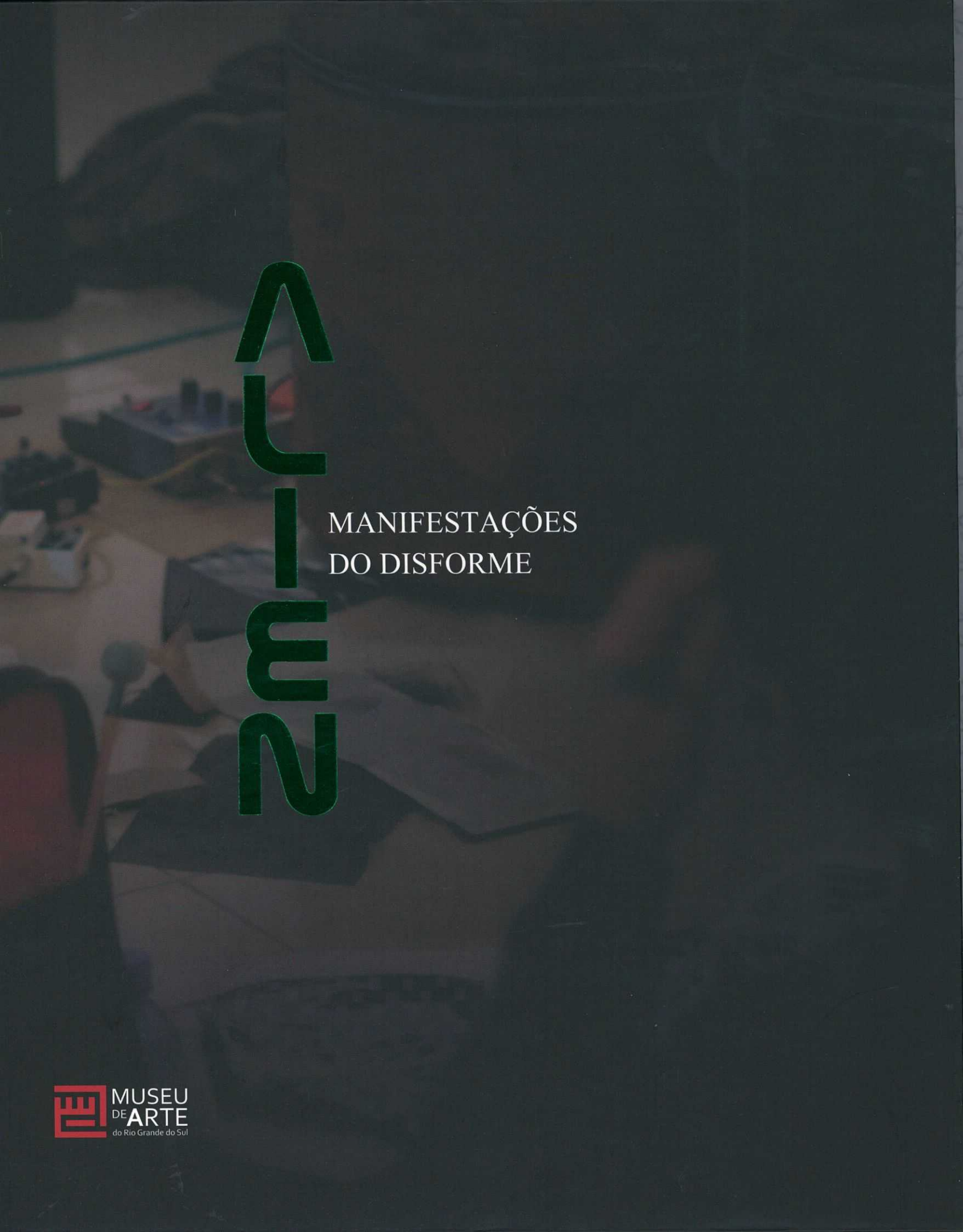


ALIEN

MANIFESTAÇÕES DO DISFORME

MUSEU DE ARTE do Rio Grande do Sul

ALIEN

MANIFESTAÇÕES
DO DISFORME

A Secretaria de Estado da Cultura apresenta a publicação ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME

- Esta publicação faz parte da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*, realizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli de 18 de maio a 8 de julho de 2012.

- Todos os direitos pertencentes aos autores e ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Esta publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito dos autores.

- Publicado em 2014.

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

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Praça da Alfândega s/n° - Centro Histórico
CEP: 90010-150 - Porto Alegre - RS - Brasil
Fone (51) 3227.2311 - Fax (51) 3221.2646
www.margs.rs.gov.br
www.facebook.com/margsmuseu

CAPA:
GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008 - 2012
Música: Diego Silveira (xilofone) e Luciano Zanatta (sintetizador, gravação e mixagem).
Participantes: Antonio "Panda" Gianfratti (percussão), Diego Silveira (percussão), Guilherme Dable (contrabaixo elétrico) e Thomas Rohrer (rabeca e saxofone).
Performance, 17/05/2012
Fotografia: PeterS.Krause

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

A398 Alien: manifestações do disforme. / organizado por Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.
200p.

Catálogo de exposição.

1. Arte contemporânea. 2. Museografia. 3. Museu Curadoria I. Fidelis, Gaudêncio. II. Título

CDU: 7.036 (058)

Realização: MUSEU DE ARTE do Rio Grande do Sul
Apoio: AAMARGS
Patrocínio: GERDAU
Financiamento: Pró-cultura RS Lei de incentivo à cultura; Promover a igualdade faz a diferença; Governo do Rio Grande do Sul Secretaria da Cultura

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

ALIEN

MANIFESTAÇÕES DO DISFORME

Curadoria JOSÉ FRANCISCO ALVES

INTRODUÇÃO

Tarso Genro - Governador do Estado do Rio Grande do Sul
| 15 | UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS

Assis Brasil - Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul
| 15 | ALIEN COMO FIO CONDUTOR

Gerdau
| 16 | INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO

Gaudêncio Fidelis - Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
| 17 | INTRODUÇÃO A FORMAS NÃO CANÔNICAS

II EXPOSIÇÃO

| 52 | IMAGENS QUE O MUNDO ESQUECEU

| 70 | DESVIOS DA NORMA

| 108 | SUPERNOVA

| 154 | UM OUTRO ENTRE TANTOS

| 176 | PERFORMANCE TACET

ENSAIOS

José Francisco Alves - Curador da Exposição
| 18 | ALIEN: CURADORIA E O ESTRANGEIRO

Gaudêncio Fidelis - Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
| 20 | FORA DA NORMA, ESTRANGEIRO E UMA POLÍTICA DA INCLUSIVIDADE NA FORMAÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE ALTERNATIVA

| 23 | CURADORIA DE FORMAS NÃO CANÔNICAS

| 26 | A EXPOSIÇÃO ALIEN COMO MODELO: PLATAFORMAS DE INCLUSÃO EM PROJETOS CURATORIAIS

| 28 | ALIEN NO CUBO BRANCO: A ESPACIALIDADE DE UMA EXPOSIÇÃO FORA DA NORMA

| 31 | ALIEN E A INTRODUÇÃO DE UMA MUSEOGRAFIA EFÊMERA

| 34 | ALIENOLOGIA: PARA UMA PSICOLOGIA DA RECEPÇÃO DE EXPOSIÇÕES TRANSGRESSIVAS EM MUSEUS

Márcio Tavares dos Santos - Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul
| 46 | DESCOLONIZAR OS MUSEUS: UMA CRÍTICA DO DISCURSO EUROCÊNTRICO

Gaudêncio Fidelis
| 177 | TACET DE GUILHERME DABLE E A DESFAMILIARIZAÇÃO DO ESPAÇO MUSEOLÓGICO

OBRAS DE

YUTAKA TOYOTA

WILSON CAVALCANTE

WILSON ALVES

WILMA VILLAVERDE

WILBUR OLMEDO

VERA RAUSCH

TOMIE OHTAKE

TÂNIA RESMINI

SAINT CLAIR CEMIN

RODOLFO GARCIA

ROBERTO CIDADE

RENATO HEUSER

PAULO PORCELLA

PAULO OSIR

PAULO AGUINSKY

NORBERTO NICOLA

NOELIA DE PAULA

MOACIR CHOTGUIS

MILTON KURTZ

MAYANA REDIN

MÁRIO RÖNHELT

MARCOS SARI

LYRIA PALOMBINI

LUIZA ALBUQUERQUE

LUIZ GONZAGA

LUIZ CARLOS FELIZARDO

LUIZ BARTH

LUIZ ALCIONE MOREIRA

LUIGI NAPOLEONE GRADY

LÚCIA RAMENZONI

LEANDRO MACHADO

KENJI FUKUDA

JOSÉ DE SOUZA PINTO

JOÃO PEDRO GONÇALVES

JADER SIQUEIRA

ILSA MONTEIRO

IZRAEL SZAJNBRUM

IBERÊ CAMARGO

HÉRCULES BARSOTTI

GUSTAVO NAKLE

GUMA

GUILHERME DABLE

GUIGNARD

FRANK SHAEFFER

FLÁVYA MUTRAN

FERNANDO CORONA

ELIM DUTRA

ELEONORA FABRE

DIRNEI PRATES

DANÚBIO GONÇALVES

CLÁUDIO CARRICONDE

CAMILA SCHENKEL

BRITTO VELHO

BEZ BATTI

ASTRID LINSENMAYER

ARTHUR PIZA

ARLETE SAUER

ANDRÉ PETRY

ALE AMORIN

ADMA CORÁ

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: PeterS.Krause

UM NOVO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES PARA O MARGS

TARSO GENRO
Governador do Estado do Rio Grande do Sul

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

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

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

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

ALIEN COMO FIO CONDUTOR

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

A noção tradicional do que seja o poder público, sob qualquer perspectiva, associa-o ao conservadorismo e à manutenção do *status quo*.

Esse é um equívoco conceitual que tem suas raízes numa indisfarçável tendência de ver esse mesmo poder público como um lugar de segurança do cidadão, inclusive segurança de salvaguarda dos padrões estéticos consagrados.

Quando um museu público investe numa exposição com esta proposta, que tem no *alien* o fio condutor, é previsível que desperte questionamentos e inquietações. Este é justamente o ponto: o poder público, ao lado de consagrar as aspirações de estabilidade social, tem o dever de provocar a discussão, pois esta é a melhor forma de estabelecer um diálogo criativo com a sociedade e promover o avanço das ideias, que não se consegue sem certo atrito ideológico e político.

Assim, entrega-se este volume na certeza plena de que este irá encontrar leitores que se permitem momentos de imaginação e, especialmente, de crescimento intelectual. A cada qual vai uma mensagem que, entendida de acordo com o universo de conhecimento e experiências, trará como resultado um amadurecimento da capacidade de sentir o mundo e, o que não é pouco, de compreensão dos destinos humanos.

INVESTINDO EM CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO

GERDAU

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

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

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

INTRODUÇÃO A FORMAS NÃO CANÔNICAS

GAUDÊNCIO FIDELIS
Diretor do MARGS | Doutor em História da Arte

Alien: Manifestações do Disforme é uma publicação que documenta a exposição com o mesmo título e também um compêndio de assuntos ainda não tratados sobre curadoria e recepção de exposições. Trata-se, portanto, de uma publicação única, que ultrapassa sua condição de ser apenas um catálogo que documenta a referida exposição, mas pretende tornar-se igualmente uma publicação de referência para a área de teoria crítica de exposições, um campo de literatura ainda incipiente no Brasil. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) procura, assim, dar uma contribuição significativa nesse campo de investigação teórica. Como outras publicações do MARGS sobre as exposições realizadas a partir do início de 2011, esta visa a acrescentar conhecimento inovador sobre a exposição, abandonando definitivamente a concepção tradicional de um catálogo que seja apenas uma lista de obras e que muito pouco tem a acrescentar ao universo de publicações de ponta. A disposição de contribuir para o campo de conhecimento de exposições agora se realiza a partir de um programa contínuo que documenta exaustivamente as exposições realizadas pelo museu em suas diversas etapas, todas elas a cargo da instituição: concepção, produção, realização e reflexão teórica.

Não parece haver mais sentido na realização de publicações com listas de obras e imagens sem qualquer reflexão teórica mais aprofundada sobre a legibilidade de tais obras e o papel que as exposições nas quais elas estão incluídas desempenham, ou sobre a contribuição que almejam dar a uma história de exposições. Pelo menos em museus, vamos dizer assim. Além disso, a intenção é que essas publicações contribuam para a legibilidade das obras, de modo a inseri-las em um contexto de visibilidade contextual que lhes atribua sentido. Sob o ponto de vista museológico, é indispensável que tais publicações acrescentem conhecimento além do que já existe e criem um corpo de teoria crítica relevante para o museu, sua trajetória e suas obras, assim como suas exposições.

No início de 2011, quando o MARGS estabeleceu um programa de exposições, ficou claro que precisávamos concentrar um enorme volume de recursos humanos e de infraestrutura na realização desses projetos curatoriais para que fosse possível atingir um nível de excelência compatível com o *status* do MARGS junto à comunidade museológica do país. Esse plano museológico mostrou-se, três anos depois, extremamente bem-sucedido e avança para a culminância de um processo que consolida a produção de conhecimento como seu mais relevante objetivo. No decorrer desse período, o museu realizou algumas das mais inovadoras exposições de sua história, sendo que *Alien: Manifestações do Disforme* é uma de suas mais radicais proposições curatoriais, visto que investiga os desvios da norma canônica a partir de uma visão política da formação de seu acervo. De lá para cá, diversas obras que participam dessa exposição e que não faziam parte do acervo foram incorporadas a ele. Assim, a exposição completa a experiência museológica da exposição como tendo uma constituição inclusiva, o que lhe confere uma complementaridade conceitual mais ampla, ampliando seu escopo para muito além do contexto expositivo.

Alien: Manifestações do Disforme provou ser um projeto curatorial inovador e relevante para a história de exposições, considerando seu potencial em estabelecer um novo conjunto de obras do acervo e outras como importantes para uma reflexão teórica acerca da formação do cânone. De todas as exposições que o museu realizou, esta se mostrou especialmente desafiadora em revelar um grupo de objetos cuja forma é consideravelmente significativa para testar os limites do processo de canonização, em admitir determinadas formas como tendo importância para a história da arte e, por consequência, para a contribuição que o acervo do museu pode dar ao conjunto de exposições de relevância na contemporaneidade.

ALIEN: CURADORIA E O ESTRANGEIRO

JOSÉ FRANCISCO ALVES
Curador da Exposição | Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte

A exposição *Alien: Manifestações do Disforme* é um projeto curatorial realizado através de diversos mecanismos de justaposição entre obras de períodos, escolas e gêneros diferenciados, em que uma obra estará sempre ligada à outra e/ou ao conjunto de obras. No estabelecimento dessas relações, enfatizaram-se questões conceituais, estéticas, históricas, técnicas, de estilo e ainda abordagens como gênero, classe e outras que se mostram produtivas para potencializar e expandir o significado de cada uma das obras presentes na exposição. As escolhas foram feitas com vistas a quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras, definindo-as como tendo maior ou menor importância em uma escala de valores estéticos, culturais e históricos.

O objetivo último é descontruir um raciocínio estabelecido culturalmente, quando se trata de acervos museológicos, de que a predisposição canônica da produção artística é aquela que merece consideração e relevância de visibilidade. Ao longo da história da arte, as tradições consolidadas pela crítica são privilegiadas, enquanto outras são relegadas ao plano da obscuridade. Dando continuidade ao programa de exposições do MARGS instituído pela *Gestão 2011-2014*, esta é igualmente uma exposição concentrada em obras, e não em individualidades, salientando a importância de cada uma delas em um campo cultural de produção de conhecimento através da arte que o museu deseja privilegiar.

A exposição torna-se, assim, uma proposição curatorial multiforme, indicando diversos caminhos longitudinais de leitura que possibilitam a realização de uma estrutura conceitual de significativo teor artístico e capaz de indicar inovadoras possibilidades de mediação entre o espectador e a obra. O universo curatorial de *Alien* é, antes de tudo, um campo aberto de possibilidades, que apresenta uma variedade de proposições de leitura e que demonstra a riqueza da produção artística contida no acervo do MARGS.

Partindo de uma organização curatorial labiríntica, iniciada com a exposição *Labirintos da Iconografia*, realizada pelo MARGS em 2011, em que as obras foram dispostas para privilegiar uma disposição não cronológica, avançando e recuando dentro de um arco histórico definido pela exposição, *Alien* pretende privilegiar a convivência entre obras no espaço do museu, produzindo mecanismos de amostragem que venham a salientar o potencial artístico de cada uma dessas obras para além de sua aparência inicial. Nesse sentido, a exposição visa a instituir novas relações

entre obras como entidades cujo potencial artístico seja capaz de se relacionar com outras de períodos e gêneros diversos para muito além de sua especificidade cultural.

