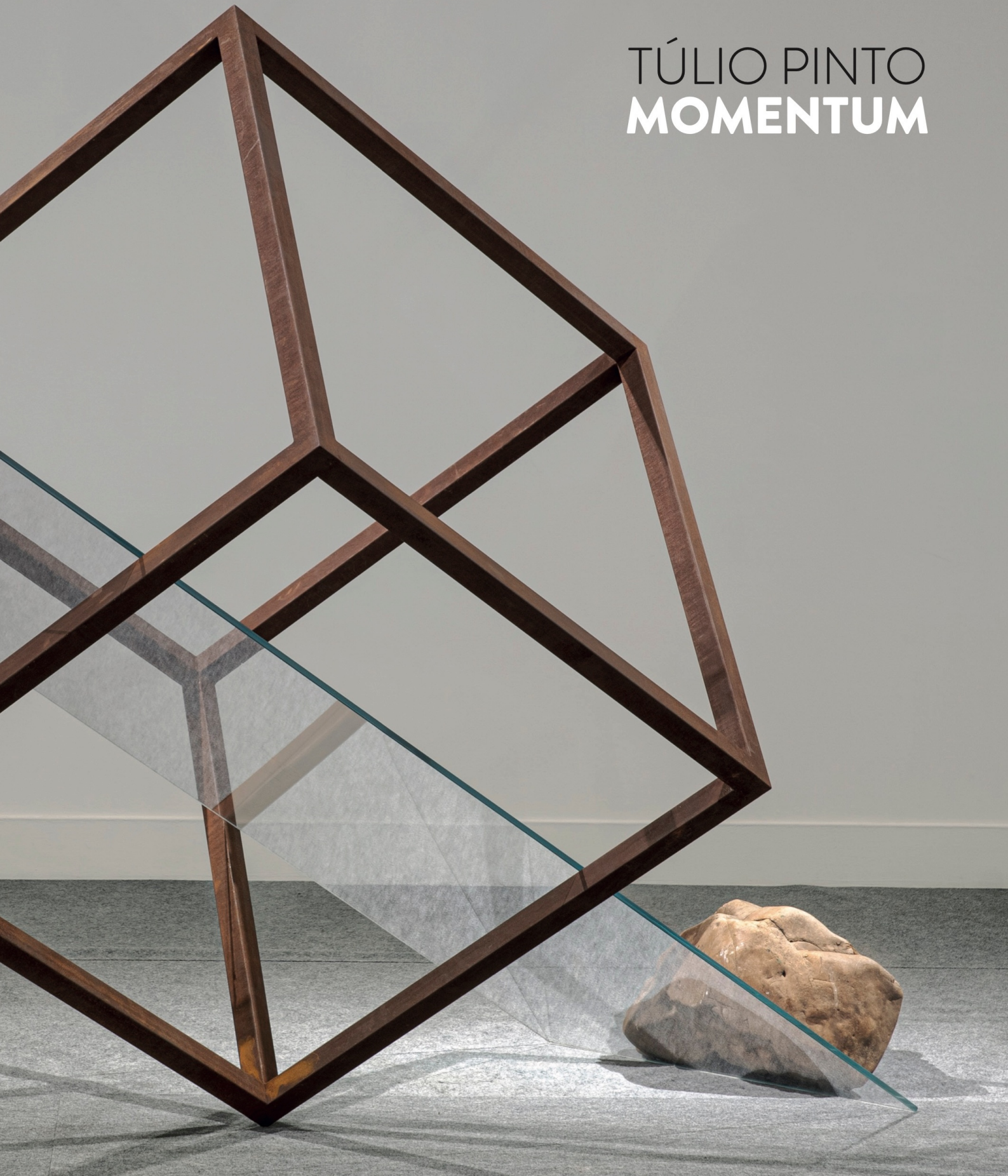


M|A|RGS

TÚLIO PINTO
MOMENTUM



TÚLIO PINTO

MOMENTUM

Curador **Francisco Dalcol**
Curadora-assistente **Fernanda Medeiros**

M|A|R G S

Pinacotecas
14.12.2019 a 22.03.2020
Porto Alegre | RS



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 público envolve questões artísticas e curatoriais, convidamos Francisco Dalcol, doutor em Teoria, Crítica e História da Arte, para imprimir na atual gestão a preocupação com a realização de exposições acompanhadas de critérios curatoriais que primem pela valorização da diversidade artística e cultural em suas pesquisas e concepções museográficas.

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. Entendemos que uma política museológica deve optar por um modelo que favoreça o acervo da instituição e o protagonismo do museu na realização de projetos expositivos e pesquisas curatoriais.

Sob essa perspectiva e com o entendimento de que um museu se recria pela sua própria trajetória, estamos investindo, através do programa “PAC Cidades Históricas”, na conservação do museu e voltando a desenvolver uma expressiva política de veiculação do seu acervo, não se limitando a exibir apenas as obras já conhecidas do grande público, mas aquelas ocultadas ao longo de um processo histórico agora questionado.

Dessa forma, o MARGS volta a implantar uma linha editorial de publicações regulares, como esta dedicada à exposição “Túlio Pinto – Momentum”, além de outras por vir. Assim, o museu se prepara para sistematizar programas que possibilitem 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 sua importância estratégica 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

Em 1982, foi criada a Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (AAMARGS). É uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, sendo a mais antiga associação de amigos de museus de arte em atividade ininterrupta no Rio Grande do Sul. Os membros da diretoria desenvolvem seu trabalho voluntariamente, o que se constitui no maior exemplo de vocação filantrópica.

A AAMARGS oferece à comunidade diversos cursos, entre os quais de história da arte, desenho, aquarela, pintura acrílica e idiomas, desenvolvendo também, desde 2014, o projeto Conversas no Museu, sendo responsável pelos concursos de fotografia para exposição no Café e no Bistrô do MARGS. Há mais de 4 anos, mantém o grupo de pesquisa de História da Arte do RS.

Está ainda, sob sua responsabilidade, a elaboração e execução do Plano Anual do MARGS, cujo principal objetivo é a manutenção e o funcionamento do museu.

Venha você também fazer parte deste projeto. Associe-se!

Diretoria da AAMARGS

O QUE PERMANECE

Nosso trabalho anda lado a lado com a vontade de inovar. Desejamos construir projetos que traduzam o nosso tempo, conversem com o futuro e estabeleçam boa vizinhança com o passado. Não se trata apenas de fazer parte do meio urbano, mas, sim, de fazer dele um lugar melhor para se viver e conviver. Com as pessoas, com a natureza, com a cidade. E, principalmente, com a vontade de se reinventar sempre.

Com isso em mente, a ABF Empreendimentos Imobiliários projeta lares onde a arquitetura, a arte e o paisagismo se integram de forma única com os seus habitantes. Lugares onde a sensação de pertencimento é dotada de um tempo para o descanso e a contemplação. Recentemente, iniciamos o Capítulo 1, um lugar para viver sem pressa. Onde nos libertamos de tudo o que já não faz mais sentido para abraçar o novo. Neste primeiro capítulo, a arte se integra a seus moradores, através de um espaço expositivo conduzido pela Galeria Zielinsky de Barcelona e dos trabalhos permanentes dos artistas Luca Benites (1981 – Brasília, Brasil) e Juan Fielitz (1990 – Carmelo, Uruguai).

Patrocinar um catálogo de arte de um artista como Túlio Pinto para a sua recente exposição – “Momentum”, no Museu de Arte do Rio de Grande do Sul (MARGS) – deixa-nos extremamente felizes. Tanto por acreditarmos que a arte pode ser um lugar de reconhecimento das alteridades, como também uma forma de registro e circulação de um momento importante na carreira do artista. Túlio, através de esculturas, objetos, desenhos, fotografias e instalações, explora as tensões do próprio material e expande o que normalmente temos como predefinido sobre o peso e a forma das coisas. Também nos reconhecemos neste lugar, tentando expandir as ideias preconcebidas de como se deve habitar um lugar e de como podemos viver em novas paisagens. Diversos outros elementos nos aproximam da obra de Túlio, tanto pelo seu olhar arquitetônico como pelas decisões que realiza na hora de combinar os materiais de um trabalho. Peso, gravidade, balanço, tensão e contrapeso são evocados através do vidro, mármore, aço, cimento, pedra, madeira e terra, materiais frequentemente utilizados em sua pesquisa.

Felicita-nos também pensar que este catálogo é um prenúncio do que está por vir – conviver de forma permanente em nosso novo projeto residencial Balduino com uma escultura do artista. Ali se materializará um objeto que terá a sua vida acompanhada de perto pelos moradores do residencial. Os objetos de arte são dotados de tempo, eles envelhecem como todos nós; eles registram momentos históricos – por menores que sejam; eles possuem a capacidade de nos fazer recordar de períodos da vida – recentes ou muito antigos. Conviver com a arte, com a paisagem, com nossa casa e com as pessoas que amamos, nos faz abraçar a preciosidade da vida em cada um desses encontros.

ABF Empreendimentos Imobiliários

Atlas
Atlas
2020, aço e mármore,
350 x 210 x 270 cm



O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) é uma instituição museológica voltada à história da arte e à memória artística, assim como às manifestações, linguagens, investigações e produção em artes visuais.

Sua principal finalidade é colecionar, catalogar, documentar, guardar, conservar, restaurar e exibir os seus acervos artístico e documental; a fim de desenvolver exposições e atividades que proporcionem aos públicos experiências enriquecedoras, transformadoras, inclusivas e acolhedoras.

Na atual gestão do MARGS, temos investido em uma política curatorial e educacional que esteja a par de discussões e problemáticas prementes a serem enfrentadas de maneira (auto)crítica pelas instituições museológicas e artísticas, sobretudo por aquelas que se orientam pela busca de relevância e atualidade.

Nesse empenho, assumimos como compromisso fundamental a defesa de premissas democráticas e de valores cidadãos, como inclusão, diversidade, pluralidade e representatividade; por meio de ações e estratégias envolvendo o programa artístico, as políticas de exibição e aquisição, a ação educativa e a gestão museológica.

Sendo o museu uma instância voltada à pesquisa, ao estudo e à produção de conhecimento e experiências avançadas e aprofundadas em arte, ao assumirmos a Direção do MARGS em 2019 implementamos uma missão institucional que confere protagonismo a projetos curatoriais e expositivos de execução própria pelo museu, os quais são propostos, concebidos e desenvolvidos pelo diretor-curador e suas equipes, profissionais envolvidos e instituições parceiras; entre mostras individuais e coletivas, com obras tanto de seus acervos artístico e documental como de outras coleções e procedências.

“Túlio Pinto – Momentum” traz ao MARGS uma proposição do artista para as Pinacotecas, apresentando uma seleção de trabalhos de anos recentes, incluindo alguns inéditos, cuja ocupação no espaço expositivo, o mais nobre do museu, foi concebida para proporcionar ao público uma profunda e intensa experiência a partir de uma ampla exposição de caráter escultórico e instalativo.

Tendo nos últimos anos cruzado continentes, circulando por diversos países com exposições em instituições, museus, galerias, feiras, eventos e programas de residência – em 2019, o ponto alto foi uma mostra sua em Veneza simultânea à realização da Bienal na cidade italiana –, Túlio Pinto não apresentava uma individual em Porto Alegre desde 2013.

Nesse sentido, “Momentum” pontua e celebra o momento de adensamento da produção e de maturidade da trajetória do artista, sobretudo pelo alcance de sua atuação nos últimos anos, ao mesmo tempo marcando sua primeira exposição individual no MARGS.

Em sequência à mostra nas mesmas Pinacotecas em homenagem ao centenário de Francisco Stockinger, um artista notadamente vinculado ao ideário da arte moderna, “Túlio Pinto – Momentum” oferece uma circunstância para se pensar e experienciar acerca dos desdobramentos contemporâneos operados pelas pesquisas das linguagens escultóricas, em um campo já expandido de possibilidades, e no qual a abordagem da tridimensionalidade e da espacialidade se aprofunda por práticas e pensamentos que exploram uma intensificada fundamentação conceitual, visual e poética.

Este catálogo dedicado à mostra dá agora continuidade ao nosso programa editorial de publicações relacionadas aos projetos curatoriais e expositivos desenvolvidos e apresentados pelo MARGS.

A intenção é documentar e difundir a produção de conhecimento gerada a partir da programação artística, da ação educativa e do programa público do museu, privilegiando a circunstância de apresentação e de encontro com as obras e os trabalhos de arte. Nesse sentido, o catálogo traz 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.

Quanto à organização deste catálogo, seguimos um dos objetivos do programa editorial, que é o de registrar e documentar as exposições, e também ampliá-las em conteúdo. Assim, a publicação traz um ensaio sobre a produção de Túlio Pinto mais extenso e adensado que o texto curatorial da mostra, com o objetivo de expandir o discurso em que se assenta a curadoria e de aprofundar a reflexão e a experiência proporcionada pela obra do artista.

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.

Francisco Dalcol
Diretor-curador do MARGS



Sedução no limite Francisco Dalcol	12
Exposição	28
Entrevista com Túlio Pinto Angélica de Moraes e Francisco Dalcol	70
Lista de obras <i>Works in Exhibition</i>	90
English Version	94
Biografias <i>Biographies</i>	120

SEDUÇÃO NO LIMITE

Francisco Dalcol

Doutor em Teoria, Crítica e História da Arte
Diretor-curador do MARGS

Diante das obras de Túlio Pinto, somos invariavelmente acometidos por uma experiência impactante, a um só tempo também instigante e não menos desconcertante. Lidando com a tensão e o equilíbrio levados aos extremos de seus limites, suas peças e conjuntos escultóricos nos atingem como um sedutor apelo à visão, por conta da clareza, da concisão e da harmonia que emanam. Ao mesmo tempo, são obras que nos tornam conscientes da nossa presença, como parte integrante das situações que instauram; o que nos leva a perceber os nossos próprios corpos como parte constitutiva da experiência do ver e do sentir.

Situados entre a escultura e a instalação — explorando, portanto, a tridimensionalidade e a espacialidade —, os trabalhos de Túlio Pinto resultam da elaboração de mecanismos e sistemas que exploram e articulam as potencialidades físicas e visuais dos materiais e das formas. São pedras, blocos de concreto, vigas de aço, lâminas e bolhas de vidro, cubos e estruturas de metal; acoplados em intrincadas junções de peso e equilíbrio, que se sustentam por mecanismos de cabos, cordas, roldanas, barras, fitas de tecido, porções de areia e balões de borracha, entre outros. Essas obras encontram sua linguagem visual e seu fundamento conceitual-poético não apenas na feição da matéria e nos modos com que é mobilizada e empregada; mas, sobretudo, nos tensionamentos e confrontos que estabelecem entre rigidez e fragilidade, força e resistência, equilíbrio e queda.

Trata-se de uma produção orientada por um pensamento escultórico que lida, acima de tudo, com o movimento — ou, mais precisamente, com a sua contenção e anulação —, entendendo aqui a acepção mais tradicional, a da física mecânica, que define ser o movimento a variação de um ponto ou objeto no espaço em relação ao tempo.

Assim, frente a tais obras, somos seduzidos pelas operações que as engendram, pela visualidade que adquirem e, acima de tudo, por aquilo que insinuam, ameaçam ou sugerem estar momentaneamente interrompido — ou na iminência de acontecer. Levados a essa profunda e elevada experiência da percepção do visível e do sensível, somos mais do que apenas e meros observadores daquilo que as obras proporcionam, uma vez que passamos a participar de um espaço-tempo específico, porque são peças e objetos que se espacializam no tempo ao mesmo tempo que se temporalizam no espaço.

Essas linhas de força que configuram, perpassam e contingenciam os trabalhos de Túlio Pinto podem ser ainda melhor percebidas e compreendidas ao se revisitar etapas de seu percurso e ao se situar alguns de seus desdobramentos mais significativos, à luz da história da arte e das práticas artísticas que se seguiram aos anos 1960.

Com uma trajetória iniciada em pintura a partir de 2004, no Atelier Livre de Porto Alegre, Túlio Pintou estudou no Parque Lage do Rio de Janeiro antes de entrar, em 2006, no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nos anos seguintes, migraria a ênfase de sua produção para uma prática escultórica entendida como campo expandido, dando corpo a uma obra que, sob o ponto de vista dos aspectos formais e processuais, encontra antecedentes na herança minimalista e em nomes como Anthony Caro, Charles Ginnever, Carl Andre, David Smith, Donald Judd, Giovanni Anselmo, Mark di Suvero, Richard Serra, Robert Morris e Tony Smith.

A mesma aproximação vale para as chamadas neovanguardas, a exemplo dos conceitualismos, da *land art*, das performances, das instalações, da *site-specificity*, do *in-situ* e das práticas que enfatizam o processo e o espaço.

Não se trata, contudo, de encapsular a produção de Túlio Pinto em uma leitura estritamente vinculada a paradigmas críticos e teóricos, notadamente os de matriz norte-americana da segunda metade do século 20, operação esta dada como insuficiente. Até porque, em suas peças e conjuntos escultóricos, é também possível identificar aspectos ressoantes das vertentes construtivas da arte brasileira dos anos 1950 e 60, desde o pensamento geométrico das formas aliado ao pensamento sobre os materiais, a exemplo de Amilcar de Castro e Franz Weissmann; até os diálogos com o vocabulário formal e conceitual de artistas contemporâneos como Cildo Meireles, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas.

Compensação #3
Compensation #3
2013, aço e lâmina de vidro,
250 x 130 x 200 cm



EQUILÍBRIO PENDULAR, MOVIMENTO IMINENTE

Pode-se dizer, de um modo geral, que a produção de Túlio Pinto é marcada por obras aparentemente simples, entretanto resultantes de soluções complexas, o que chama atenção para os postulados que engendram as práticas, os processos e os procedimentos.

Os objetos e as estruturas em estado de tensão e equilíbrio, os quais o artista elabora com um pensamento escultórico a princípio conceitual e depois materializado em mecanismos que envolvem pesos, balanceamentos e equilíbrios, estruturam-se como sistemas de mecânica estática e dinâmica. É como se equações pudessem fornecer explicações matemáticas sobre as situações limítrofes em suspensão que Túlio Pinto cria, por mais impossíveis e inviáveis que possam por vezes parecer. São trabalhos que indicam estarem sempre “prestas a”, “na iminência de”, por isto a sensação de permanente tensionamento que perpassa um campo de forças atrelado às leis da física – lidando, em especial, com a gravidade e a resistência dos materiais –, que também envolve e atravessa os corpos e olhares que nele se inserem. Comenta o artista: “A gente consegue se perceber e se esculpir a partir dos limites. Nesse sentido, o trabalho é uma ponte para me apontar um certo entendimento de mundo que eu até então não tinha. Por isso, ele também está me esculpindo”¹.

É o caso da série de instalações escultóricas “Nadir”, cujos trabalhos tensionam as noções de equilíbrio e limite, com as grandes lâminas de vidro que se mantêm inclinadas por força de arranjos de cordas equilibrados pelo peso de pedras em situação pendular. Nas diferentes configurações que esses trabalhos assumem, evidencia-se um acentuado parâmetro gráfico, se considerarmos que os percursos das cordas, bem como os planos sugeridos pelos materiais que elas coordenam com a força investida na sustentação das estruturas, sempre oferecem imagens que parecem resultar também do ato de desenhar no espaço.

Ao fim, são construções que aparentam se guiar por processos de antiengenharia e que lidam com a tensão tanto no contraste entre materiais rígidos e frágeis quanto nos pontos de estabilidade das estruturas, estas sempre parecendo prestes a cair. Criam, assim, uma espécie de campo imantado por exercer atração sobre nossa presença, mas que nos deixa hesitantes quanto à aproximação, por conta da sensação de risco e aparente



Nadir #13
2014, lâminas de vidro, pedras, areia, madeira e corda, dimensões variáveis

Página ao lado / Next page

3 Tempos
3 Times
2011, concreto e balões, dimensões variáveis

Dispositivo temporário #1
Temporary Device #1
2011, balão e aço, dimensões variáveis

Tempo – Ciclo de 31 dias
Time – 31-day Cycle
2010, bloco de concreto e balão, 160 x 63 x 60 cm

¹ As declarações do artista aqui citadas foram concedidas ao presente autor em entrevistas e conversas. As demais aparecerão entre aspas ao longo do restante do texto.

instabilidade que os trabalhos insinuam à nossa percepção.

É o que também oferecem as obras da série “Compensação”, novamente com grandes lâminas de vidro que atravessam o interior de um cubo de aço vazado e se apoiam na lateral de outro cubo, formando novamente uma situação de equilíbrio em suspenso, ou de movimento em anulação. O mesmo se dá em “Cumplicidade”, série de objetos escultóricos em que balões de vidro estão sempre tensionados pela pressão do peso exercido por vigas de aço, formando arranjos intrigantes pelos aspectos formais das peças e pelo confronto entre a rigidez e a fragilidade dos distintos materiais.

Os trabalhos da série “Cumplicidade” não só dialogam como oferecem um desdobramento em relação a outra série, “Tempo”, estruturada com blocos de concreto apoiados em balões de borracha junto à parede. Túlio Pinto apresenta o trabalho em diferentes configurações. Foi na versão com três balões e três blocos de concreto, colocados lado a lado, que o artista lidou com uma revelação a respeito do seu trabalho: os materiais empregados, ainda que seriais e industrializados, não se comportam homoganeamente. Ao longo de mais de 30 dias de exposição, no Paço dos Açorianos de Porto Alegre, em 2009, o conjunto se comportou simultaneamente de modo diverso – um balão ficou quase totalmente esvaziado, outro conservou um pouco do ar, e o terceiro praticamente permaneceu inalterado. Comenta Túlio Pinto: “Descobri não só as propriedades voláteis do ar e dos balões, mas que os materiais, mesmo sendo industriais, não são iguais e reagem de forma diferente. Isso me faz pensar os materiais a partir de problemas, digamos, de ordem pessoal/individual. É como se houvesse um caráter de individualização dos objetos”.

Nesse sentido, encontramos o entendimento de um caráter performático dos materiais e objetos, aspecto que passou a ser melhor apreendido por Túlio Pinto no momento que recorreu à linguagem fotográfica para dar conta dos diferentes deslocamentos efetivados pelos conjuntos e arranjos. Com o simples gesto de registrar fotografias de “um antes” e “um depois” dos três tempos oferecidos por “Tempo”, o artista documentou diferentes estágios de movimento, obtendo uma constatação capaz de refutar qualquer caráter estático em sua prática escultórica.

Se em “Tempo” os balões com ar são pressionados por blocos e vigas, oferecendo uma obra que se constitui enquanto duração, “Cumplicidade” dá a ver um instante único da transição



dos balões de vidro do estado líquido para o sólido, aquele definido pelo estágio final-e-estabilizado da força exercida pelas vigas sobre o vidro que se torna maleável por força da temperatura elevada a que é submetido, e que em cada trabalho assume feições formais distintas. É como se no processo ocorresse uma espécie de impressão sobre o vidro, lembrando a monotipia, o que acaba por conferir também aqui uma certa individuação dos objetos, ainda mais se levadas em conta as diferentes formas resultantes.

Guiando-se por um fluxo criativo cambiante, de transferências de materiais e desdobramentos conceituais, é como se cada projeto realizado por Túlio Pinto retroalimentasse os seguintes. Vidro, concreto e aço, aliás, migram de um projeto a outro, sendo (re)incorporados de modo a apontar novos trabalhos. Diz Túlio Pinto: “Quando um pintor fala que começa a pintar e que rola uma conversa com a pintura, que a tela começa a pedir certas coisas, isso acontece também na escultura, com os materiais que vão dizendo, apontando algumas direções. Os materiais vão migrando, e os trabalhos vão acontecendo”.

Embora tenha a compreensão de que seus projetos escultóricos já estejam dados ainda enquanto pensamento, na etapa precedente à execução e materialização do projeto, é de fato na ida ao espaço que eles acontecem. Entram em funcionamento, se assim se pode dizer, a partir dos experimentos possíveis pelo jogo engendrado pelos materiais, objetos, encaixes e equilíbrios. Trata-se de um procedimento que reivindica o caráter experimental do processo de execução.

“A ida ao espaço é para materializar o trabalho no próprio espaço. Aí, começa o jazz. Pode ser que aconteça, ou seja diferente. É coisa de perceber o peso das peças e os balanceamentos que oferecem”, diz Túlio Pinto.

E aqui podem ser abertas outras questões, como quanto à noção de inseparabilidade física entre o trabalho e seu local de instalação. Ou seja, o caráter enraizado da obra, como na tradição da arte *site-specificity*. Os objetos e as estruturas que Túlio Pinto arranja e ordena no espaço são dados à mobilidade e à possibilidade de transferência em relação ao seu *site-specific*, sejam eles orientados pela arquitetura ou pela paisagem. Mesmo fazendo do espaço instalativo um lugar real², com uma realidade tangível configurada tanto pela posição do observador quanto pela presença da obra – por isto fenomenológico –, Túlio Pinto cria projetos em resposta a um conjunto de circunstâncias, mas podendo ser deslocados para outros espaços



Dispositivo temporário #5
Temporary Device #5
2012, ventilador industrial e tecido,
dimensões variáveis



Velame
2012, madeira, tecido, cabo de aço
e blocos de concreto, dimensões
variáveis

sem perder sua força e potência. Ao contrário, encontrando na recontextualização das realocações temporárias novos significados, muitas vezes mais precisos e adensados.

Isso se dá não somente no espaço expositivo, mas também no espaço público. São diversos os trabalhos de viés escultórico-performativo que Túlio Pinto já realizou em áreas abertas, sejam elas naturais ou urbanas, o que estabelece vínculos com a chamada arte pública ou mesmo com as realizações da *land art*.