Esta exposição traz novamente à visibilidade pública um considerável número de obras do acervo do MARGS que ainda não foram mostradas pelo museu, assim como obras canônicas da coleção, conhecidas do grande público, e ainda obras de artistas contemporâneos. *Alien: Manifestações do Disforme* estará dividida em quatro universos diversificados, definidos através de proposições conceituais que articulam o projeto curatorial da seguinte forma:

a) *Imagens que o Mundo Esqueceu* é um segmento composto de obras que nunca foram trazidas adequadamente à visibilidade pública ou que não tenham ainda despertado significativa importância de uma perspectiva artística ou acadêmica mas que se constituem como objetos criativos e singulares no território da arte. Esse segmento pretende assinalar a singularidade dessas obras diante da hegemônica experiência da visualidade contemporânea que privilegia os grandes gestos em detrimento de objetos mais discretos.

b) *Desvios da Norma* é o segmento compreendido por obras que, por sua constituição estética, situam-se fora dos parâmetros canônicos vigentes da produção consagrada pela crítica e pela historiografia. A dimensão normativa da produção que não se enquadra nas regras propositivas da vontade canônica perpassa essas obras e pode ser detectada através delas. Por isso mesmo, sua constituição é diametralmente oposta à produtividade discursiva da metodologia artística que pressupõe a lógica como recurso da assinatura e da credibilidade formal.

c) *Um Outro entre Tantos* é o segmento cujo centro são as abordagens políticas de gênero, classe e identidade dentro de uma perspectiva humanista e, ao mesmo tempo, política das coleções e de sua formação. São contempladas obras que traduzem a condição do Outro como um *estrangeiro*, cuja percepção entre forma e conteúdo encontra um paralelo na constituição da exclusão e da ausência do reconhecimento do mesmo em condições de igualdade. Nesse segmento são contempladas obras que traduzem a condição do Outro como *estrangeiro*, visto muitas vezes como diferente e dissimilar à nossa própria constituição; *disforme*, portanto, diante do olhar muitas vezes viciado do preconceito.

d) *Supernova* é o segmento constituído por obras que ainda não foram institucionalizadas diante do olhar público e que, por suas características, podem ser definidas como tendo ido muito além daquilo que podemos caracterizar como novo, possibilitando a apresentação de obras que apresentam uma vocação para a radicalização dos procedimentos artísticos. Em sua dimensão propositiva, tais obras apresentam um campo de possibilidades que articula a vontade de constituição do objeto em contraposição à racionalidade das regras normativas da arte.

Há ainda na exposição a inclusão de obras fora desses três segmentos, "alienadas" do contexto da exposição e deslocadas dos princípios conceituais desse evento. Estrangeiras ao próprio universo das definições do projeto curatorial, elas estão ali para indicar que a própria exposição encontra-se "desregulada" de princípios rígidos e apontar para uma redefinição dos princípios de escolha. *Alien* é também uma plataforma curatorial de larga disposição conceitual, que avança em diversas direções e sinaliza para uma abertura do campo da arte raramente empreendido por uma instituição como o MARGS. Trata-se de uma disposição inclusiva que a direção do museu tem acentuado desde o início desta gestão e que, graças à articulação de plataformas curatoriais não convencionais, tem tornado possível a rearticulação de uma perspectiva de trabalho inovadora no campo da administração de acervos.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

FORA DA NORMA, ESTRANGEIRO E UMA POLÍTICA DA INCLUSIVIDADE NA FORMAÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE *ALTERNATIVA*

GAUDÊNCIO FIDELIS

Podemos iniciar por uma surpreendente afirmação de Julia Kristeva, que certa ocasião escreveu: "Imediatamente, mas também, fundamentalmente, o estrangeiro é diferente de alguém que não é, porque ele fala outra língua. Olhado mais de perto, este fato é menos trivial do que parece, ele revela um destino extravagante: uma tragédia, tanto quanto uma escolha".[1] Se, por um lado, a experiência do estrangeiro é condicionada à sua própria condição de deslocamento, por outro sua disposição de afirmar-se em um novo ambiente é marcada pela resistência e disposição de mudança.

É possível estabelecer uma relação entre as palavras de Kristeva e as formas alienadas do sistema de institucionalização, tanto aquelas que são apenas um desvio da norma quanto as que se mostram radicalmente afastadas da visibilidade pública por serem consideradas de menor qualidade artística. O processo de invisibilidade é pervasivo e igualmente espelhado em obras, assim como em indivíduos, principalmente se pensamos que as obras são produzidas por artistas e tal invisibilidade que se reflete em determinadas obras muitas vezes não está ligada somente à sua excelência estética, mas também a parâmetros de classe, status econômico ou gênero de quem as produz.

O propósito de uma exposição como *Alien: Manifestações do Disforme* é o de produzir novos significados para que as obras de arte adquiram a importância que têm e passem a integrar, de modo relevante, o universo das formas artísticas relevantes. Nikos Papastergiadis lembra-nos que o significado é produzido através do contexto e que as exposições promovem a construção de novas plataformas por meio das quais o significado é produzido:

> Significado [...] pode ser definido por concentrar-se em duas direções. Em primeiro lugar, ligando uma obra a seu próprio contexto dentro da história da arte, aprecia-se a presença material da obra e se estabelece o grau de inovação estética. Em segundo lugar, o significado também pode ser encontrado em relacionar uma obra ao seu contexto social – desta forma a relevância política e referências culturais podem ser identificadas, a fim de ver como ele participa do campo mais amplo de poder e conhecimento. Quando um crítico combina estas duas trajetórias de pensamento ele também cria um efeito de deslocamento na voz do crítico. A combinação entre a apreciação formal e engajamento social eleva a escrita do relato das preferências.[2]

Os museus são normatizadores das regras de excelência e capazes de tudo categorizar: a diferença entre o bom e o ruim, o melhor e o pior, as obras consideradas canônicas e as não canônicas. Afinal, são eles que, em última análise, determinam que obras merecem ascender ao pódio das obras canônicas, ou receber um lugar em suas paredes, de maneira temporária ou permanente. A academia e seus estudiosos desempenham algum papel nesse processo, mas ele não é necessariamente decisivo, apenas complementar, ou seja, quando o museu já tomou sua decisão final e elevou uma obra ou um conjunto de obras ao patamar de visibilidade propiciado por suas paredes, a historiografia pode ou não referendar tais decisões. Independentemente disso, os museus movem adiante suas decisões, que no mais das vezes são irrevogáveis, embora possam ser revistas no futuro, com maior ou menor sucesso, dependendo da estratégia e da circunstância na qual tais revisões sejam feitas.

Alien: Manifestações do Disforme surgiu a partir da disposição de investigar a condição não canônica de obras do acervo que se mostravam "desviantes" ou, em outras palavras, relegadas a se-

1. Julia Kristeva, "The Other Language or Translating Sensitivity", in *Imported: A Reading Seminar*, Rainer Ganahl, ed. (New York: Semiotext(e), 1998), 194.

2. Nikos Papastergiadis, *Spacial Aesthetics: Art, Place and the Everyday* (London and Chicago: Rivers Oram Press, 2006), 2.

gundo plano no contexto institucional das coleções do museu. O conjunto de obras que não seguem as normas formalmente consagradas pelo modernismo é muito maior do que aquelas que parecem se afiliar a tal visão ideológica. Os acervos dos museus mostram-se especialmente férteis para o encontro com tais obras, visto que praticam uma rotina acumulativa comumente desencontrada com a historiografia institucionalizada, apesar de todo o esforço conservador para assegurar a entrada de obras consagradas pela norma canônica em suas coleções. Esse esforço, demandado pela academia, está carregado de fortes interesses corporativos, porque assegura àquele que administra o estabelecimento de formas canônicas a condição de guardião dos valores eternos e duráveis da arte.

Depois das exposições *Do Atelier ao Cubo Branco* e *Labirintos da Iconografia*, o museu já havia investido considerável esforço em dar visibilidade a obras situadas fora da norma canônica, que vem mudando paulatinamente a concepção que temos de museu como um repositório de obras-primas. Estrategicamente, a inclusão dessas obras atua como meio de gerar uma nova perspectiva de exibição voltada para uma experiência mais inclusiva da obra de arte no contexto museológico direcionada para a formação de uma perspectiva renovada da posição do museu como um "centro tecnológico"[3] de canonização de obras, sem que possamos interferir na inclusão de outras ou considerar a importância de diversas obras que tenham dado uma contribuição significativa para uma história das formas no contexto da história da arte.

O papel de museus hoje parece ser aquele de abrir as portas a um conjunto de obras que dificilmente seriam incluídas em um conjunto consagrado de formas canônicas, mas sua importância não é por isso menor. Não por outra razão, essas obras tornam-se estrangeiras ao próprio contexto do museu, ainda que façam parte de sua coleção e tenham ingressado em seu interior como modo de consagração. Sua ausência de exposições e seu confinamento às reservas técnicas – e ao mesmo tempo, ou logo em seguida, o fato de serem relegadas a segundo plano na hierarquia de obras mais importantes – acabam alienando-as do contexto artístico de maneira quase que permanente. É de se perguntar por que diretores e curadores do museu raramente lhes atribuíram algum significado, demonstrado pela ausência de tais obras em exposições do museu quando elas obviamente existiram como proposta curatorial, caso raro nos últimos anos. Esta é a prova de que o ingresso no museu, por si só, não é o suficiente para que uma obra seja considerada relevante. Um segundo e mais difícil teste acontece posteriormente quando a obra é apresentada para a curadoria, que precisa demonstrar interesse por ela, considerá-la para exposições e gerar conhecimento sobre a mesma.

Para a estratégia de exposições que o MARGS vem desenvolvendo desde 2011, a primeira vez que a instituição efetivamente adotou uma política de exposições contínua que possibilitou transformar a visão até então fragmentada do acervo em um já considerável senso de história. Incluindo a história de formação do próprio acervo. Tal perspectiva consolida-se à medida que as exposições vão sendo apresentadas e desenvolvendo-se ao longo do tempo de modo consistente. *Alien* desempenhou um papel fundamental nesse processo, porque conduziu a experiência das formas não canônicas ao limite de sua apresentação, em uma exposição que pode ser considerada no mínimo corajosa, política e conceitualmente falando, bem estruturada. Ao representar a coleção através de uma estratégia contrária às normas de exibição formal, que podemos considerar mais conservadoras, essa exposição apresentou uma visão avançada a respeito da abordagem de obras da coleção do museu.

Talvez uma de suas características mais importantes tenha sido a inclusão de um vasto grupo de obras que fossem relevantes para assinalar uma "política da diferença" dentro de um universo de obras que podemos considerar como sendo significativas para uma história de exposições não canônicas. A introdução destas obras em um contexto de importância para a visibilidade possibilita a abertura de um novo território de investigação de formas relevantes para reconsiderarmos a história de exposições museológicas, principalmente no que se refere à sua capacidade de transformar o aparato museológico em uma plataforma de investigação mais aberto à introdução de modalidades de experiência e à demonstração de um novo campo de possibilidades de realização dos projetos curatoriais.

Alien representou também a possibilidade de investigar o território de exposições como um campo de novas possibilidades de intervenção no aparato que consolida determinadas formas artísticas em detrimento de outras. Existem diversos modos de realizar uma intervenção na epistemologia do aparato museológico. A mais eficiente delas ainda é através de exposições e seus desdobramentos no universo da curadoria. A posterior teorização dessas exposições possibilita gerar conhecimento acerca delas e produzir uma intervenção ainda mais efetiva no âmbito desse mesmo aparato discursivo. A possibilidade de investigar uma nova lógica que possa reger as exposições torna-se então plausível, objetiva e consideravelmente mais relevante para a rotina

3. O museu e seu aparato, constituído pela sua ideologia historicamente constituída, iluminação, textos de parede, modos de display, publicações, e todos aqueles mecanismos que possibilitam que o sentido seja manipulado e conduzido em direções específicas, são capazes de reforçar o status de uma obra em detrimento de outras.

VISTA DA EXPOSIÇÃO
ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

museológica, a qual desejamos que seja consideravelmente intervencionista. O estranho, o diferente e o Outro tornam-se, assim, um conjunto de prerrogativas que permitem expandir a realização de uma exposição para um conjunto de estratégias mais eficientes de intervenção e construção de uma nova história da arte – ou ao menos uma história que seja alternativa àquela que já conhecemos, mesmo que o seja em sua modesta contribuição.

Diversos aspectos podem ser levados em consideração quando se trata de explorar novas possibilidades de amostragem de obras em exposições quando tais obras não são consideradas canônicas. A principal delas pode ser a que tomamos como a mais eficiente ao intervir na estrutura museológica com o objetivo de abrir um espaço relevante para novas formas e propostas de constituição da história da arte. Para um museu que nunca abordou tematicamente seu acervo de maneira criteriosa em exposições contínuas, a experiência de realizar um conjunto de proposições curatoriais que tenha por objetivo revisar o cânone tem-se mostrado especialmente desafiadora. O conceito de inovação curatorial é relativamente novo, já que os museus resistem a mudanças no que se refere a modelos expositivos, tendo em vista que consolidam determinado conjunto de ações ao longo de sua rotina. Eles produzem periodicamente uma reação ao conjunto de procedimentos que eles mesmo vieram a consolidar, mas tais reações parecem ser apenas temporárias. Após um curto período de tempo, retornam então a um estado de resistência ao novo. O mais difícil na administração dos museus é manter sua capacidade de inovação e não se perder em um conjunto de práticas que venham a engessar a rotina museológica em uma série de atividades que não são capazes de produzir conhecimento inovador ou, por outro lado, percam essa vocação.

Exposições como *Alien: Manifestações do Disforme* tornam-se indispensáveis para as instituições museológicas porque testam em diversos níveis os limites do museu em concentrar seu potencial de mudanças do panorama de concepção de exposições e de seus efeitos transformacionais. A constituição de um conjunto de experiências expositivas que se articula a cada vez que um projeto curatorial é realizado determina a transformação da lógica produtiva da dimensão específica das formas canônicas para estimar o potencial de mudança que exposições podem redefinir o exercício das exposições em museus como inovadoras. Nada é capaz de definir o campo de exercício curatorial como sendo redefinido na forma de uma experiência de dimensões políticas passíveis de construir novos meios de ação em relação às obras, ao mesmo tempo transformando-as através de novos contextos de exposições. A maneira de redefinir novos parâmetros como exercício de testar o conjunto de formas não canônicas em exposições é capaz de referendar a dimensão de cada uma das possibilidades de rearticular essas obras em um campo de exibição museológica. Esse campo é essencialmente diferente daquele que testa a dimensão do tempo e do espaço em relação à atividade curatorial como uma plataforma de exercício sujeita a desafiar os tradicionais princípios de formação canônica em relação à coerência das grandes narrativas.

Podemos conceber essas novas possibilidades como relevantes para constituir um conjunto de intervenções voltadas para a realização de novas estratégias e inserção de obras que demonstrem a viabilidade de introdução de novos modelos de exposições. Cada passo na constituição dessas novas possibilidades acrescenta elementos que tendem a sedimentar uma história de exposições de obras não canônicas que podem criar um novo grupo de intervenções transformacionais aptas a colaborar para uma mudança na história da arte tal como a conhecemos.

CURADORIA DE FORMAS NÃO CANÔNICAS

GAUDÊNCIO FIDELIS

Quando decidimos fazer uma exposição explorando a polissemia da palavra *Alien*, ocorreu-nos que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) poderia de fato assumir uma vocação para propostas curatoriais inovadoras, o que veio a se confirmar com a realização dessa exposição. Ou seja, trata-se de dizer que é possível, considerando o enorme volume de obras tidas como não canônicas no acervo do museu, que a possibilidade de realizar essas exposições e torná-las viáveis era não só uma possibilidade, mas também uma necessidade, visto que o perfil das coleções do museu demonstrava uma inclinação considerável para tais formas. Embora possamos considerar que já se passaram três anos de um programa de exposições com esse perfil, e que houve a aquisição de um grande volume de obras para o acervo, o MARGS começa a adquirir agora um perfil redirecionado para as formas institucionalizadas. Este deveria ser o caso, de qualquer modo, visto que estamos tratando do maior museu de arte do Estado.

Podemos dizer que durante muito tempo, apesar de algumas investidas aqui e ali, poucas vezes o MARGS aventurou-se em terrenos mais arriscados da curadoria: algumas vezes de maneira bastante tímida, outras vezes de maneira hesitante. E, quando o fez, raramente foi através de exposições geradas pelo próprio museu. Além disso, produziu ao longo dos anos poucas publicações que fossem capazes de propiciar uma contribuição significativa à teoria crítica de exposições e/ou ao conhecimento inovador sobre a produção de artistas. Precisamos admitir que esta não era uma vocação do museu ainda explorada, e a ausência desse fator na administração da instituição colocou-a em atraso em relação a muitas outras instituições do país. O seu acervo, porém, parece reivindicar uma tomada mais radical de proposições curatoriais que promovam possibilidades inovadoras de vislumbrar a densidade da produção artística que o museu possui em sua coleção. Ao mesmo tempo, trata-se de propiciar visibilidade e consequentemente legibilidade a essas obras, contribuindo para a sua inserção em um senso de tradição histórica. É também fundamental que essas obras tenham seu potencial revelado na esfera pública.

Foi a partir dessa constatação que surgiu *Alien: Manifestações do Disforme*. Ou seja, além daquelas obras canônicas na coleção do museu, havia também aquelas que podemos considerar como sendo o Outro do ambiente museológico, aquelas que permaneceram à margem, vistas como estranhas, vislumbradas como estando fora da norma ou apresentando uma qualidade um tanto difusa, não tendo podido ainda ascender a um patamar de excelência crítica relevante, seja em termos culturais, estéticos ou históricos. O Outro entre os objetos museológicos é, por ora, apenas uma questão de ponto de vista, mas é também *disforme* diante de nossos olhos, sob o olhar muitas vezes viciado do preconceito. Assim, há um componente metafórico relevante que foi explorado nessa exposição, a saber: a disposição curatorial que designa a dimensão estética dessas obras adquiriu uma densidade curatorial que se mostrou relevante para reconsiderarmos a posição delas no universo museológico. Mas também para avaliarmos, ainda sob outra perspectiva, como já vem sendo feito em outras exposições do MARGS desde o início de 2011, o *status* dessas obras na coleção da instituição e o papel que podem desempenhar na produção de uma tradição cultural e artística para o meio local, ou melhor, para a contribuição que elas têm a dar para a arte brasileira, da qual fazem parte. Tudo isso, é claro, através de exposições, e não de proposições puramente teóricas. Vale dizer ainda que investigar o papel destas obras consistiu no centro gravitacional da exposição, visto que agregadas a elas foram incluídas outras, não necessariamente com o mesmo caráter.

Quantas vezes instituições não foram transformadas no Outro? O contexto institucional tem-se mostrado uma guerra de vaidades cujo resultado é a exclusão pela projeção institucional, pelo desejo de quem mais brilha, de quem mais se projeta diante da arena pública. Embora tal ambição seja movida em algumas situações pela busca da excelência, pela qualidade de seus programas, pela vontade de contribuir com a sua comunidade, este nem sempre é o caso. Em outra ocasião, escrevi sobre a transformação do museu em um Outro:

> O mundo não é o mesmo se não conseguirmos admitir o Outro como igual, pois ele reclama um sentido de igualdade baseado em uma reciprocidade equivalente entre aquele que seria o eu e o Outro que tomo como referência, hoje expresso em diversos efeitos colaterais, sendo o principal deles a diversidade que encontramos no universo social. Olhando em retrospecto, parece que seriam necessárias duas décadas para que uma formalização desse teor pudesse ser realizada sem incorrer em uma proposição de caráter por demais excêntrico. Nesse meio-tempo, o Outro se tornaria o centro das discussões teóricas pós-colonialistas, e as atenções voltaram-se para a articulação de uma plataforma teórica capaz de dar conta da complexa dinâmica que tornariam a condição dos subalternos visíveis.[1]

Admitir que uma obra precisa do reconhecimento do outro é fundamental para entendermos exposições inclusivas, na medida em que a experiência do acesso complementar a esse outro precisa ser admitida como uma possibilidade concreta. Por outro lado, o "outro institucional" precisa ser repensado como uma entidade recusada em sua dimensão reconhecível, sem que seja possível conceber a realidade da interferência política e ideológica da regularidade institucional ao longo desse processo de reconhecimento. Podemos ainda caracterizar as exposições de obras não canônicas como sendo mais desafiadoras das premissas que regem a institucionalidade, visto que geralmente são constituídas em torno de obras canônicas e de sua consagração, bem como da distinção hierárquica do que supostamente se constitui o "melhor" da produção artística no olhar da crítica e da historiografia.

Curiosamente, as obras canônicas apresentam para Harold Bloom o que ele chama de "estranheza", uma característica que se pode definir como sendo distinta da normalidade formal. Segundo ele, esse componente estranho reside no cerne da constituição das obras canônicas, que ao ingressar na habitualidade da convivência, e passando por um processo de assimilação, deixam de nos parecer estranhas. Ao responder como se forma o cânone, Bloom afirma que a resposta se daria (ao menos em parte) nessa transição do estranhamento para a familiaridade:

> A resposta, mais frequente do que nunca, transformou-se naquela do estranhamento, um modo de originalidade que pode ou não ser assimilada, ou que então nos assimila a tal ponto que deixamos de vê-la com estranhamento.[2]

Tal estranhamento parece ser, antes de tudo, um aspecto de inovação capaz de caracterizar essas obras como distinguindo-se das outras que lhe fazem companhia. Desse modo, a diferença que distingue obras canônicas de obras não canônicas é, em grande parte, o potencial de experiência estética que lhes pode ser atribuído. Assim, podemos repensar essa transformação como sendo passível de ser realizada em termos de uma mudança da lógica de toda a experiência estética e de como ela é processada no campo da institucionalidade museológica e acadêmica, duas das mais significativas instâncias de construção e do estabelecimento das prerrogativas canônicas. Se pensarmos que o cânone é, antes de uma construção cultural, um processo de formação da experiência do estranhamento e, ao mesmo tempo, de sua consistência como uma experiência da lógica da transformação que define essa experiência como sendo da ordem da rotina, poderemos admitir que uma consciência das formas canônicas é dispensada pela ocorrência da forma que lhe confere o próprio estranhamento e sua transformação em outra possibilidade de consciência.

Alien: Manifestações do Disforme junta-se a esse grupo de proposições curatoriais. Dividida em quatro segmentos (*Imagens que o Mundo Esqueceu, Desvios da Norma, Um Outro Entre Tantos* e *Supernova*), essa exposição introduziu em cada um desses grupos de obras uma série de questões diferenciadas que lhe conferiu considerável interesse.

Imagens que o Mundo Esqueceu reuniu um conjunto de obras do acervo do museu que excedem as limitações da forma canônica e, por esse motivo, não receberam antes disso praticamente nenhuma atenção crítica, sendo

1. Gaudêncio Fidelis, "O Museu Transformado no Outro", in *O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul* (Porto Alegre: Santander Cultural, 2012), 20.

2. Harold Bloom, *The Western Canon: The Book and School of the Ages* (New York e London: Harcourt Brace & Company, 1994), 3.

relegadas à obscuridade do acervo do museu por anos seguidos. Em parte, sua conformação assinala um desvio para as formas híbridas e um estranhamento construtivo. Incluída nesse grupo encontra-se a pintura *A Emigrante* (1887) de Napoleone Grady (Itália, 1860-1949) [Fig 1]. A despeito de seguir a norma e de ser uma pintura acadêmica bem realizada, ela se perdeu do conjunto maior das narrativas da qual deveria fazer parte junto com seus pares. Essa perda assinala o descolamento da obra de um contexto ao qual pertencia para passar a integrar um acervo, demonstrando, assim, como as coleções tendem a *alienar* as obras de uma relação de pertencimento para incluí-las em outro, mesmo que ao fazê-lo tais obras passem, consequentemente, a ser alijadas do campo que lhes atribuiria imediato sentido.

Desvios da Norma incluiu uma série de obras que podemos caracterizar como obedecendo aos parâmetros das formas canônicas, mas consideravelmente articuladas por apresentar uma inclinação para a diferenciação em relação ao reconhecimento formalista.

Um Outro Entre Tantos abordou o Outro representado nas coleções museológicas, seja através das obras, seja através das formas. Pinturas, esculturas, tapeçarias e fotografias e outros objetos atestam a presença do outro na definição de um território de distinção museográfica. Aqui, por exemplo, esse outro aparece em uma obra alienígena a esse contexto, quando a curadoria colocou lado a lado uma obra de Hercules Barsotti (São Paulo, 1914-2010), *Sem título* 1975, que é uma obra não figurativa, com um retrato de Frank Schaeffer (Belo Horizonte, 1917- Rio de Janeiro, 2008), *Retrato de Luisa C. Cosme*, 1962 [Fig 2]. Os extremos assinalam um exemplo de como a colocação de ambas as obras no exílio conceitual que determina que, em uma exposição, somente obras de um mesmo estilo, período ou orientação estética devem estar juntas, ou no mínimo ter alguma afinidade construtiva, pictórica ou material.

O segmento *Supernova* apresentou obras de produção recente de oito artistas em início de suas trajetórias: Ale Amorin, Camila Schenkel, Dirnei Prates, Flavya Mutran, Guilherme Dable, Leandro Machado, Marcos Sari e Mayana Redin. As obras incluíram o que de mais recente havia sido produzido por esses artistas, posicionando a exposição em um patamar de contemporaneidade – historicamente falando.

FIG 1
LUIGI NAPOLEONE GRADY
[Santa Cristina-Itália, 1860 | Varese-Itália, 1949]
A Emigrante, 1887
Óleo sobre tela
142 x 88 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por transferência da Caixa Econômica Federal, 1986
Vista da exposição Alien: Manifestações do Disforme
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

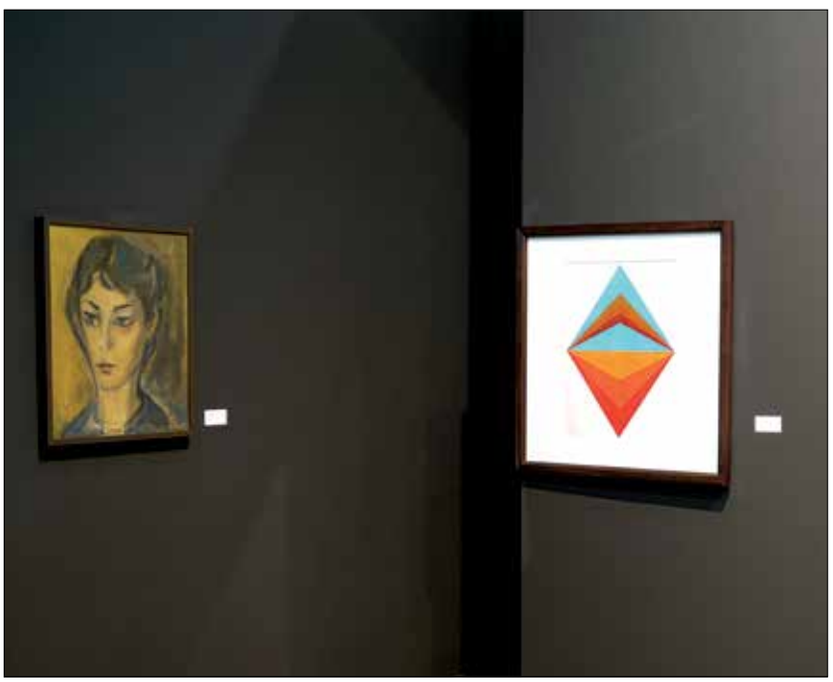


FIG 2
FRANK SHAEFFER
[Belo Horizonte-MG, 1917 | Rio de Janeiro-RJ, 2008]
Retrato de Luisa C. Cosme, 1962
Óleo sobre tela
64,5 x 53,5 cm
Acervo do MARGS
Doação de Ana Helena Leyen, 2003
Vista da exposição Alien: Manifestações do Disforme
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

HERCULES BARSOTTI
[São Paulo-SP, 1914 – 2010]
Sem Título, 1975
Serigrafia
70 x 49,5 cm
Acervo do MARGS
Doação de Otávio Pereira, 1978

A EXPOSIÇÃO *ALIEN* COMO MODELO: PLATAFORMAS DE INCLUSÃO EM PROJETOS CURATORIAIS

GAUDÊNCIO FIDELIS

A exposição *Alien: Manifestações do Disforme* caracteriza-se como uma exposição essencialmente inclusiva, porque trouxe à visibilidade um grupo de obras até então relegadas à obscuridade dentro do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Outras, que as acompanharam, não haviam recebido a atenção crítica que mereciam. *Alien* explorou assim um grupo de formas não canônicas e desviantes, considerando-as a partir de um conjunto de obras que poderiam potencialmente dar uma contribuição significativa ao universo visual das formas canônicas, estes estabelecidos e praticamente imutáveis, mesmo que não fosse uma ambição da exposição fazê-las ingressar nesse conjunto.

Alien é uma proposição curatorial híbrida em sua constituição, uma vez que pretendeu causar uma intervenção em diversas áreas de articulação conceitual que vão do significado ao display museográfico, da interferência simbólica da obra à predisposição para a exploração polissêmica da palavra que deu título à exposição. Em um panorama de exposições que o MARGS vem realizando desde 2011, *Alien* é uma de suas exposições mais desafiadoras, porque consideravelmente experimental em sua plataforma inclusiva. Ela oferece um modelo relevante para considerarmos as plataformas de exposições como possíveis de veicular, de maneira mais eficiente, obras não institucionalizadas e fazê-lo através de projetos de exposição relevantes.

Muito do que se pode concluir seja possível de realizar, interferindo diretamente no aparato do museu, pode ser considerado visível através dessa exposição. Um grupo de obras que pudesse representar consideravelmente uma disposição de inclusão, mas que também tivesse coerência, transformou *Alien* em uma exposição engajada em um processo de articulação que confere significativo espaço de reflexão para outros projetos curatoriais. As exposições transformam os espaços museológicos, desde que continuem criando uma continuidade que conduza a uma mudança do olhar através da persistência de programas. A disposição de mudar o olhar por meio da experiência de convívio com os objetos fez com que *Alien* se tornasse uma exposição singular no conjunto de projetos curatoriais que o museu realizou ao longo de sua história. Ao realizar uma incursão no espaço do museu com formas não canônicas, a curadoria redefine o conceito de museu como um repositório de obras-primas e então o reinstitui como o espaço do conhecimento, mesmo porque exposições que questionam o aparato museológico estão essencialmente refletindo, através da práxis curatorial, acerca da dimensão política da formação do cânone da história da arte. Se por vezes essas intervenções não ganham uma extensa reflexão teórica, por questões circunstanciais, elas permanecem, de qualquer modo, como futuras possibilidades de aprendizado acerca da curadoria e de sua condição transformacional para os museus.

Alien pretendeu estabelecer uma perspectiva transformativa do visitante no espaço de exposições através do "olhar para objetos estranhos" – estranhos ao seu cotidiano e às formas mais regulares encontradas na história da arte em exposições e em relação com outras formas do cotidiano. Essa possibilidade de estranhamento possibilitaria a veiculação de uma experiência de juntar essas obras ao conjunto de formas "aceitáveis" pelo olhar como geradoras de conhecimento, tendo como ressonância uma nova forma de veiculação da produção artística em que o julgamento é definido não apenas pela lógica da excelência estética, mas por sua contribuição cultural e histórica ao conjunto de obras produzidas em determinado período das diversas trajetórias artísticas que surgem em um período específico. Se pudéssemos relacionar tais objetos à consciência de que todas as formas são, em parte, resultantes de um conjunto de experiências artísticas relevantes e incluí-las, portanto, em uma experiência de disposição formal que lhe conferisse considerável relevância no universo de formas artísticas, teríamos então obtido o resultado esperado. Qualquer processo de exclusividade em museus mostra-se traumático porque rompe as regras normativas pelas quais os museus são regidos, incluindo o seu potencial de assegurar o status de obras canônicas.

A possibilidade de transformação conceitual de determinadas obras através de exposições precisa ser estudada com mais afinco por meio de uma teoria crítica de exposições ainda incipiente no Brasil. Os processos exclusionários em exposições igualmente precisam de uma reflexão mais aprofundada, sem a qual continuaremos sofrendo uma incapacidade de enfrentar novas possibilidades de considerar a contribuição de formas não canônicas para a história da arte, principalmente se considerarmos a progressiva intervenção de um sistema de arte internacional que impõe continuamente a realização de modelos, não só de obras, como também de exposições, ou seja, modelos curatoriais, incluindo o emprego (literalmente falando) de profissionais estrangeiros ao contexto no qual essas obras existem e constituíram-se artisticamente. Esta é uma via de mão única, porque só apresenta

VISTA DA EXPOSIÇÃO
ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

efeitos nefastos se praticada de cima para baixo na hierarquia, isto é, do centro para a chamada periferia, e nunca o inverso. No caso inverso, ela beneficia o centro pelo fato de que a intervenção de um curador periférico no centro é visto apenas como um fator de contribuição excêntrica e nunca de intervenção colonialista, como é o caso quando se trata do contrário.

Para museus localizados fora dos grandes centros de influência, sejam eles brasileiros ou estrangeiros, a diferença é crucial porque não se trata de considerar apenas a disposição de influenciar a entrada destas obras no espaço museológico, mas de propiciar-lhes legibilidade adequada, capaz de propiciar interesse a outros profissionais em incluí-las em exposições de relevância localizadas em grandes centros. Entretanto, a regra parece ter sido aquela de forçar uma "adaptação" formal dessas obras a uma linguagem internacionalizada que seja capaz de torná-las legíveis em outros contextos, quando na verdade essa legibilidade hoje é passível de uma forma ou de outra, dependendo do interesse dos agentes envolvidos no processo. Muitos curadores ainda acreditam, porém, que não podem arriscar a falta de legibilidade dessas obras ao incluí-las em exposições que organizam, o que é uma falsa premissa.

Exposições inclusivas geram visões conflituosas entre curadores e profissionais da academia porque evidenciam o deslocamento do *status* do cânone e, por consequência, questionamentos epistemológicos. A experiência não se mostra agradável para aqueles mais conservadores. Esse mesmo deslocamento provoca uma fonte considerável de polêmica, que se dissipa tempos depois quando essas novas formas apresentadas "adaptam-se" ao cotidiano no olhar, deixando de causar estranhamento. Com o passar do tempo, a própria história acaba por encarregar-se de demonstrar que esse conservadorismo movido por desejos de exclusividade não é nada mais do que a incapacidade de compreender o potencial artístico, cultural e histórico de determinadas formas.

A consciência da necessidade de investir considerável esforço em exposições inclusivas é ainda compartilhada por poucos curadores e outros profissionais da área. A maioria não atentou para a necessidade, enquanto outros consideram que esta não é uma questão relevante. Sabe-se, contudo, que a "sobrevivência" da comunidade artística e sua produção dependem do suporte institucional mais do que do mercado. Aliás, o mercado só é possível quando existe institucionalização. Essas duas instâncias são complementares e indispensáveis à existência de um sistema de arte balanceado que somente as exposições que privilegiam a produção de conhecimento podem propiciar.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ALIEN NO CUBO BRANCO: A ESPACIALIDADE DE UMA EXPOSIÇÃO FORA DA NORMA

GAUDÊNCIO FIDELIS

RODOLFO GARCIA
[Montenegro-RS, 1931]
O Beijo, 1977
Madeira
96 x 70 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1978/1977
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

Concebido inicialmente com um espaço asséptico, inodoro, sem sombras, com suas paredes brancas e sua luz artificial, o chamado *cubo branco* consagrou-se, em uma fase posterior, como o espaço das formas canônicas, sem as quais ele não teria adquirido o *status* que possui. O cubo branco é uma construção cultural cujas características são distintas de todos os espaços que conhecemos. O poder de institucionalizar e canonizar que esse espaço apresenta é praticamente infinito. Ele também demonstra o potencial de se reinstituir ideológica e politicamente caso seja desestabilizado por alguma intervenção artística ou projeto curatorial. Porém, é possível que um consistente conjunto de intervenções de exposições voltadas para o questionamento das premissas do aparato museológico obtenha êxito em provocar mudanças paulatinas no cerne do museu como instituição e do espaço de exibição que melhor o representa.

O espaço – e o modo como ele é explorado – é um fator definitivo na construção de uma plataforma curatorial, visto que as exposições são, em última análise, a distribuição de objetos no espaço, e o que distingue um projeto curatorial em relação ao outro é justamente sua espacialização. É possível determinar o impacto de uma exposição pela eficiência de distribuição espacial das obras que tenha exibido. Para exposições que tenham como objetivo intervir no aparato museológico, o impacto que determina a eficácia da intervenção é essencial para que seja possível considerar a relevância de um projeto curatorial. Entretanto, muitas exposições sequer são concebidas tendo o museu como referência conceitual, com suas implicações políticas e ideológicas, e fazem apenas uma intervenção ingênua nesse contexto.