O vídeo “Unicórnio” é exemplar. Realizado em temporada de residência em Phoenix, nos EUA, consiste em uma performance de um homem vestido todo da cor laranja, com a máscara de um unicórnio, tendo saído das costas extensos balões como linhas que se suspendem no ar em um território natural, circundado pela topografia de montanhas e rochas. A beleza que parte da situação encenada no vídeo – até certo ponto surreal – advém, em grande parte, de um entendimento de haver ali uma situação performático-escultórica interagindo com a fisicalidade da paisagem natural a partir da criação de um universo ficcional.

Esses balões, em formato alongado e de cor alaranjada, migraram de outros trabalhos, e continuam migrando. Na série “Linhas”, eles igualmente instauram esculturas em suspensão, flinando no ar, como que estruturas rizomáticas brigando por sua verticalização. As ações são realizadas tanto em espaços fechados quanto abertos, muitas vezes em lugares de passeio como parques, gerando toda uma situação relacional com os passantes que se tornam público ao comungarem do espaço projetado pelo trabalho. Resulta desse procedimento um caráter orgânico de mobilidade e flexibilidade, entre o durável e o temporário, dado que são trabalhos escultóricos e performáticos efêmeros apresentados enquanto uma duração.

ESCULTÓRICO, TRANSITIVO E SUCESSIVO

Entendendo que o movimento do corpo no espaço e no tempo é também um ato escultórico, há trabalhos de Túlio Pinto de certo caráter performativo em que o próprio corpo se ausenta, não se deixando ver, e passando a apontar para a já referida performatividade que se dá no nível dos materiais. É o caso da residência realizada no âmbito do IZOLYATSIA – Platform for Cultural Initiatives, em 2014, em Donetsk, na Ucrânia.



Unicórnio
Unicorn
2015, videoperformance, 9’52”



Objectual
Objectual
2014, balões e gás hélio,
dimensões variáveis

² Aqui me refiro ao conceito de lugar desenvolvido por Marc Augé como oposição ao não lugar. Cf. AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

A primeira surpresa foi o impacto do corpo frente à realidade estranha: “Nunca tinha estado em lugar de neve até então. Tive que reaprender a me movimentar, ficar ereto... E todo o entendimento que eu tinha de equilíbrio caiu por terra”, conta o artista.

Túlio Pinto se deslocou ao país propositalmente no inverno, porque desejava usar a neve e o gelo como materiais. Ou melhor, o degelo como instrumento de índice de tempo. Os trabalhos resultantes lidaram com o efeito material das trocas térmicas e a conseqüente implicação de tempo nas passagens entre estados físicos – ou seja, falando também aqui de movimento. A linguagem fotográfica foi acionada para capturar a temporalidade dos trabalhos realizados, com especial atenção aos deslocamentos observados na transição da matéria entre um estado e outro. O que remete, assim, a procedimentos ligados à arte conceitual.

É o que se vê em “Waiting Room”, que mostra duas imagens do que parece ser um bunker ocupado por cadeiras enfileiradas e alinhadas como soldados de um exército. Na primeira imagem, o conjunto de assentos está harmonicamente inclinado para o mesmo lado por conta dos blocos de gelo colocados como calços. Na segunda, as cadeiras aparecem na posição normal no solo, e as poças de água formadas no chão indicam que o processo de derretimento devolveu a estabilidade ao conjunto. Entre o primeiro e o último registro, passaram-se 18 dias.

Procedimentos semelhantes se dão em “Land Line #7”, composta por fotografias que documentam uma estrutura metálica de cubo vazado presa a um grande bloco de gelo, que só some quando a neve também desaparece. Fotografando etapas da duração de um momento a outro, Túlio Pinto obtém aqui um efeito de escultura em movimento no espaço-tempo, a partir do deslocamento ocorrido entre a mobilidade e a imobilidade dos materiais e das estruturas. No entendimento do artista, “os trabalhos na Ucrânia foram resolvidos fotograficamente, mas tratam-se de instalações, da performatividade dos objetos e materiais”, pois “o gelo demorou o tempo de duração da residência para derreter”.

Não foram somente o gelo e a neve as matérias das quais os trabalhos se valeram. Ao chegar à Ucrânia, Túlio Pinto deparou com o alcatrão processado, que de imediato chamou-lhe atenção por sua forma, cor e textura. Esse resíduo preto e viscoso – utilizado amplamente para a fabricação de produtos



Para o que ficou,
é uma questão de tempo
*For what's remained,
it's a matter of time*
2014, alcatrão, neve e mesa,
dimensões variáveis



Linha de terra #7 –
Uma questão de estação
Land Line #7 – A Seasonal Issue
2014, aço e cubo de gelo,
275 x 300 x 275 cm

químicos e cujo principal derivado é o piche – foi apropriado para um trabalho. Ou melhor, manejado.

Em “Time Cut”, um cubo de alcatrão moldado industrialmente é atravessado por uma lâmina de metal e depois de vidro. Interessava ao artista verificar o processo que se desencadearia a partir das propriedades que desconhecia a respeito da matéria utilizada. A surpresa foi descobrir que, com o decorrer do tempo, o cubo de alcatrão deu lugar a uma esfera, apontando se tratar de um material com características específicas, pelo fato de estabilizar sua geometria com um movimento de conformação bastante particular. O alcatrão foi também empregado em “For what’s remained, it’s a matter of time”, que, a exemplo do procedimento fotográfico em “Waiting Room” e “Land Line #7”, mostra os quatro tempos de uma esfera desse material junto a um bloco de gelo que se derrete.

No conjunto, os trabalhos da Ucrânia – diga-se, realizados quando do pleno alvorecer da intervenção militar russa no país – se configuram como proposições que revelam o estatuto de um pensamento escultórico que não é estático nem simultâneo, mas transitivo e sucessivo, concatenado por espaços-tempos determinados pelo movimento que os materiais realizam em uma performatividade escultórica contida em seus próprios espaços-tempos.

POÉTICA DO INSTÁVEL E ESTADO DE SUSPENSÃO

Desde sua gênese, a produção de Túlio Pinto se dá como a elaboração material de uma ideia. Ou seja, de algo que conceitualmente já tem seu dado de existência conceitual e que, então levado ao espaço, converte-se em manifestação da ideia enquanto matéria. Trata-se, assim, da prática de um pensamento que se realiza em projeção.

Inicialmente, isso se deu de um modo um tanto cartesiano, binário até, guiado por um esforço fadado ao fracasso: a tentativa de conduzir e dominar totalmente os possíveis riscos e conseqüências oferecidos por seus projetos. “Trajetórias ortogonais” é emblemático nesse sentido. Apresentado em ocasiões como uma individual, em 2009, no Goethe-Institut de Porto Alegre, o trabalho é composto por uma série de cubos de madeira (15 x 15 cm cada) alinhados e enfileirados junto a uma parede, até se projetarem no espaço formando um “L”. O conjunto se mantém estável e sustentado



Time Cut – Primeiro, segundo
e terceiro movimento
*Time Cut – First, Second
and Third Move*
2014, alcatrão e aço,
dimensões variáveis

por conta do peso exercido por alguns blocos de concreto (130 x 30 x 15 cm cada) verticalmente inclinados, apoiados uns nos outros, e pendendo para um lado. Uma vez assim arranjados, os blocos exercem força juntos às fileiras de cubos, uma delas pressionada à parede; e a outra parecendo levitar no espaço por conta do sistema de tensão instaurado.

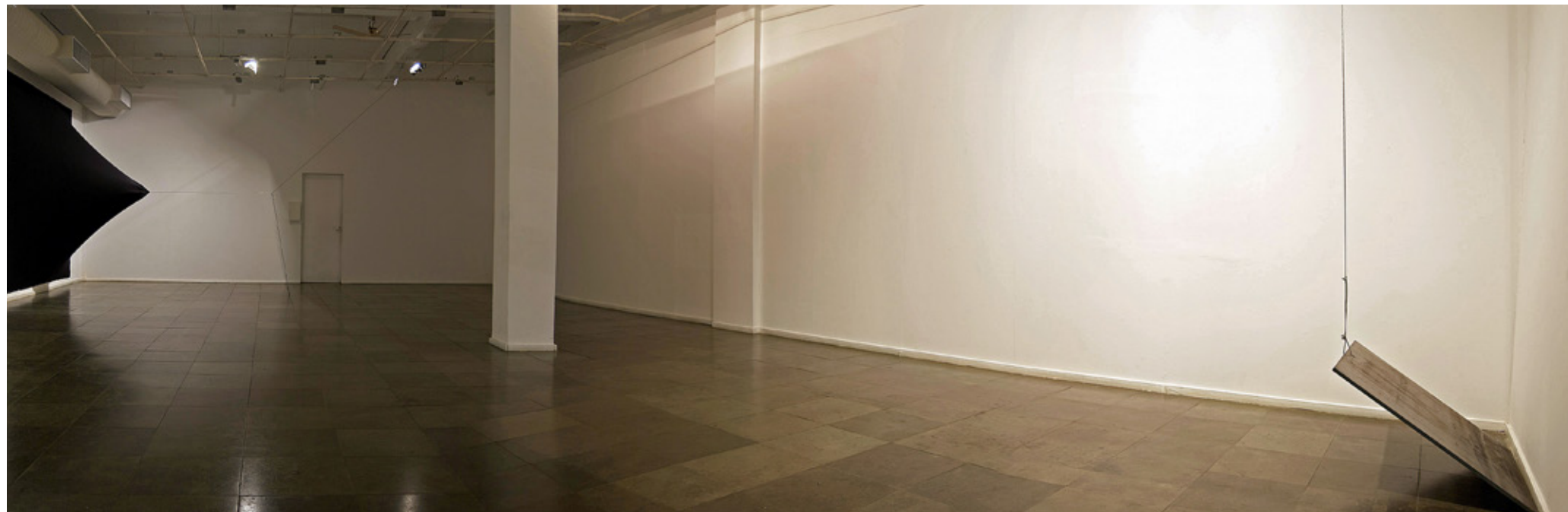
“Trajetórias ortogonais” se tornaria bastante significativo para a produção posterior de Túlio Pinto somente pelo fato de oferecer uma síntese conceitual e formal que logo se desdobraria: a construção de um conjunto escultórico arranjado conforme um mecanismo em equilíbrio de forças no espaço gravitacional, aspecto que perpassará depois a maior parte de suas obras.

Ocorre que o trabalho apontou outras questões ao artista por ter respondido de uma maneira inesperada, escapando a seu esforço inicial de condução e controle. Ao longo do período expositivo, a estrutura desabou algumas vezes. Na primeira, Túlio Pinto chegou a considerar a queda como atestado de que a proposta havia sido malsucedida. No decorrer das outras quedas, foi levado a entender que esta possibilidade – o desabar, o tombo, o desarranjo, o colapso; bem como a instabilidade e o risco em si – revelava, na verdade, particularidades intrínsecas ao seu trabalho, apontando para uma possível singularidade. Afinal, é um tipo de escultura efêmera que não sacraliza o objeto, podendo inclusive ser remontada, e que tira sua potência da própria inconstância dos materiais e

da impermanência da estrutura, desde que se aceite que ambas podem reagir de diferentes modos conforme a circunstância. Comenta Túlio Pinto: “Entendi que meu trabalho era isso, a poesia era essa, e que ela vinha do fato de eu lidar com o limite. Isso foi superimportante no sentido de eu entender o meu trabalho. Não abro mão do aspecto formal, não é isso. Mas se você está exigindo do material e lidando com limite, fronteira e borda, tem que ter tolerância e flexibilidade. A partir desse entendimento, as coisas começaram a engrenar no trabalho”.

No caso da montagem no Goethe-Institut de Porto Alegre, “Trajetórias ortogonais” teve suas quedas registradas fotograficamente, e estas imagens documentais, que oferecem um testemunho da condição instável do conjunto escultórico quando levado à referida situação de limite, foram incorporadas ao projeto, sendo expostas na parede junto ao trabalho. E o que dizer a respeito do movimento? Além da atraente aparência formal do arranjo ali estruturado, um dos aspectos mais sedutores do trabalho é a situação (ou tentativa) de anulação das forças capazes de causar o movimento de queda, o qual Túlio Pinto tenta cessar, mesmo que provisoriamente, ao oferecer estabilidade ao conjunto manejando as tensões que se escondem em um aparente equilíbrio.

Em uma de suas mais relevantes e repercutidas intervenções críticas e teóricas, o livro “Caminhos da escultura moderna”, Rosalind Krauss argumenta que a passagem para a escultura contemporânea é pautada por cruzamentos



Duas grandezas
Two Magnitudes
2010, tecido, cabo de aço,
placa de aço, dimensões variáveis

espaço-temporais materializados em arranjos formais, sendo a experiência do observador situada em uma dimensão não só no espaço, mas também no tempo. “Somos forçados, cada vez mais, a falar de tempo”³, escreve a crítica e teórica norte-americana em seu livro de 1977, acrescentando que “(...) mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal”⁴.

No caso de trabalhos como os de Túlio Pinto, a assertiva de Krauss permite compreender um pensamento e um fazer escultóricos que se baseiam na tensão entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo, pois se pode dizer, tomando-se suas palavras, que é “dessa tensão (...) que provém seu enorme poder expressivo”⁵.

É o que passa a ser adensado em “Duas grandezas”, instalação apresentada em 2009, na Galeria Iberê Camargo da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Mais do que uma instalação, na verdade seria melhor compreendê-la como uma intervenção voltada a um espaço específico e determinado (o *site-specific*). A situação ali instaurada com o cabo de aço esticado que percorre a sala – uma ponta está conectada a um tecido preso à parede e esticado ao limite, e a outra ponta sustenta uma lâmina de aço de 130 kg inclinada ao chão – está a serviço de um estado de suspensão que se constrói (e se estabiliza) a partir de forças em confronto, e que se igualam.

CORPO ESCULPIDO E EM DESLOCAMENTO

Ao serem revisitados, “Trajetórias ortogonais” e “Duas grandezas” podem ser vistos como dois dos trabalhos fundadores da fundamentação conceitual-poética de Túlio Pinto, oferecendo uma síntese da produção que o artista encaminharia: a interrupção de uma queda por conta de uma tensão precisamente equilibrada que anula as forças de um movimento que ameaça se iniciar.

Tanto é que essa espécie de “síntese do porvir”, já prenunciada ali, pode ser identificada na produção posterior de Túlio Pinto, com os trabalhos “Nadir #Escaleno” e “Nadir #Norte-leste”, ambos de 2016. Aqui, essa reverberação ganha desdobramentos não só pela conjugação conceitual dos procedimentos e pelo encontro dos materiais que migram entre obras, mas especialmente pela entrada definitiva do corpo na

Exercícios de aproximação
Approaching Exercises
2015, madeira, pedra, vidro e cabo,
dimensões variáveis



³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 4.

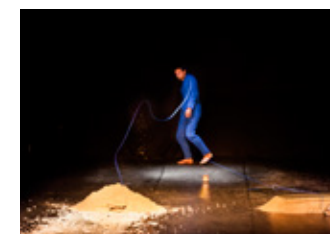
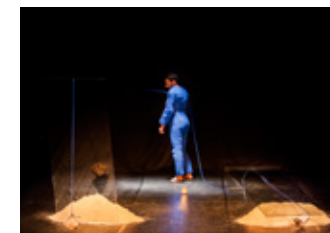
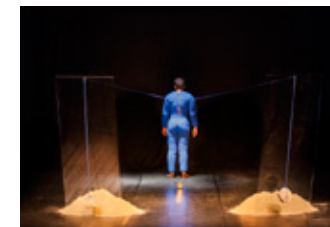
⁴ *Id., ib.*, p. 6.

⁵ *Id., ib.*, p. 6.

ação escultórica. Portanto, o que era elemento integrante – o corpo – torna-se constitutivo.

Os dois trabalhos são decorrentes da série “Nadir”. O que agora entra em jogo é uma complexificação dos arranjos que mantêm as lâminas de vidro equilibradas. Se antes eram em pontos fixos que se prendiam as cordas, agora é o próprio corpo – o performer Diego Passos – que passa a ser explorado na tentativa de emprestar estabilidade ao conjunto. Trata-se de um corpo envolvido por um traje confeccionado também por cordas, oferecendo como imagem algo como uma comunhão entre os materiais e o corpo performático. Daí que a estruturação desse conjunto passa a se dar em uma relação de quase total dependência ao comportamento do performer. Pois mesmo manter-se estático demanda desse corpo uma ação que se concentra no investimento de uma medida exata entre força e equilíbrio.

Se esses novos parâmetros estão plasmados na imagem resultante da fotoperformance “Nadir #Escaleno”, passam a ser tensionados no limite pela performance “Nadir #Norte-leste”. Aqui, Túlio Pinto avança nas possibilidades desenvolvidas ao longo da série ao explorar a passagem entre o ápice e o colapso. Ou melhor, a duração do que há entre um estágio e outro. Esse durante decorre do tempo em que se passa a ação performática. A apresentação realizada no Festival Mais Performance, que ocupou o Oi Futuro do Rio de Janeiro em outubro de 2016, foi registrada em vídeo. Quando as cortinas se abrem, o performer aparece agora em pé, conectado pelas cordas a duas grandes lâminas de vidro. Antes de sua aparição, vemos que as pedras – que até então apareciam em equilíbrio estático nas estruturas – ganharam movimento. Ao enfatizar a situação pendular, com as duas pedras prestes a estilhaçar os vidros a cada aproximação, o trabalho se dá enquanto uma ação configurada pela imprevisibilidade em sua duração. Ao longo dos 10 minutos marcados por um relógio, a tensão desenvolvida pela performance-escultórica cria uma espécie de apreensão no observador, que é levado a projetar conseqüências. E elas são finalmente confirmadas (ou não) pelo próprio performer: em um pequeno movimento, ele rompe com o estado de suspensão, endereçando ao desequilíbrio da estrutura o desfecho da performance, que se dá na referida passagem entre o ápice – a manutenção do equilíbrio – e o colapso – o desabar da estrutura e o estilhaçamento dos vidros. “Com essa entrada do corpo no trabalho, o corpo passa a ser a matéria do trabalho, parte da



Nadir #Norte-leste
Nadir #North-East
2016, performance (performer Diego Passos), traje de corda, relógio, lâminas de vidro, pedras e areia

engrenagem do sistema”, comenta o artista.

Foi já antes com “Transposição” (2012) que Túlio Pinto passou a desenvolver um entendimento corporal sobre as possibilidades de seu trabalho. Inicialmente, pensando o corpo não apenas como uma espécie de engrenagem, mas também compondo a própria matéria-prima. Em síntese, o projeto envolveu a transferência de 6.000 blocos de concreto da Praça da Alfândega para a Galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Na ação que contou com a colaboração de participantes eventuais, o transporte foi realizado com viagens de carrinho de mão num vai-e-vem ao longo de 20 dias, entre os cerca de 500 metros que separam os dois espaços. No ambiente da praça, os blocos empilhados formavam um grande cubo. Ao serem movidos para a galeria, foram acomodados e encaixados ao chão, compondo uma superfície de concreto sobre o piso original. O aspecto formal dessa transposição aponta para o princípio primordial da escultura: a subtração e a adição de matéria.

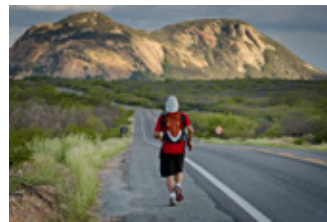
Cumprindo as idas e vindas com o carrinho carregado de pedras, Túlio Pinto resolveu a seguir estender para o próprio corpo a noção de limite que já pautava sua produção. Pensando em como operar um trabalho de arte nesses termos, concebeu os primeiros contornos de projetos baseados em corridas e caminhadas de longo percurso que realizaria logo em sequência. Um deles foi o “CEP – Corpo, espaço e percurso” (2013), no Rio Grande do Norte, e o outro “Migrações” (2013), no Uruguai.

Ambos foram produzidos em regime de residência artística móvel por meio de programas institucionais. Cada qual com suas particularidades, os projetos tinham em comum o fato de se basearem na experiência do deslocamento do estrangeiro frente a uma paisagem e um contexto que lhe são estranhos. Ao longo dos percursos, Túlio Pinto submetia-se a métodos, regras e instruções, vinculando-se assim a toda uma linhagem das vertentes e desdobramentos conceitualistas.

“CEP” e “Migrações” também envolveram a apreensão da paisagem em movimento, fornecendo a compreensão de que é o artista também que passa a ser esculpido pelo entorno e pela situação de passagem. O artista afirma: “Nesses trabalhos, o objeto é mais uma desculpa. O que de fato está sendo esculpido sou eu. Se as relações nos esculpem, posso dizer que meus projetos me esculpem”.

Túlio Pinto fez outro projeto envolvendo deslocamentos em 2015, no Phoenix Institute of Contemporary Art, desta vez

CEP
BST
2013, dispositivos de registro



deslocando-se de bicicleta. Em “Displaced Four Times”, valeu-se novamente de métodos, regras e instruções autoimpostas como modo de experienciar a paisagem da região de Phoenix por meio do movimento. O projeto foi desenvolvido a partir da representação da região metropolitana, estabelecendo as rotas de deslocamento na grade cartesiana de um mapa. A surpresa foi a grande escala territorial, que levou o artista a percorrer extensas distâncias entre os trajetos pedalados, como os 150 km que separam o ponto extremo a oeste e o ponto extremo a leste. Como em “CEP” e “Migrações”, “Displaced Four Times” se estruturou a partir da experiência da paisagem em movimento, apreensão esta que também envolveu os desenhos que Túlio Pinto produzia ainda esbaforido, ao longo de 2 minutos, no final de cada deslocamento.

Conta o artista que “esses desenhos eram sempre realizados com o corpo em estado de exaustão. Ou seja, desbalanceado, desequilibrado. Num estado de alteração dos sentidos. Nesses projetos, é como se minha paisagem interna fosse alterada pela paisagem que me recebeu. Ao mesmo tempo, tento apreender a paisagem que me alterou. Uma coisa dentro da outra”.

Ao longo dos percursos nesses projetos de residência móvel em deslocamento, o artista não só produzia desenhos, mas também coletava objetos, registrava fotograficamente sua ação e a paisagem e realizava vídeos, entre outros procedimentos. Esses trabalhos tinham em comum, no momento de retorno ou ao final da realização, a necessidade de serem apresentados em forma de exposição. E aqui se chega a algumas questões disparadas pela natureza das proposições realizadas em viagens e expedições: como presentificar e compartilhar uma experiência que reside na individualidade do artista? O que expor quando a obra é algo que está entre a ideia e a realização? Como lidar com o problema da incompletude material de processos criativos que não se esgotam na realização de objetos muito menos na materialidade da forma? Como transferir a dimensão da experiência do artista em trabalhos que não se fazem totalmente presentes por conta de seu caráter imaterial? Afinal, no que consiste de fato a obra e como ela pode se dirigir aos visitantes em uma exposição? São todas essas discussões não estritas somente aos trabalhos de Túlio Pinto, mas que partem das diversas práticas artísticas contemporâneas baseadas em deslocamentos geográficos.

As exposições resultantes de “CEP”, “Migrações” e

Migrações
Migrations
2013, dispositivos de registro



“Displaced Four Times” foram configuradas como instalações. Os materiais coletados e produzidos ao longo dos percursos – desenhos, anotações, fotografias, vídeos, objetos – foram manejados em arranjos conceitualmente formalizados nos espaços expositivos, vinculando-se assim às já referidas arte *site-specific* e *in-situ*. Embora toda a gramática formal acionada por Túlio Pinto em suas esculturas esteja ali presente – os mecanismos, os equilíbrios e os balanceamentos de força, bem como as sugestões de tensão e limite dos materiais e da estrutura –, as instalações não podem ser vistas como a totalidade do trabalho, mas apenas como uma parte, uma etapa materializada no espaço-tempo específico da circunstância expositiva.

O movimento, e ele existe aqui também, dá-se na tentativa de capturar e presentificar uma experiência artística que se fez ao longo de um deslocamento, “em passagem”, deixando sempre algo para trás, por isto já dado como pretérito. Túlio Pinto tem um entendimento preciso: “A matéria-prima principal é a experiência. Ela está comigo e é intransferível”. O comentário fornece um entendimento sobre essas instalações, no sentido de serem melhor compreendidas como uma espécie de arqueologia visual de uma experiência artística. Complementa o artista: “É claro que há aspectos que só vão ser conhecidos se eu contar. Mas eu diria que nas instalações existem índices que o trabalho gerou de material que são suficientes para virar trabalho na cabeça de alguém, a partir de suas próprias ficções. Tudo é índice, como se fosse um jogo de quebra-cabeças”.

Tal pensamento, sobre a fruição do observador enquanto tentativa de criar sentido recompondo o itinerário do artista, aproxima-se da teorização de Nicolas Bourriaud a respeito do expediente da viagem nas práticas artísticas contemporâneas. Em seu livro “Radicante – Por uma estética da globalização”, o crítico francês situa a condição do “errante” e a figura do “semionauta” como elementos de uma estética do deslocamento – a constituição de uma “forma-trajeto” – acompanhados de uma ética do deslocamento – um pensamento de “tradução”⁶. Bourriaud tem em conta diversos artistas que levam a cabo procedimentos artísticos que recorrem ao movimento em suas formas (trajetos, expedições, mapas...), iconografia (estradas, matas, desertos...) e métodos (do antropólogo, do arqueólogo, do explorador...).

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁷ Tomo aqui o conceito de “espaço em obra” nos termos de Alberto Tassinari, que o desenvolve para pensar uma noção expandida de espaço na pintura e na escultura modernas. Cf. TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁸ JUDD, Donald. “Objetos específicos”, p. 102. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 96-106.