A lógica que determina a experiência de entender o espaço como definição das experiências produtivas da arte no âmbito museológico mostra-se, em muitos casos, relativamente articulada pela disposição histórica da amostragem de obras em conjunto com a mudança de orientação do espaço ideológico da arte. A impossibilidade de recuperar o contexto deve ser reconhecida como uma limitação uma vez que a vontade e o desejo de reconstituir o passado próximo do que ele existia é hoje uma visão largamente utópica. A lógica que move a reconstituição do contexto torna quase impossível revivê-lo em um contexto expositivo, a menos que consideremos que reconstituir esse contexto seja definitivamente uma ilusão:

Pode ser apenas uma visão utópica de curadores acreditar que estão reconstruindo o contexto em exposições, enquanto eles estão de fato definindo estratégias de amostragem de obras de arte que proporcionam novas maneiras de exibir esses objetos ao incrementar seu potencial estético e conceitual. A verdade é que, em uma perspectiva curatorial, não é mais possível recuperar as especificidades de certos momentos históricos, essencialmente porque o olhar exercitado ou dirigido a certas obras durante determinado tempo não pode ser resgatado. Para obter sucesso em tal empreendimento, seria preciso recriar as contingências culturais da percepção através do tempo, algo que não seria possível, ainda que possamos tocá-la circunstancialmente ou até mesmo teorizá-la. Mas o olho é culturalmente determinado e treinado por seu tempo. Se a memória pudesse preservar individualmente a percepção de acordo com as contingências históricas, isso seria apenas o resultado de uma história visual subjetiva, e não necessariamente coletivamente dividida pelos espectadores, exceto por meio de impressões.[1]

As exposições precisam colocar em perspectiva obras de outros períodos com vistas a reavaliar o olhar sob a ótica da lógica produtiva da experiência, de modo que esta seja reinstaurada na contemporaneidade. Caso contrário, a dimensão estética das obras permanece para sempre congelada no espaço, não sendo possível evoluir conceitualmente em relação a um campo de revisão da estrutura de leitura dos princípios que regem a experiência artística. Para redefinir o campo da lógica produtiva que move a arte na contemporaneidade, é preciso ter em vista as mudanças que foram operadas no centro ideológico e político da visão ao longo dos anos, o que fez com que chegássemos à condição de apreciação e compreensão da arte que temos hoje. Em suma, não vemos os objetos do passado da mesma maneira que os vemos no presente. Como assinalei em outra ocasião:

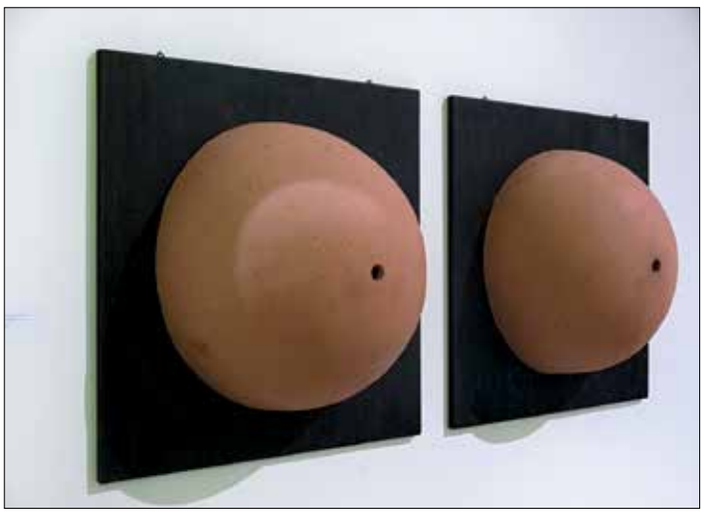
> Não somos capazes de ver objetos com os olhos do espectador de um período histórico, mesmo que seja de um passado não tão distante. Além disso, o aparato da exposição incrementado pela tecnologia da exibição tem mudado a maneira que experienciamos a arte. Portanto, o que talvez seja possível não é reviver o passado através de uma exposição, mas olhar o passado a partir do presente, o que equivale a dizer com os olhos do presente. Na verdade, esta seria a abordagem de exposições mais produtiva porque torna possível ao espectador a possibilidade de buscar nas obras do passado algum tipo de interesse para a sua vida no presente.[2]

Portanto, o papel de uma exposição nos dias de hoje não é aquele de transportar o espectador para um passado remoto, mas de trazer esse passado para o tempo do espectador e mostrar-lhe a relevância de tais

1. Gaudêncio Fidelis, "O Olhar Contemporâneo como Resultado da Tecnologia Museológica: O Design de Exposições de O Triunfo do Contemporâneo", in *O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul* (Porto Alegre: Santander Cultural, 2012), 88.

2. Idem. 88.

VISTA DA EXPOSIÇÃO
ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS



ADMA CORÁ
[Porto Alegre-RS, 1958]
Anatomia em Exposição I e II, s.d.
Argila, madeira e lâmpadas
75 x 150 x 28,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição através do Prêmio Subsecretaria de Cultura/ SECRS: VII Salão de Cerâmica do RS, 1986
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

obras para a atualidade de seu tempo, de seus interesses e de sua sensibilidade. Essa tem sido uma das maiores dificuldades de projetos curatoriais, visto que os curadores têm-se concentrado demasiadamente não só em uma obsessão de transportar o espectador em uma "máquina do tempo", mas em sua incapacidade de trazer para a superfície aspectos dessas obras que interessem às questões contemporâneas.

* * *

Imaginemos por hora um *alien* no cubo branco, aquilo que é estranho, estrangeiro, fora da norma e diferente, tendo o espaço de exposição como habitat. Tais objetos, muitos deles até então alienados de sua existência, confinados à escuridão da reserva técnica, mostram-se aparentemente deslocados nesse espaço, embora seu estranhamento pareça à primeira vista exclusivamente ocasionado por sua compleição formal, intenção artística e disposição estética. Se isso em parte é verdade, a assimilação dessas formas como sendo avessas à espacialidade museológica deve-se em grande parte ao seu acidental, mas pervasivo, afastamento do espaço de exposições e extenso confinamento longe da visibilidade pública.

Imaginemos, por exemplo, a inclusão sistemática dessas obras em projetos curatoriais relevantes e podemos concluir que a ausência desses objetos do exercício do confronto com o espaço, suprimiu progressivamente tais obras de sua capacidade de revelar suas características artísticas. Se privarmos indefinidamente obras do contexto de exposições, elas tenderão a perder sua relação com a história da arte, o primeiro sintoma de sua alienação, e posteriormente uma descaracterização estética, que se mantém normalmente vinculada pela contínua visibilidade expositiva – a menos, é claro, que a obra em questão tenha atingido a condição de "obra -prima", quando seu reconhecimento público independe de visibilidade e circulação. As chamadas obras-primas nunca são esquecidas, devido à sua visibilidade através de reproduções, textos que circulam continuamente, ainda que essas obras não estejam expostas. Podemos concluir, então, que a espacialidade é fundamental para a existência de obras de arte, assim como a sua progressiva e constante teorização, crítica e exibição.

Não é por outra razão que grandes obras do cânone da arte ocidental, exibidas de modo permanente em paredes dos museus globais, aumentam progressivamente sua contabilização teórica e o volume de conhecimento que é acumulado sobre elas. Podemos perceber que a presença dessas obras diante da visibilidade contínua é determinante para a sua existência como obras de relevância e representativas do cânone da arte ocidental. É evidente que sua relevância artística é, na maioria dos casos, indiscutível e não se trata de comparar o *status* dessas obras em relação às modestas investidas de grande parte da produção local que vemos em nossos acervos. Contudo, não se trata igualmente de medir a grandiosidade da produção, e sim de considerar certas características inerentes à obra de arte que exigem, para manter seu caráter artístico, que determinados requisitos sejam preenchidos em relação à sua visibilidade. Entre eles, a constância de sua visibilidade, que mostra-se essencial para que possamos entender a lógica que governa sua existência.

Muitos curadores e profissionais, ao organizar exposições, concentram-se demais na relações entre espaço e a disposição da obra, como se tal fenômeno fosse apenas de uma convivência formal entre obras e seu entorno. Porém, a lógica que determina sua permanência na história da arte é fundamentada pela contínua exposição, visibilidade e produção de conhecimento, em grande parte relativa à sua convivência com a espacialidade. A maneira pela qual a obra de arte necessita do espaço para sobreviver ao teste do tempo é consideravelmente diferente do que podemos identificar como sendo características especificamente conceituais e determinadas pela confluência entre o conceito e as estratégias de sua exposição. A espacialidade é determinante para a vida das obras de arte e para a sua existência em um campo de performatividade que lhe permite existir por meio da visibilidade.

ALIEN E A INTRODUÇÃO DE UMA MUSEOGRAFIA EFÊMERA

GAUDÊNCIO FIDELIS

VISTA DA EXPOSIÇÃO
ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

A exposição *Alien: Manifestações do Disforme* adotou um conjunto de estratégias de display e estruturas museográficas, incluindo o que pode ser nomeado a partir dela como *museografia efêmera*, ou seja, uma estratégia de intervenção de caráter performático que altera a percepção das obras, acontecendo em movimento (em maior ou menor intensidade) em momentos específicos da exposição. Podemos dizer que esta foi a primeira experiência de uma museografia efêmera utilizada em uma exposição do MARGS (ou em qualquer outra exposição, pelo menos que seja de meu conhecimento), com o emprego de uma cortina de tecido verde que atravessava de modo longitudinal a Pinacoteca (a galeria central) do museu. Essa cortina de tecido funcionou provisoriamente como uma parede virtual, uma anteparo para a visão, que se movimentava com a circulação do ar e permitia entrever as obras de um lado ao outro por entre os cortes do tecido. Explorando ao mesmo tempo o caráter popular da palavra *Alien*, em razão de seu perfil polissêmico, esse mecanismo envolveu a utilização da cor verde também como forma de representação das diversas possibilidades da palavra.

Sob o ponto de vista simbólico, essa cortina ativava um espaço doméstico que o museu julga não ter, com o objetivo primeiro de causar certo desconforto ao visitante, pois, embora a cortina fosse consideravelmente transparente, nem sempre era possível saber o que se encontrava atrás dessa barreira instável. As estruturas museográficas mostram-se consideravelmente sólidas e raramente em movimento, pois os museus são historicamente lugares de imposição cultural de significados e quase nunca de plena liberdade de ação e pensamento. Em geral, a leitura é direcionada, e a reflexão conduzida. A cor verde, escolhida por sua impressão de artificialidade, acrescenta um mecanismo para ativar a leitura, associando-se ao próprio sentido da palavra amplamente relacionada a essa cor. Tal intervenção adquire um caráter pós-performático, no sentido de apropriar-se da tradição artística da performance. Trata-se, nesse caso, de uma estratégia museográfica imaterial que busca antes de tudo intervir na percepção das obras dentro do museu, tal como em outras exposições realizadas anteriormente a partir do início de 2011.

* * *

Os aspectos museográficos de *Alien* são discretos, porém relevantes para colaborar com o entendimento da visibilidade como um campo de desdobramentos das características criativas da arte. Seu papel era o de ativar o espaço, reforçando as características artísticas dos objetos que não costumamos perceber, justamente pela introdução de um mecanismo interferente, estranho à própria constituição da arte. As características que asseguram a dimensão estratégica da experiência artística a partir da museografia da exposição propiciaram uma percepção mais aguçada do potencial das obras, mostrando-se consideravelmente diferenciadas em *Alien* se comparadas a outras exposições que o museu vem realizando desde o início de 2011. Some-

se a isso o fato de que a arte vem mudando progressivamente seu caráter e transformando sua interferência no campo artístico como objetos em migração, não necessariamente conectados à especificidade do lugar ou ao contexto. Além disso, essas obras tendem a se tornar gradativamente desvinculadas de sua esfera mais direta de produção de significado. Sobre essa questão escrevi anteriormente:

> O design da exposição *O Triunfo do Contemporâneo* é baseado na premissa de que, no futuro, grande parte da arte contemporânea deixará de levar em conta o contexto como uma vantagem de uma obra de arte e será prioritariamente compreendida por 'objetos nômades' que irão migrar de uma espaço ou lugar específico para outro (do chão para cima de um móvel, da parede para o piso, do teto para uma mecanismo de display e assim por diante), deixando para trás uma serie de regras que regulam o mundo do display como o conhecemos hoje. Estes serão objetos híbridos, entidades que, a despeito de ainda ter especificidade cultural (alguns não terão), não serão mais conectados a convenções culturais. Parte dessas mudanças são devido à reavaliação do contexto como um site de convenções, e não somente a demandas estéticas. Por outro lado, a chegada de modos críticos de display (não confundir com uma crítica das estratégias de display) já é há muito necessária, e uma tentativa é feita com esta exposição. Essas estruturas foram construídas para ativar o campo da exposição ao criar uma rede que ultrapassa o espaço e servem como mecanismos de display, concebidas como uma *mise en abyme*, ou seja, uma exposição dentro da outra, partindo da dissolução do cubo branco.[1]

1. Gaudêncio Fidelis, "O Olhar Contemporâneo como Resultado da Tecnologia Museológica: O Design de Exposições de O Triunfo do Contemporâneo", in *O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul* (Porto Alegre: Santander Cultural, 2012), 88.

Não se trata de dizer que esteja havendo um deslocamento conceitual significativo de um conjunto de obras, mas de consideráveis mudanças que venham a diferenciar os parâmetros da experiência do objeto de arte para além das prerrogativas que as têm regido nos últimos anos e com as quais nos acostumamos. Para todas as formas de exibição com que estamos familiarizados hoje, das mais convencionais às mais desafiadoras, existe um limite de exploração do significado que se liga à nossa capacidade de ver para além daquilo que consideramos como passível de entendimento conforme os padrões culturalmente estabelecidos. Assim, mecanismos museológicos de exibição de obras e estratégias museográficas introduzem um potencial consideravelmente grande de agenciamento do sentido através de exposições e estabelecem um campo estratégico que tentam avançar, a cada nova investida que realizam, em direção a um progressivo ganho para a experiência do olhar.

Entretanto, esse investimento é limitado ao potencial das estratégias museográficas em propiciar a verificação das formas de produção como passíveis de intervir nas convenções artísticas. Podemos definir que algumas dessas formas são as mais radicais, como, por exemplo, aquelas que têm

VISTA DA OBRA DE LUIZA ALBUQUERQUE
[Porto Alegre-RS, 1927]
Sem Título, s.d.
Óleo sobre eucatex
71 x 50 cm
Acervo MARGS
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

realizado um considerável deslize conceitual em direção ao espaço que se encontra fora da lógica unidirecional do campo de exibição do objeto. Considera-se, assim, a mesma lógica transgressiva da experiência da arte como tendo sido conduzida para um território da dimensão construtiva do espaço mais do que aquela dimensão da ordem museológica que determina a relevância do campo expositivo para definirmos o objeto artístico como sendo fixo em termos de seu significado.

Pode-se concluir, por fim, que uma museografia efêmera seria realizada no limite da percepção e a exibição da obra quando levado em consideração o conjunto de fatores que determinam a relevância da percepção para o restabelecimento de novos parâmetros de visibilidade para a obra. Esse conjunto de formas concebidas como tendo um caráter efêmero em relação aos parâmetros construtivos da obra e à sua relevância para uma trajetória de exposições mostra-se a cada dia mais significativo para que possamos conceber diferentemente o objeto artístico em um conjunto de possibilidades passíveis de serem consideradas como inovadoras. Seria indispensável, nesse caso, conceber novas possibilidades de pensar o projeto de uma exposição de maneira estruturada em um conjunto de fatores que nos permitem realizar uma leitura da obra de arte de modo inovador, e não mais apenas no âmbito das prerrogativas restritivas que nos impõe uma cultura tradicional de exposições. Barreiras culturais, políticas e ideológicas também se mostram impeditivas quando se trata de conceber novas vias de leitura para a produção artística; contudo, elas surgem antes dos parâmetros de disposição da linguagem como um meio de comunicação, ainda que determinem uma considerável interferência durante a construção de plataforma de exposição.

Para uma exposição como *Alien: Manifestações do Disforme*, o conjunto de fatores que a dimensiona no espaço museológico mostra-se diametralmente oposto à experiência comum, que podemos presenciar em exposições mais convencionais. É possível definir esse espaço constituído pela exposição como tendo considerável influência em nossa percepção, ainda que tenhamos a tendência de ignorar essa perspectiva de abordagem como sendo puramente contrária às normas que regulam as convenções expositivas. Ao considerarmos a relevância de tais exposições no contexto histórico, veremos que aquelas que subvertem tal lógica mostram-se historicamente mais significativas do que aquelas que lançam mão apenas de estratégias formalistas em sua constituição. *Alien* avançou em direção à constituição de uma museografia efêmera, menos atrelada a um formalismo em que muitas vezes a decoração de interiores parece ter invadido o espaço de exposições, sem que tenhamos a capacidade de discernir a estratégia crítica que move a exposição.

Por outro lado, a inclusão de um considerável número de obras que demonstrem uma inclinação para formas desviantes, distantes dos parâmetros de inventividade formalista, transformou a exposição por si só em um evento cuja museografia mostrou-se consideravelmente diferenciada. Nessa exposição, como em outras realizadas pelo MARGS desde o início de 2011, a experiência da museografia passou a adquirir um desdobramento de consideráveis características transitivas, determinando um patamar de legibilidade para as obras que determina a consciência da experiência artística como instável, mas ao mesmo tempo passível de considerar a participação do espectador como agente de transformação do espaço e das vias interpretativas que ele escolhe percorrer.