MUNDO FÍSICO CONCATENADO EM FORÇA PLÁSTICA

Como já sugerido, os trabalhos de Túlio Pinto nos convidam a experienciá-los enquanto observadores que se fazem presentes, entendendo a presença física como constitutiva do campo de sentidos. Ou melhor, a presença enquanto movimento no “espaço em obra”⁷ e como ato capaz de desencadear uma experiência estética.

O entendimento da escultura não só como objeto tridimensional que se configura como estático, mas como um experimento da ordem da espacialidade por lidar com o movimento, encontra eco no que o minimalista norte-americano Donald Judd já dizia em 1965 no seu clássico texto “Objetos específicos”: “(...) as três dimensões são principalmente um espaço para mover-se”⁸.

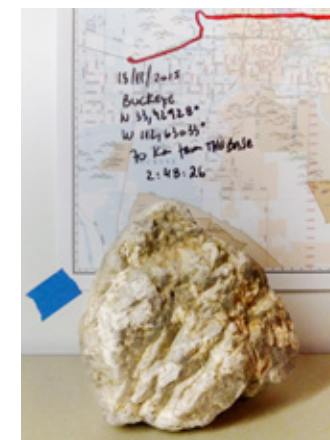
Como se pode aferir, a noção de movimento figura de diversos modos no trabalho de Túlio Pinto, sempre operando um deslocamento, seja dos materiais seja dos corpos, tanto do artista como do observador. A partir desse entendimento, é como se os seus trabalhos transferissem a sedução inicial advinda do arranjo formal para o equilíbrio que encontram na tensão precisa investida na sustentação das estruturas. Nesse sentido, a ênfase que o olhar dirige à estrutura é conduzida para o sistema de forças que mantém o mecanismo estendido no limite de seu colapso. Estar entre um e outro é também se colocar em movimento.

Com suas proposições experimentais que se materializam ao concatenar o mundo das leis físicas em potência plástica, Túlio Pinto confere particularidades a seu trabalho diante da produção contemporânea, por conta das articulações tensas e limítrofes entre duas dimensões: a sugestão de equilíbrio precário e a sensação de queda iminente.

Em nenhum caso anulando verdadeiramente as linhas de força que incidem sobre os objetos e os corpos, até porque essas forças estão ali trabalhando, tensionando-se, como um sistema provisoriamente resolvido, ainda que comungando do mesmo silêncio dos materiais, que são levados às fronteiras limítrofes da resistência que suportam.

No que esses tensionamentos podem oferecer e sugerir, Túlio Pinto atesta que é nos limites que podemos experimentar um fascínio singular do nosso estar no mundo.

Displaced Four Times
2015
dispositivos de registro







TÚLIO PINTO
MOMENTUM

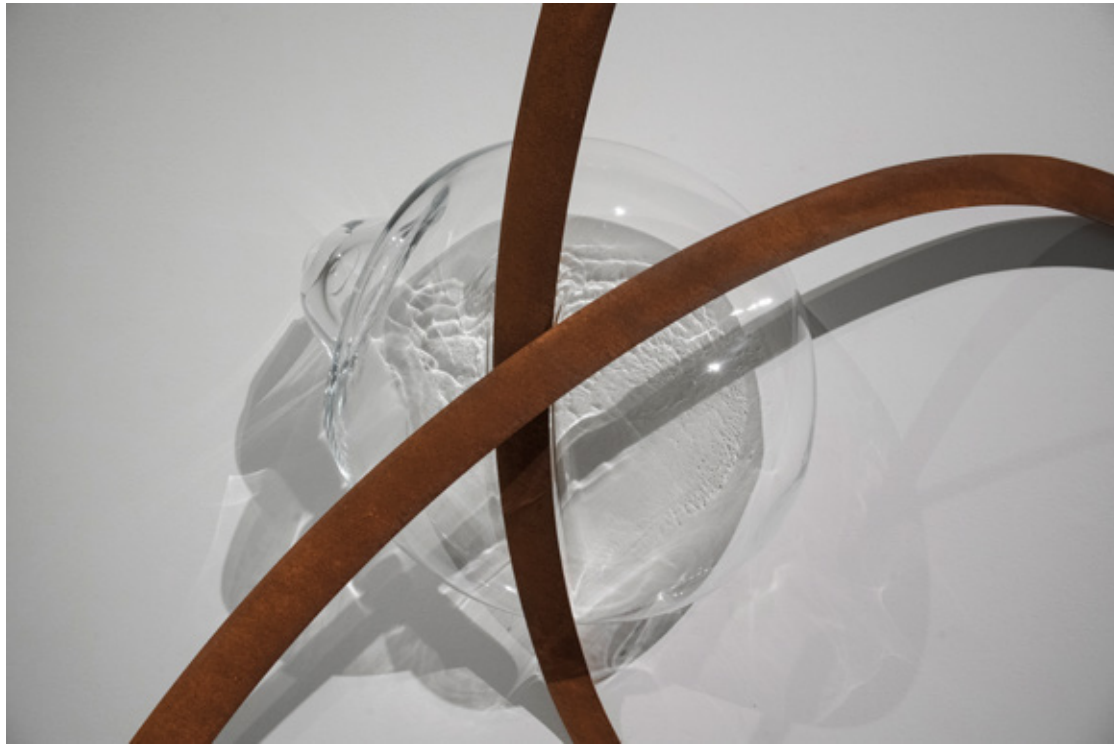
Textual content on the central wall panel, including several columns of small text and a row of logos at the bottom.

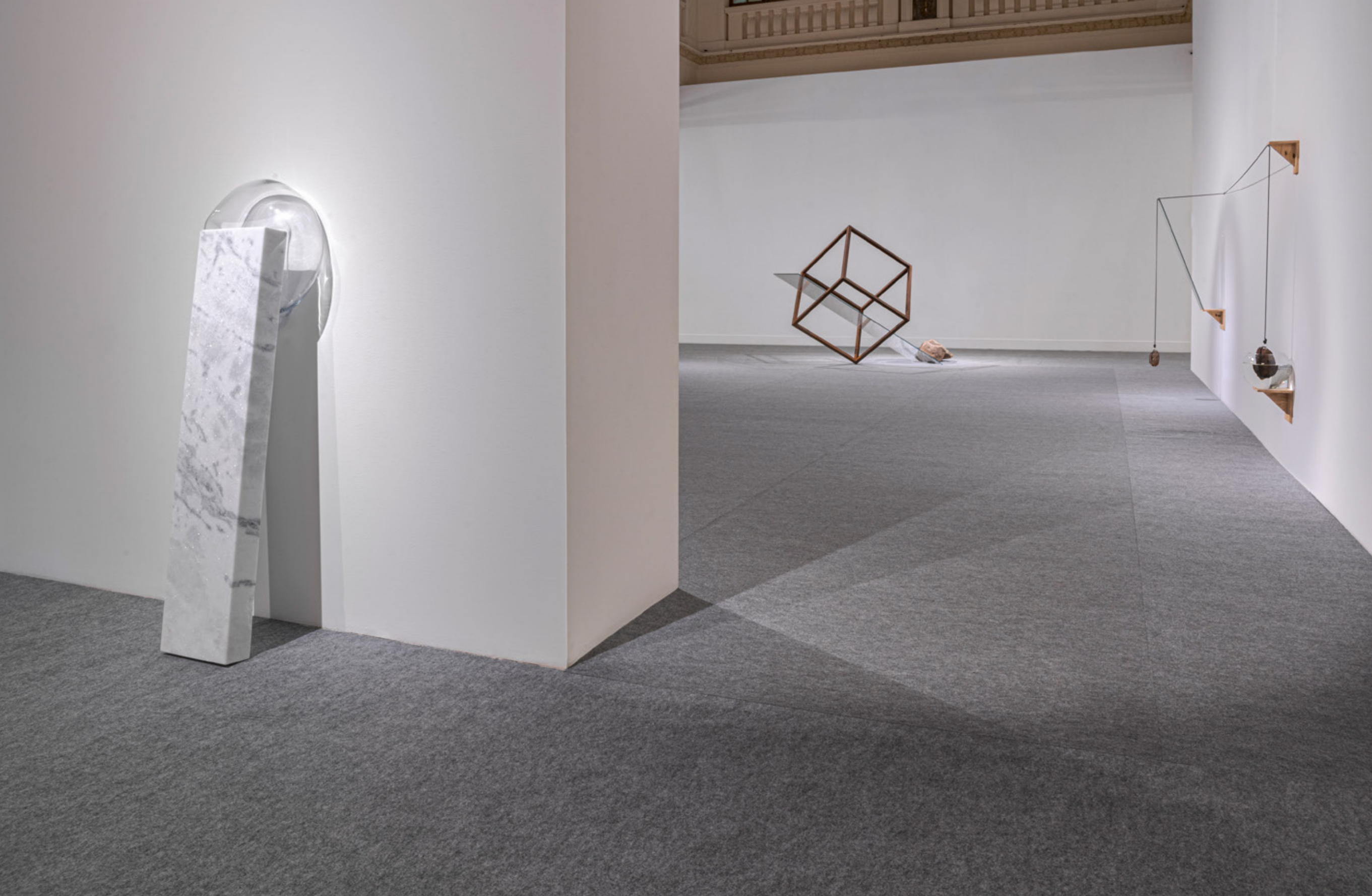






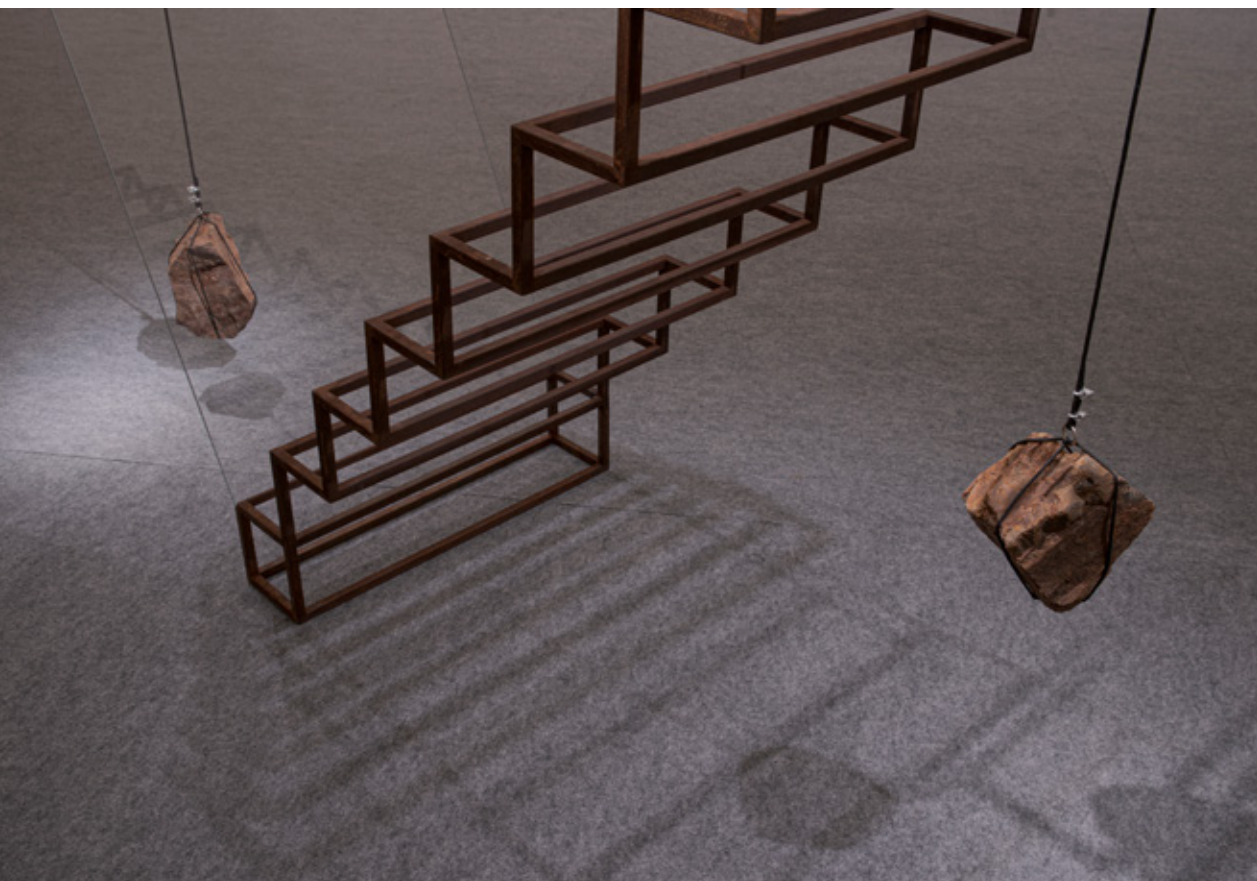






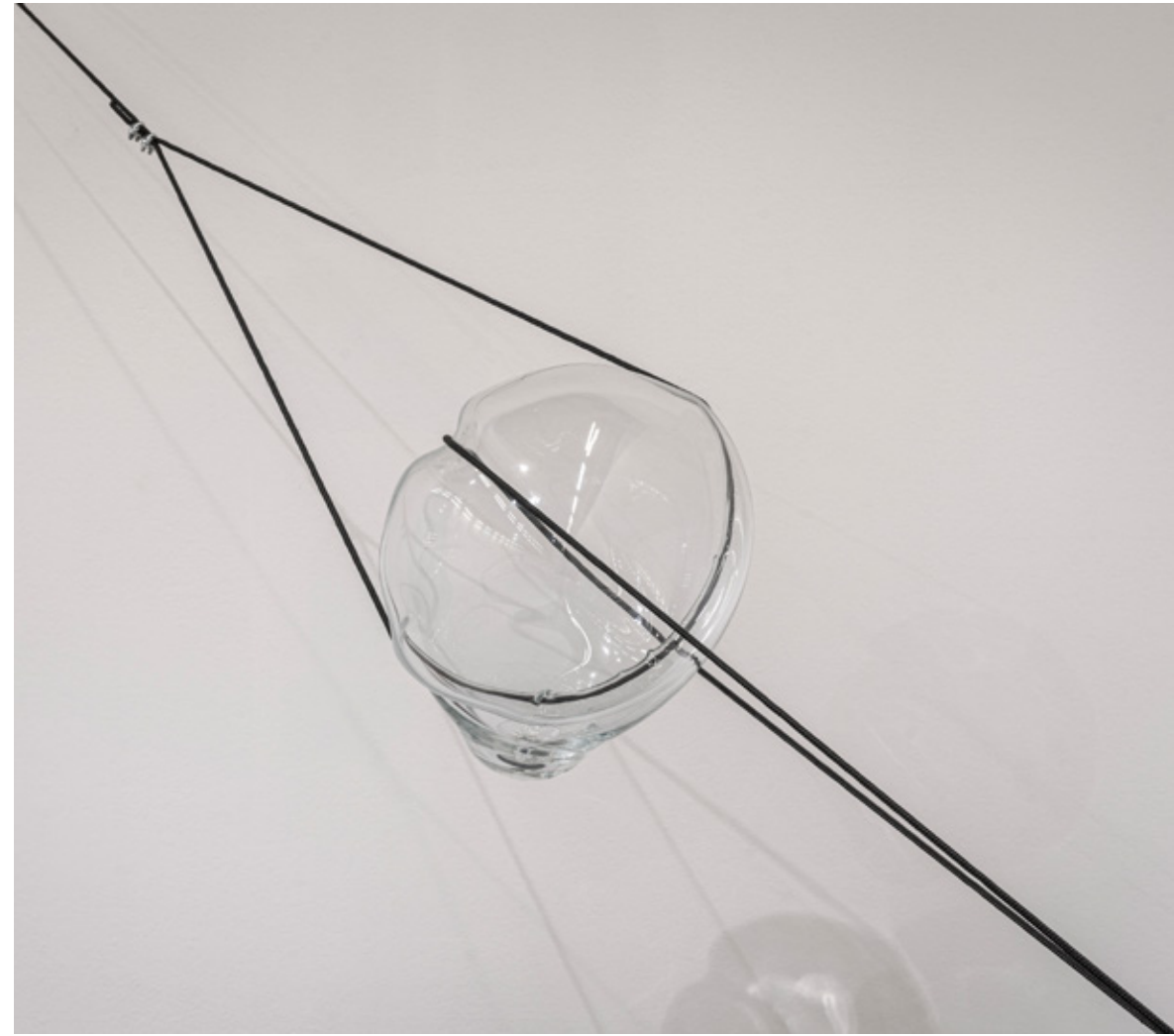










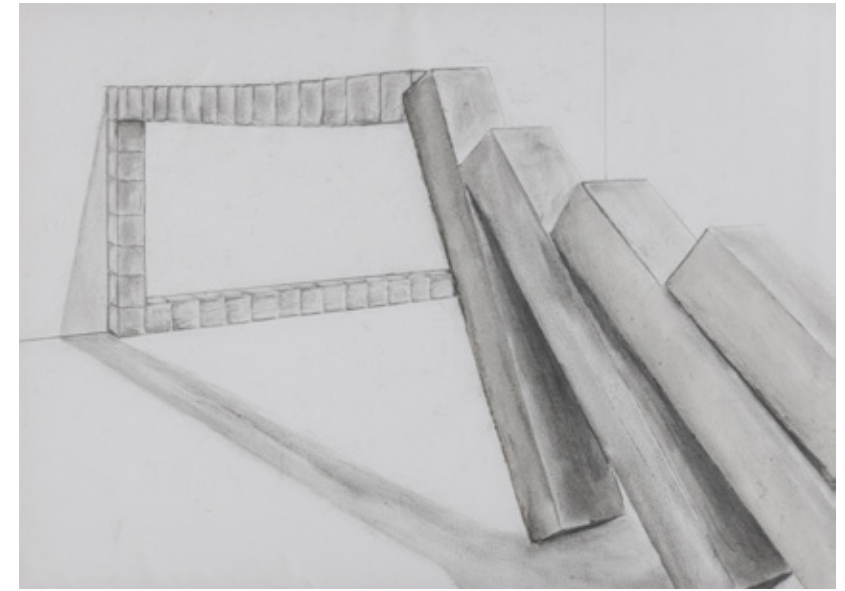
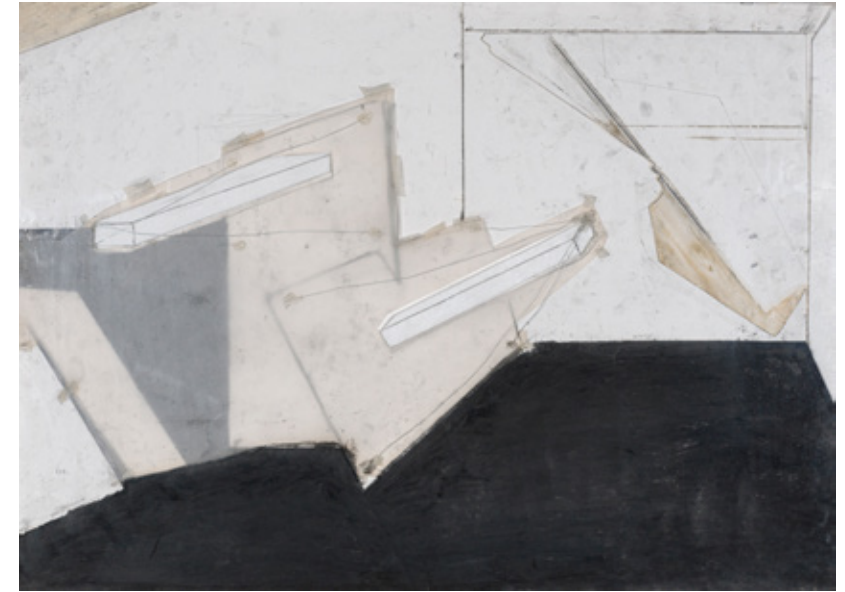
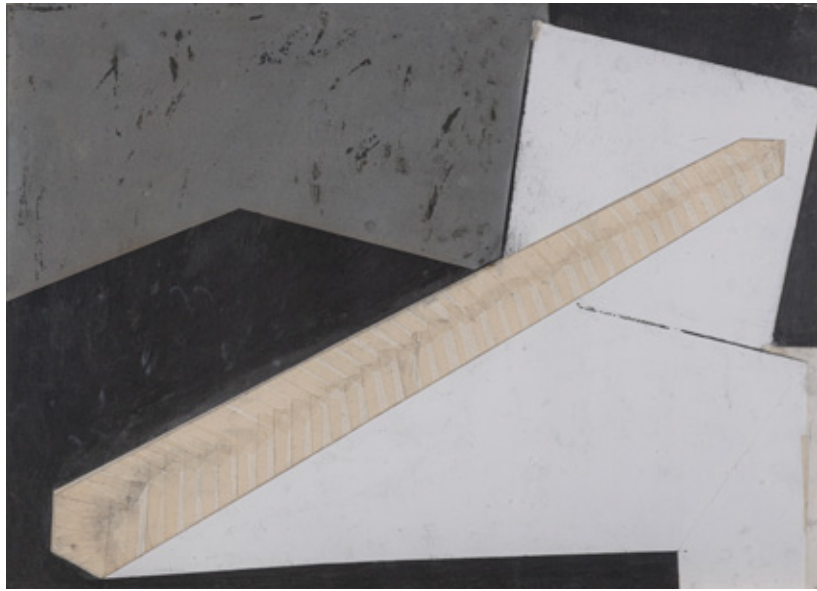








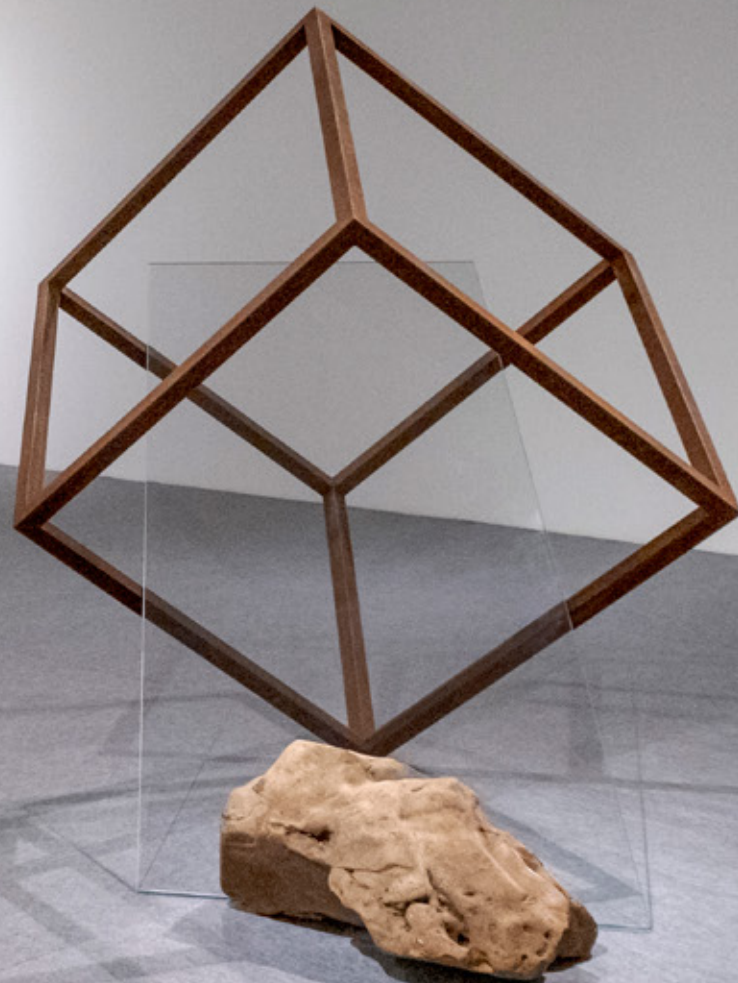








TULLIO PINTO
MOMENTUM



ENTREVISTA COM TÚLIO PINTO

Por **Angélica de Moraes e Francisco Dalcol**

14.12.2019

Auditório do MARGS

Francisco Dalcol: Boa tarde a todos e a todas, gostaria de agradecer a presença de todo mundo. A ideia aqui é termos um momento rico e proveitoso, que é o de estar próximo, em contato e em conversa com o artista. Por isso, decidimos anteceder a abertura da exposição proporcionando este encontro com Túlio Pinto. Devo agradecer à nossa convidada especial, Angélica de Moraes, que aceitou o convite. Angélica, como vocês sabem, é jornalista, crítica e curadora, tendo um longo acompanhamento do trabalho do Túlio. A proposta é que a gente estabeleça algo entre uma entrevista e conversa com o artista. Túlio, eu gostaria de agradecer a chance e sorte de estarmos desenvolvendo esta exposição no MARGS. O projeto tem uma série de significados. Um deles é estar dentro do âmbito de estudos e pesquisas a que me dedico, sobretudo por já há algum tempo também fazer da tua produção artística um objeto de reflexão e pensamento. E, do ponto de vista da atual orientação da programação artística do MARGS, é pertinente assinalar que esta exposição dá sequência a uma grande mostra que apresentamos nas mesmas Pinacotecas, em homenagem a Francisco Stockinger, um artista notadamente moderno. Então, com esta individual agora do Túlio, a ideia é ampliar a nossa compreensão e experiência em torno da escultura, dos objetos, da espacialidade e da tridimensionalidade, a partir da produção de um artista que trabalha já em um campo expandido da escultura dentro das linguagens contemporâneas, sobretudo as que se seguiram aos anos 1960. Comento isso com o objetivo de explicitar alguns dos nexos e vieses que compõem o pensamento sobre a programação, e que são intencionais, pensados, de modo a procurar oferecer uma experiência intensa ao nosso público. Não vou me alongar muito mais nesse preâmbulo. Obrigado Angélica, obrigado Túlio. A ideia é que a Angélica conduza a nossa conversa aqui, valendo-se da experiência que tem como



jornalista e entrevistadora. Então, passo a palavra a ela. Muito obrigado a todo mundo.