Alien é, em última análise, uma exposição que coloca em xeque o sentido da tecnologia museográfica como uma estratégia de verificação dos mecanismos da legibilidade, instrumentalizando, assim, a experiência estética como uma possibilidade consideravelmente mais aberta de intervenção no universo da cultura. Pensar a estratégia de exibição de obras não canônicas e desviantes é uma possibilidade de arregimentar a esfera de articulação do sentido para a museografia, ao invés de concebê-la apenas como uma dimensão estrutural de realinhamento do espaço expositivo. Muitos curadores ou pensam que a museografia não deve ser relevante, ou a ignoram, mesmo que ela seja realizada à revelia de suas vontades. Outros, por seu turno, atribuem a ela excessiva importância, sem o estabelecimento de uma consciência crítica. Ao fazê-lo, subestimam a interferência que o ingresso de estruturas museográficas exerce no espaço expositivo, permitindo que essas obras passem a existir naquele contexto sem a dimensão que tal interferência pode causar. Por consequência, o seu contexto de realização justifica-se mais pelo potencial de tais obras sustentarem sua dimensão estética e conceitual diante do espaço do que propriamente pela inerente constituição de sua materialidade artística.

PAULO AGUINSKY
[São Borja-RS, 1942]
Peixe Extinto, s.d.
Mármore
26 x 52 x 32 cm
Acervo do MARGS
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ALIENOLOGIA: PARA UMA PSICOLOGIA DA RECEPÇÃO DE EXPOSIÇÕES TRANSGRESSIVAS EM MUSEUS

GAUDÊNCIO FIDELIS

Ainda há uma literatura rarefeita no que diz respeito à psicologia da recepção de exposições transgressivas em museus. Entretanto, o conhecimento sobre a lógica da recepção de projetos curatoriais desafiadores da norma[1] mostra-se indispensável para que passemos a um estágio mais avançado de reflexão em que a experiência das exposições e sua historiografia possam dar passos mais significativos em relação a um futuro de exposições inovadoras. Exposições de grande impacto e significativa importância curatorial, são fundamentais para um público cada vez mais sofisticado que as frequenta. Diversos fatores são determinantes para que exposições tenham um determinado tipo de resposta do público. Podemos considerar, por um lado, seu contexto político, questionamentos estéticos, inclinação ideológica e disposição inclusiva e, por outro, aspectos relacionados a uma psicologia da recepção, cujos fatores são consideravelmente variados. Assim, uma teoria de recepção sobre exposições transgressivas precisa levar em consideração tanto fatores políticos e geográficos,[2] quanto a psicologia das relações entre indivíduos e instituições, incluindo-se como elas agem no conjunto de fatores que alimenta o potencial de sua influência em relação ao seu público.

Exposições que fogem à norma tem mostrado causar considerável irritação em especialistas da área (historiadores de arte, curadores, teóricos, críticos, etc.), embora se constate que o público não especializado, de modo geral as admira.[3] Por mais surpreendente e contraditória que possa parecer tal afirmativa, ela assinala uma constatação que atesta para a existência de um comportamento que é ativado quando se realiza uma exposição, principalmente se ela for transgressiva. Podemos descrevê-lo como um impulso de ordem conservadora, quando o desejo de que as coisas permaneçam no lugar em que se encontram manifesta-se através de uma disfarçada intenção de que tais exposições sejam demonstrativas de excelência e coerência historiográfica, pelo menos em sua aparência formal. Em geral, o desejo é também de que elas não questionem a posição (consolidada) das formas canônicas ou, ainda, que não contrariem modelos de exposições estabelecidos. Em suma, que tais exposições preservem a condição conquistada pelas chamadas "obras-primas" e o museu como seu eterno guardião.[4]

Os especialistas – e aqueles que podemos considerar como pertencendo a essa categoria – têm sido os mais críticos (ou contrários por assim dizer) em relação a exposições que questionam o lugar que fundamenta o cânone da arte ocidental. Seria natural que pensássemos que tal resistência deve-se a razões de natureza academicista, considerando sua pervasiva recorrência sempre que uma exposição é realizada. O fato, porém, é que a incidência de uma crítica virulenta endereçada a tais exposições e às instituições que as realizam ocorre a cada vez que um projeto curatorial propõe-se a desafiar o cânone, questionar o aparato museológico, investigar a estrutura institucional, propor a introdução de formas não canônicas ou ainda questionar padrões de gosto estabelecidos. É como se tais reações fossem um efeito colateral de exposições, um sintoma manifesto de sua própria existência. Contudo, este

1. Refiro-me nesse caso tanto à norma que definiu o cânone da arte ocidental quanto a certa compleição formal, assim como as exposições que se diferenciam dos modelos tradicionais que obedecem às convenções formais de abordagem do espaço.

2. A localização destas exposições é um fator determinante de como elas serão recebidas pelo público. Grandes centros internacionais tendem a estar mais familiarizados com a produção artística mais desafiadora.

3. A experiência que tivemos com as exposições realizadas pelo MARGS desde o início de 2011 foi de uma excelente recepção pelo público em geral, apesar de serem exposições desafiadoras e complexas. Ou seja, ainda que empiricamente, podemos concluir que o público mais amplo tem-se mostrado interessado por essas exposições e capaz de entender as premissas que as regem, admirando a produção que elas trazem à visibilidade. Muitas vezes, os especialistas subestimam a capacidade de não especialistas de vislumbrar tal capacidade de entendimento do público, que já se sabe é muito superior ao que normalmente estes imaginam.

4. Exposições que podemos considerar transgressivas não necessariamente atacam o museu como instituição ou o seu aparato. De modo geral, elas tendem a questionar determinados princípios que estão relacionados à construção do aparato museológico e seu papel tanto na construção do sentido quanto na preservação de uma ideologia da forma, assegurando prerrogativas de canonicidade.

ARLETE SAUER
[Passo Fundo-RS, 1923]
Vaso, 1975
Óxidos e esmaltes
16 x 19 x 9 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1975
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

não é o caso. A animosidade não é produzida pela natureza desta ou daquela exposição, mas sim pelo potencial de conservadorismo expresso por determinados grupos e inclinações políticas e ideológicas dos mesmos.

Às vezes nos parece surpreendente, e até mesmo desestimulante que exista um grupo de indivíduos dispostos a "protestar" de maneira contínua, ao longo do tempo, contra a sua existência.[5] Nos últimos 30 anos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, esse comportamento pouco mudou na recepção de exposições consideradas as mais transgressivas, aquelas que de alguma maneira não condiziam com as normas mais convencionais de obras e modelos de exposições tidas como as mais tradicionais em sua época. Apesar disso, tais exposições avançaram consideravelmente no contexto institucional, mesmo que não tenha havido uma correspondência da crítica e da historiografia que respondesse à legibilidade e à recepção dessas exposições adequadamente. O surgimento de novas instituições locais e seus programas colaboram significativamente para isso, tais como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul em 1991 e a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul em 1997, que foram apenas algumas das instituições que mudaram o comportamento do meio. Felizmente, a sobrevivência de programas de exposições não depende da crítica especializada, embora seguramente se beneficiasse dela se fosse o caso.

* * *

Também podemos considerar essas exposições como híbridas em sua constituição curatorial. Elas têm um objetivo artístico e político na medida em que pretendem questionar os mecanismos de formação canônica e, assim, tornar-se mais inclusivas, almejando a inscrição de novas formas nas narrativas locais[6] e buscando transformar, no próprio exercício de seus modelos de exibição, o conjunto de premissas que regem a história de exposições que vêm sendo construídas. Ao mesmo tempo, sua intenção artística reside na possibilidade de expandir o universo das obras que as compõem e outras, para além de um campo das formas tidas como "aceitáveis", como sendo aquelas que podem ser consideradas passíveis de ser institucionalizadas pela historiografia e pela crítica.

Era imperativo e urgente, portanto, que o mais importante museu de arte do Estado estabelecesse um programa voltado para o crescimento, a conservação de seu acervo e que essas exposições fossem, em maior ou menor grau, transgressivas. Entendemos por *transgressivas* aquelas exposições que desafiem as premissas mais elementares da tradição de exposições acadêmicas e que produzam desafiadoras possibilidades de conhecimento original. O acervo do MARGS tornou-se por essa razão, desde 2011, o centro gravitacional das exposições da instituição, como não poderia deixar de ser. Afinal, o MARGS é um museu e, por conseguinte, faz parte de sua missão exibir seu acervo de maneira contínua e sistemática, missão que havia sido em grande parte negligenciada nos últimos anos.

Com a criação da função de curador-chefe pela primeira vez na história do museu

5. É preciso lembrar também que o MARGS é um museu enciclopédico, cuja produção percorre um arco histórico localizado entre meados do século 19 e a produção contemporânea. Cabe lembrar ainda que as exposições do MARGS, desde 2011, concentraram grande parte de seus esforços na produção localizada entre meados do século 19 e uma parcela da produção contemporânea, que também é parte do arco histórico de seu acervo. O estabelecimento deste arco histórico pode ainda mudar com o decorrer do tempo, caso o museu tenha suporte financeiro e resolva expandir sua coleção recuando historicamente no tempo.

6. Digo narrativas locais porque propor uma inscrição nas grandes narrativas, mesmo para grandes exposições, seria demasiadamente ambicioso nesse momento.

já no início de 2011, função esta ocupada pelo historiador de arte José Francisco Alves, e atualmente pela curadora Ana Zavadil, o estabelecimento de um programa de exposições tornou-se uma consequência, passando a constituir o mecanismo gerador de um conjunto de atividades que possibilitou ao museu ativar todos os seus núcleos de atividade (acervo, comunicação, conservação e restauro, documentação e pesquisa, administrativo e educativo), tornando possível exposições em que ocorresse o engajamento dos projetos curatoriais através de um exame contínuo e progressivo dos interstícios da ideologia do museu. Uma vez que a reflexão passa a acontecer no âmbito do museu, ela passa a ter uma perspectiva crítica, o que não acontece quando o museu não tem um programa de exposições e tenta, por meio de fragmentos que representam as exposições tipo "pacote", constituir um senso de política cultural, o que simplesmente não é possível. Tais exposições não apresentam nenhuma coerência curatorial ou conceitual, visto que qualquer aparente coesão de exposições com esse perfil é, por excelência, simulada.[7]

* * *

Em uma consideração retrospectiva, é preciso lembrar que, até o início de 2011, o MARGS dispunha de três galerias superiores exibindo o denominado "acervo permanente". As galerias João Fahrion, Pedro Weingartner e Ângelo Guido exibiam cerca de 25 obras, a maioria delas pinturas acadêmicas. Tais obras eram consideradas as "mais importantes" do acervo do museu – suas obras-primas por assim dizer. Enquanto isso, três quartos do restante do espaço do museu era ocupado com exposições temporárias sem nenhuma relação com o acervo do museu, sendo que a maior parte dessas exposições, devido ao seu perfil, melhor seria, se fossem realizadas em galerias de arte comerciais. Para um museu consideravelmente grande como o MARGS, com cerca de 2.750 obras na época, mas ainda sem obras suficientes para constituir exposições de grande envergadura com temas específicos,[8] estabelecer um grupo de obras como acervo permanente representava um erro considerável para qualquer política de exposições de uma instituição museológica.

Além disso o museu relegou esse conjunto de obras a um lugar secundário na hierarquia de exposições por ele organizadas, na medida em que as confinou às suas salas superiores, e não à Pinacoteca, área mais privilegiada de exposições quando se trata de um museu e a exibição de seu acervo.[9] É preciso também considerar que cerca de 2.750 obras do acervo não podem ser representadas, de modo permanente, por um pequeno conjunto de supostas "obras-primas", ainda que algumas delas sejam de fato obras de relevância estética e histórica, mais do que outras consideradas para o mesmo conjunto. Tendo em vista que tais obras estavam dispostas sem nenhum princípio curatorial, mecanicamente colocadas na parede sem critério teórico, artístico ou de qualquer outra ordem, essas obras tornaram-se apenas um demonstrativo das supostas "relíquias" que o museu guardava. Talvez a consequência de tal arranjo fosse o fato de que, alijadas de um contexto, tais obras nunca tiveram seu potencial realmente revelado, a não ser aquele de se constituir como objetos preciosos do acervo de um museu.

7. O problema com essas exposições é que elas precisam compor um conjunto de premissas baseadas no fato que necessitam ser adaptadas a diversos espaços e viajar, suprimindo toda e qualquer condição de que a coerência conceitual seja forçada a acontecer. Essa coerência é fabricada sob a condição de simulação, e o sentido curatorial da exposição é transformado em um artifício da coerência, sem que necessariamente a intenção corresponda à realidade. Por outro lado, essas exposições pré-prontas não têm a intenção de desafiar prerrogativas de qualquer espécie, sejam elas museológicas ou políticas. Sua constituição depende exclusivamente da funcionalidade, ou seja, de seu potencial de mobilidade, adaptação, formatação compacta e todos os requisitos que viabilizem sua adaptabilidade transformacional.

8. Em 2011, quando assumimos o MARGS, tínhamos a intenção de realizar, por exemplo, uma exposição sobre a "pintura nos anos de 1980 no Rio Grande do Sul" com obras do acervo, exposição esta que consta no *Projeto Político-Administrativo para o MARGS 2011-2014*. Ao verificar quais obras havia no acervo, constatamos que as ausências eram enormes, o que tornaria a exposição impossível. Ainda hoje, com todas as aquisições que o museu já realizou e com as lacunas que preencheu, a exposição seria limitada.

9. Vale lembrar que estamos tratando aqui do valor simbólico e, uma vez que a ideia era constituir um espaço privilegiado para o acervo, o local escolhido para exibi-lo mostra-se fundamental. Se não houvesse tal intenção, essa perspectiva de privilégio não seria um fator distintivo.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

Conceber a constituição de um museu como um repositório de obras-primas em pleno século 21, e operá-lo como um conjunto de obras tidas como relevantes, enquanto todas as outras são completamente negligenciadas, é talvez umas das mais atrasadas concepções de museu que se possa conceber. Tal atitude seria ignorar todos os avanços obtidos na área museológica nos últimos 30 anos pelo menos, especialmente se a instituição estiver localizada em uma área periférica ou afastada dos grandes centros de produção artística com amplos espaços e vastos acervos para possibilitar a existência de um acervo permanente[10] e exposições temporárias de suas coleções e outras. Em circunstâncias como as do MARGS, trata-se apenas de uma manifestação de fetichismo por espaços bem decorados museograficamente. A ideia de que cada museu deve ter o seu "conjunto" de obras-primas também não deixa de ser uma "micagem" da política dos grandes museus globais, replicada de forma fracassada, visto que imitar os grandes museus enciclopédicos (Metropolitan, Louvre, Tate, British Museum, etc.) talvez seja ainda mais atrasado.[11]

É certo que, somente no futuro, o MARGS, com a possibilidade de obter um prédio anexo para o museu (capaz de absorver uma exposição permanente) e de o acervo crescer pelo menos 50%, poderá vir a ter uma ou mais salas de acervo permanente para que não impeça a exibição de obras fundamentais à realização de exposições avançadas de acervo. É preciso também que estas obras passem por um período de estabelecimento de legibilidade e que tenham adquirido um considerável campo de visibilidade pública. Há pelo menos duas questões a resolver quando se trata de exibir uma parte da coleção de forma permanente: uma de que é necessário espaço alocado para tal e outra que tais obras são fundamentais para articular exposições que requeiram um amplo e significativo projeto curatorial. Portanto, em um período de estabelecimento de um programa de exposições e de crescimento do acervo, todas as obras precisam estar disponíveis para inclusão em projetos curatoriais do museu. Portanto, a instalação de um suposto "acervo permanente" se tornará possível quando o museu tiver mais espaço físico e mais obras para expor a diversidade da produção artística, não só em uma exposição permanente como em suas exposições temporárias de acervo. Logicamente, é preciso considerar ainda que esse conjunto de obras deveria ser outro daquele que foi considerado em um primeiro experimento, representativo do perfil do acervo do MARGS como um todo, bem como um conjunto de obras capaz de mostrar a singularidade da coleção do museu e de ser ao mesmo tempo relevante para o público, considerando-se tanto a sua comunidade mais próxima quanto a de visitantes de outras regiões do país. Com a instituição de um programa de exposições

10. Raramente um "acervo permanente" é permanente per se. À exceção de grandes museus enciclopédicos, que possuem obras-primas da arte mundial que nunca são emprestadas ou que, por questões de conservação, não podem ser movimentadas e sofrer mínimas transições de temperatura, luz e outros pré-requisitos, tais exposições permanecem por um período significativo em exibição e são raramente mudadas.

11. Na verdade, o saudosismo referente aos grandes museus euro-americanos é parte de um fetichismo frequentemente alimentado por diretores de museus localizados às margens dos grandes centros brasileiros. Na falta de modelos originais e relevantes a serem seguidos, esses administradores voltam-se para os protótipos de museus acadêmicos localizados principalmente em território europeu, na medida em que estes parecem refletir, diante da opinião pública, a impressão de que uma eficiência administrativa está em curso na instituição que os imitam.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

concentradas no acervo do museu a partir do início de 2011, foi necessário desfazer esse arranjo de obras para poder incluí-las nas exposições subsequentes que o museu planejou e que transformaram o acervo como protagonista da instituição, em justaposição com obras externas às suas coleções. Tal inclusão era indispensável, visto que tais exposições não poderiam ser concebidas sem essas obras.

Seria no mínimo um equívoco pensar que essas obras, escolhidas sem nenhum critério historiográfico, sem levar em consideração a representação de gênero (apenas uma meia dúzia de obras desse conjunto eram de artistas mulheres, por exemplo), estilo ou escolas, originalidade e relevância, pudessem ser representativas do acervo do museu quando destacadas de um conjunto maior de obras que o acervo como um todo representava. Se é verdade que nesse conjunto havia obras extremamente significativas do acervo, um pequeno grupo de obras ainda não pode representar indefinidamente as mais de 3.300 obras que o patrimônio artístico da instituição possui hoje. Nesse processo, o acervo do museu passava, naquele momento, por um processo de alienação, excluído de seu contato com o público e de seus pares históricos.