Francisco Dalcol, Angélica de Moraes e Túlio Pinto

Angélica de Moraes: Assim como Dalcol, meu colega na crítica de arte feita no calor da hora, no jornalismo diário, acompanho a obra do Túlio há bastante tempo, o que aguça a percepção de novos elementos que ele vai agregando a sua poética. Essa exposição que Túlio está inaugurando hoje no MARGS causa impacto imediato pelo excelente uso do espaço. Claro que isso é resultado de uma sintonia fina entre artista e curador. Nesta conversa, poderemos explicitar essa sintonia. Estaremos mediando e provocando respostas do artista, porque é dele a palavra final, na medida em que é ele que opera o processo criativo sobre os conteúdos e materiais que resultarão na obra. Ele tem a percepção primeira da obra, porque a criou. Tudo que o crítico e o curador fazem é abrir outras portas, para outras possibilidades de leitura. Sem trair ou falsear a informação primeira trazida pelo artista, mas, isto sim, contribuindo para expandi-la para diversos níveis de percepção do público. Penso que esse raciocínio pode ser resultado de uma disciplina de trabalho trazida do jornalismo cultural. O jornalista, o repórter, cultiva a visão nítida dos fatos. O fato é mais importante do que o adjetivo. Penso que aqui a gente pode comprovar isso mais uma vez. Então, vou direto ao ponto pegando algumas características da obra do Túlio para depois enriquecermos essa abordagem com o depoimento do próprio artista sobre as questões que vamos levantar aqui. Em primeiro lugar, parece-me fundamental observar que a exposição “Momentum” trata de uma situação de energia, de tensões. As obras são como agulhas magnéticas, como bússolas que nos encaminham para a percepção de um fenômeno, tanto externo ao objeto escultórico como interno a ele. Porque as

tensões estão permeando e estabelecendo a forma do objeto. Assim como o espaço do entorno cria a incrustação dessa forma que, por sua vez, o modifica. Tudo para criar e explicitar uma ideia, uma poética.

Também creio importante observar que a obra do Túlio é anti-ilusionista e não narrativa. Ela não tem ilusões, ela não cria ilusões de ótica. Ela é o que é. E ela não tem narrativa, ela não conta nenhuma história. Ela coloca a verdade dos materiais, e estes materiais é que criam a poética. Quanto mais fiel aos materiais o Túlio é, quanto mais ele se atém ao modo como eles funcionam, mais a poética se destaca. E aqui vem uma grande qualidade da obra: ela se constrói a partir da escolha do material. A escolha do material já é uma poética. Túlio está acentuando em seus trabalhos que o mundo, as coisas, a vida é energia. Tudo é energia. O próprio ato criativo do artista é energia. A obra aponta, mas não cristaliza, situações de energia. Trata de mantê-las abertas e vivas para a nossa fruição. A obra está em tensão e se estabelece a partir dessa tensão. Ela está em momento. Por isso, é muito adequado o nome que foi dado à exposição: “Momentum”. Aquele instante em que a obra se faz. E ela também, muitas vezes, está num equilíbrio absolutamente instável ou crítico, que o artista usa poeticamente. Outra coisa – que eu não quero me alongar aqui, porque não é monólogo, afinal é diálogo (...).

Túlio Pinto: Mas está bonito, estou gostando de ouvir.

Angélica: Obrigada. Outra questão é que a obra de Túlio envolve e articula tempos diferentes: o tempo milenar da pedra, o tempo forjado no ferro e o tempo brevíssimo da respiração soprada no vidro. Então, nós temos vários tempos e vários momentos. Tudo, me parece, pode se resumir na primeira percepção que tive da obra do Túlio, que foi quando nós fizemos aquela exposição coletiva lá no Sesc Pompéia, em São Paulo, lembra?

Túlio: Sim, uma exposição dentro do projeto Tripé...

Angélica: ...que se chamou “Paralelo trinta”, com a Gisela Waetge e Rommulo Vieira Conceição. Lembro que me chamou muita atenção na tua obra o uso de balões de látex inflados, pressionados por peças de concreto. A obra tratava de respiração. Respiração como índice de vida e resistência ao embate com o mundo. Respiração foi o primeiro conteúdo poético que me chamou a atenção na obra de Túlio. Não lembro agora o ano. Você lembra?



**Espera
Wait**
2010,
placas de concreto e balões,
160 x 120 x 80 cm

Túlio: 2010.

Angélica: Obrigada. Esse trabalho expressa com total eficácia: a respiração e os conteúdos nela implícitos como vida e resiliência. A respiração, como vemos nesta individual no MARGS, estabelece um núcleo de significados que continua a integrar a obra. Os balões foram substituídos por vidro soprado e as vigas de concreto por blocos de mármore, porque afinal o artista...

Túlio: ...e vigas de aço.

Angélica: Sim, claro. Porque o artista vai refinando os seus materiais. Certas constantes na obra me fascinaram pela espacialidade e pela capacidade do artista escavar sempre mais fundo em território que já cartografou, para extrair o máximo de resultados de leitura. Ele está o tempo todo falando da mesma coisa de outras maneiras, que permitem aumentar a espessura dos significados. Há várias camadas de leitura nessas escavações, que se somam para potencializar o resultado. Outra questão – e eu vou terminar já esse monólogo porque o próprio artista aqui ao meu lado vai nos trazer muito mais riqueza de análise a esses aspectos aqui apenas elencados – é o uso mínimo de meios. É tudo exato e essencial para dizer o que o autor quer. O que não significa que a obra do Túlio seja *minimal art*. Porque ele estabeleceu um imbricamento muito autoral entre a arte minimal e a arte povera. Há o uso de materiais da própria natureza, como a rocha – a rocha bruta – e materiais industriais como o aço e o ferro. Por fim, me chamou a atenção quando visitava ontem a exposição: a performance que será apresentada ao longo da mostra em documentação fotográfica, mas que tive o privilégio de ver a própria performance.

Túlio: Vai acontecer de fato.

Angélica: Vai acontecer hoje, na abertura da exposição?

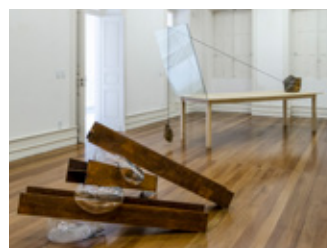
Túlio: Sim.

Angélica: Ah, que ótimo. Porque é impactante a maneira como Túlio fez essa reunião de elementos. De novo, é energia. A energia que flui no fio azul que envolve o corpo do performer, novamente invocando a agulha de bússola. Corpo como resposta em harmonia e equilíbrio com o mundo, a pedra, o vidro. Existe nesse conjunto de tensões um equilíbrio muito instável, uma força necessária e exata para que o conjunto se

arme e se mantenha assim. Penso que essa obra também pode ser vista como uma releitura do antigo mito do Atlas. Um Atlas contemporâneo, em que o gigante que suportava o mundo em seus ombros se descobre homem comum a sustentar o seu próprio peso de viver. Porque há a corda que ele tem que tensionar através do plexo solar, ou seja, através do coração, e segurar aquela pedra, que é o existir. Esse trabalho é uma *masterpiece*. Bom, vamos para as perguntas?

Túlio: Antes das perguntas, eu quero só agradecer muito ao Francisco Dalcol, à equipe toda do museu, à Fernanda Medeiros e a todo mundo que trabalha nos bastidores, à Angélica de Moraes, mais uma vez sendo uma amiga e parceira, desde 2010, já há quase 10 anos. É legal se dar conta disso, é bem legal. Convidei Angélica para escrever o livro que a gente fez com o Piero Atchugarry, que é um dos galeristas com quem eu trabalho, um parceiro. Agradecer ao André Millan, à galeria Millan por estar presente também, porque eu acredito que o artista não faz seu trabalho sozinho. Ele é a mola propulsora, mas ele acontece dentro de um sistema armado. Assim como os meus trabalhos são sistemas armados de agentes que geram uma conformação complexa assim, aqui também a Angélica é importante, os parceiros, a Millan, o Piero Atchugarry, o museu é importante, o público é importante, criticando construtivamente ou elogiando, enfim. Agradecer à Vera Pellin também, que está aqui e é bem importante na minha caminhada e me deu a oportunidade de fazer uma residência extensa no Uruguai, no EAC, onde eu caminhei bastante pelo país inteiro e tive bastante tempo para pensar na vida e pensar em projetos futuros. Nesses projetos de deslocamentos, e que vou fazer um novo em 2020 com o Anderson Astor, que está aqui, a gente vai traçar uma extensa linha refazendo Tordesilhas de bicicleta. São momentos que uso para pensar muito no que faço matricamente também. Esses hiatos são importantes. Agradecer ao meu pai e minha mãe que estão ali e acabei de ver, que são meus maiores apoiadores e incentivadores. Sem eles, eu não estaria aqui do jeito que eu estou agora, com certeza. Bom, agradecei pra caramba, me posicionei, obrigado. E agora a gente pode falar sobre a exposição. O convite do Francisco foi super bem-vindo, porque... Não, espera aí que eu esqueci da minha filha. Minha filha está ali. Agradecer à minha filha por existir e à minha esposa por estar aqui também, a Tessália. Fico nervoso, daí eu esqueci, desculpa. E minha filha está se comportando (risos). Quando o Francisco me convidou, foi um desafio porque os meus trabalhos são muito silenciosos, e o museu tem muito ruído visual por causa

Abismos #2
Abyss #2
2018, mesa, corda, vidro e pedras
205 x 80 x 350 cm



Cumplicidade #16
Complicity #16
2018, vigas de aço e vidro soprado,
98 x 120 x 165 cm

da arquitetura. Então, eu trouxe para ele essa observação, e a gente trabalhou juntos para tentar anular este ruído para que os trabalhos pudessem apresentar cem por cento da força que eles têm. Então, esse foi já um primeiro desafio que a gente conseguiu resolver. Eu esqueci de agradecer ao Maurício também, mas ele já saiu daqui. Ao Maurício e ao Paulo, que são as pessoas com quem eu trabalho desde 2013, são as pessoas que fizeram a exposição na Baró, quando eu trabalhava com a galeria, no galpão grande deles e depois subsequentemente tudo que eu fiz até agora. Eu acho que as pessoas que estão aqui conhecem meu trabalho, de certa forma. Não vejo alguém que desconheça, não sei, talvez uma ou duas pessoas. A tia Bete também, não sei se ela conhece. Mas, não tem grandes surpresas assim, é como a Angélica falou: o que está posto, está posto; é o que é. Não tem simulacro. Eu me lembro que na faculdade... Tem um desenho do Francisco, que é um desenho que eu dei pra ele de presente, que está na exposição – revelei a “coleção particular” (risos). É de um trabalho que eu chamei de “Trajetórias ortogonais”, onde eu colocava uns cubos de madeira suspensos com uns blocos de madeira empurrando e fazendo com que essa engenharia improvável acontecesse. Quando eu projetei esse trabalho, quando fiz o esboço do desenho, um professor do IA, o Adolfo Bittencourt, perguntou: “Por que você não coloca uma alma? Perfura a linha de cubos, coloca uma alma presa à parede e usa só um bloco de concreto. Vai funcionar igual, sacou? E ninguém vai saber”. Aí, eu respondi a ele: “Eu vou saber, cara” (risos).

Angélica: Seria um blefe.

Túlio: Seria um blefe. Eu acho que este é um dado importante: acredito muito no trabalho que faço, a partir do momento que ele me traz para a minha realidade. O que quero dizer com isso? Eu sou o primeiro observador do meu trabalho e o primeiro a me surpreender com o que os materiais que eu uso me apresentam. De verdade! Sabe aquela cena do macaco na frente do obelisco em “2001”, do Kubrick? Ele fica em êxtase sem entender, sem compreender, tentando... É o que acontece comigo quando um projeto meu ganha força no mundo, acontece de fato e se instaura. Isso eu vi acontecendo, em alguns momentos, com o meu trabalho em relação a outras pessoas. Quando a minha escultura aciona a escultura pessoal de cada um, é algo muito bonito, muito poético. Quando um trabalho que, por exemplo, eu apresentei numa exposição na Baró, um trabalho perigoso, como os outros que aqui também são perigosos, então eu deixo já claro que não é para botar a mão, não é para passar por baixo,

Athar #1
Athar #1
2017, vigas de aço e vidro soprado,
300 x 180 x 150 cm



não é para brincar, não é arte interativa. Mas deles emana um campo magnético, como você falou, né? Como bússola. Mas eles emanam um campo magnético que de certa forma repele o observador, faz com que o observador se coloque em lugar seguro. Porque ele consegue entender que ali não há um blefe, ele consegue entender que aquilo ali está, mas também não está. E não estando, o alerta acende. E foi o que aconteceu na Baró. Coloquei um trabalho lá, onde aconteceu um grande debate antes de instalar o trabalho, se colocaria a sinalização no chão, se colocaria fita, se colocaria cerca. E qualquer coisa que fosse colocada destruiria o trabalho. E eu optei por assumir a responsabilidade de não botar nada, e o trabalho, por si só, foi o suficiente para repelir as pessoas (risos). As pessoas se aproximavam dentro de uma distância segura. Então, acho que minha escultura tem isso. O meu trabalho traz esse dado. Que mais? Acho que é isso. Estou trazendo alguns desenhos que eu acho importantes, antigos. Não desenho faz algum tempo. A minha prática é muito mental. Eu desenho no caderninho, não esses desenhos que estão aqui. No caderninho, eu continuo desenhando, mas a minha prática é mais mental mesmo. Acho que esses desenhos são importantes mais pelo lado construtivo deles. Porque a forma como eles são constituídos, a forma mental que eu processo para fazer com que eles aconteçam, é o que acontece nas esculturas também, para que elas se deem. Então, acho que esse rebatimento do que está na parede, das poucas coisas que estão na parede, com aquelas que estão dentro do espaço, funcionou bem assim. E fica um tanto óbvio – não sei se é óbvio a palavra –, mas dá para perceber isso. Acho que a gente pode abrir para perguntas.

Angélica: Você quer fazer uma pergunta?

Francisco: Obrigado, quero sim aproveitar. Bom, pegando um pouco esse gancho, Túlio, eu escrevo isso até no texto, quanto a esse “campo” que foi colocado aqui, esse “campo de forças magnéticas”. É muito interessante porque o trabalho do Túlio, a meu ver, lida com tensões certamente, mas sobretudo com os limites desta tensão. São trabalhos que estão provisoriamente resolvidos, em estado de suspensão. Estão interrompidos, como que na iminência de algo que está prestes a acontecer, mas que ali está anulado, ao menos provisoriamente. Nesse sentido, as forças estão ali presentes, atuando. A força gravitacional, as leis da física. E isso, de certa maneira, também nos faz tornar conscientes da nossa presença nesse campo, permite-nos criar essa consciência. E, numa experiência mais profunda, podemos

nos ver como parte de uma ordem constitutiva do que está colocado ali, porque também estamos pisando no chão por força da gravidade, essas forças também estão incidindo sobre a gente. Esse pensamento e consciência tendem a uma experiência ao infinito, na medida em que a gente começa a perceber e a se perceber nisso, o que é ricamente interessante. Pode parecer uma expressão um pouco batida, mas acho pertinente: estamos no “campo expandido da escultura”. Essa escultura que tem uma fundamentação que amplifica nossa experiência espacial e tridimensional. Ela é visual, mas o visual ativa outros sentidos, outros estágios perceptivos dentro da experiência que esses trabalhos proporcionam. E o que a gente tentou, agora falando um pouco sobre a curadoria da exposição, foi proporcionar uma experiência que também se dê à medida que se percorre o espaço expositivo, em que a gente se movimenta nele. Intensificar mesmo essa sensação de que nossa presença também constitui esse campo de sentidos. Bom, comento para fazer outra pergunta, que não tem muito a ver com isso, não sei se tu vais querer responder... Sempre gosto de perguntar aos artistas sobre as referências do pensamento. Não sei se tu gostarias de falar de alguns artistas que...

Túlio: Posso falar.

Francisco: Sempre gosto de ouvir os artistas falarem sobre suas referências, pois isto aponta para o trabalho, ao mesmo tempo que abre para uma série de questões. Porque o artista contemporâneo lida com um extenso acervo de arquivo e memória, trabalha informado pela história da arte. O artista lida com essa herança que, de certa maneira, não pode negar.

Túlio: Não.

Francisco: Seja para não repetir outros, seja para adensar a arte como uma ideia crítica mesmo. Túlio, gostaria que você comentasse um pouco sobre isso, pois entendo que tem a ver com o teu percurso de certa maneira, desses encontros.

Túlio: Eu gosto de bastante gente. Olhei para bastante gente durante a faculdade. Claro, continuo olhando. Tenho feito trabalhos em vários lugares e tenho tido acesso a alguns acervos de museu. Enfim, eu tenho visto coisas legais. Durante a faculdade, vamos chamar de formação, que foi aqui e foi no Parque Lage, aí eu posso chamar todos os minimalistas, todos da Povera, Giovanni Anselmo, pessoal do construtivismo russo,

Territórios
Territories
2013, cadeiras, mesa, blocos de concreto, vidro e cabo de aço, 131 x 100 x 200 cm



enfim, esses todos. Mas tem um dado que pra mim é mais importante do que isso e que tem a ver com uma coisa que uma vez o Agnaldo Farias falou e eu não me esqueço. Eu sempre repito isso *ad infinitum*, que é assim: o artista cava um buraco, tá – isso aí tu podes levar pra qualquer profissão, eu acho –, ele cava um buraco que é sua própria experiência, seu processo. Quando você está começando na carreira, seu buraco é muito raso, então você se relaciona com o mundo 24 horas, você não está afundado nele. Então, você traz todas as suas referências 24 horas. Você vai olhar para o Donald Judd, você vai olhar para o Tatlin, você vai trazer esses caras, mas você vai estar cavando o seu buraco, e na medida da intensidade que é particular de cada um e da paixão que é particular de cada um, o buraco vai ser mais profundo ou menos profundo. Eu já não olho mais... Olho para as paredes do meu buraco, sacou? É isso que eu quero dizer, entende? Eu saio do meu buraco só para dormir, comer e tomar banho. Minha esposa sabe disso... Aí, eu volto para o meu buraco. E no meu buraco, eu me relaciono comigo mesmo. O que eu quero dizer com isso?

Francisco: É um embate...

Túlio: Eu quero dizer que o meu trabalho joga para o outro, que joga para o outro, entende?

Francisco: Os materiais também.

Túlio: Exatamente. Por isso que os desenhos são importantes, porque eles são constituídos dessa forma. É um papel que foi cortado, foi marchetado, trouxe um negativo de um outro que não fazia parte, que foi agregado...

Francisco: Foi cambiando.

Túlio: Exatamente.

Angélica: É interessante essa metáfora do buraco e, enfim, de cada vez perceber mais qual é o espaço que o teu trabalho merece, o teu foco. Agora, tem uma questão que antecede a isso, que é o processo de criação. Pelo que a gente conversou, tem muito a ver com caminhada, com deslocamento do corpo na paisagem. O teu olhar está sempre no horizonte, sempre no horizonte mutável pelo deslocamento do teu existir. Então, eu pessoalmente prefiro a metáfora do caminhante...

Túlio: Sim. Que é antagônica à metáfora do buraco.

Angélica: Exatamente.

Túlio: As duas fazem sentido, porque, na verdade, quem está caminhando não é o meu corpo, é a cabeça. Eu posso estar preso numa cela, mas minha cabeça está livre. Quando estou caminhando, em qualquer projeto que eu fiz de deslocamento, a minha cabeça está pensando em coisas que não estão naquele lugar. Óbvio, eu volto para aquele lugar para realizar o que me propus a realizar, mas os *gaps* de “ausência criativa” são bem intensos. Acho que é uma coisa que acontece também com quem nada ou com quem corre. Com todos que têm experiência de corpo. Isso é uma estratégia para você não sentir o cansaço. Você desloca o ponto de percepção do cérebro em outra coisa e você acaba esquecendo a dor, esquecendo o cansaço, e você segue mais tranquilo. No meu caso, usando isso para um dado criativo, funciona porque este ponto potencializa essa experiência.

Angélica: Gostaria que você exemplificasse uma dessas experiências no local e uma percepção, um *insight* que o teu próprio deslocamento permitiu criar.

Túlio: Sim. Uma vez, no Uruguai, fiz um projeto em que fui coletando umas pedras... Coletar pedras é uma coisa que acontecia comigo bem antes, eu vou falar de novo, tem gente que já ouviu isso, mas desculpa, vou repetir. Em 2005, antes de ingressar no Instituto de Artes (IA-UFRGS), fui fazer Parque Lage. Então, eu já havia feito um semestre de Atelier Livre. No Parque Lage, fui fazer aulas de Processo Criativo com Charles Watson. Eu era ignorante, só pintava e só conhecia esta linguagem. O Charles deu uma primeira esgaçada na minha cabeça, mostrou vários vídeos e apresentou muitas palestras. Daniel Senise falou, cientistas falaram, um monte de gente falou. Um dos vídeos foi com Richard Long deslocando pedras. Eu vi aquela coisa acontecendo e lembrei do que eu fazia quando moleque. Coletava pedras onde a gente estava morando e trazia comigo para visitar minha avó, nas férias. E eu largava as pedras. Então, era uma brincadeira de criança que, naquele momento, no Parque Lage, mesmo iniciante enquanto artista, eu já percebia que tinha muitas camadas de significado. Aí, vou lá para frente, quando estava caminhando no Uruguai. Eu repliquei lá esse movimento de recolher pedrinhas, que traziam com elas dados de localização, noções de território e de fronteira. Todas as coisas intrínsecas à pedra, ao mineral. Então, peguei uma pedra no chão e, no momento mesmo que a peguei na mão, ela se partiu em duas. Era um corte muito preciso. Ao ponto que eu encaixei de novo

e sumiu o corte. Era como se fosse uma novamente, sabe? Daí, incorporei essa pedra à escultura e foi um dos registros-índice dessa caminhada, que foi para a sala de exposição final, onde eu chamei de “Siamesas”. E isso tem a ver, de certa forma, com esse entendimento de mundo, que você percebe a coisa única, mas ela também tem fricções e separações que você percebe de perto.

Angélica: Essas são as linhas de força que você usa...

Túlio: Exatamente. Então, é uma coisa acontecendo. Não igual ao Cildo, ao “Cruzeiro do sul”, mas é uma fração mínima de um elemento que pode se expandir para o macro. Essa foi a minha leitura naquele momento, e foi isso que fez eu me emocionar naquele momento. Peguei a pedra e clac... Ela se partiu na minha mão sem eu fazer nenhuma força. Foi espontânea. Não sei se faz algum sentido o que estou dizendo, mas para mim fez todo o sentido.

Francisco: Acho que faz todo o sentido, sim, porque o que tu estás falando é o que a exposição permite perceber também. Conhecendo a tua trajetória, é possível perceber na exposição vários links com momentos da tua trajetória, como se fosse uma recolha, desse aspecto que tu comentaste de como os materiais vão transitando de um trabalho a outro, vão migrando, cambiando. Por exemplo, a gente apresenta no foyer da exposição um vídeo, de um trabalho que o Túlio fez em 2012, chamado “Transposição”. O vídeo não integra o espaço expositivo, está no foyer, e documenta um trabalho que o Túlio fez do lado de fora do museu, na praça. Considero esse trabalho muito memorável desta década aqui em Porto Alegre. Além de muito potente, permite perceber vários aspetos do teu trabalho. Resumindo: Túlio criou na praça um grande cubo com paralelepípedos de concreto, vamos chamar assim, montou uma pequena casa, morou ali, e fez um trabalho de deslocamento, de transporte, de transposição desses cubos para uma galeria na Casa de Cultura. Então, o que era um cubo aqui na praça foi planejado e revestiu um piso inteiro da galeria. Bom, isso fala de um princípio primordial da escultura, a adição e a subtração. Assim, é a síntese, é a coisa mais mínima dentro da escultura que se pode pensar. Em termos de curadoria, achei então que esse trabalho permitiria criar um elemento curioso, algo a instigar na entrada do museu, nesse lugar de passagem – o foyer é um lugar de passagem. Mas também para estabelecer essa relação dentro/fora do museu, por me parecer interessante pensar “opa, é uma coisa que aconteceu ali fora em 2012” e, ao mesmo tempo, por considerar ser um trabalho que deveríamos ver

Transposição
Transposition
2012, 6.000 blocos de concreto,
3 carrinhos de mão, 1 habitação
temporária, 2 espaços públicos



novamente, porque é bastante emblemático dentro da produção contemporânea de Porto Alegre. “Transposição” ressoa muito do que é o trabalho do Túlio, essa coisa mínima, que é conceitual também. Ali ainda tem performance e tem colaboração. Nesse trabalho, os paralelepípedos eram transportados no carrinho de mão, e alguns ficavam à disposição para quem se sentisse à vontade para colaborar no transporte. Por tudo isso, considero que esse trabalho é uma matriz para muitas coisas que vieram a acontecer e ainda estão acontecendo no trabalho do Túlio. Não sei, Túlio, se tu percebes dessa maneira. O que eu percebo é que alguns materiais foram sendo solicitados já naquela época. Tanto é que tu falaste da pedra, mas eu queria que tu falasses um pouco desse teu encontro com esses materiais que são ora industriais, ora naturais. De uma coisa assim ordinária, ao mesmo tempo muito habitual. Enfim, falasse sobre como é o teu encontro e como se dá a eleição desses materiais.

Túlio: Claro.

Francisco: Porque acho que é como a Angélica comentou: a escolha já é uma fundamentação conceitual e prática do teu trabalho.