A primeira providência, ao assumir o museu em 2011, foi portanto desfazer esse conjunto de obras, com pinturas e esculturas exibidas em paredes pintadas com cores de azul profundo, verde-musgo e marrom-terroso, reminiscentes dos museus europeus do século 19,[12] e incluí-las, a partir de então, em exposições com consistentes plataformas curatoriais.[13] Apesar deste conjunto de obras ser relativamente pequeno, algumas destas obras eram fundamentais para as exposições que estávamos planejando organizar, especialmente aquelas que pretendiam, como o fizeram, questionar os parâmetros de formação canônica. O emprego da cor em paredes de exposições na atualidade replica o sentimentalismo barato de museus europeus, tendo sido empregado por tais instituições no século 19:

> O emprego das cores no espaço museológico passou por diversas transformações e adquiriu significados variados ao longo da história de exposições. A cor verde era largamente utilizada em paredes de museus europeus em meados do século 19 e considerada uma 'cor neutra', enquanto o vermelho era tido como 'o mais harmonioso fundo para pinturas'.[14]

12. Sobre o emprego da cor em exposições museológicas, ver, por exemplo, meu texto "Cromofobia Museológica e Artificialismo Decorativo no Espaço do Museu", publicado em Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 21-27. "Podemos dizer que chegamos a uma exaustão do emprego de paredes coloridas em exposições: verde-musgo, tons de vermelho e cinza, amarelo-dourado e até mesmo azul-ultramar. Se é verdade que a ideologia do chamado cubo branco, instituído paralelamente à produção moderna, parece ter chegado a um esgotamento, o retorno de uma cor decorativa no espaço do museu demonstrou um conservadorismo colorista que parece ter produzido certa cromofobia museológica. O excessivo uso da cor como forma de incrementar o espaço do museu e suas claras intenções em transformar as exposições em eventos mais atrativos levaram à indiscriminada utilização de um artificialismo colorista que, na maioria dos casos, vem interferindo no contexto das obras, alterando a percepção que temos delas e modificando nossa relação com a experiência artística de modo que podemos considerá-la nem sempre positiva. Chegamos a tal ponto de não podermos mais pensar o espaço do museu sem requerer uma experiência de aconchego e acolhimento, sensações que se fundamentam em um sentimentalismo banal, claramente transportado do universo da decoração de interiores para o espaço de exposições". Idem, 21.

13. Vale dizer que não poderíamos ter organizado nenhuma dessas exposições sem tais obras. Elas eram fundamentais para articular um princípio de proposições que pudessem vir a questionar o cânone e a própria formação do acervo do museu, questões que residem na base de qualquer construção simbólica relacionada à noção de instituição museológica.

14. Charlotte Klonk, Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000 (New Haven & London: Yale University Press, 2009), 49.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: PeterS.Krause

Ao longo do tempo podemos perceber que houve uma transformação deste espaço colorido para aquele do chamado "cubo branco":

> A história do uso da cor nas paredes dos museus é extensa, mas ela evoluiu gradativamente em direção ao espaço branco e retornou ocasionalmente à cena artística, só que dessa vez com outro significado. Podemos dizer, assim, que o ressurgimento das paredes coloridas em museus de arte moderna e contemporânea no Brasil representa um nostálgico retorno à calmaria apaziguadora dos museus europeus do século 19, com suas premissas hegemônicas que consideravam o espectador como um ser universal, cuja experiência seria similar e indistinguível, independentemente de sua nacionalidade ou de seu background cultural.[15]

O emprego dessas cores aconchegantes e calorosas demandava sua combinação com obras acadêmicas, invocando assim sentimentos de pertencimento e nostalgia de determinado período, explorado através de cores harmoniosas, paisagens e figuras, via de regra pintadas a óleo. Esculturas são quase sempre de materiais nobres e duráveis, como o mármore, bronze e o aço. Tratava-se também de constituir espaço para a realização de exposições que mostrassem a amplitude, originalidade e singularidade do conjunto de obras do acervo do MARGS, bem como trazer as obras de relevância do museu para a parte mais privilegiada do prédio, a Pinacoteca, onde as obras do acervo passaram a desenvolver um papel de protagonistas, e não apenas de "fantasmas" representativos de uma coleção engessada. O acervo – e seu papel em um programa de desenvolvimento para o MARGS – envolveu tanto seu crescimento quanto sua expansão na imagem desse pequeno conjunto de obras. Seria ingenuidade pensar que, em pleno século 21, o mais importante museu de arte do Estado poderia ser representado por duas dezenas de "obras-primas" congeladas por longo tempo em suas paredes.

15. Idem. "Cromofobia Museológica e Artificialismo Decorativo no Espaço do Museu", 21.

Como ensinar história da arte a partir de um pequeno conjunto de obras representativas de alguns poucos estilos, períodos e nacionalidades, sem qualquer coerência interna entre elas? E como constituir um museu fundamentado nesse pequeno grupo de obras, sem promover exposições relevantes que as incluam como parte de uma narrativa que faça algum sentido, sem expandir as coleções para novas aquisições? E o que dizer da necessidade de uma política de empréstimos para outros museus brasileiros onde tais obras possam ser inscritas em uma história de obras que colabore para a formação de uma tradição artística (ainda que modesta)?[16] As respostas para estas perguntas parecem óbvias.

Foi assim que, a partir do início de 2011, promovemos diversas exposições de grande envergadura exclusivamente concebidas, realizadas e financiadas pelo MARGS. Embora sua realização seja recente, conforme o tempo passa, torna-se cada vez mais fácil verificar em que medida essas exposições foram imprescindíveis para a história da instituição – *Do Atelier ao Cubo Branco; Labirintos da Iconografia; Stockinger: Os Diversos Tempos da Forma; O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS; Mecanismos e Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria; Museometria: 20 Anos da Produção de Conhecimento pelo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; A Invenção da Escala; Alien: Manifestações do Disforme; Trânsitos da Iconografia Sul-Rio-Grandense; Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos; Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico; The humani corporis fabrica: Anatomia das Relações Entre Arte e Medicina; A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI* e *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*. Seria difícil imaginar agora a trajetória do MARGS sem tais exposições. A seriedade e a inovação trazidas por elas não têm precedentes na história de exposições no contexto do Rio Grande do Sul e tornam-se distintivas mesmo no contexto brasileiro.

* * *

As exposições que o MARGS vem promovendo são essencialmente baseadas no fundamento de que museus e seus curadores devem construir espaços para a arte (aquele da exposição) e um espaço específico para o objeto artístico (os projetos museográficos/*exhibition design*). Se espaços físicos são necessários, espaços metafóricos que promovam a legibilidade, o conhecimento inovador e novas possibilidades de exibir a produção artística tornam-se imprescindíveis quando se trata de exposições museológicas contemporâneas.[17] O estabelecimento desse espaço envolve uma construção tanto metafórica quanto física, oferecendo possibilidades adequadas, mas também inovadoras, de vislumbrar as obras no espaço do museu. Essa construção – que se manifesta de maneira estrutural e igualmente simbólica – permite ampliar o

16. Desde 2011, diversas obras do acervo foram emprestadas para várias exposições em outros museus brasileiros.
17. Refiro-me nesse caso a obras realizadas na contemporaneidade, e não a exposições de arte contemporânea.

MAYANA REDIN
[Campinas-SP, 1984]
Para Dora e Olinda, aqueles postais que lhes prometi, 2011-2012
Cartões postais e impressão sobre papel Monet Canvas 410g
Dimensões variadas
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

raio de atuação das obras e ativar seu potencial estético, artístico, político e assim por diante.

Muito do que podemos considerar como inovações curatoriais nos últimos anos deve-se em grande parte à coragem de alguns curadores em estabelecer novos paradigmas de exposições que colocam em xeque os modelos de exposições preestabelecidos. É esse movimento político, porém, que parece irritar os mais conservadores, cuja atitude faz equivaler, através de argumentos disfarçados, o que eles consideram uma "interferência" no campo da obra de arte, mas que na verdade é sentido por eles como uma intervenção em seus próprios interesses, princípios ideológicos e políticos, os quais se manifestam como puro conservadorismo.

Uma obra de arte só pode ser vista sobre um fundo cultural que lhe dê sentido. Esse "fundo", representado normalmente pelas paredes do museu[18] (coloridas pela museografia ou brancas), é a prova de que a arte não pode existir sem um fundo sobre o qual a vemos. Sem isso, ela existiria em um vácuo, o que demonstra que precisamos de um espaço dependente da cultura para entendê-las. Parte do processo de exposições implica desconstruir esse espaço e transformá-lo em um novo universo para possibilitar adequada legibilidade as obras. Uma vez que tal espaço tenha sido consolidado por anos de legitimação contínua, a possibilidade de desconstruí-lo é por vezes extremamente difícil, tanto do ponto de vista objetivo quanto de seus aspectos políticos e ideológicos.

Tempos atrás, as obras eram muitas vezes o motivo de irritação do público quando se tratava de exposições transgressivas. Hoje, familiarizado com os últimos movimentos da arte, são os especialistas que querem assegurar a "estabilidade" das normas de veiculação da produção e como a produção simbólica circula. Questionamentos relativos às exposições deixaram de concentrar-se em obras e passaram a ser focalizados em modos de display e organização de exposições. Deter o conhecimento e assegurar que a especialidade mantenha-se entre as paredes da academia parece ser o principal objetivo, sem que haja qualquer preocupação com a sua socialização. Se fossemos pensar nestes termos, impossibilitaríamos ao público o acesso a projetos inovadores que lhe permitem uma experiência renovadora no espaço do museu. Parte da irritação conservadora, que se reflete sobre o espaço museológico em exposições transgressivas talvez esteja associada ao rompimento ocasional do espaço de exposições em relação ao seu patriarcalismo, principalmente quando determinadas exposições de caráter mais transgressivo desafiam, questionam ou deslocam o aparato museológico, de modo que essa sua natureza patriarcal seja temporariamente desestabilizada. Podemos dizer que, de certo modo, o aparato museológico está sujeito a intervenções apenas temporárias. Isso ocorre em parte porque ele se "recupera" rapidamente do impacto de qualquer intervenção, retornando ao estado estável que tinha anteriormente e em parte porque, a menos que o espaço sofra mudanças muito radicais, as exposições são apenas temporárias e, uma vez desmontadas, desativam a imposição transformadora que imprimiram ao espaço do museu.

Cabe uma breve digressão aqui. Sabe-se que o interior de uma casa de família é essencialmente patriarcal e seria portanto natural que, como de hábito, seus membros possam tentar encontrar alguma correspondência no espaço do museu. Seria difícil pensar que os sentimentos do interior burguês não fossem transferidos para aquele dos espaços institucionais de exposições e não estivessem refletidos na interação com seus visitantes. Para Jean Baudrillard, os móveis do

18. É possível que uma obra de arte que não esteja na parede, sobre um pedestal, seja entendida como uma obra? É claro que sim, o que demonstra que não necessariamente precisamos do apoio semântico constituído pela parede ou base para ver uma obra. Também significa que aquilo que causa ansiedade, e por consequência revolta, é o não cumprimento do ritual que formaliza o processo de dar visibilidade a uma obra de arte, ou seja, se ela está em exposição, deve ser disposta desta ou daquela maneira. Se nos apegamos aos passos do ritual, portanto, é fácil concluir que as mudanças nesses apoios semânticos que sustentam a legibilidade de uma obra de arte estão relacionados a uma construção cultural que, se rompida, causa estranhamento e inclusive irritação ou revolta. Pode-se concluir que, se este é o cerne da questão, é ele próprio que deve ser atacado.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

interior burguês refletem uma organização que pode ser considerada de caráter moral, organizadas com o objetivo de obter um sentido de unidade para um todo. "Eles estão dispostos sobre um eixo que garante cronologia de ações." [19] Ainda sobre o espaço doméstico do interior burguês, Braudillard escreveu:

> Tudo isto constitui um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal fundada na tradição e autoridade, e cujo coração é a complexa relação afetiva que une todos os membros da família juntos. Essa casa da família é um espaço específico que leva pouco em conta todos os requisitos objetivamente decorativos, uma vez que aqui a função primária de móveis e objetos é a de personificar as relações humanas, de preencher o espaço que eles compartilham entre eles, e para ser habitada por uma alma. [...] Os seres humanos e os objetos são realmente unidos em uma confluência em que os objetos assumem uma certa densidade, um valor emocional - o que pode ser chamado de 'presença'. [...] A cesura entre o interior e o exterior, e sua oposição formal, que se assenta sob o signo social da propriedade e o signo psicológico da imanência da família, fazem deste espaço tradicional uma transcendência fechada. [20]

Podemos identificar na experiência do museu que a lógica pervasiva da decoração de interiores teria contaminado o comportamento dos indivíduos a tal ponto que estes tenham, muitas vezes, dificuldade em realizar uma transição do espaço doméstico para aquele da instituição. Mesmo todas as indicações de que aquele espaço é limitado por regras (através de sinalização, luz e temperatura controlada, etc.) não impedem que haja rompantes de comportamento que pertencem ao espaço público aberto[21] ou ao espaço doméstico, e que não podem ser sustentados no espaço de exposições, como tocar nas obras, falar ao telefone ou exageradamente em voz alta, correr ou se movimentar bruscamente, entre outros tipos de comportamento, sob pena de colocar as obras em risco e perturbar o direito dos outros de contemplar as obras sem ter justamente esse direito infringido. Por outro lado, nenhum lugar parece ser tão protegido, conforme escreveu Reesa Greenberg:

> Quando as pessoas vão ao museu, especialmente aos museus de arte, eles esperam entrar em um universo de segurança, um espaço onde os seus corpos e mentes são protegidos do perigo. Os museus de arte são excepcionalmente seguros. A maioria possui ambiente controlado a um nível raramente encontrados em outros lugares; guardas e sistemas de segurança sofisticados protegem visitantes de uma variedade de possíveis acidentes, e uma grande parte da arte em exposição já passou pelo teste do tempo. Os visitantes se sentem seguros em museus e confortáveis, em casa. Eles não têm nada a temer.[22]

19. Jean Baudrillard, *The System of Objects*, tradução de James Benedict (London e New York: Verso, 1996), 15.
20. Idem. Jean Baudrillard, The System of Objects, 16.

21. Há uma compreensão distorcida do que seja o espaço público quando se refere a museus públicos. Estes, tanto quanto as instituições privadas, têm por obrigação (e missão) preservar obras para gerações futuras e assegurar sua integridade quando expostas, lembrando que muitas podem nem sequer pertencer ao seu acervo, sendo portanto igualmente sua responsabilidade preservar sua integridade. A percepção distorcida de parte da população de que os bens guardados por um museu público são por natureza "públicos" e, por isso, poderiam ser tocados, manipulados e dispostos como o contribuinte bem entendesse, tem ocasionado conflitos consideráveis entre museus e parte de seu público. Lamentavelmente, essa percepção não provém somente de não especialistas: de modo surpreende, muitos "especialistas" compartilham dessa visão deturpada, o que tem sido cada vez mais frequente. Trata-se de um senso de propriedade equivocada muito particular que ainda contamina diversas instâncias institucionais que funcionam de forma diferenciada, mas cujas ideias acabam por contaminar-se. Por exemplo, aquele espaço da universidade se mostra menos público que museus, uma vez que suas bibliotecas, centros de documentação e obras não estão abertos a um público indiscriminado.
22. Reesa Greenberg, "Playing it Safe: The Display of Transgressive Art in the Museum", in *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Norman L. Kleeblatt (Ed.), catálogo da exposição, The Jewish Museum, New York e Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey e London, March 17-June 30, 2002, 85.

PERFORMANCE DE GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008-2012
MÚSICA: Diego Silveira (xilofone) e Luciano Zanatta (sintetizador, gravação e mixagem)
PARTICIPANTES: Antonio "Panda" Gianfratti (percussão), Diego Silveira (percussão), Guilherme Dable (contrabaixo elétrico) e Thomas Rohrer (rabeca e saxofone)
Performance, 17/05/2012
Fotos da performance no Museu de Arte do Rio Grande do Sul por ocasião da abertura da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*.
Fotografia: PeterS.Krause

Por essa razão, as exposições museológicas são consideravelmente receptivas para os não especialistas e, ao mesmo tempo, motivo de conflito para os especialistas, que veem no museu não um lugar de calmaria, mas um território representativo de seu campo de batalha ideológico e interesses pessoais pela defesa de seu próprio território de disputa.[23]

* * *

Exposições transgressivas em museus alcançam diversos níveis de recepção. Em 2002 o Jewish Museum, em Nova York, realizou a exposição *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. Com curadoria de Norman L. Kleeblatt, a exposição teve como centro a imagística do nazismo com o intuito de produzir no espectador uma inquietante questão: como lidar com um tema como o Holocausto e seu significado através da arte, repensando simultaneamente as forças que o teriam produzido? Assumiu-se, ainda, a perspectiva de que tais forças seriam, por sua própria natureza, maléficas, transitando nos limites entre a ética e a visualidade sem incorrer um ato celebratório não intencional. Uma difícil empreitada como esta pareceria de grande risco em um museu cuja história está inextricavelmente ligada ao assunto em pauta. Devido à dificuldade do tópico, talvez mais difícil ainda seria realizar tal exposição fora daquela instituição, já que um imediato questionamento surgiu sobre suas próprias intenções e validade.

O crítico Jerry Saltz, escreveu um artigo criticando a exposição pela maneira um tanto "adocicada" pela qual as obras teriam abordado o assunto. Caracterizadas por ele como pertencendo em sua maioria a um neo-conceptualismo tardio, Saltz acusou a maior parte da produção exibida em *Mirroring Evil* de ser condizente com a ideologia corrente do museu que generosamente abriga obras com essa tendência.[24]

Não deixa de surpreender, porém, que uma exposição como essa tenha sido possível em um museu. A inclusão de obras como os campos de concentração feitos de Lego, LEGO *Concentration Camp Set*,[25] de 1996, criados pelo artista Zbigniew Libera (Polônia, 1959) e a obra It's the Real Thing-Self-Portrait at Buchenwald, 1993, de Alan Schechner (Londres, 1962), uma fotografia na qual o artista aparece em um campo de concentração segurando uma lata de Coca-Cola em meio aos prisioneiros, são dois dos mais surpreendentes exemplos. *Mirroring Evil* leva Saltz a fazer a seguinte pergunta: "São alguns eventos tão irremediavelmente maléficos que a arte não pode ser feita acerca deles? Pode o nazismo e o holocausto ser objecto da arte?".[26] Saltz conclui que o Jewish Museum deveria ser aplaudido pela iniciativa, mesmo sendo a produção, "artisticamente fraca"[27] já que o verdadeiro problema da exposição residia na qualidade da produção e em sua falta de transgressão: "A ironia é que nada da arte em "Mirroring Evil' vale a pena protestar, salvo por razões artísticas. A maior parte é inofensiva, que é o seu único crime ",[28] ele escreve.