Túlio: Tu queres falar mais alguma coisa, Angélica? Eu vi que tu querias...

Angélica: Não... Pode falar.

Túlio: É, essa pergunta é difícil.

Angélica: Quer que eu fale um pouquinho? (risos).

Túlio: Quero (risos).

Angélica: Então vou falar sobre a escolha curatorial de colocar aquele vídeo na antessala da exposição. Foi uma decisão muito boa, muito fundamentada. É como se fosse uma citação, uma epígrafe, que fala pelo todo. E como você tão bem lembrou, Dalcol: trata dos dois procedimentos básicos do trabalho escultórico, o trabalho por subtração, ou seja, de esculpir a pedra, e o trabalho escultórico por adição, ou seja, por adicionar argila que vai estabelecer a forma a ser moldada para a fundição. Claro que sempre ressaltando que é uma leitura possível daquele vídeo, mas não a única. A obra do Túlio, repito, não é narrativa. Mas, se a gente quiser fazer uma metáfora, ela também pode



remeter a um trabalho coletivo de construção. Só se constrói algo sólido coletivamente. E, na medida em que cada um colabore e contribua com um pedaço, se forma um todo que podemos entender como um projeto que espelha a vontade coletiva.

Túlio: Curiosamente, eu queria ter respondido tua pergunta anterior com esse trabalho, porque ele foi gestado enquanto eu vivenciava um projeto de deslocamento. Foi usando o corpo que eu pensei como poderia usar o corpo para, de alguma forma, falar de escultura. E, em síntese, é isso que acontece ali. Tem os agregados, a performance, as fotos, o vídeo, outras linguagens agregadas para resolver o sistema, mas a linha mestra, a espinha dorsal ali, é a escultura.

Francisco: E os materiais?

Túlio: Os materiais foram se transformando com o tempo. Mas é uma transformação dentro do buraco mesmo, como eu falei. Por quê? O meu trabalho tinha só blocos de concreto, pois, como você falou, a coisa acontece em equipe. As pessoas se ajudam para conformar um todo. Nesse todo, que no caso é a minha história enquanto artista, eu passei por um monte de professores, e eles não me atrapalharam. Porque, por exemplo, quando eu estava fazendo uma faculdade e tinha lá uma cadeira de escultura e a proposição era moldar o seu rosto na argila, eu falei: “Não vou moldar meu rosto na argila, você me desculpe”. “Então você vai fazer o quê?”. Aí, eu desenhei uma ideia e mostrei para o professor. Eu tenho essa ideia aqui. “Isso é interessante, se funcionar, vai e faz”. Aí, eu fiz. O meu trabalho foram quatro blocos de concreto caindo em leque da parede. Um angulava a força do outro jogando para dentro. Então, os blocos conseguiam se constituir, e o último quase que levitava paralelamente ao chão. É um trabalho de que eu gosto muito. Nunca mais repeti isso, mas, em algum momento, quero fazer esse trabalho de novo. Mostrei para o professor, e ele falou: “Muito bom, qual é o próximo?”. O próximo trabalho foi um vídeo. Fotografei um balão preto cheio de gás hélio voando no céu e fiz duas cópias grandes dessa imagem, que coloquei dos dois lados de um *foam*, frente e verso, e atachei no balão. Aí, fiz o balão voar de novo e registrei em vídeo. Ao ser exibido em uma sala, o vídeo criava um abismo de imagens: era uma coisa dentro da outra e dentro da outra. Nesse momento, eu tinha um monte de balões dentro do ateliê. E tinha quatro blocos de concreto. Daí, olhei para o bloco de concreto, olhei para o

balão e pensei: deixa eu experimentar uma coisa aqui. Enchi o balão, botei na parede, botei o concreto, pronto, ficou ali. Aí, quando eu vi, começou, no outro dia já estava mais... Eu pensei: olha que interessante... Pronto, mais um. Então, é assim que vai acontecendo, entende? Uma coisa vai levando a outra. É muito orgânico.

Angélica: Eu gostaria de lembrar também um trabalho teu muito interessante que foi executado em São Paulo. Você fez um canteiro de folhas comestíveis, também na configuração de vários andares de blocos empilhados. Quando as folhas comestíveis cresceram, você fez uma grande salada para o público, no fechamento da exposição. Então, a obra foi literalmente consumida.

Túlio: Tipo a banana do Cattelan (risos).

Francisco: Era alface, não é mesmo?

Túlio: Alface, rúcula, só coisa boa.

Angélica: E como tinha alface, lembrei de uma das fontes de estudo do Túlio: Giovanni Anselmo. Esse artista fez uma obra sensacional e já clássica na história da arte contemporânea que é aquela folha de alface colocada presa no meio de dois blocos de granito amarrados por um arame. Diariamente a escultura tinha que ser “alimentada” com uma folha nova. Porque aquela folha tinha murchado e desfeito a tensão que mantinha unidos os dois blocos. A obra precisava de uma nova folha de alface para se manter íntegra. É uma obra muito poética. Uma obra viva. Túlio também fez uma obra viva e me parece que deu um passo além nessa questão poética, porque alimentou o público (risos). Foi muito legal.

Túlio: Foi divertido. Esse trabalho foi muito legal mesmo. Isso é engraçado porque vejam só como funciona a vida. Eu não entendo nada de plantas, daí fui convidado para fazer uma microrresidência que usava esse espaço da Praça Victor Civita em São Paulo, que antigamente foi uma usina de compostagem de lixo. Todo o solo da praça ficou contaminado, tanto que as pessoas caminham nela sobre estrados de madeira. Não existe contato com o solo. Aí, pensei: vou fazer alguma coisa usando esse dado, usando uma coisa de crescimento, mas também usando um dado escultórico da própria planta. Então, fiz esses canteiros que a Angélica se referiu, só que eles eram inclinados.

Práticas de reconhecimento e algumas aproximações
Recognition practices and some approximations
2012, canteiros, hortaliças e balões, dimensões variáveis



Por que eles eram inclinados? Porque embaixo de cada um tinha um balão. E a ideia, na teoria, era que, com o crescimento da planta, viria o peso agregado. Isso iria fazer com que o balão ficasse mais desinflado. O que de fato foi acontecendo, mas houve surpresas também. Quando fui fazer o projeto da forma que eu tinha concebido e achei que funcionava, fui a uma loja comprar sementes, e um cara atrás de mim disse: “Ô, meu, isso daí não vai funcionar nunca”. Aí, eu falei: “Ah é? Mas tu entendes disso?”. “Entendo um pouquinho”. E virou amigo. O cara planta em cima do shopping Iguatemi. Ele usa o lixo orgânico da praça de alimentação para fazer insumo para plantar hortas no teto do shopping. É um troço doido o que ele faz. Chama-se Rui Signori. Ele me ajudou a executar meu projeto na Praça Victor Civita. Acho importante ressaltar isto: todas as minhas intenções e proposições precisam muito ser avaliadas, dialogadas com pessoas de outros campos. No caso, desse engenheiro agrônomo.

Angélica: Tem também o acaso.

Túlio: O acaso é importante.

Angélica: Porque você encontrar esse agrônomo com essa experiência naquela loja foi uma sorte enorme.

Túlio: Sim, sim. Assim como o acaso de quando projetei um cubo de areia na Galeria Baró que desabou e passou a revelar uma silhueta de montanhas com o vidro que atravessava esse cubo. O vidro não foi abalado. Tenho muita clareza de que você tem sua intenção, mas que o material também tem e pode ser outra. Às vezes, você precisa respeitar isso, não impor a sua vontade cem por cento. Precisa um espaço de tolerância para que a coisa flua. E aí eu lembro de Nelson Felix. Tive o prazer de montar um trabalho dele para uma Bienal do Mercosul. Havia paredes cenográficas e ligas de aço, que iam até o topo da parede. Uma das vigas não estava ficando no lugar, estava fazendo com que a parede desse uma brochada ali, ia ser um problema. O Nelson saiu e não falou com ninguém. Voltou com um sargento gigante, vermelho. Subiu na escada e pediu para o Ivan, que trabalhava com ele, subir na escada, botou um sargento na viga e na parede, rosqueou e prendeu aquilo. A situação foi contornada, só que ficou um ponto vermelho lá em cima. Daí, o curador da mostra veio e deu uma chiada em relação àquilo. Eu presenciei. Então, aprendi muito com essas coisas, com essa experiência, e com outras que vieram depois. Nelson, educadamente, disse

ao curador que aquilo ali não era uma vontade dele. Era uma vontade da arquitetura do espaço, dos materiais empregados nela e do seu próprio material de trabalho. Nelson estava deixando eles conversarem, e eles pediram aquilo. E aquilo passava a fazer parte do trabalho naquele momento.

Francisco: Vou aproveitar para trazer elementos para além da exposição do Túlio no MARGS, porque acho que a ideia dessa conversa é também amplificar um pouco o que a gente vai ter chance de experimentar ali. Túlio, vou mencionar dois trabalhos, fica bem à vontade para comentar. Um deles está, de certa maneira, presente na exposição, e tu já falaste aqui. E das conversas que já tivemos, das trocas, eu sei que são trabalhos importantes. E, assim como “Transposição”, acho que são trabalhos indicativos do que veio a acontecer. Por isso também que eu estou puxando esses fios da memória. Um deles é aquele trabalho apresentando no Instituto Goethe, que tu já comentaste antes. Sobre esse trabalho, eu me lembro que tu disseste que teve um embate, porque era uma estrutura de cubos em equilíbrio, mas que colapsou. Eu queria que tu falasses um pouco de como foi a tua tomada de consciência, na tua luta em evitar o colapso, mas aceitar que o colapso fazia parte do trabalho. E o outro trabalho, talvez vocês devam lembrar também, para mim é um trabalho muito significativo, lá dos primórdios, e nele também já estava tudo muito colocado, que é o que tu fizestes na Usina do Gasômetro, passando um cabo pelo espaço todo conectado a um tecido. Nesse trabalho, o que estava ali? Certamente estava a tensão, algo que a gente não falou aqui tanto, mas também a questão gráfica do trabalho. Acho que o trabalho do Túlio é também um desenhar no espaço. E a iluminação da exposição agora no MARGS nos mostrou isso com as sombras que se fazem, já percebendo este gesto de pensar também como se estivesse desenhando no espaço. Eu queria que tu falasses sobre esses dois trabalhos, voltando um pouco no tempo. Mas, veja bem, não quero com isso dizer que esses trabalhos explicam a tua obra...

Túlio: Não, eu entendi.

Francisco: Mas é porque aconteceram aqui em Porto Alegre. Acho que este momento nos permite trazer à baila coisas que estão para além da exposição no MARGS.

Túlio: Acho que o principal, o que é o mais legal de falar do “Trajetórias ortogonais”, é o desenho.

Francisco: O desenho que está na exposição.

Túlio: Que são os concretos. O desenho na exposição é da montagem no Instituto Goethe, exatamente. Eu montei esse trabalho na Subterrânea, que é o espaço de que eu fazia parte e geria com outros artistas. A Subterrânea, como o próprio nome já diz, era em uma sala no subsolo, e eu nunca tinha percebido como isto era importante para esse trabalho. Porque é uma estrutura muito sensível. Os cubos estão só encostando uns nos outros, pressionados na parede por esses blocos que faziam a tensão e equilibravam o conjunto. Como a Subterrânea era abaixo de uma avenida movimentada, a Independência, toda a microvibração do trânsito vai para o prédio, não vai para a Subterrânea. Lá, esse trabalho nunca caiu. Eu estava muito seguro. Então, fui selecionado pelo Instituto Goethe para expor na galeria deles, que fica como se fosse em um primeiro andar de um prédio em uma rua também movimentada, a 24 de Outubro. Abri a exposição, e tudo bem. Um ou dois dias depois, me ligaram: “Senhor, aqui é do Goethe, seu trabalho caiu”. Como é que é? E eram quatro blocos de 120 kg cada um. “Seu trabalho caiu e foi durante o evento do lançamento de um livro no auditório”. O auditório estava lotado, e eu comecei a ficar nervoso. Isso era 2010, e eu tinha acabado de me formar, estava bem no começo. Eu pensei: acabou a minha carreira.

Angélica: Desmoronou (risos).

Túlio: Desmoronou, colapsou a minha carreira. Daí, fui ao Goethe. E quem era o diretor do Goethe? Era o Reinhard Sauer, que era um cara muito legal. Ele não está mais lá, mas tem um trânsito com artistas na Alemanha, foi amigo do Sigmar Polke e outros. É um cara que tem uma sensibilidade especial. Eu cheguei pedindo mil desculpas. Ele falou: “Não, Túlio, para de pedir desculpa. Acho que você não está percebendo o que está acontecendo aqui”. “O que está acontecendo aqui?”. “O seu trabalho é isso. Com a queda, o seu trabalho aconteceu de fato. Ele fechou o ciclo dele, entende?”. Porque eu estava sendo muito formalista até aquele momento. Insistia que o trabalho tinha que ficar em uma configuração fixa, imutável. Mas eu estou trabalhando com limite. Era uma contradição: eu querer que o desenho ficasse imutável. Quando ele falou isso, entendi o que quis dizer. Ele falou que desmoronar a configuração era “a parte mais bonita do trabalho, a poesia pura”. Olhei para ele e pensei: este cara tem razão. Comprei isso para o trabalho. Sabe aquele jogo de varetas que você joga no chão, e as varetas

Trajetoórias ortogonais
Orthogonal Trajectories
2009, 130 x 320 x 400 cm,
blocos de concreto e cubos
de madeira



caem sempre diferente? Todos os cubos caíram sempre diferente. Porque caíram outras vezes durante a mostra no Goethe. Eu remontei o trabalho, e os blocos foram sendo machucados pelas quedas, e eu fui fotografando. A cada queda, eu fotografava como eles ficavam dispostos pelo chão. Fui anexando essas fotografias na parede da galeria e datando cada uma delas. Então, o trabalho ganhou um dado informativo. A pessoa poderia visitar a galeria com o trabalho montado ou colapsado, porque a gente nunca sabia quando ia colapsar de novo. O trabalho ficou bem mais interessante, e isso tudo foi um aprendizado para mim, me libertou de um monte de coisas.

Angélica: Foi a partir daí que tu começaste a aceitar e assumir na poética da tua obra a resposta dos materiais empregados nela?

Túlio: Exatamente.

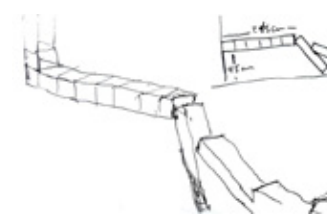
Angélica: Começou a incorporar na obra, por exemplo, quando colapsou aquele cubo de areia...

Túlio: Na galeria Baró, isso... É, em mente eu tinha o projeto. Eu queria um cubo de 160 por 160 cm de areia compactada, com um vidro transpassado flutuando. Essa era a minha ideia. Quando a gente tirou a forma, a estrutura não se aguentou e um lado adernou, mas fez uma paisagem linda, e o vidro continuou ali flutuando. Isso foi bem importante. Eu fico muito atento a esse bate-bola com o material.

Angélica: Por isso que eu acho que o título desta exposição no MARGS é especialmente bem pensado: “Momentum”. É o momento da obra, que podem ser vários momentos, inclusive.

Francisco: Bom, estamos um tanto já no adiantado da hora. Angélica, gostaria de propor mais alguma questão?

Angélica: Não tenho muito mais a falar, porque a concisão e a potência da obra estão ali nos esperando, na exposição. Melhor ver a própria obra do que a interpretação dela. A última palavra tem que ficar com o artista e o público.



Estudo para “Trajetórias ortogonais”

Túlio: Quero agradecer a todo mundo que está aqui, mesmo, de coração. Agradecer por este momentum (risos), agradecer por este momento que está sendo muito especial mesmo e está conseguindo agregar um monte de gente de que eu gosto. Trazer mais uns agradecimentos que eu esqueci de trazer no início, que é ao Bruno Borne, amigo, parceiro, artista também. Mas, antes de ser artista, é amigo. É um cara que está junto comigo nos projetos, me ajuda a desenhar as minhas ideias, me ajuda a pensar também. Obrigado. Mesmo, de coração. Ao Munir Klamt, que está ali também, outro parceiro. Já tomamos muito café e já prospectamos muito para o futuro. E continuamos. Ao Anderson Astor que está ali sentado na sua introspecção, amigo, parceiro e que vai fazer o pedal comigo no próximo projeto também. E é isso. Eu quero agradecer a todos, e ao Francisco e à Angélica pela oportunidade de trabalharmos juntos, e lembrar a vocês que, se tudo der certo, ao final desta exposição, a gente vai ter uma bela publicação. Obrigado pela presença.



LISTA DE OBRAS
WORKS IN EXHIBITION



1



2



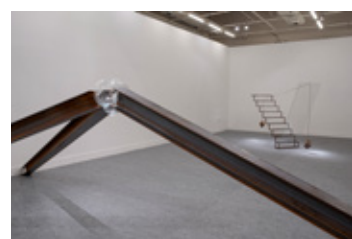
3



4



5



6



7



8



9

1
Nadir #Quase uma ilha
Nadir #Almost an Island
2019
Vidro, corda, pedra e madeira
Medidas variáveis
Coleção do artista

2
Linha de terra #9
Land Line #9
2017
Aço, pedra e vidro
210 x 170 x 285 cm
Coleção do artista

3
Nadir #8
Nadir #8
2014
Aço, vidro, corda e pedras
204 x 260 x 80 cm
Coleção do artista

4
Cumplicidade #12
Complicity #12
2019
Mármore e vidro soprado
160 x 43 x 41 cm
Coleção do artista

5
Linha de terra #14
Land Line #14
2019
Aço e vidro
130 x 170 x 140 cm
Coleção do artista

6
Athar #5
Athar #5
2018
Vigas de aço e vidro soprado
780 x 260 x 173 cm
Coleção do artista

7
Sem título
Untitled
2009
Grafite, bastão de óleo, fita crepe, papel vegetal sobre papel
50 x 70 cm
Coleção Paula Ramos

8
Cumplicidade vetorial #4
Vectorial Complicity #4
2018
Vidro soprado e aço
120 x 130 x 41 cm
Coleção do artista

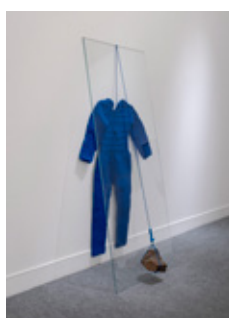
9
Sem título
Untitled
2008
Grafite, bastão de óleo, fita crepe, papel craft, papel vegetal, foam sobre papel
50 x 70 cm
Coleção Paula Ramos



10



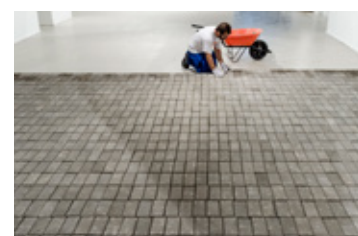
11



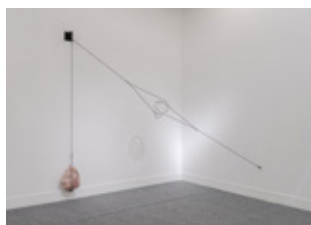
12



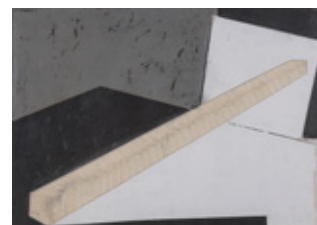
13



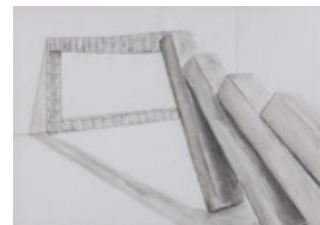
14



15



16



17

10
Waiting Room
2014
12 cadeiras e neve
Díptico fotográfico
Medidas variáveis
Coleção do artista

11
Vetoriais #5
Vectors #5
2018
Vigas de aço e lâminas
de vidro
142 x 275 x 220 cm
Coleção do artista

12
Nadir #Escaleno
Nadir #Scalene
2016 - 2019
Traje de corda, vidro, pedra e
corda
Elementos da performance
“Nadir #Escaleno”, realizada
na abertura desta exposição
pelo performer Diego Passos
Medidas variáveis
Coleção do artista

13
Retângulo #3
Rectangle #3
2018
Vidro, barra de aço e pedra
263 x 90 x 115 cm
Coleção do artista

14
Transposição
Transposition
2012
Vídeo, 41' 54”
Câmeras: Anderson Astor
(incluindo foto final),
Giovani Borba, Henri Saltz
e Rafa Ferreti
Edição: Rafa Ferreti
Coleção do artista

15
Náutica #1
Nautical #1
2019
Pedra, corda, vidro soprado
e aço
290 x 360 x 200 cm
Coleção do artista

16
As Built – Linha de terra
As Built – Land Line
2008
Grafite, bastão de óleo,
fita crepe, papel vegetal,
foam e arame sobre papel
50 x 70 cm
Coleção do artista

17
As Built –
Trajatórias ortogonais
As Built –
Orthogonal Trajectories
2009
Grafite e bastão de óleo
sobre papel
50 x 70 cm
Coleção particular

ENGLISH VERSION

Beatriz Araujo

Secretary of State for Culture
of Rio Grande do Sul

In 2019, in the midst of a political and economic crisis, the Secretary of State for Culture was recreated with two main goals: to preserve and give visibility to our cultural heritage and to develop the cultural economy. For this challenge, more than political confidence, we counted on the right of free expression and the choice to define the technical staff of the museum institutions.

Aware that management of a public museum involves artistic and curatorial facets, we invited Francisco Dalcol, PhD in History, Theory and Art Criticism, to join the current management with the goal of presenting exhibitions that recognize curatorial criteria with a focus on artistic values and cultural diversity.

MARGS is the most important museum in the state of Rio Grande do Sul, both in its history and the scale of its collection, with over 5000 works of art. We understand that a museological policy must choose a model that favors the institution's collection and the museum's role in carrying out exhibition projects and curatorial research.

With the perspective and understanding that a museum constantly reinvents itself, we are investing, through the "PAC Cidades Históricas" program, in the conservation of the museum. This includes developing a public knowledge of its collection; not limited just to artworks already in the public awareness but also those largely forgotten and hidden by the dominant narratives of the past.

Thus, MARGS will reestablish the publication of catalogs showcasing current and future expositions, such as this catalog for the exhibition "Túlio Pinto – Momentum."

Through this, the museum will ensure the visibility of its projects and exhibitions in the community, firmly positioning itself in the 21st century. These catalogs will be developed in accordance with national and international museum standards, based on a structure that promotes the dissemination of accessible and comprehensive knowledge. This will demonstrate the relevance of its collection and its strategic importance to the regional artistic community, also bringing a vital contribution to greater understanding of the historical, political and social context of the Brazilian people.

AAMARGS Board

In 1982, the Association of Friends of the Art Museum of Rio de Grande do Sul Ado Malagoli (AAMARGS) was created as a private, non-profit institution. It is the oldest association of art museum patrons in Rio Grande do Sul whose voluntary work is of great philanthropic value to the community.

AAMARGS offers several courses to the community including art history, drawing, watercolor, acrylic painting and languages. Since 2014 it has also developed "Conversas no museu" (Talks in the museum) and photographic competitions exhibited at both the MARGS Café and Bistro. For more than

4 years, it has maintained a research group on the history of art in Rio Grande do Sul.

The development and execution of the MARGS Annual Plan, whose main objective is the maintenance and operation of the museum, is also part of its responsibility. You can be part of this project. Please join us!

ABF Empreendimentos Imobiliários

Our work goes hand in hand with the desire to innovate. We want to build projects that translate our time, talk to the future and establish a good relationship with the past. It is not just about being part of the urban environment, but also making it a better place for people to live within a vibrant city that includes natural spaces; evoked by a constant desire to reinvent ourselves.

With this in mind, ABF Empreendimentos Imobiliários develops homes where the architecture, art and landscaping work together for the inhabitants. Places where the feeling of belonging promotes time for rest and contemplation. We have recently started the residential condominium "Capítulo 1" (Chapter 1), developing an environment without haste in which we are open to new possibilities and where art integrates with the residents through an exhibition space led by the Zielinsky Gallery in Barcelona and with permanent works of artists Luca Benites (1981 – Brasília, Brazil) and Juan Fielitz (1990 – Carmelo, Uruguay).

Sponsoring the art catalog by artist Túlio Pinto for his recent exhibition "Momentum", at the Art Museum of Rio de Grande do Sul (MARGS), makes us extremely happy. We believe that art can be a place for recognizing diversity as well as a way of recording and circulating an important moment in an artist's career. Túlio, through sculptures, objects, drawings, photographs and installations, explores the tensions of the materials and expands what we normally have as a predefined concept of weight and shape. We also recognize ourselves in this space, trying to expand the preconceived ideas of how to live in a place and how we can live in new landscapes. Several other elements bring us closer to Túlio's work, both for his architectural vision and for the decisions he makes when combining the materials in a work. Weight, gravity, balance, tension and counterweight are evoked through glass, marble, steel, cement, stone, wood and earth, materials frequently used in his research.

We are also delighted this catalog is a harbinger of things to come – to live close to a sculpture by the artist in our new residential project, Balduíno. Art objects are endowed with time, they age like all of us; they record historical moments – however small, they have the ability to remind us of specific times in our lives, whether recent or in the past. Living in a space that incorporates art, the landscape and the people we love makes us value the preciousness of life.

Francisco Dalcol

MARGS director-curator

The Art Museum of Rio de Grande do Sul (MARGS) is an institution focused on art history and artistic memory, as well as manifestations, expressions, investigations and production in visual arts.

Its main purpose is collecting, cataloguing, documenting, storing, preserving, restoring and exhibiting its artistic and documentary collections to produce exhibitions and activities that provide audiences with enriching, transformative, inclusive and friendly experiences.

The current administration of MARGS is invested in a curatorial and educational policy that is aware of the discussions and challenges faced by museums and artistic institutions in a (self)critical way; especially in its relevance and value to our time.

Likewise, we have a fundamental commitment to the democratic process and the rights of citizens; highlighting inclusion, diversity, plurality and representativeness through the actions and strategies of the artistic program, guidelines for exhibitions and acquisition, educational actions and museum management.

As MARGS is dedicated to research, study and the production of knowledge through in-depth experiences in art, upon assuming its direction in 2019 we implemented an institutional mission giving prominence to our own curatorial projects and exhibitions. These are proposed, conceived and developed by the director-curator, his teams, other professionals and partner institutions. They present individual and collective exhibitions, with artworks from our artistic and documentary collections but also from other collections and external sources.

“Túlio Pinto – Momentum” brings to MARGS an exhibition presenting a selection of artworks from recent years, including some never before shown. Its presence in the most privileged gallery of the museum was conceived to provide the public with a deep and intense experience through a diverse exhibition of sculptures and installations.

Having crossed continents and circulated through many countries in recent years, with exhibitions presented in a variety of institutions, museums, galleries, fairs, events and residency programs, amongst which the most significant was during the Biennial in Venice in 2019 –, Túlio Pinto has not presented an individual exhibition in Porto Alegre since 2013.

In this sense, “Momentum” helps punctuate and celebrate the maturity of his production and his trajectory as an artist, especially the reach of his work in recent years, while at the same time presenting his first individual exhibition at MARGS.

Following an exhibition in this space in honor of the centenary of Francisco Stockinger, a notable artist in the ideal of modern art, “Túlio Pinto – Momentum” offers an opportunity to think about and experience contemporary dialogs that incorporate research into sculptural languages, in an already expanded field of possibilities. Its approach to three-dimensionality and spatiality is deepened by practices and thoughts that explore an intensified conceptual, visual and poetic base.

This catalog continues our editorial program of publications on the curatorial and exhibition projects developed and presented by MARGS.

The intention is to document and promote knowledge generated through the artistic programming, educational actions and

public programs of the museum, highlighting the presentation and visual connection with the artworks and masterpieces. In this sense, the catalog brings not only the texts and images of the artworks exhibited, but also the visual wealth of photographic records that document the exhibition space. These are indicative of the curatorial choices and experiences that arose through the arrangement and relationships between the artworks.

This catalog was developed in accordance with the aim of the editorial program to register and document the exhibition and expand upon the content within. Thus, this publication includes an essay on the production of Túlio Pinto with significantly more depth than the curatorial texts included in the exhibition contain. Through this, it is possible to expand the discourse about the curatorship and deepen the reflection on the artist’s work.

These publications become an important tool in the so called “The Exhibition Histories”, a relatively recent field of knowledge focused on artistic presentation and its interaction with the public; they are fundamental in the documentation of artistic events, being part of the construction of discourses and narratives on art, theory, criticism and art history.

EXTREME SEDUCTION

Francisco Dalcol

PhD in History, Theory and Art Criticism
MARGS director-curator

When we look at the work of Túlio Pinto, we invariably go through an impressive experience, which is also riveting and no less bewildering. Dealing with tension to the limit, his pieces and sculpting sets create situations that invite us to inhabit them, even if temporarily, thus making us experience our own bodies as a physical presence in the world of things. They also irradiate a seductive appeal to vision, due to the clarity, concision and the harmony that emanate from the objects, the arrangements, and the constructions. Túlio's pieces are located between sculpture and installation, confronting rigidity and frailty, strength and resistance, balance and collapse, from mechanisms and systems created with materials, such as wood cubes, glass sheets, concrete blocks, metal structures and steel plates, which are supported and/or attached by cables, pulleys, fabric ribbons, pendular rocks, portions of sand and rubber balloons, among others.

In the face of these pieces created with ordinary material, whether natural or industrialized, we are not only observers, but also participants of a specific time-space, which, in turn, demands a perceptive self-awareness of the phenomenological experience. That is because they are pieces and sets that are spatial in time, and, at the same time, temporal in space.

His production is completely ruled by a sculpting thought, whose conceptual core deals, above all, with movement or its restraint, thus understanding the notion of movement from the most traditional

definition, coming from Mechanic Physics, which states that it is the variation of a point or object in space in relation to time. To better understand this key to reading Túlio Pinto's work from the perspective of movement, it is necessary to revisit stages of his journey and place some of its unfoldings. This operation will be guided here by a sense that is not precisely chronological or evolutionary, but by one that crosses different times and spaces of his artwork. Therefore, also in movement. His artistic journey started with painting in 2004, at Atelier Livre in Porto Alegre. Túlio studied at Parque Lage in Rio de Janeiro before he started taking Visual Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul in 2006. In the following years, he would change the emphasis of his work into a sculpting practice, understood as an expanded field, giving body to a kind of work, in the perspective of formal and procedural aspects, which echoes his minimalist predecessors, in names such as Anthony Caro, Charles Ginnever, Carl Andre, David Smith, Donald Judd, Giovanni Anselmo, Mark Di Suvero, Richard Serra, Robert Morris and Tony Smith. The same approximation is accepted for the so-called neovanguards, like the conceptualisms, the land art, the performances, the installations, the site-specificity, the in-situ and the dematerialized practices that emphasize process and time.

It is not, however, about encapsulating Túlio Pinto's work into an interpretation that is strictly linked to critical and theoretical paradigms of the North American matrix of

the second half of the 20th Century; this is not enough. In his pieces and sculpting sets, it is possible to identify resounding aspects of the constructive components of the Brazilian Modernism of the 1950s and 1960s, such as the geometric thought of the shapes, linked to the thoughts regarding materials, for example with Amilcar de Castro and Franz Weissmann, and dialogues established with the formal and conceptual vocabulary of contemporary artists such as Cildo Meireles, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos and Waltercio Caldas.

PENDULAR BALANCE, IMMINENT MOVEMENT

One can in general say that Túlio's production is marked by apparently simple pieces, though with complex solutions, which draw attention to the postulates that shape the processes, practices and other procedures.

The objects and structures in state of tension and limit, which the artist first creates with a sculpting thought and then materializing mechanisms involving weights, swaying and balance, are then structured using Static and Dynamic Mechanics systems. It is as if the equations could provide mathematical explanations regarding the suspended situations that he creates, even if they seem impossible and not viable. The pieces seem to be always about to, on the verge of, therefore the suggestion of a permanent tensioning that crosses a force field linked to the laws of physics – dealing especially with gravity and the resistance of materials –, which also involves and crosses the bodies and the looks inserted in this force field. According to the artist, 'We can realize and sculpt ourselves to the limits. In this sense, my work is a bridge that points me to a certain understanding of the world that I did not have. Therefore, it is also sculpting myself' ¹.

The series of sculpting installations 'Nadir' stretches the notion of limits with big glass sheets, inclined by means of rope arrangements balanced by the weight of pendular rocks. In the countless configurations used by the pieces, we can highlight a graphic stress if we consider that the course of the ropes, as well as the planes suggested by the materials coordinated with the force invested in the supporting of the structures, always offer images that seem to result also from the act of drawing in space. In the end, these are constructions that are apparently guided by anti-engineering processes and that deal with tension both in the contrast between rigid and frail materials, and in the points of stability of the structures, which always seem about to collapse. Therefore, they create a kind of magnetized field, which attracts our presence, but makes us hesitant in getting close, due to the sensation of risk that these works insinuate.

It is what the works in the series 'Compensação' (in English, Compensation) also offer, again with big glass sheets crossing a cube of cast steel, supported on the side of another cube, thus forming a situation of suspended balance. The same can be seen in 'Cumplicidade' (in English, Complicity), a series of sculpting objects in which glass balloons are always tensed by the pressure of the weight exerted by steel beams, forming intriguing arrangements, due to the formal aspects of the pieces and the confrontation between rigidity and frailty of the distinct materials. The works in the series 'Cumplicidade' not only dialogue, but also offer an unfolding in relation to another series 'Tempo' (in English, Time), structured with concrete blocks, supported by rubber balloons against a wall. Túlio Pinto presented the piece in different configurations. It was the version of three balloons and three concrete blocks, placed side by side, that made the artist discover something in relation

to his work: the materials he used do not behave homogeneously. In over 30 days, in the exhibition at Paço dos Açorianos in Porto Alegre in 2009, the set presented different behaviors: one balloon was almost deflated, another had a little air, and the third presented practically no change. According to Túlio, 'I discovered not only the volatile properties of air and balloons, but that the materials, even if industrialized, are not equal and react differently. It makes me think about the materials from a more, let's say, personal/individual perspective. It is as if there was an individualization characteristic to the objects.'

In this sense, there is the understanding of a performative nature of the materials and the objects, which became better understood the moment that Túlio Pinto used photography to deal with the different movements of the sets and arrangements. With the simple gesture of registering a 'before and after' in photographs of the three moments offered by 'Tempo', the artist documented different movement stages, which attests to denying any static nature in its sculpting practice.

If in 'Tempo' the air balloons are pressured by blocks and beams, offering a piece that is constituted of duration, 'Cumplicidade' presents a single instant of transition for the glass balloons from liquid to solid, that state defined by the final stage and stabilized by the force exerted by the beams, which take on different formal shapes in each piece. It is as if in the process there was a sort of imprinting on the glass, a remnant of monotype, which also provides here a certain individualization of the objects, if one considers the different resulting shapes. Guided by an ever-changing creative flow, by the transfer of materials and conceptual unfoldings, it is as if each project created by Túlio Pinto feeds the next ones. Glass, concrete and steel actually migrate from one project to another, being (re) incorporated to indicate new projects.

According to Túlio Pinto: 'When an artist says he starts painting and then has a chat with the painting, that the canvas starts requesting certain things, this also happens with sculptures, with the materials saying things, pointing directions. The materials migrate, and the pieces are created.'

Although there is the understanding that his sculpting projects already exist in his mind, it is in fact in space that they take place. They start working, if one may say so, from the experiments made possible in the game created by the materials, objects, fitting and balance. A procedure that claims the experimental nature of the creative process. 'This going into space is to materialize the piece in space itself. That's where the jazz starts. It may happen as it is, or differently. It is a matter of realizing the weight of the pieces and the swaying they offer,' says Túlio Pinto.

And here a new situation develops, which questions the notion of physical inseparability between the piece and the place it is installed. That is, the ingrained character of the piece, such as in the tradition of the site-specificity art. The objects and the structures that Túlio arranges in the space are prone to displacement and to the possibility of transferring in relation to its site-specific, whether they are guided by architecture or by the landscape. By making from the installation space a real place², with a tangible reality, configured both by the position of the observer and the presence of the piece – therefore phenomenological –, Túlio creates projects as a response to a set of circumstances, but that can be moved to other spaces without losing strength or potency. On the contrary, finding new meanings in the recontextualization of the temporary reallocations, which are, in many occasions, more accurate and dense. This takes place not only in the exhibition space, but also in the public space, or even in-between. There are several pieces of

sculpting-performatic nature, presented by Túlio Pinto in open areas, whether natural or urban, which generate connections with the so-called public art and with land art. The video 'Unicórnio' (in English, Unicorn) is an example. Developed while he lived in Phoenix, in the United States, it consists in the performance of a man dressed in orange, wearing the unicorn mask. On his back, there are extensive balloons, resembling lines, which are suspended in the air, in a natural landscape, surrounded by the topography of mountains and rocks. The beauty of the situation portrayed in the video – surreal up to a certain point – comes largely from an understanding of having there a sculpting-performatic situation interacting with the physicality of the natural landscape, arising from the creation in a fictional universe. These balloons shaped as orange cylinders migrated from other works and continue migrating. In the series 'Linhas' (in English, Lines), they also establish suspended sculptures in the air, like rhizomatic structures, fighting for their verticalization. The actions are conducted both in closed and open spaces, many times in places of leisure, such as parks, thus creating a relational situation with the passers-by, who become the audience upon sharing the space projected by the art piece. The result of this procedure is an organic nature of mobility and flexibility, between lasting and temporary, since they are ephemeral sculpting-performatic pieces, presented for a determined period.

SCULPTING, TRANSITORY AND SUCCESSIVE

Understanding that the body movement in space and time is also a sculpting act, Túlio's artwork has a certain performatic nature, in which the body itself is absent, unseen, and calling attention to the already mentioned performance, which takes place

in the materials level. This was the case of the residence created for IZOLYATSIA – Platform for Cultural Initiatives in 2014, in Donetsk, Ukraine. The first surprise was the impact of the body in the face of the strange reality. 'I had never been in a place that had snow until then. I had to relearn how to move, how to stand upright... and all the understanding I had of balance collapsed.'

Túlio Pinto went to Ukraine during winter on purpose, because he wanted to use snow and ice as materials. Better yet, the melting as an instrument to measure time. The resulting works dealt with the material effect of the thermal exchanges and the consequent implication of time in the passages of physical states – that is, also dealing with movement. The photographic language was added to capture the temporality of the pieces, with special attention to the movement observed in the transition of matter from one state into the other. This reminds, therefore, a procedure that is typically connected to the conceptual art. This is what can be seen in 'Waiting Room', which shows two images of what looks like a bunker filled with chairs in rows, aligned like soldiers. In the first image, the set of seats is harmonically inclined to the same direction, because of the ice blocks used as shims. In the second picture, the chairs appear in their regular position on the ground, and the water puddles on the floor indicate that the melting process gave stability back to the set. From the first to the last image, there is a period of 18 days. Similar proceedings can be seen in 'Land line #7', composed of photographs documenting a metal structure of a cube attached to a large block of ice, which only vanishes when the snow also disappears. Suddenly, by photographing duration phases, Túlio Pinto obtains the effect of a sculpture moving in time-space, starting from the displacement that occurred between mobility and immobility of the materials and structures. In the artist's understanding, 'the pieces in

Ukraine were developed using photography, but they are installations, using the performativity of objects and materials', since 'the ice lasted the time necessary to melt.'

Túlio did not use only ice and snow as material for the pieces. When he arrived in Ukraine, he found processed tar, which immediately caught his attention, for its shape, color and texture. This black and viscous residue, largely used to produce chemical products, and whose main by-product is pitch, was used to create a piece. Better yet, it was directed in order to create a piece.

In 'Time cut', a cube of industrially shaped tar is crossed by a metal sheet and then a glass sheet. The artist was interested in verifying the process that would begin from the properties he did not know in relation to the material he was using.

It was a surprise to discover that, as time passed, the tar cube became a sphere, indicating that the material has intrinsic characteristics and, because of that, it becomes stable with a displacement of conformation in its geometry, in a very particular way in space-time. Tar was also used in 'For what's remained, it's a matter of time', which, like the example of the photographic procedure in 'Waiting room' and 'Land line #7', shows the four moments of a tar sphere next to a melting ice block. Together, the pieces from Ukraine – of notice: conducted during the Russian military intervention in the country –, become propositions that reveal the regulations of a sculpting thinking that is not static nor simultaneous, but transitory and successive, connected by spaces-times determined by the materials movements, in a sculpting performativity in their own spaces-times.

POETICS OF UNSTABLE AND STATE OF SUSPENSION

From its origin, Túlio Pinto's production takes place as the material elaboration of an idea. That is, something that already exists in his mind, which is then taken into space to be translated into matter. It is, therefore, the practice of a projected thought. Initially, it happened in a somewhat Cartesian and binary fashion, guided by an effort doomed to fail: the attempt at conducting and totally dominating the possible risks and consequences brought by his projects. 'Trajetórias ortogonais' (in English, Orthogonal journeys) is, in this sense, emblematic. Exhibited individually in 2009 at the Goethe-Institut in Porto Alegre, the piece was composed by a series of wood cubes (15×15cm each), aligned and in a row by a wall, until they were projected in the space forming an 'L'. The set remained stable and supported by the weight exerted by a few concrete blocks (130×30×15cm each), vertically inclined, supported ones over the others and pending to one side. Thus arranged, the blocks exerted pressure against the rows of cubes; one row was pressured against the wall and the other seemed to levitate, thanks to the tension system.

'Trajetórias ortogonais' would be very meaningful to Túlio's posterior production, because it offered a conceptual and formal synthesis that would soon unfold: the creation of a sculpting set, arranged according to a mechanism that balances forces in the gravitational space, an aspect that will be part later on of most of his work. This piece brought a series of questions to the author, since it responded in an unexpected way, escaping his initial effort of guidance and control.

During the exhibition, the structure collapsed a few times. In the first, Túlio Pinto considered the fall as a proof that his proposal was unsuccessful. In the following

falls, he understood that this possibility – the collapsing, the fall, the disarray, as well as the instability and the risk itself – in fact revealed particularities inherent to his work, thus granting it a possible singularity. After all, it is a kind of ephemeral sculpture, which does not sacralize the object, can be reassembled, and which gets its potency from the instability of the materials and the impermanence of the structure, given that it is acceptable that both can react in different ways based on the circumstance. According to Túlio Pinto, 'I understood that this was my job, this was the poetry in it, and that it came from the fact that I dealt with limits. It was very important for me to understand my work. I believe that the formal aspect is indispensable, but if you push the material to the limit, to the edge, you need tolerance and flexibility. After I understood this, things started unfold in my work.'

For the piece at Goethe-Institut in Porto Alegre, 'Trajetórias ortogonais', all the collapses were registered in images, and these documental images, which offer a testimony of the unstable condition of the sculpting set when taken to an extreme situation, were included in the project, exhibited on the wall by the piece. And what can be said about the movement? In addition to the attractive formal appearance of the arrangement, one of the most seductive aspects of the piece is the annulment situation (or attempt) of the forces capable of causing the collapsing, which Túlio Pinto tries to prevent, even if temporarily, when he makes the set stable, thus managing the tensions hidden in an apparent balance.

In one of its most relevant and disseminated interventions, the book 'Caminhos da escultura moderna' Rosalind Krauss argues that the passage to a contemporary sculpture is ruled by space-time crossings, materialized in formal arrangements, and the observer experience is located in a dimension not only in space, but also in

time. 'We are forced, more and more, to talk about time³', the North-American critic and theorist writes in her 1977 book, adding that '(...) even for a spatial art, it is not possible to separate space from time for an analysis. Each spatial organization has in its core an implicit affirmation of the nature of the temporal experience⁴'. In Túlio Pinto's artwork, Krauss's assertive makes it possible to understand a sculpting thought and making that are based on the tension between rest and movement, between captured time and the passing of time, and it is possible to state that it is from 'this tension (...) that his enormous expressive power comes⁵'.

This can be seen in 'Duas grandezas' (in English, Two Magnitudes), an installation presented in 2009 at Galeria Iberê Camargo at Usina do Gasômetro in Porto Alegre. More than an installation, it would be best understood as an intervention related to a specific and determined space (the site-specific). The situation presented with a stretched steel cable throughout a room – an extremity is connected to a fabric fixed on the wall and stretched to its limit, and the other extremity supports a 130kg-steel blade inclined to the ground – which services a state of suspension that builds (and stabilizes) itself using the opposing forces.

Revisited now, 'Trajetórias ortogonais' and 'Duas grandezas' can be seen as two of the pieces responsible for founding Túlio Pinto's poetic, offering a synthesis of the artist's production: the interruption of a fall due to a tension that is precisely balanced, thus annulling the movement forces that threaten to start.

SCULPTED BODY AND IN MOVEMENT

This kind of 'synthesis of what is to come', already displayed there, can be identified in Túlio Pinto's most recent work, with the

pieces 'Nadir #Escaleno' and 'Nadir #Norte-Leste' (in English, Nadir #North-East), both from 2016. This resonance now unfolds not only because of the conceptual conjugation of the proceedings and the encounter of the materials that migrate among pieces, but especially because of the definitive inclusion of the body in the sculpting action. Therefore, what once was an integral element – the body – now becomes a component.

The two pieces are a consequence of the series 'Nadir'. What comes into play here is the complexity of the arrays that maintain the glass sheets balanced. If previously they were fixed points attached to the ropes, now it is the body itself – the performing artist Diego Passos – who is explored, in an attempt to lend stability to the set. It is a body wrapped in an outfit created from the ropes, offering as an image something like a communion between materials and the performing body. This is why the structuring of this set is almost completely dependent upon the behavior of the performing artist. The act of remaining static demands an action from this body that is fully invested in the exact measure between force and balance.

If these new parameters are embodied in the image resulting from the photo-performance 'Nadir #Escaleno', they are then stretched to the limit in the performance 'Nadir #Norte-Leste'. Here Túlio Pinto advances in the possibilities developed throughout the series when he explores the passing from the highest level to collapsing. Better yet, the duration between one phase and the other. This in-between is a consequence of the period in which the performing action takes place. The presentation at Festival Mais Performance at Oi Futuro in Rio de Janeiro in October of 2016 was recorded in video. When the curtains open, the performing artist is standing, connected by the ropes to two glass sheets. Before his introduction,

we see that the rocks – which seemed to be in static balance in the structures – started moving. With the emphasis on the pendular situation, with the rocks about to break the glasses each time they get close, the work is an action configured in the unpredictability of its duration. For ten minutes, which were set on the clock, the tension created by the sculpting-performance makes the observer somewhat apprehensive and forced to project consequences. And they are finally confirmed (or not) by the performing artist: with a small movement, he breaks the state of suspension, making the instability of the structure the final act in the performance, which takes place in the mentioned passing from the highest level – the balance maintenance – to the collapsing – the crashing of the structure and the breaking of the glass. 'With the inclusion of the body in the piece, it becomes the matter of the work, a piece of the gearing in the system', the artist states.

Before, with 'Transposição' (in English, Transposition), from 2012, Túlio started developing a corporeal understanding regarding the possibilities of his work. Initially he thought the body not as a mere gear, but as a component of its own raw material. In synthesis, the project involved the transfer of 6,000 blocks of concrete from Praça da Alfândega to Galeria Augusto Meyer at Casa de Cultura Mario Quintana in Porto Alegre. In the action, which had the collaboration of occasional participants, the transportation was made with a cart, with comings and goings throughout 20 days, along the 500 meters that separate the two spaces. At Praça da Alfândega, the stacked blocks formed a large cube. Upon moving them to the gallery, they were disposed on the floor, creating a concrete surface on the floor, over the original flooring. The she formal aspect of this transposition points to the primordial principle of sculpture: the subtraction and addition of matter. Conducting the many comings and goings

with a cart loaded with rocks, Túlio Pinto decided to extend to his own body the notion of limit, which already ruled his production. Thinking of how to conduct a work of art in these terms, he conceived the first project contours, based on long runs and walks that he would undertake next. One of them was 'CEP – corpo, espaço e percurso' (in English, BST – Body, Space and Trajectory) from 2013, in Rio Grande do Norte, and the other 'Migrações' (in English, Migrations), also from 2013, in Uruguay. Both were produced as a mobile artistic residence, by means of institutional programs. Each with their own singularity, the projects had in common the fact that they are based in the displacement experience of a foreign in the face of a strange landscape and context. During the journeys, Túlio Pinto was subjected to methods, rules and instructions, thus connecting to a line of the conceptual art. 'CEP' and 'Migrações' also involve the apprehension of a moving landscape, giving an understanding that it is the artist who is also sculpted by the surrounding and by the passing situation. The artist states that '(...) in these pieces, the object is an excuse. What is, in fact, being sculpted is myself. If the relations sculpt us, I can say that my projects sculpt me.' Túlio Pinto had another project involving displacement in 2015 at the Phoenix Institute of Contemporary Art, this time using a bicycle. With 'Displaced four times', he once more used self-imposed methods, rules and instructions as a means to experience the landscape of the Phoenix region from the perspective of movement. The project was developed from the representation of the metropolitan region, establishing displacement routes in the Cartesian grid of a map. The surprise was the large territorial scale that took the artist through extensive lengths in the routes, such as the 150km that separate the extreme point in the West and the

extreme point in the East. Just like 'CEP' and 'Migrations', 'Displaced four times' was structured from the experience of the moving landscape, an understanding that also involved the drawings that Túlio would produce, still panting and sweating, during two minutes, at the end of each displacement. The artist states that 'these drawings were always produced while I was exhausted. That is, my body was unbalanced, unstable; my senses were altered. In these projects, it is as if my internal landscape was altered by the landscape surrounding me. At the same time, I tried to apprehend the landscape that altered me. One thing within the other.'

Throughout the journeys in these projects of displaced mobile residence, the artist produced not only drawings, but also collected objects, registered his actions and the landscape in pictures and shot videos, among other actions and procedures. What these pieces had in common, upon his return or at their completion, was the need to be exhibited. And we reach here the questions that arise from the nature of the artwork created during trips and expeditions: How to presentify and share an experience that resides in the individuality of the artist? What to expose when the work is something between the idea and the accomplishment? How to handle the problem of the material incompleteness of the creative processes which do not end in the creation of objects, let alone in the materiality of the shape? How to transfer the artist's experience dimension in pieces that are not completely present because of their immaterial character? After all, what is in fact the work and how can it approach the visitors of an exhibition? These discussions are not exclusive to the work of Túlio Pinto, but start in the different contemporary artistic practices based in geographic displacements.

The exhibitions resulting from 'CEP', 'Migrações' and 'Displaced four times' were

configured as installations. The materials collected and produced during the journeys – drawings, notes, photographs, videos, objects – were displayed in arrangements that were conceptually formalized in the exhibition spaces, thus connecting to the already mentioned site-specific and in-situ art. Although the formal grammar invoked by Túlio in his sculptures is present there – the mechanisms, the balance and swaying of forces, as well as the suggestions of tension and limit of the materials and the structure – the installations cannot be seen as the whole of his work, but a part of it, a phase materialized in a specific space-time of the exhibition circumstance.