Uma das obras mais significativas da exposição, de autoria de Piotr Uklanski (Varsóvia, 1968), intitulada *The Nazis*, consistiu em 145 fotografias em P&B e em cores de atores famosos representando soldados alemães, mostrando que o fascínio pelo universo envolvendo o Holocausto é pervasivo e pode ser considerado parte da cultura popular, mesmo que não seja a que venhamos a considerar puramente celebratória. Contudo, a obra de Uklanski mostra também que não há nada de surpreendente na representação de "temas" nazistas. O que surpreende, de fato, é a sua entrada no universo das exposições de

23. Evidentemente, este é o caso quando esses "profissionais" não têm qualquer compromisso público.
24. Jerry Saltz, "Mild Thing: Taming Evil at the Jewish Museum", *Village Voice* (April 2, 2002), 55.
25. A obra foi adquirida para o acervo do museu com a aprovação do conselho da instituição. A ideia da exposição teria surgido a partir da compra dessa obra, com a qual o curador da exposição teve contato pela primeira vez em 1997. Norman L. Kleeblatt, "Aknowledgments", in *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, ix.
26. Ibid. Jerry Saltz, "Mild Thing: Taming Evil at the Jewish Museum", 55.
27. Ibid, 55..
28. Ibid, 55.

arte e, mais precisamente, no território do museu. Nesse sentido, em um dos mais esclarecedores ensaios do catálogo da exposição, com o sugestivo título *The Nazi Occupation of the White Cube* [A Ocupação Nazista do Cubo Branco],[29] o seu curador assinala a resistência de que um tema como o Holocausto, a própria incorporação da barbárie, entre no espaço "o supostamente impecável estático sanctum do 'cubo branco' era tão tabu quanto as estratégias estéticas confrontacionais dos artistas".[30]

> Cada artista coloca o espectador no terreno desconfortável entre o bem e o mal, sedução e repulsa. Se ousarmos nos engajar em sua arte desconcertante, somos forçados a confrontar o próprio processo de tomada de decisão moral e ética. [...] Eles cercam os expectadores com o inominável, trazê-los perto de segmentos do mal, e então deixá-los refletir sobre a complexidade inexorável da ética.[31]

* * *

Andre Malraux, em seu livro *Museum Without Walls*, lembra-nos que os museus, como espaços de exposição, transformam radicalmente nossa percepção acerca dos objetos ao mudar drasticamente o sentido das obras. Muitos deles nem sequer foram concebidos para ser usufruídos inicialmente como objetos de arte. Segundo o autor, o museu "impôs ao espectador toda uma nova atitude em relação as obras de arte".[32] E acrescenta: "Um crucifixo Romanesco não foi concebido como uma obra de arte escultórica; ou a Madonna de Duccio como uma pintura".[33] A remoção da obra de arte de seu contexto arquitetônico original e posteriormente do estúdio do artista foi exaustivamente explorada por Malraux, que já havia apontado essa questão com precisão quando escreveu:

> No Museu de Arte cada exposição é levada a significar algo diferente de si mesma, essa diferença específica sendo a sua razão de ser e sua justificação para a sua presença lá. No passado a estátua gótica era parte integrante de uma catedral, uma foto clássica foi conectada com a configuração do seu período; uma obra de arte, em suma, sempre esteve intimamente ligada com o seu entorno, e nunca era esperado associar-se a obras de diferente humor e perspectivas. Muito pelo contrário, ela foi mantida separada deles para ser mais apreciada pelo espectador. Mas a galeria de arte, tendo removido de seu lugar de origem, a justapõe para rivalizar ou mesmo hostilizar obras. Cada coleção de arte é uma antologia de contrastes. [34]

A observação de Malraux em certa medida antecipa portanto as questões trazidas por Daniel Buren em seu canônico ensaio *The Function of the Studio* [A Função do Estúdio][35] publicado em 1971. Ambos discutem a transição da obra de arte fora de seu contexto e rearticulam as premissas do espaço original onde a obra foi produzida e para a qual foi feita como sendo fundamental para o entendimento de seu pleno significado. Para Malraux, entretanto, o deslocamento da obra para o espaço de exposições traz ainda um complicador adicional estabelecido por sua convivência com seus pares, em uma situação que ele considera ser de contraste e até mesmo de oposição. Por esse motivo, o espaço coletivo de exposições é basicamente um território de

29. Norman L. Kleeblatt, "The Nazi Occupation of the White Cube: Transgressive Images/Moral Ambiguity/Contemporary Art" in *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Norman L. Kleeblatt (Ed.), catálogo da exposição, The Jewish Museum, New York e Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey e London, March 17-June 30, 2002.
30. Idem.Norman L. Kleeblatt, "The Nazi Occupation of the White Cube: Trangressive Images/Moral Ambiguity/Contemporary Art", 4.
31. Ibid. Norman L. Kleeblatt, "The Nazi Occupation of the White Cube: Trangressive Images/Moral Ambiguity/Contemporary Art", 13.
32. André Malraux, *Museum Without Walls*, translated by Stuart Gilbert, 1st Volume of The Psychology of Art (London: A. Zwemmer, 1949), 13.
33. Ibid. André Malraux, *Museum Without Walls*, 14.
34. Ibid, 14.
35. Daniel Buren, "The Function of the Studio", in *Contemporary Art: From Studio to Situation* (London: Black Dog Publishing, 2004), 16-23. Publicado originalmente em October 10 (Autumn, 1979).

opostos, e o exercício da curadoria consiste essencialmente em promover o confronto desses opostos em situações de considerável divergência formal e conceitual.

Nessa "antologia de contrastes", como referiu Malraux, as diferenciações e especificidades são muitas vezes dissimuladas com vistas a produzir um todo coerente. As imperfeições conceituais são corrigidas pela pertinência retórica que é posta em funcionamento pelo discurso, levando à construção de um todo que tende a mostrar tais objetos compatíveis entre si quando, na verdade, raramente o são. Nesse sentido, os interstícios de uma exposição tendem a ser omitidos no processo, e uma considerável soma de elementos é posta em funcionamento para que tal coerência possa ser obtida. Essa aparente coerência apresentada por uma exposição é resultado de uma infinidade de fatores:

> Explorar a política de seleções expositivas, estilos e silêncios não é, contudo, uma tarefa simples. Exposições tendem a ser apresentadas ao público, como fatos científicos: como inequívocas, ao invés do resultado de determinados processos e contextos. Os pressupostos, fundamentos, compromissos e acidentes que levam a uma exposição acabada são geralmente escondidos da vista do público: eles são arrumados junto com o equipamento de limpeza, os primeiros rascunhos de texto e artefatos para o qual nenhum lugar pode ser encontrado. Da mesma forma, exposições raramente procuram explicar seu conteúdo em termos de um contexto social e político mais amplo, e isso pode ser algo que aqueles que estão envolvidos em fazer exposições tendem a ignorar, na medida que eles se concentram sobre os detalhes intelectuais, estéticos e práticos da tarefa em mãos. [36]

Por outro lado, a construção do contexto pelo aparato museológico é um fenômeno típico do museu moderno, cuja especificidade transformou-o em um dos mais complexos dispositivos de exibição que se conhece. No entanto, o simples deslocamento dos objetos para o local do museu acaba desconectando-os para sempre do contexto no qual se originaram:

> Em primeiro lugar, o contexto físico – original ou histórico – é irrecuperável em um museu. Nenhum artista do passado, muito menos os fabricantes de artefatos em outras culturas, teria imaginado qualquer coisa se aproximando do contexto visual de museus modernos. Eles são ambientes assertivos.[37]

Alguns curadores insistem em acreditar que é possível resgatar o contexto original de onde determinadas obras vieram, incluindo o contexto estilístico que determinou a especificidade vanguardista de certas produções artísticas, embora isso nem sempre seja possível:

> A ausência de contexto visual original não é nada em comparação com a nossa incapacidade de recuperar o contexto mental, em que uma obra pode ter sido vista quando feita pela primeira vez. Assim, em termos visuais, por exemplo, não podemos recuperar o impacto da inovação estilística nas artes, após um punhado de anos.[38]

Depois de todas as conquistas sociais obtidas, dos direitos civis, dos direitos humanos e do fato de que muitas dessas conquistas posteriormente se viram refletidas em exposições no exercício de nossa vida diária, do entendimento reflexivo sobre o aparato institucional e os mecanismos expositivos, as exposições não podem deixar de refletir tais conquistas e considerar essa história pregressa – por mais que elas estejam promovendo

36. Sharon Macdonald, "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition", in The Politics of Display: Museums, Science, Culture, Sharon Macdonald (Ed.) (London e New York: Routledge, 1998), 2.

37. David Phillips, "Conservation and Intention", in Exhibiting Authenticity (Manchester e New York: Manchester University Press, 1997), 165.

38. Idem. David Phillips, "Conservation and Intention", 166.

VISTA DA OBRA DE MARCOS SARI
[Porto Alegre-RS, 1942]
Sem Título, 2010-2012
Instalação
Plantas, pintura sobre madeira, expositor e etiquetas auto colantes
Dimensões variadas
Detalhe
Vista da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

uma ruptura com o passado. Isso sem falar que as exposições não podem, por natureza, propor-se de antemão conservadoras, embora muitas de fato o sejam. Encontra-se na gênese dos projetos curatoriais que estes sejam avançados em relação ao seu tempo, ou ao menos busquem a intenção de sê-lo.

As instituições raramente falam dos bastidores das exposições, das dificuldades, das forças obscuras que rondam seus interstícios e procuram agir sobre elas de modo a obter benefícios individuais. Também raramente falam das forças conservadoras que agem sobre a rotina museológica com o objetivo de impedir o avanço da inteligência, do pensamento reflexivo, da clareza ou da lucidez teórica e da democracia. As instituições estão especialmente sujeitas ao obscurantismo de tais forças, do retrocesso ilegítimo dos interesses escusos e, inclusive, da mediocridade de um pequeno grupo de agentes que não deseja ver o conhecimento avançar.

Exposições transgressivas são caracterizadas mais pelo caráter da recepção que engendram do que pela dimensão propriamente desafiadora que apresentam. Se elas não oferecerem tal estranhamento ao público que as frequenta, poderão ser caracterizadas como sendo ou não transgressivas, ainda que por natureza o sejam. Assim, seus aspectos transgressivos propriamente ditos podem ser inerentes, mas não necessariamente depende deles para que a exposição venha a se caracterizar como tal. Entretanto, a natureza transgressiva de exposições estabelece sua vocação a partir da história de exposições pregressas à qual remontam e a que se referem, considerando-se o quanto elas tentam desafiar.

DESCOLONIZAR OS MUSEUS: UMA CRÍTICA DO DISCURSO EUROCÊNTRICO

MÁRCIO TAVARES DOS SANTOS
Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul

A modernidade é inaugurada pelas "viagens de descobrimento". Este momento da história está associado com a crescente urbanização, com a formação dos Estados nacionais e com o estabelecimento do absolutismo monárquico na Europa. As aventuras de Cristóvão Colombo, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, James Cook e outros, entre os séculos XV e XVII, em busca de novas terras a serem incorporadas e exploradas pelos florescentes reinos europeus, foram catalisadores da formação do domínio colonial da Europa em escala mundial nos séculos seguintes. No entanto, ao longo dos séculos, a hegemonia europeia foi reiteradamente validada no plano mundial pela construção de grandes narrativas que articulavam toda a história aos processos ocorridos em seu próprio continente.

A chegada dos conquistadores aos novos mundos também inaugura a produção de relatos sobre as novas terras, como o de Pero Vaz de Caminha a respeito do Brasil. Essas narrativas são formadoras tanto do discurso colonial, que justifica o domínio europeu sobre o restante do mundo, quanto do imaginário que nas metrópoles se formaria acerca das novas terras e seus povos. Poderíamos dizer, por exemplo, que a Carta de Caminha ao rei de Portugal forma a primeira "imagem" que possuímos do Brasil. Os enunciados da Carta desenvolveram o entendimento dos europeus sobre o país durante um longo período – em alguma medida, persistindo até a atualidade.

Dentre alguns dos estereótipos sobre os brasileiros, herdeiros desses primeiros relatos dos conquistadores, estão o tema da "exuberância natural" e a concepção dos indígenas como "inocentes" e "desprovidos de cultura". Tais elementos se tornaram justificadores da exploração dos povos originários pelos portugueses e criaram o imaginário das terras brasileiras como um espaço de permissividade, por exemplo.

Os conquistadores holandeses demonstraram interesse maior que os portugueses em investigar e retratar o Brasil. Maurício de Nassau, comandante da expedição que tomou parte do nordeste brasileiro no século XVI, trouxe uma equipe de pintores e investigadores científicos, que produziu as primeiras imagens das terras brasileiras a percorrer Europa.

No começo do século XIX, com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, vários viajantes passaram pelo país e produziram imagens que se tornaram praticamente as únicas fontes para a construção do imaginário iconográfico sobre o Brasil e o povo brasileiro. As imagens que resultaram na visão do estrangeiro acerca do Brasil foram desenvolvidas a partir dos paradigmas da arte e do discurso europeu, seja através da produção artística de Debret, que veio ao Brasil a convite da Corte portuguesa e permaneceu depois da Independência, se tornando o fundador da Academia Imperial de Belas Artes, ou por meio das imagens produzidas por Rugendas, que chegou ao país como espião na missão científica patrocinada pelo Barão de Langsdorff.

Toda a produção artística, iconográfica e científica realizada pelos viajantes é instituinte de um discurso sobre o país. Mesmo quando, por exemplo, Debret retrata os negros ou os indígenas estes estão submetidos à perspectiva do olhar europeu através das convenções e técnicas artísticas elaboradas naquele continente. A técnica impõe uma

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: José Francisco Alves

determinada visão sobre o que é retratado antes mesmo da conclusão do desenho, pois as convenções estabelecem de antemão como se pode e se deve retratar algo. Assim, os trabalhos dos viajantes, consciente ou inconscientemente, vão constituindo o discurso colonial sobre o Brasil e, nesta narrativa, o espaço reservado aos nativos e aos negros, por exemplo, é o de serem observados pelo olhar europeu.

O discurso colonial[1] sobre o Brasil, construído sob o prisma do olhar europeu, formou o imaginário que possuímos sobre nosso próprio país. Deste modo, a percepção dos brasileiros sobre o país é marcada pelo paradigma do eurocentrismo. Tal visão de mundo é um dos grandes subprodutos da modernidade e do imperialismo. Ele se refere a um tipo específico de etnocentrismo que foi imposto ao redor do globo como um valor universal a partir da hegemonia política, social, econômica que os europeus constituíram nos últimos cinco séculos.

Durante muito tempo, o discurso eurocêntrico foi legitimado pelas elites nacionais que aspiravam mimetizar a cultura europeia. Desta forma, se aceitava a percepção de que a história era marcada por uma trajetória evolutiva que partia do primitivismo – ou seja, das culturas dos povos não-ocidentais – em direção à civilização – neste caso, evidentemente a civilização europeia. Por isso, ao longo da história, buscou-se mimetizar padrões estéticos oriundos do estrangeiro para formar o discurso sobre a modernização do Brasil. Como efeito direto desse paradigma, toda a gama de conhecimento tradicional e também a criação artística dos povos originários, por exemplo, entrou em um registro unicamente antropológico e lhes foi negado o acesso ao campo da ciência e da arte – relacionado, até muito recentemente, aos padrões consagrados das chamadas "belas-artes" de origem ocidental.

O discurso colonialista eurocêntrico, além de eliminar os povos originários, também afasta as questões de gênero, as heranças africanas e as diversidades sexuais da constituição de sua narrativa, pois seu aparato linguístico está calcado na ideia da supremacia branca e masculina dos povos de origem europeia. Quando analisamos a formação dos museus brasileiros e de suas coleções, podemos perceber o quão permeáveis foram estas instituições às visões eurocêntricas descritas acima. Em um contexto crescente de mundialização, de emergência de novos atores sociais e de difusão dos polos de poder pelo planeta, houve a implosão dos elementos que sustentavam as bases hegemônicas do discurso eurocêntrico e foi aberto espaço para o surgimento de narrativas concorrentes, oriundas de fora do espaço clássico do mundo ocidental, e da perspectiva descolonial.[2]

O esforço para descolonizar nossas instituições museológicas passa pela necessidade de reconfiguração de suas bases institucionais e disto decorre, naturalmente, a reformulação do conhecimento sobre suas coleções. Então, reorganizar as bases institucionais significa a instituição de programas de pesquisa e de desenvolvimento curatoriais que imponham a produção de conhecimento sobre os acervos como elementos centrais da política museal. Nesse sentido, é fundamental que os museus

1 Discurso aqui é entendido no sentido foucaultiano que poderíamos traduzir como similar a um arquivo de imagens e de afirmações sociais, culturais e institucionais que conforma uma linguagem comum que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema.

2 O conceito de descolonialidade não deve ser confundido com descolonização. A descolonialidade está associada à busca pela superação dos conceitos da modernidade surgidos com a colonialidade. Portanto, trata-se da busca da superação epistêmica de padrões hierárquicos de divisão dos poderes e da produção que marcam a modernidade. VER: MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras UFF, n. 34, 2008.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: José Francisco Alves

se convertam em vetores de elaboração conceitual sobre a produção artística brasileira e latino-americana. Em *Alien: Manifestações do Disforme*, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) assume plenamente a tarefa de revisar a sua coleção a partir de um projeto curatorial que assume uma postura crítica em relação à produção artística e que, assim, ressignifica-a no contexto da História da Arte.