The movement, and it also exists here, is given in an attempt to capture and presentify an artistic experience that took place during a displacement, in passing, always leaving something behind; it is, therefore, already considered past. Túlio Pinto has a precise understanding: ‘The main raw material is experience. It’s in me and it is untransferable.’ The comment supplies an understanding of the installations, in the sense that they can be better understood as a kind of visual archeology of an artistic experience. The artist continues: ‘Certainly there are aspects that will only become known if I tell them. But I would say that there are material indexes that are enough to become work in someone’s mind, from their own fiction. They are all indexes, like a puzzle.’

This thought in regards to the fruition of the observer as an attempt to create meaning by recomposing the itinerary of the artist, gets close to Nicolas Bourriaud’s theory in relation to the usage of traveling in the contemporary artistic practices. In his book, ‘Radicante – por uma estética da globalização’, the French critic places the condition of the wanderer and the semionaut as elements of an esthetics of displacement – the creation of a shape-route –, accompanied by an ethics of

displacement – a thought of translation⁶. Borriaud considers several artists, who make use of artistic procedures using movement and its forms (routes, expeditions, maps...), iconography (roads, woods, deserts...) and methods (from the anthropologist, the archeologist, the explorer...).

PHYSICAL WORLD CONNECTED WITH PLASTIC FORCE

Commonly, Túlio Pinto’s works invite us to experience them as observers that are present, understanding the physical presence as necessary to contemplate the field of senses. Better yet, the presence as movement in space in works⁷ and as an act capable of unchaining an esthetic experience. The understanding of sculpture not only as a tridimensional object that exists in the static space, but also as a tridimensional experiment that deals with movement, finds echo in what the North-American minimalist Donald Judd stated back in 1965 in his classical text ‘Objetos específicos’: ‘(...) The three dimensions are mainly spaces to move⁸.’

As can be attested, movement can be seen in different forms in Túlio Pinto’s work, which always operate a displacement, whether of the materials or the bodies, both from the artist and the observer. From this understanding, it is as if his pieces transferred the initial seduction of the formal arrangement to the balance arising from the precise tension invested in supporting the structures. In this sense, they conduct the emphasis of the look from the structure to the system of forces that keep the mechanism stretched to the limit before collapsing. Being between these two forces is also being in movement.

With experimental propositions that materialize upon connecting the world of physical laws with plastic potency, Túlio Pinto creates specificities to his work in

the face of the contemporary production, because of the tense articulations of the two dimensions: the suggestion of precarious balance and the sensation of imminent collapsing. In none of the cases, deleting the force lines that incur over the objects and bodies is an option, since these forces are at work there, stretching themselves as a system that is temporarily solved, even if making use of the same silence of the materials stretched to the limit of the resistance they can withstand. In regards to tensioning, Túlio Pinto attests that it is in the limits that we can experience the unique seduction of being part of the world.

NOTES

¹ The statements by the artist mentioned here have been made to the present author in interviews and conversations. They will appear between quotation marks throughout this text.

² I refer here to the concept of place developed by Marc Augé as an opposition to the non-place. In: AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 4.

⁴ *Id., ib.*, p. 6.

⁵ *Id., ib.*, p. 6.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁷ I use here the concept of ‘space in works’ according to Alberto Tassinari, who created it to think about an expanded notion of space in modern painting and sculpture. Cf. TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁸ JUDD, Donald. “Objetos específicos”, p. 102. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 96-106.

INTERVIEW WITH TÚLIO PINTO

by **Angélica de Moraes
and Francisco Dalcol**
12.14.2019
MARGS Auditorium

Francisco Dalcol: Good afternoon, everyone, I would like to thank you all for being here today. As our intent is to have a rich and pleasant discussion, in close contact with the artist, we are commemorating the opening of this exhibition in conversation with Túlio Pinto. I must thank our special guest, Angélica de Moraes, who has kindly accepted an invitation to participate. Angélica, as you all know, is a journalist, critic and curator, with a long history and interest in Túlio's work. Our intent is to establish something between an interview and a conversation. Túlio, I would like to thank you for this opportunity to develop this exhibition at MARGS. This project has many diverse readings, within the scope of study and research to which I have dedicated myself, allowing me to see your artistic production as an object for reflection and thought. In accordance with the current orientation of MARGS's artistic programming, this exhibition is presented following a great presentation in the same space, in honor of Francisco Stockinger, a notable modern artist. So, with this individual exhibition by Túlio, we intend to expand our understanding and experience of sculpture, objects, spatiality and three-dimensionality, through the production of an artist who explores an expanded field of sculpture within contemporary expressions, especially those following the 1960s. I comment on this to explain some of the links and biases that constitute our ideas about programming, with the intention of offering

an intense experience to our audience. I'm not going much further into this introduction. Thank you, Angélica, thank you, Túlio. Our plan is for Angélica to moderate this conversation, counting on her experience as a journalist and interviewer. So, I shall give the floor to her. And again, thank you all for being here.

Angélica de Moraes: In common with Dalcol, my colleague in a school of art criticism evolved from the emotion of the moment found in daily journalism, I have been following Túlio's work for a long time, which sharpens my perception for the new elements he is constantly adding to his poetics. This exhibition Túlio Pinto is opening today at MARGS produces an immediate impact related to the excellent use of the space. Of course this is a result of the fine tuning between artist and curator. In this conversation, we hope to explain some of these processes in more detail.

We will be mediating and provoking responses from the artist, but he has the final word here, since it is his creative process with the contents and materials that produce the artwork. He has the first perception of the work, for he created it. All the critic and the curator do, as we know, is to open other doors, for other possibilities of understanding, without betraying or distorting the intent of the artist, but rather expanding it to different levels of public perception.

I think this manner of thinking may be the result of a working discipline brought from cultural journalism. The journalist conceives a clear view of the facts which are more important than the adjective. I think here we can prove it once again. So, I go straight to the point, taking some characteristics from Túlio's work and then enriching this approach with the testimony of the artist himself on the issues that we are going to raise here.

First of all, it seems fundamental to me

that the perception of the exhibition "Momentum" deals with a situation of energy, of tension. The works are like magnetic needles, like compasses that lead us to the perception of a phenomenon, both external to the sculptural object and internal to it, because tensions are permeating and establishing the shape of the object. The surrounding space creates an encrustation this way, and, in turn, modifies it. Everything is there to create and explain an idea, a poetics.

I also think it is important to note that Túlio's work is anti-illusionist and non-narrative. It has no illusions. It does not create optical illusions. It is what it is. And it has no narrative, it doesn't tell any stories. It brings out the truth of the materials, and it is the materials that create the poetics. The more faithful to the materials Túlio is, the more aware he is of how they work, the more the poetics stand out. And here comes a great quality in his work: it happens through the choice of the material.

The choice of material is already a poetics. Túlio is emphasizing in his works that the world, things and life is energy. Everything is energy. The artist's own creative act is energy. The artwork points out, but does not crystallize energy operations. His effort is to keep them open and alive for our enjoyment. The work is in tension and is established from that tension, at that specific moment. For this reason, the name of the exhibition, "Momentum", is very appropriate; that moment in which the work happens. And it is also, often, in an absolutely unstable or critical balance, of which the artist makes use poetically. Another thing – I don't want to go on longer because this is not a monologue, it is a dialogue after all...

Túlio Pinto: But it was so beautiful, I enjoyed listening to you.

Angélica: Thank you. Another issue is that Túlio's work involves and articulates different times: the timelessness of stone

and the aging of iron contrasting the brief moment in time while blowing the glass. So, we have several times and several moments. Everything, it seems to me, can be summed up in the first perception I had of Túlio's work, when we had the collective exhibition at Sesc Pompéia, in São Paulo, do you remember?

Túlio: Yes, an exhibition within the Tripé project...

Angélica: It was called "Paralelo trinta" (thirtieth parallel), with Gisela Waetge and Rommulo Vieira Conceição. I remember the use of inflated latex balloons, pressed by concrete pieces, caught my attention in your work. The work dealt with breathing. Breathing as an indication of life and resistance to the struggle we face in the world. Breathing was the first poetic content that drew my attention in Túlio's work. I don't remember the date now. Do you remember?

Túlio: 2010.

Angélica: Thank you. This work expresses with total effectiveness the breathing and the contents implicit in it as life and resilience. Breathing, as we see in this individual exhibition at MARGS, establishes a core of meaning that continuously integrates the work. The balloons were replaced by blown glass and the concrete beams by marble blocks, because, after all, the artist...

Túlio: And steel beams...

Angélica: Yes, of course... because the artist started refining his materials. Certain constant aspects in his work fascinated me for the spatiality and for the artist's ability to dig deeper into territory he has already mapped, to extract as many different readings as possible. He is constantly talking about the same things in different

ways, which allows for a higher density of meanings. There are several layers of reading in these excavations, which together enhance the result. Another question, and then I'm going to finish this monologue, because the artist next to me will bring us much more analysis in the aspects I have listed, is the minimal use of means. Everything is so accurate and essential in expressing what the artist wants to say, which does not mean that Túlio's work is minimal art. He has established a very unique overlap between Minimal Art and Arte Povera (poor art). There is the use of materials from nature itself, such as rock – raw rock – and industrial materials such as steel and iron. Finally, what caught my attention when I visited the exhibition yesterday was the performance, which will be documented throughout the exhibition in photographic form, but I had the privilege of seeing it live.

Túlio: It will actually happen.

Angélica: Will it happen today, at the opening of the exhibition?

Túlio: Yes.

Angélica: Oh, great. Because the way Túlio gathered these elements together is impressive. I say it again: it is energy. The energy flowing in the blue thread that surrounds the performer's body, again evoking a compass needle. Body as a response in harmony and balance with the world, the stone and the glass. In this set of tensions there is a very unstable balance, a necessary and exact force for the set to be assembled and stay that way. I think this work can also be seen as a retelling of the old Atlas myth; a contemporary Atlas in which the giant who used to support the weight of the world on his shoulders, finds himself an ordinary man, supporting the weight of his own life. Because there is the rope that he has

to tension through the solar plexus, that is, through the heart, and hold that stone, which represents existence. This work is a masterpiece. Well, shall we move to the questions?

Túlio: Before starting the questions, I just want to thank Francisco Dalcol, the entire museum team, Fernanda and everyone who works behind the scenes, Angélica de Moraes, once again, for having been a friend and partner for almost ten years, since 2010. It is nice to realize that, it is really nice. I invited Angélica to write the book we created with Piero Atchugarry, who is a gallery owner with whom I work; a good friend of mine. Thank you, André, and the Millan gallery for being here too, because I believe artists never work alone. They are the driving force, but the work happens inside a pre-arranged system. Just as my works are a result of pre-arranged systems of agents that generate a complex conformation, Angélica is so important here, and all the partners, Millan, Piero Atchugarry, the museum is important, the public is important, either criticizing constructively or praising, and so on. I also want to thank Vera Pellin, who is here and is very important in my career and gave me the opportunity to do an extensive residency in Uruguay, at EAC, in which I could walk quite a lot throughout the country and had a lot of time to think about life and about my future projects. I like these displacement projects, and I will participate in a new one in 2020 with Anderson Astor, who is here. We will go through the Tordesilhas demarcation line by bicycle. These are moments that I use to think a lot about what I do, mathematically as well. These gaps are important. Special thanks to my father and to my mother, who I have just seen sitting there, they are my biggest supporters. Without them, I wouldn't be here the way I am right now, for sure. Well, I thanked a lot of people, I positioned myself, thank you.

And now we can talk about the exhibition. Francisco's invitation was very welcome, because... No, wait, I forgot to thank my daughter. My daughter is there. Thank you my daughter for existing and also my wife, Tessália, for being here too. I am nervous, so I forget things, sorry. And my daughter is behaving (laughs). When Francisco invited me, it became a challenge because my works are very quiet, and the museum has a lot of visual noise because of the floor. So, I brought this observation to him, and we worked together to try to cancel this noise so that the works could present 100% of the strength they have. So, this was the first challenge we had to find a solution for. I also forgot to thank Maurício, but he has already left the room; Maurício and Paulo, the people I have been working with since 2013. They were with me when I had the exhibition at Baró, when I used to work for the gallery, in their big shed, and then, subsequently, in everything else I have done. I think the people who are here know my work, in a way. I can't see many people who don't know my work here, maybe one or two people, and that is all. Aunt Bete too, I don't know if she knows it. But anyway, there are no great surprises like that, as Angélica said: what is set is set; it is what it is. There is no simulacrum. I remember when I was in college... There is a drawing that I gave to Francisco as a gift, which is in the exhibition; now I have just revealed the "private collection" (laughs). It is a work that I named "Orthogonal trajectories" (Trajetórias ortogonais), in which I placed some suspended wooden cubes and some wooden blocks pushing, making this unlikely engineering happen. When I designed this work and made the sketch of the drawing, a professor from the Art Institute (IA-RS), Adolfo, asked me: "Why don't you brace it? Drill the line of cubes, put a bracket on the wall and use only a concrete block. It will work the same way! And nobody will know." Then, I replied to him: "I will know, man" (laughs).

Angélica: It would be a bluff.

Túlio: It would be a bluff. I think this is an important fact: I really believe in the work I do, from the moment it brings me to my reality. What do I mean by this? I am the first observer of my work and also the first to get surprised with what the materials I chose can give me in return. Really! Do you know that scene with a monkey in front of the obelisk in 2001? It is ecstatic and it can't understand or comprehend, but it keeps trying... It is exactly what happens to me when a project of mine gains strength in the world, and actually happens and is established.

I have seen this process happening sometimes with my work in relation to other people. When my sculpture triggers each person's personal sculpture, it is very beautiful, very poetic. When I present a dangerous artwork, as in the one exhibited at Baró, and, as with many being presented here, then I make it very clear that you can't touch it, it is not allowed to go underneath, you can't play with it; it is not interactive art. But a magnetic field emanates from them, as you said, right? Like a compass. But they emanate a magnetic field that somehow repels the observer, makes the observers put themselves in a safe place. Because they can understand that there is no bluff there; they can understand there is something there, but, at the same time, there is not. And when it is not there, an internal alert is turned on.

And that is what happened at Baró. I put a work there, and we had a big debate before installing it, whether to put warning signs on the floor, whether to put tape, to put a fence. But anything like that would destroy the strength of the piece. And I chose to take on the responsibility of not putting anything on, and the work alone was enough to repel people (laughs). People stayed at a safe distance. So, I think my sculptural work is about that. What else? I think that is it. I am bringing some old drawings that I think

are important. I haven't drawn in a while. My practice is very mental. I draw in a small notebook, not these drawings that are here. In the notebook, I keep drawing, but my practice is even more mental. I think these drawings have an importance more related to their constructive aspect. Because the way they are constituted, the mental process I go through to make them happen, is the same process for my sculptures, so they can reveal themselves. So, I think these reflections of the few things that are on the wall, with those that are inside the space, creates a good result. And it is a little obvious, I am not sure if obvious is the best word, but everyone can see that. I think now we can open for questions.

Angélica: Do you want to ask a question?

Francisco: Yes I do, thank you. Well, this point you mentioned, Túlio: I used to write the curatorial text, about this "field" you describe, this "field of magnetic forces." It is very interesting because Túlio's work, in my view, certainly deals with tensions, but above all, with the limits of that tension. These are works that are temporarily resolved, in a state of suspension. They are interrupted, as if there was something about to happen, but for a moment it is canceled, at least provisionally. It means there are forces constantly acting there. Gravitational force, but also the laws of physics. And this, in a way, also makes us aware of our presence in this field, allowing us to create that awareness. And, in a deeper experience, we can see ourselves as part of a constitutive issue with what is there, because we are also held to the ground by the force of gravity, and all these forces affect us all the time. This feeling of awareness tends to take us to an endless experience, as we begin to perceive this interaction of the forces and, at the same time, to perceive ourselves in the middle of this system, which is richly interesting. It may sound an old-fashioned

expression, but I think it is still useful: we are talking about the "expanded field of sculpture"; a kind of sculpture that has, as its base, the amplification of our spatial and three-dimensional experience. It is visual, but the visual activates other senses, other perceptual stages within the experience that these works provide. And what we tried, now talking a little about the curatorship process of the exhibition, was to provide an experience that also takes place while we walk through and move around the exhibition. The idea is to really intensify this feeling that our presence also constitutes this field of senses. Well, from this point, I want to ask another question, which doesn't have much to do with this, so I don't know if you will want to answer... but I always like to ask artists about their references of thought. I don't know if you would like to talk about some artists who...

Túlio: Yes, we can talk about that.

Francisco: I always like to hear artists talk about their references, as it creates connections with their own work, and, at the same time, it may open up other questions. Because contemporary artists deal with an extensive archive and memory collection, they acquire information from the history of art. Artists deal with this heritage that, in a way, they cannot deny. **Túlio:** You are right.

Francisco: Whether to avoid repeating others, or to intensify art as a critical idea. Túlio, I wish you could comment a little on this because I understand that it has to do with your journey and your encounters in a certain way.

Túlio: I like a lot of people. I studied a lot of artists in college. Of course, I keep doing it nowadays. I have worked in several places and I have had access to some museum collections. Thus, I have seen nice things.

During college, partially here and partially at Parque Lage, I studied the minimalist artists, those of the Arte Povera, like Giovanni Anselmo, and also the Russian Constructivists.

But there is a fact for me that is more important and has to do with something Agnaldo Farias once said, and I will never forget. I always repeat this, ad infinitum, which goes something like this: "the artists dig a hole", ok, I know you can adapt this to any profession, I think, as in: "they dig a hole that is their own experience, their own process." At the beginning of your career, your hole is very shallow, so you relate to the world for 24 hours a day, you are not sunk in it yet. Then, you have all your references with you all the time. You are going to look at Donald Judd, you are going to look at Tatlin, you are going to bring these guys, but you are going to be digging your hole, and according to the intensity and the passion that is particular to each one, the hole will be deeper or shallower. I don't look at it anymore... I look at the walls of my hole, you know? That is what I mean, you know? I come out of my hole just to sleep, eat and take a shower. My wife knows that... Then, I go back to my hole. And inside my hole, I relate to myself. What do I mean by that?

Francisco: It is a struggle...

Túlio: What I mean is that my work is pointed to the others, you know?

Francisco: The materials too.

Túlio: Exactly. That is why drawings are so important, because they are constituted following this process. It is like a piece of paper, cut into marquetry patterns, bringing the negative space from something (or someone) that was not there yet but that was added in this way...

Francisco: In a constantly changing process.

Túlio: Exactly.

Angélica: I think this metaphor of the hole is interesting in realizing the recognition your work deserves and what your focus is. But it seems to me there is a previous topic, which is the process of creation; and, in your case, considering what we have discussed so far, it has much to do with walking and the displacement of the body in the landscape. Your gaze is always on the horizon, but always on a horizon that changes due to the displacement of your existence. So, I personally prefer the walking metaphor...

Túlio: Yes. Which is antagonistic to the hole metaphor.

Angélica: Exactly.

Túlio: Both make sense, because, in fact, it is not my body that is walking, it is my head, even if I am arrested and in a cell, my mind is free. When I am walking, in any circumstance of displacement, my mind is thinking about things that might not be in that place. Obviously, my attention always returns to that place so I can do what I was supposed to, but the gaps of "creative absence" are quite intense. I think it is something that also happens to swimmers or runners and to everyone who has corporeal experiences. This is a strategy for you not to feel tired. You shift the point of perception of the brain into something else and you end up forgetting the pain and the tiredness, and you keep going more calmly this way. In my case, I use this as a creative trigger, because this mechanism seems to enhance the experience.

Angélica: I would like you to exemplify one of the experiences you had, where it happened and tell us a moment of perception your own displacement allowed you to create.

Túlio: Yes. I was in Uruguay once, carrying out a project in which I collected some stones... Collecting stones is something that I started doing long ago. I will talk about this again, so I am sorry for the people here who have heard this before, but I think it is important to repeat it. In 2005, after going to the second semester in the Art Institute (IA-RS), I went to study at Parque Lage, before which I had taken a semester at Atelier Livre. At Parque Lage, I took classes on Creative Process with Charles Watson. I didn't know anything about that. I had painting as the only technique I knew. So Charles was the first to open my mind. He showed us several videos and presented many lectures. I heard Daniel Senise speaking, scientists speaking, a lot of people speaking. One of the videos showed Richard Long shifting stones. When I saw that, I immediately remembered what I used to do when I was a kid. I used to collect stones near my house and I used to take them when visiting my grandmother on vacation. And I dropped the stones. So, it was a child's game, which, at that moment, at Parque Lage, even being a beginning artist, I already realized it had many layers of meaning. Thus, I go straight to the moment when I was walking in Uruguay. Then, I reproduced this movement of collecting stones, recording information such as its location, notions of territory and border. All these things are intrinsic to the stone, to the mineral. So, I picked up a stone on the floor and, at the exact moment I took it in my hand, it just broke into two pieces. It was a split so accurate that when I put them together the seam disappeared. It was like becoming one piece again, you know? Then, I incorporated this stone into the sculpture as an index record of that walk; this went into the final exhibition, under the name "Siamesas" (Siamese twins). And it has to do, in a way, with this understanding of the world, that you perceive a unique thing, but with all the frictions and separations that you perceive from up close.

Angélica: These are the lines of force you use...

Túlio: Exactly. So, there is something going on. Not like Cildo, with "Cruzeiro do Sul" (the Southern Cross), but a minimum fraction of an element that can expand into the macro. That was my comprehension at that time, and that was what made me emotional at that moment. I took the stone and crack... It suddenly broke in my hand without any effort. It was spontaneous. I don't know if what I'm saying makes any sense, but it made perfect sense to me.

Francisco: I think it makes perfect sense, for sure, because what you are talking about is what the exhibition allows you to perceive as well. Knowing your trajectory, it is possible to note in the exhibition, several links with moments recovered from your trajectory, from that aspect you mentioned before about the materials, which go from one work to another, as if migrating and changing. For example, we present a video at the entrance of the exhibition, with a work Túlio performed in 2012, called "Transposição" (Transposition). The video is not part of the exhibition space, it is in the foyer, and documents a work Túlio did outside the museum, in the square. I consider this work very significant to this decade here in Porto Alegre. Besides being very powerful, it allows us to understand various aspects of his work. In short: Túlio created a large cube in the square with concrete cobblestones, let's call it this way, and he set up a small house, in which he lived, going through a displacing process, transporting, and transposing these cubes then, to a gallery at Casa de Cultura. So, what was a cube here in the square was flattened and then used to cover the entire floor of the gallery. Well, that speaks of a primordial principle in sculpture: addition and subtraction. So, it is the synthesis, it is the most minimal aspect within the sculpture that one can think of.

In terms of curatorship, I thought this work could create a curious element, something to catch the interest of the public right at the entrance to the museum, in this place of passage, the foyer is a place of passage. But also to establish a relationship between the inside and outside of the museum, as it seems to me interesting to think: "oops, this is something that happened out there in 2012." At the same time, I consider it to be a work we should all see again, because it is quite emblematic when we talk about contemporary production here in Porto Alegre. "Transposição" resonates throughout much of Túlio's work, this minimal thing, which is also conceptual. There is still performance and collaboration. In this work, the cobblestones were transported in a wheelbarrow, and some were carried by people who felt comfortable in collaborating in their transport. For all these reasons, I consider this work a matrix of many things that have happened and are still happening in Túlio's work. I don't know, Túlio, if you understand it this way, but what I realize is that some materials were being considered at that time, you just spoke about the stone, but I wanted you to talk a little about your encounter with materials that are sometimes industrial, sometimes natural. About an ordinary thing, but at the same time very usual. Anyway, talk about the way you relate yourself to the materials and how you choose them for each work.

Túlio: Sure.

Francisco: Because I think this is what Angélica said: the choice is already a conceptual and practical foundation of your work.

Túlio: Do you want to say anything else, Angélica? It seemed to me you were about to say something...

Angélica: No... You can continue.

Túlio: Yes, what a hard question.

Angélica: Do you want me to talk a little? (laughs).

Túlio: Oh yes. I want you to (laughs).

Angélica: So I'm going to talk about the curatorial choice of putting that video in the entrance to the exhibition. It was a very good decision, very well reasoned. It works as a quote, an epigraph that speaks for the whole. And, as you well remembered, Dalcol, it deals with the two basic principles of sculptural work, the work of subtraction, that is, of sculpting the stone, and the sculptural work of addition, that is, by adding clay to establish a shape to be molded in the foundry. Of course, always reinforcing this is just one possible reading of the video, but not the only one. Túlio's work, I repeat, is not narrative. But, if we intend to make a metaphor, it can also refer to collective construction work. You can only build something solid collectively. And, as each one collaborates and contributes to a piece, the whole is formed, which we can understand as a project reflecting the collective desire.

Túlio: Curiously, I wish I had answered your previous question using this work as an example, because it was created while I was working on a displacement project. While using my body, I realized I could use the body, in some way, to talk about sculpture. In short, this is what happens there. There is the assembly, the performance, the photos, the video, the other aggregated languages to complete the system, but the main part, the backbone, is the sculpture.

Francisco: And the materials?

Túlio: The materials have been changing over time. But it is a transformation inside the hole, as I said. Why? Originally my work consisted of only concrete blocks, because,

as you said, other things require a team. People help each other to shape a hole. In this hole, which in my case, my story as an artist, includes all the teachers I have had, who never discouraged me. Because, for example, when I was attending college and had sculpture classes and the assignment was to mold your face in clay, I said: “I am not going to shape my face in clay, I am sorry.” “So what are you going to do?” So I drew an idea and showed it to the teacher. “I have this idea here.” “This is interesting, if it works, go and do it.” So, I did. My work consisted of four concrete blocks falling from the wall as a hand fan. One supported the other, distributing the forces. Then, the blocks would be balanced, so the last one almost seemed to levitate, parallel to the ground. It is a work that I like a lot. I never did that again, but at some point, I want to repeat it. I showed it to the teacher, and he said “very good, what’s next?” The next work was a video. I photographed a black balloon, filled with helium gas, flying in the sky and made two large copies of this image. I placed these images on either side of a foam board, front and back, and attached this to the balloon. Then, I made the balloon fly again and recorded it on video. When shown in a room, the video created an abyss of images: it was one thing inside another, inside another. At that moment, I had a lot of balloons inside the studio. There were four concrete blocks. Then, I looked at the concrete blocks, I looked at the balloons, and I thought: let me try something here. I filled a balloon, put it on the wall, added a concrete block, and, it just stayed there... Then, suddenly, I started adding more and more... I thought, look how interesting... Okay, one more. So, this is how it goes, understand? One thing leads to another. It is very organic.

Angélica: I would also like to discuss a very interesting work you did in São Paulo: a bed made of edible leaves, also constructed in a multi-storey configuration of stacked

blocks. When the leaves were grown, you made a big salad for the audience on the last day of the exhibition. Then, the work was literally consumed.

Túlio: Just like Cattelan’s banana (laughs).

Francisco: It was lettuce, wasn’t it?

Túlio: Lettuce, arugula, only good things.

Angélica: And as it was lettuce, it reminded me of one of Túlio’s sources: Giovanni Anselmo. This artist made one of the most sensational and classic works in the history of contemporary art, which is a leaf of lettuce placed between two blocks of granite tied with a wire. The sculpture had to be “fed” daily with a new leaf, because when it is withered, it released the tension that served to hold the two blocks together. The work needed a new leaf of lettuce every day to remain intact. It is a very poetic work. A living work. Túlio also made a living work, and it seems to me that he took a step further in this poetic issue, because he fed the audience (laughs). It was very cool.

Túlio: That was fun. This work was really cool. It is funny the way life works, because I didn’t know anything about plants at that time. So, one day, I was invited to make a micro-residence in Victor Civita Square in São Paulo, which used to be a garbage composting plant. The entire ground of the square was contaminated, to the point people had to walk on wooden platforms, avoiding contact with the ground. Then, I thought: I’m going to do something with this process, using a living thing, but also using a sculptural aspect from the plant itself. So, I made these beds Angélica referred to, but they were inclined. Why were they inclined? Because there was a balloon under each one. And the idea, in theory, was that with the growth of the plant, it would become heavier, making the

balloon deflate. That actually happened, but there were some surprises too.

So I began the project the way I had conceived it and thought it would work. I met this guy at a store where I went to buy seeds, and he said: “Hey, this is never going to work.” Then, I said: “Oh yeah? What do you know about this?” “I understand a little bit.” Afterwards, we became friends. The guy uses organic waste from the food court to make soil for planting vegetable gardens on the roof of the Iguatemi mall. It is a crazy thing he does. His name is Rui Signori. He helped me with my project at Victor Civita Square. I think it is important to emphasize this: all of my ideas and projects need to be endorsed and dialogued with people from other fields. In this case, this agronomist.

Angélica: There is also chance.

Túlio: Chance is important.

Angélica: Because you found an agronomist with experience in that store, that was great luck.

Túlio: Absolutely. Just like my luck with the sand cube I built at Galeria Baró. When it collapsed accidentally, it left a silhouette of mountains on the glass that dissected the cube. The glass itself was not broken. I am aware that you have an intention, but the material has also its own intention and sometimes they are different. So occasionally you need to respect that, not impose your own desire one hundred percent. You need a space of tolerance for things to flow. And now I remembered Nelson Félix. I had the pleasure of assembling one of his works for a Mercosul Biennial. There were temporary walls with steel beams which ran to the top of the walls. We were having difficulty keeping one of the beams in the right place, so the wall wouldn’t line up, which was a problem. Nelson just left without speaking to anyone. He returned

with a giant red c-clamp. He went up the stairs and asked Ivan, his assistant, to join him, put the c-clamp on the beam and the wall and tightened it. The issue was resolved however one could now see a red dot up there. So the curator of the exhibition came and he complained about it. I witnessed this. So, I learned a lot from this experience, and from others that came after. Nelson politely told the curator that it was not his will. It was a desire from the space’s architecture and from the materials used in it. Nelson was letting the materials talk and they had asked for it. And it became part of the work at that moment.

Francisco: I will take an opportunity to address elements beyond Túlio’s exhibition at MARGS, because I think the idea of this conversation is also to amplify a little bit what we have the chance to experience here. Túlio, I will mention two works, feel free to comment. One of them is, in a way, present at the exhibition, and you have already spoken about it today. And from the conversations we’ve had, from our exchanges, I know they are important works. And, like “Transposição”, I think they are indicative of what has happened. That is the reason these projects come to mind. One of them is the work presented at Goethe Institute, which you have already mentioned. Regarding this work, I remember that you had an accident, because it was a structure of cubes in balance, but it collapsed. I wanted you to talk a little bit about how you became aware, in your fight to avoid collapses, to accept that it is also part of the work. And, I don’t know if you remember, but the other significant work I want to mention, is the one that was shown at Usina do Gasômetro, in which a cable ran through the space, connected to fabric. Even though it is from the start of your career, it was very well conceived. In that work, what was involved? Certainly there was tension, something we didn’t talk about as much here, but

there was also the graphic aspect of the work. I think Túlio's work is also drawing in space. And the light design of this current exhibition at MARGS helps us to perceive, from the use of shadows, this gesture of thinking as an act of drawing in space. I wanted you to talk about these two works, going back in time a little bit. Bear in mind I am not saying these works define your production...

Túlio: No, that is ok. I understand what you mean.

Francisco: But it is because it happened here in Porto Alegre. I think this moment can be useful to discuss things beyond the exhibition here at MARGS.

Túlio: I think the main thing, which I consider the coolest thing, when talking about "Trajetórias Ortogonais", is the drawing.

Francisco: The drawing presented in this exhibition?

Túlio: Yes, the one with the concrete blocks. The drawing in the exhibition is from the assembly at Goethe Institute. I set up this work at Subterrânea, which is the space I was part of and managed with other artists. Subterrânea, as the name suggests, was an underground room, and I had never realized how important it was for this work. Because it is a very sensitive structure. The cubes are slightly touching each other, pressed against the wall by the blocks responsible for the tension, balancing the whole. Subterrânea was below a busy avenue, Avenida Independência, however all of the micro-vibrations from the traffic transferred to the building, not to Subterrânea. This work never fell down there, I felt very secure about that. So, I was selected by the Goethe Institute to exhibit in their gallery, which is located on the first floor of a building on a busy

street, 24 de Outubro. I opened the exhibition, and everything went really well. A day or two later, they called me: "Sir, this is Goethe, your work fell down." "What?" And there were four blocks of 120 kilos each. "Your work fell and it was during an event to launch a book in the auditorium." The auditorium was crowded... Then I was really nervous. That was in 2010, I had just graduated, so I thought "My career is over."

Angélica: It collapsed (laughs)

Túlio: It collapsed, my career collapsed. Then, I went to Goethe, and who was the director? It was Reinhard Sauer, a really nice guy. He is no longer there, but he has experience working with artists in Germany, he was a friend of Sigmar Polke and others. He's a guy who has a special sensitivity. I got there really embarrassed with the situation and apologizing for myself. He said: "No, Túlio, stop apologizing. I think you are not realizing what is happening here." "What's going on here?" "This is your work, including the incident. Your work really happened here. It completed its cycle, you know?" I was using only a formalistic approach until that moment. I insisted that the work had to be in a fixed, immutable configuration. But I was talking about limits, so it was a contradiction to want the drawing to remain immutable. So when he said that, I understood what he meant. He said that the collapsed configuration was "the most beautiful part of the work, pure poetry." I looked at him and thought, this guy is right. I started using that in my work. Do you know that game pick-up sticks, in which the sticks always fall in a different configuration? The cubes always fell differently too, because they fell again at other times during the exhibit at Goethe. I reassembled the work, but the blocks were harmed by the falls, and I started photographing them. After each fall, I photographed their arrangement on the floor. I attached these photographs to the

gallery wall, adding the date to each one. Then, the work gained an informative fact. The person could visit the gallery with the work assembled or collapsed, because we never knew when it would collapse again. The work became much more interesting, and this was a learning experience for me, it freed me from a lot of things.

Angélica: Was it from that point you started to accept and assume in your poetics the spontaneous response of the materials?

Túlio: Exactly.

Angélica: It started to be incorporated into the work, for example, when the sand cube collapsed...

Túlio: At Baró gallery... Yeah, I had the project in mind. I wanted a 160cm by 160cm cube of compacted sand, with a floating transecting pane of glass. That was my idea. When we removed it from the mold, the structure did not support it and it tilted, but it created a beautiful landscape, and the glass continued to float there. That was very important. I always pay attention to interactions with the materials.

Angélica: That is why I think the title of this exhibition at MARGS is especially well thought out: "Momentum." It is the moment of the work, which can be several moments, indeed.

Francisco: Well, as they say, this is already quite long. Angélica, would you like to ask any more questions?

Angélica: I don't have much more to say because the conciseness and power of the work are there waiting for us, in the exhibition. Better to see the work itself rather than just the interpretation of it. The last word has to be with the artist and the audience.

Túlio: I want to thank everyone who is here, really, from my heart. Thank you for this momentum (laughs), thank you for this really special moment because there are a lot of people who are special to me here. I want to thank some other people I forgot at the beginning.... Bruno Borne: friend, partner and artist too, but, more than anything, a good friend. He has been with me in the projects, helping me organize my ideas and thoughts. Thanks, from the heart. Thank you, Munir Klamt, who is also here, another partner. We share a lot of time together and have a lot of projects in mind for the future. To Anderson Astor, sitting there in introspection: a friend and partner and who will join me for the bike project too. And that is it. I want to thank everyone, Francisco and Angélica for the opportunity to work together and remind you that, if everything goes well, at the end of this exhibition, we will have a beautiful publication. Thank you for being here.

BIOGRAFIAS BIOGRAPHIES

Túlio Pinto é formado em artes visuais com ênfase em escultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2009). Vive e trabalha em Porto Alegre. Entre suas exposições, destacam-se Glass and Concrete (Marta Herford Museum, Herford/Alemanha, 2020); Buraco no Céu (Galeria Millan, São Paulo/Brasil, 2020); Momentum (MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/Brasil, 2019); Onloaded: Túlio Pinto (Phoenix Institute of Contemporary Art – PhICA, Phoenix/EUA, 2015); Bienal de Vancouver (Vancouver/Canadá, 2014); De Territórios, Abismos e Intenções (Projeto RS Contemporâneo - Santander Cultural, Porto Alegre, 2013); Salvaje – Digesting Europe Piece by Piece (Traneudstillingen Exhibition Space, Copenhagen/Dinamarca, 2012); Transposição (Galeria Augusto Meyer - Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 2012); Nova Escultura Brasileira (Caixa Cultural - Rio de Janeiro, 2011), entre outras.

Túlio recebeu os seguintes prêmios: Nomeado para o prêmio EFG/Artnexus's Latin America Art Award 2018; Prêmio Aquisição - 65º Salão Paranaense – Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC/PR (Curitiba, 2014); 13º Prêmio Aquisição - Salão Nacional de Arte de Itajaí (Itajaí, 2013); Prêmio ARTIGO Rio, 2013 – Programa Artista em Residência ARTIGO Rio/ARTTOWN – Amsterdã, Holanda; 9ª Rede Nacional Funarte, 2013 - CEP: Corpo, Espaço e Percurso – Brasil; Prêmio Energisa Artes Visuais 2011-2012 (João Pessoa); Prêmio Aquisição – Salão de Arte do Mato Grosso do Sul, 2011; 35º Prêmio Aquisição Leonello Berti – SARP (Ribeirão Preto, 2010); IV Prêmio Açorianos de Artes Visuais – Destaque em Escultura (Porto Alegre, 2009).

Seus trabalhos fazem parte das seguintes coleções: Fundação María Cristina Masaveu Peterson (Madrid – Espanha); Coleção Ca.Sa (Santiago - Chile); Grupo Iguatemi (Porto Alegre - Brasil); Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, UFCSPA (Porto Alegre – Brasil); Phoenix College Art Collection (Phoenix, Arizona-EUA; Mesa Community College Gallery (Mesa, Arizona-EUA); Senac-SP (São Bernardo do Campo); Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Curitiba); Fundação Cultural Itajaí (Itajaí); Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto); Usina Cultural Energisa (João Pessoa); Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (Porto Alegre); Marco – Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (Campo Grande); Museu Nacional de Brasília (Brasília); Museu de Arte de Ribeirão Preto (Ribeirão Preto); Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli (Porto Alegre).

Túlio Pinto graduated in visual arts with an emphasis on sculpture by the Federal University of Rio Grande do Sul – UFRGS (2009). He lives and works in Porto Alegre. Among the exhibitions he has participated in, the most significant are: Glass and Concrete (Marta Herford Museum, Herford/Alemanha, 2020); Buraco no Céu (Millan Gallery, São Paulo/Brazil, 2020); Momentum (MARGS – Art Museum of Rio Grande do Sul, Porto Alegre/Brazil, 2019); Onloaded: Túlio Pinto (Phoenix Institute of Contemporary Art – PhICA, Phoenix/USA, 2015); Vancouver Biennial (Vancouver/Canada, 2014); De Territórios, Abismos e Intenções (Projeto RS Contemporâneo - Santander Cultural, Porto Alegre, 2013); Salvaje – Digesting Europe Piece by Piece (Traneudstillingen Exhibition Space, Copenhagen/Denmark, 2012); Transposição (Augusto Meyer Gallery - Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 2012); Nova Escultura Brasileira (Caixa Cultural - Rio de Janeiro, 2011).

Túlio has received the following awards: Nomination to the EFG/Artnexus's Latin America Art Award 2018; Acquisition Award - 65º Salon of Paraná – Contemporary Art Museum of Paraná – MAC/PR (Curitiba, 2014); 13º Acquisition Award – National Art Salon of Itajaí (Itajaí, 2013); ARTIGO Rio Award, 2013 –ARTIGO Rio/ARTTOWN Art Residency Program – Amsterdam, Netherlands; 9ª Rede Nacional Funarte, 2013 - CEP: Corpo, Espaço e Percurso – Brazil; Energisa Visual Arts Award 2011-2012 (João Pessoa); Acquisition Award – Art Salon of Mato Grosso do Sul, 2011; 35º Acquisition Award Leonello Berti – SARP (Ribeirão Preto, 2010); IV Açorianos Award of Visual Arts – Sculpture Category (Porto Alegre, 2009).

His works integrate the following collections: María Cristina Masaveu Peterson Foundation (Madrid – Spain); Ca.Sa Collection (Santiago - Chile); Iguatemi Group (Porto Alegre - Brazil); Federal University of Health Sciences in Porto Alegre, UFCSPA (Porto Alegre – Brazil); Phoenix College Art Collection (Phoenix, Arizona-USA; Mesa Community College Gallery (Mesa, Arizona-USA); Senac-SP (São Bernardo do Campo); Contemporary Art Museum of Paraná (Curitiba); Itajaí Cultural Foundation (Itajaí); Figueiredo Ferraz Institute (Ribeirão Preto); Usina Cultural Energisa (João Pessoa); Contemporary Art Museum of Rio Grande do Sul (Porto Alegre); Marco – Contemporary Art Museum of Campo Grande (Campo Grande); National Museum of Brasília (Brasília); Art Museum of Ribeirão Preto (Ribeirão Preto); Aldo Locatelli Municipal Museum (Porto Alegre).

Francisco Dalcol**Diretor-curador do MARGS**

Pesquisador, crítico, historiador da arte, curador, jornalista e editor. Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de doutoramento pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Sua pesquisa de doutorado trata das interseções entre crítica de arte, exposição e curadoria, tendo defendido em 2018 a tese intitulada “A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)”. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Em 2019, foi agraciado com o prêmio de Curadoria no Açorianos de Artes Plásticas, da Prefeitura de Porto Alegre. Em 2016, ganhou a 1ª menção honorífica no Incentive Prize for Young Critics, concedido pela AICA. Entre 2012 e 2016, foi editor e crítico de arte do jornal Zero Hora, de Porto Alegre (RS). Entre suas curadorias antes de assumir a direção do MARGS, trabalhou com artistas contemporâneos atuantes em Porto Alegre e acervos artísticos públicos, desenvolvendo projetos de exposições individuais e coletivas em museus, instituições e galerias.

Fernanda Medeiros**Curadora-assistente e coordenadora de operação do MARGS**

Bacharel em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), cursando a especialização *lato sensu* Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e a graduação no bacharelado em História da Arte, também pelo IA-UFRGS. Editora da Cactus Edições, selo de publicações de artistas, tendo lançado edições de nomes como Mário Röhnelt, Rochele Zandavalli e Leticia Lopes. Produtora na Bronze Residência, do festival de videoarte “C4NN3S” e da feira Folhagem de publicações. Integra o Comitê de Curadoria da Galeria Ecarta. Foi coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos (2012-2019) e sócia-fundadora, curadora e produtora no Acervo Independente (2014-2017). Nos últimos anos, tem se dedicado a curadorias de artistas contemporâneos.

**EXPOSIÇÃO
EXHIBITION****“Túlio Pinto - Momentum”**

14.12.2019 a 22.03.2020

Pinacotecas do MARGS

Curador/Curator

Francisco Dalcol

Curadora-assistente/Assistant Curator

Fernanda Medeiros

Comunicação visual/Visual Communication

Leonardo Pissetti

Equipe de montagem/Art Installing

Estruuart

Madeira Marcenaria

Transporte/Transport

Millenium

Agradecimentos/Acknowledgments

O museu e o artista agradecem a Paulo Sartori por apoiar esta exposição.

CATÁLOGO**CATALOGUE****Editores/Publishers**

Francisco Dalcol e Fernanda Medeiros

Coordenação editorial/Editorial Coordination

Fernanda Medeiros

Textos e entrevista/Texts and Interview

Francisco Dalcol e Angélica de Moraes

Projeto gráfico/Graphic Design

Guilherme Dable

Tratamento de imagem/Image Treatment

Anderson Astor

Revisão de texto/Proofreader

Francisco Dalcol

Versão inglês/English Version

Diego Groisman

Roberta Martins (Palavras em Contexto)

Transcrição da entrevista/Interview Transcription

Diego Vacchi

Créditos das imagens/Image Credits

© Anderson Astor, exceto © Filipe Berndt (pp. 7)

© Túlio Pinto (pp. 13, 15, 16, 17 abaixo, 18, 25, 27,

72, 83, 86), © Luke A. Walker (pp. 14), © Christine

Cassano (pp. 17 acima), © Maia Saenko (pp. 19), ©

Coletivo Clap (pp. 23) © Diego Santovito (pp. 77)

Impressão/Printing

Ideograf

Agradecimentos/Acknowledgments

O museu e o artista agradecem à ABF Empreendimentos Imobiliários e à Galeria Zielinsky por apoiar este catálogo.



ABF DEVELOPMENTS

SZ GALERIA ZIELINSKY

Todos os direitos reservados

© MARGS © Túlio Pinto © Francisco Dalcol

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. O MARGS agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los em futuras reimpressões.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.



ABFDEVELOPMENTS

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

Governador
Eduardo Leite

Secretária de Estado da Cultura
Beatriz Araujo

Secretária de Estado Adjunta da Cultura

Carmen Langaro
Diretora de Artes e Economia Criativa
Ana Fagundes
Diretor de Memória e Patrimônio
Eduardo Hahn
Diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais – IEAVi
André Venzon

Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS

Diretor-curador
Francisco Dalcol
Curadora-assistente e coordenadora de operação
Fernanda Medeiros

Núcleo de Acervo
Daniela S. Tyburski
Raul César Holtz Silva – coordenador

Núcleo Administrativo
Maria Tereza Paes – coordenadora
Natália S. Santos de Almeida

Núcleo de Comunicação e Design
Cláudia R. Dornelles Antunes – coordenadora
Leonardo Pissetti – estagiário de Design – Comunicação Visual (ESPM)

Núcleo de Conservação e Restauro
Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa – coordenadora

Núcleo de Curadoria

Cristina Barros – estagiária de História da Arte (UFRGS)
Fernanda Medeiros – coordenadora
Izis Abreu
Sandra Vinhales

Núcleo de Documentação e Pesquisa

Ana Maria Hein
Clarice Sena Panizzon – estagiária de História da Arte (UFRGS)
Maria Tereza Medeiros – coordenadora

Núcleo Educativo

Carla Batista – coordenadora
Karina Nery – estagiária de Artes Visuais (UFRGS)
Mariah Pinheiro – estagiária de Artes Visuais (UERGS)
Pamela Zorn Vianna – estagiária de Artes Visuais (UFRGS)

Comitê de Acervo

Fernanda Medeiros
Flávio Krawczyk
Francisco Dalcol
Igor Simões
Maria Tereza Medeiros
Paulo Gomes
Raul Holtz Silva
Vera Chaves Barcellos

Comitê de Curadoria

Ana Albani de Carvalho
Carla Batista
Eduardo Veras
Fernanda Medeiros
Francisco Dalcol
Izis Abreu
Munir Klamt
Paulo Miyada

Mediadores voluntários

Camila Gomes Salvá
Clarice Pinto Ben
Iara Nunnenkamp
Ledir Carvalho Krieger
Marcia Dias Barboza
Maria Regina Marques Teixeira
Marina dos Reis
Renato Dias de Mello
Rosemari Sarmento
Sandra da Rosa Santos

Equipe de serviços gerais

Gisele Soares de Lima
Maria Neli Andrade Hilario
Marina Fernandes
Nelci Anschau
William Wendel Silveira da Silva

Portaria

Ernesto Saul Rheinheimer

Equipe de segurança

José Antônio da Silva Alves (supervisor)
Alexandre da Silva Fão
Denise Lopes Porto
Gilda Teresinha Oliveira Teixeira
Lucelena da Cunha Santos
Marcio de Oliveira da Rosa
Saimon Silva da Costa
Renata Pereira Mendes
Vander de Menezes

José Vilnei Moraes Luiz (supervisor)
Dene de Avila Ribeiro
Domingos Rogério Baes Demutti
Jean Carlos Dias Paiz
Josiane Pinheiro Gonçalves
Wanessa Eccel Santos
Vitor Douglas da Rosa Pereira
Wagner Pereira da Silva

Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – AAMARGS

Presidente

Dirce Zalewski

1º Tesoureira

Ilita da Rocha Patricio

Secretária

Reny Elizabeth de Araújo

Ramacciotti

Conselho Fiscal

Carlos Carrion de Britto Velho
Gilberto Perin
Carlos Alberto Carpena (suplente)
Francisco Dalcol (diretor-curador do MARGS)

Assistente administrativo

Girlei Both de Matos

Museu de Arte do Rio Grande do Sul | MARGS

Praça da Alfândega, s/nº
Centro Histórico
Porto Alegre | RS
90010-150 | Brasil
Terça-feira a domingo,
10h às 19h
Entrada gratuita
margs.rs.gov.br
[f](https://www.facebook.com/museumargs) [i](https://www.instagram.com/museumargs) /museumargs

ASSOCIE-SE

Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul | AAMARGS
margs.rs.gov.br/aamargs

VISITAS MEDIADAS

O Núcleo Educativo do MARGS acolhe grupos para visitas mediadas ou técnicas. Solicitações devem ser enviadas com antecedência para o e-mail educativo@margs.rs.gov.br

CAFÉ

Cafeteria e gastronomia, em um espaço que apresenta eventos artísticos e musicais. Terça a domingo, das 10h às 19h

LIVRARIA E LOJA

Livros e artigos de papelaria, além de materiais para desenho e pintura. Terça a domingo, das 10h às 19h

RESTAURANTE

Bistrô com gastronomia diferenciada, em menu e sugestões do dia. Diariamente, das 11h às 19h (acesso externo ao museu)



São patrocínios, apoios e colaborações que garantem em grande parte a manutenção, a operação e a programação do MARGS. Faça parte também desses esforços e seja mais um dos incentivadores do museu. Doe parte de seu Imposto de Renda devido para o Plano Anual do MARGS pela Lei de Incentivo à Cultura Federal e contribua para a difusão da cultura, da educação e da cidadania.

Informações: aamargs@margs.rs.gov.br e (51) 3211-5736

Famílias tipográficas	Brandon Text
Papéis	Offset Alta Alvura 120g (miolo) e Supremo 250g (capa)
Tiragem	500 exemplares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

T917 TÚLIO Pinto - Momentum. / curadoria de Francisco Dalcol e
Fernanda Medeiros; textos de Francisco Dalcol e Angélica
de Moraes. – Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do
Sul, 2020.
128 p. il.

Catálogo de exposição apresentada no Museu de Arte do Rio
Grande do Sul (MARGS) no período de 14 de dezembro de 2019 a
22 de março de 2020.

Edição bilingue: português-inglês.

1. Artes Visuais: Escultura: Rio Grande do Sul. 2. Escultura:
Exposição: Túlio Pinto. 3. Pinto, Túlio: Escultura. I. Dalcol,
Francisco. II. Medeiros, Fernanda. III. Moraes, Angélica de. IV.
Groismann, Diego (trad.). IV. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)




Biblioteca responsável: Morganah Marcon, CRB-10/1024

M | A | R G S

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Praça da Alfândega, s/nº
Centro Histórico | Porto Alegre, RS
90010-150 | Brasil

Terça-feira a domingo, 10h às 19h
Entrada gratuita

 margs.rs.gov.br
  /museumargs

ISBN: 978-65-86257-00-7



9 786586 257007