Ao assumir o desafio de produzir conhecimento, as instituições museológicas avançam no sentido de superar a "Síndrome de Marco Polo", assinalada por Gerardo Mosquera em seu clássico artigo *The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism*. Tal síndrome seria resultado da incapacidade de compreensão do "outro" e de aceitação plena da alteridade, principalmente entre os europeus, em função da difusão dos mecanismos do etnocentrismo. Mosquera, ao apresentar alternativas para a superação do problema, aponta para a impossibilidade de, na contemporaneidade, as culturas fecharem-se em si, buscando uma suposta "pureza" perdida. Ele propõe:

> [...] O que se deveria é fazer com que as tradições funcionem dentro da nova época. O problema não é preservá-las, mas adaptá-las vigorosamente. A questão é como podemos também fazer arte contemporânea a partir de nossos valores, sensibilidades e interesses. A de-Eurocentralização em arte não é sobre o retorno à pureza, mas sobre a adopção da impureza pós-colonial, através da qual podemos nos libertar e expressar nosso próprio pensamento.[3]

Projetos de exposição como *Alien: Manifestações do Disforme*, que busca estabelecer novas balizas para uma escrita da história da arte brasileira e da América Latina, são possíveis somente quando as instituições museológicas assumem para si a tarefa de produção de suas exposições, como tem feito o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Assim, afastam definitivamente os museus da lamentável situação de receptores de "pacotes" prontos, desenvolvidos nos "grandes" centros de produção e circulação da produção artística. Contudo, se além de apenas expor as obras do acervo, a instituição busca reconfigurar conceitualmente as obras no contexto da História da Arte, estamos diante de um processo de descolonização epistêmica e de superação do que identificamos, a partir do texto de Mosquera, como a "Síndrome de Marco Polo".

Através de um campo de visibilidade para as formas não-canônicas, o projeto curatorial de *Alien* buscou estabelecer novas leituras sobre o acervo do MARGS e o desenvolvimento de suas coleções. Através do estranhamento causado pela visibilidade de obras que estavam relegadas à obscuridade, há uma ressignificação destes trabalhos e do próprio espaço museológico de exposição – o consagrado e ideológico "cubo branco". Deste modo, a exposição estabelece um convite ao questionamento sobre o "desaparecimento" de determinadas obras da visibilidade pública. Assim, as obras ganham legibilidade e densidade conceitual.

Pode-se perceber que a construção da narrativa museológica está calcada em elementos discursivos formadores das malhas de poder semelhantes aos que atuam no contexto social mais amplo. Então, por meio dos processos de investigação sobre a formação do cânone na História da Arte, nos é permitido vislumbrar que inúmeras vezes os crité-

3 MOSQUERA. Gerardo. *The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism*. *ThirdText* 21(winter), 1992-93, p. 38.

rios que determinam a inscrição ou não de uma determinada obra no cânone artístico é permeada por critérios políticos e ideológicos. Torna-se claro que a museologia também está submetida a estímulos políticos e ideológicos provenientes de uma ampla rede institucional formada pelo Estado, pelo mercado, pela academia e pelo próprio campo artístico que disputam a formação do cânone.

Portanto, *Alien* buscou constituir um novo patamar de legibilidade sobre o acervo do MARGS ao tirar da obscuridade parte importante de suas obras. Ao mesmo tempo, estabeleceu uma importante discussão sobre a formação do cânone no campo artístico através da ressignificação crítica desses trabalhos no contexto da exposição. Tudo isso exprimiu a profundidade de um movimento de reposicionamento institucional, em que o museu passou a produzir conhecimento e deixou de ser receptáculo de discursos concebidos alhures. Consequentemente, houve um claro rompimento com as bases do discurso eurocêntrico, dominante no campo da museologia, mas sem constituir uma narrativa histórica calcada no provincianismo.

Ao propor uma mudança de percepção e compreensão sobre as obras a partir de sua exposição ao público, o programa curatorial que concebeu *Alien* apostou na experiência da alteridade como chave para a produção de conhecimento crítico sobre as obras. Este deslocamento do olhar em direção ao "outro" foi elemento formador de uma plataforma museológica não-excludente de determinadas formas e tradições artísticas, pois uniu formas consagradas a objetos inusitados ao olhar do visitante. Desta forma, se estabeleceu a possibilidade efetiva da construção de uma narrativa descolonial sobre a História da Arte.

As "viagens de descobrimento" da contemporaneidade são fruto das experiências de encontro com o "outro" sem a mediação das lentes preconceituosas do discurso colonial que pré-hierarquiza os sentidos. Portanto, *Alien*, ao abrir a possibilidade de constituir uma experiência concreta de alteridade no âmbito do museu, é parte da formação de uma plataforma curatorial descolonial para os museus brasileiros.

GUIGNARD
[Nova Friburgo-RJ, 1896 | Belo Horizonte-MG, 1962]
Balões na Paisagem Mineira, 1959
Óleo sobre madeira
54,5 x 41 cm
Acervo do MARGS
Doação da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT), 1999
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

1) IMAGENS QUE O MUNDO ESQUECEU

Este segmento da exposição é composto por obras que nunca foram trazidas adequadamente à visibilidade pública. Através delas, vemos que a dimensão artística e estética pode ser ampliada em diversas direções, principalmente quando abandonamos a extensa lista de convenções que norteiam a constituição de objetos artísticos e suas posteriores escolhas. Encontram-se neste segmento obras que ainda não tenham despertado significativa importância de uma perspectiva artística ou acadêmica, mas que se constituem como objetos criativos e singulares no território da arte.

2) DESVIOS DA NORMA

Este segmento abrange obras que, por sua constituição estética, situam-se fora dos parâmetros canônicos vigentes da produção consagrada pela crítica e pela historiografia. Se forem consideradas as convenções artísticas, as obras neste segmento demonstram um considerável desconforto em situar-se no âmbito das regulamentações do cânone estabelecido. Por isso mesmo, sua constituição é diametralmente oposta à produtividade discursiva da metodologia artística que pressupõe a regra como recurso da assinatura e da credibilidade formal.

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

3) UM OUTRO ENTRE TANTOS

O centro de abordagens políticas de gênero, classe e identidade é o que caracteriza o campo de articulação conceitual desse segmento da exposição. Dentro dessa ótica, a evidência de uma política das coleções e sua formação é introduzida como elemento fundamental da constituição de um acervo, assinalando a visão artística como não sendo destituída de uma predisposição de representação do aspecto social e político. Nesse segmento são contempladas obras que traduzem a condição do Outro como estrangeiro, visto muitas vezes como diferente e dissimilar à nossa própria constituição; disforme, portanto, diante do olhar muitas vezes viciado do preconceito.

4) SUPERNOVA

Este segmento introduz o novo para além da conhecida vontade das vanguardas históricas, possibilitando a apresentação de obras que ainda não estão institucionalizadas, mas que apresentam vocação para a radicalização dos procedimentos artísticos. Em sua dimensão propositiva, tais obras apresentam um campo de possibilidades que articula a vontade de constituição do objeto em contraposição à racionalidade das regras normativas da arte.

IMAGENS QUE O MUNDO ESQUECEU

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

J. P. MADEIRA
[Uruguaiana-RS, 1950]
Pontos de vista V, 1979
Escultura
37,5 x 14 x 12 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1980

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

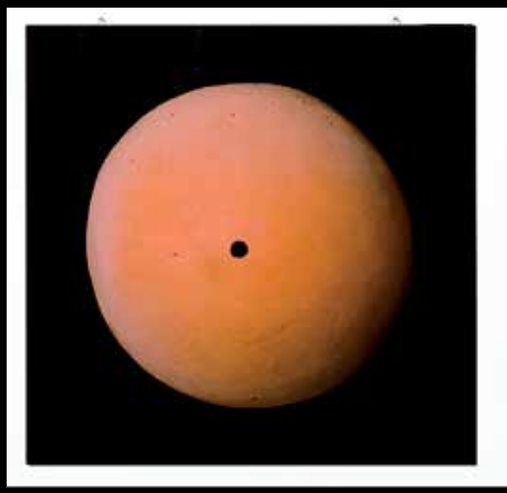
NOELIA DE PAULA
[Salvador-BA, 1937]
Geocosmogônico nº3, 1971
Tinta vinílica, óleo, nanquim
e verniz sobre compensado
97,3 x 67,6 cm
Acervo do MARGS
Doação da Galeria Touring Club
de Porto Alegre, 1973

ADMA CORÁ
[Porto Alegre-RS, 1958]
Anatomia em Exposição I e II, s.d.
Argila, madeira e lâmpadas
75 x 150 x 28,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição através do Prêmio
Subsecretaria de Cultura/SECRS:
VII Salão de Cerâmica do RS, 1986

ASTRID LINSENMAYER
[Porto Alegre-RS, 1936]
Composição com Asas, 1975
Resina e metal
60 x 96 x 53 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1978

RODOLFO GARCIA
[Montenegro-RS, 1931]
O Beijo, 1977
Madeira
96 x 70 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1978

VERA RAUSCH
[Porto Alegre-RS, 1948]
Objeto II, 1976
Óxidos
12 x 23 x 23 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 1976
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



MOACIR CHOTQUIS
[Santana do Livramento-RS, 1954]
Sem Título, s.d.
Cerâmica
15 x 33 x 28 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1986
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ARLETE SAUER
[Passo Fundo-RS, 1923]
Vaso, 1975
Óxidos e esmaltes
16 x 19 x 9 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1975
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

J. P. MADEIRA
[Uruguaiana-RS, 1950]
Pontos de Vista V, 1979
Escultura
37,5 x 14 x 12 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1980
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ADMA CORÁ
[Porto Alegre-RS, 1958]
Anatomia em Exposição I e II, s.d.
Argila, madeira e lâmpadas
75 x 150 x 28,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição através do Prêmio Subsecretaria da Cultura/ SECRS: VII Salão de Cerâmica do RS, 1986
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

NOELIA DE PAULA
[Salvador-BA, 1937]
Geocosmogônico nº3, 1971
Tinta vinílica, óleo, nanquim e verniz sobre compensado
96,3 x 67,6 cm
Acervo do MARGS
Doação da Galeria Touring Club de Porto Alegre, 1973
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

RODOLFO GARCIA
[Montenegro-RS, 1931]
O Beijo, 1977
Madeira
96 x 70 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1978
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ASTRID LINSENMAYER
[Porto Alegre-RS, 1936]
Composição com Asas, 1975
Resina e fibra de vidro
60 x 96 x 53 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1986
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

J. P. MADEIRA
[Uruguaiana-RS, 1950]
Pontos de Vista V, 1979
Escultura
37,5 x 14 x 12 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1980

ARLETE SAUER
[Passo Fundo-RS, 1923]
Vaso, 1975
Óxidos e esmaltes
16 x 19 x 9 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1975

MOACIR CHOTQUIS
[Santana do Livramento-RS, 1954]
Sem Título, s.d.
Cerâmica
15 x 33 x 28 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1986

VERA RAUSCH
[Porto Alegre-RS, 1948]
Objeto II, 1976
Óxidos
12 x 23 x 23 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 1976

WILBUR OLMEDO
[Cachoeira do Sul-RS, 1920 | Porto Alegre-RS, 1998]
Poluição Painel n. 30, 1980
Esmaltes brilhantes
25 x 35 x 7 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1981

VILMA VILLAVERDE
[Buenos Aires-Argentina, 1942]
Gemelas, 1975
Chamote esmaltado com óxidos (Raku)
9 x 20 x 13 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 1975

LUIZA ALBUQUERQUE
[Porto Alegre-RS, 1927]
Sem Título, s.d.
Óleo sobre eucatex
71 x 50 cm
Acervo do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VERA RAUSCH
[Porto Alegre-RS, 1948]
Objeto II, 1976
Óxidos
12 x 23 x 23 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 1976

DETALHE DA OBRA DE MOACIR CHOTQUIS
[Santana do Livramento-RS, 1954]
Sem Título, s.d.
Cerâmica
15 x 33 x 28 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1986

WILBUR OLMEDO
[Cachoeira do Sul-RS, 1920 | Porto Alegre-RS, 1998]
Poluição Painel n. 30, 1980
Esmaltes brilhantes
25 x 35 x 7 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1981
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VILMA VILLAVERDE
[Buenos Aires-Argentina, 1942]
Gemelas, 1975
Chamote esmaltado com óxidos (Raku)
9 x 20 x 13 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 1975
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

LUIZA ALBUQUERQUE
[Porto Alegre-RS, 1927]
Sem Título, s.d.
Óleo sobre eucatex
71 x 50 cm
Acervo do MARGS
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

IZRAEL SZAJNBRUM
[Urzedow-Polônia, 1924]
Genesis, 1972
Óleo sobre eucatex
119 x 44,6 cm
Acervo do MARGS
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

IZRAEL SZAJNBRUM
[Urzedow-Polônia, 1924]
Genesis, 1972
Óleo sobre eucatex
119 x 44,6 cm
Acervo do MARGS

LUIZ BARTH
[Taquara-RS, 1941]
Sem Título, s.d.
Ecoline e nanquim sobre eucatex
57 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1976

NAPOLEONE GRADY
[Santa Cristina-Itália, 1860 | Verese-Itália, 1949]
A Imigrante, 1887
Óleo sobre tela
142 x 88 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por transferência da Caixa Econômica Federal, 1986

ASTRID LINSENMAYER
[Porto Alegre-RS, 1936]
Composição com Asas, 1975
Resina e fibra de vidro
60 x 96 x 53 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1986

RODOLFO GARCIA
[Montenegro-RS, 1931]
O Beijo, 1977
Madeira
96 x 70 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1978

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

LUIZ BARTH
[Taquara-RS, 1941]
Sem Título, s.d.
Ecoline e nanquim sobre eucatex
57 x 57 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1976
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

NAPOLEONE GRADY
[Santa Cristina-Itália, 1860 | Verese-Itália, 1949]
A Imigrante, 1887
Óleo sobre tela
142 x 88 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por transferência da Caixa Econômica Federal, 1986
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

DESVIOS DA NORMA

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

BRITTO VELHO
[Porto Alegre-RS, 1946]
Sem Título, 2011
Acrílica sobre tela
180 x 320 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2011
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

YUTAKA TOYOTA
[Yamagata-Japão, 1931]
Mandala I, 1964
Óleo, gesso e tela de arame sobre eucatex
124,5 x170 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1964

BRITTO VELHO
[Porto Alegre-RS, 1946]
Sem Título, 2011
Acrílica sobre tela
180 x 320 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2011

ANDRÉ PETRY
[Porto Alegre-RS 1958]
Bandeira Com Faixa Preta e Verde, 1986
Resina e fibra de vidro
205 x 52 x 37,5 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1986

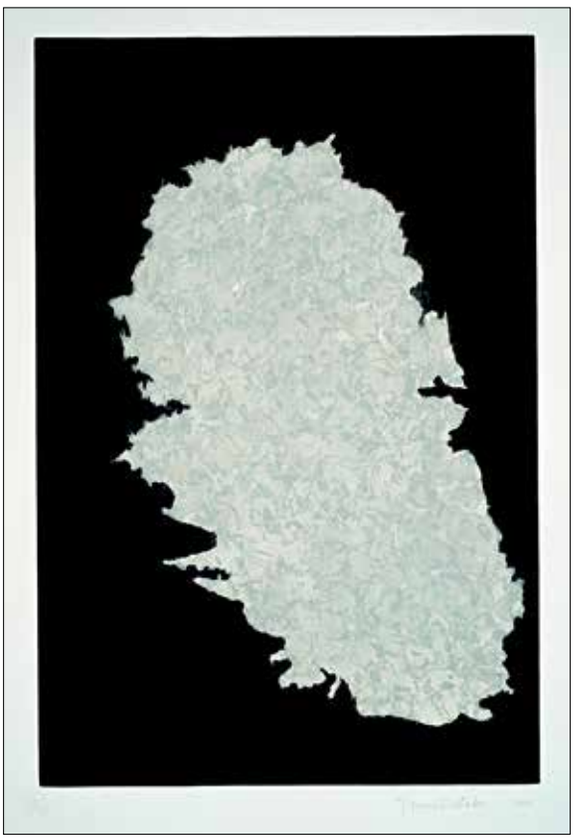
PAULO AGUINSKY
[São Borja-RS, 1942]
Peixe Extinto, s.d.
Mármore
26 x 52 x 32 cm
Acervo do MARGS

TOMIE OHTAKE
[Kyoto-Japão, 1913]
Sem Título (P&B), 2002
Gravura em metal
98,9 x 70,2 (79,2 x 53,1) cm
Acervo do MARGS
Doação Instituto Tomie Ohtake, 2008

ELIM DUTRA
[Bom Jesus-RS, 1942]
Os Cardeais, 1997
Madeira (pau-brasil)
a:177 x 33 x 33 cm
b:191 x 35 x 33 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1998

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

YUTAKA TOYOTA
[Yamagata-Japão, 1931]
Mandala I, 1964
Óleo, gesso e tela de arame sobre eucatex
124,5 x 170 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1964
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



TOMIE OHTAKE
[Kyoto-Japão, 1913]
Sem Título (P&B), 2002
Gravura em metal
98,9 x 70,2 (79,2 x 53,1) cm
Acervo do MARGS
Doação Instituto Tomie Ohtake, 2008
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

NORBERTO NICOLA
[São Paulo-SP, 1931 – 2007]
Alba, 1979
Lã, sisal e algodão, em tear de alto liço
105 x 152 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1985

KENJI FUKUDA
[Indiana-SP, 1943]
Composição em Verde Escuro, 1992
Acrílico sobre tela
120 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1993

PAULO AGUINSKY
[São Borja-RS, 1942]
Peixe Extinto, s.d
Mármore
26 x 52 x 32 cm
Acervo do MARGS

KENJI FUKUDA
[Indiana-SP, 1943]
Composição em Verde Escuro, 1992
Acrílico sobre tela
120 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1993
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ELIM DUTRA
[Bom Jesus-RS, 1942]
Os Cardeais, 1997
Madeira (pau-brasil)
a: 177 x 33 x 33 cm
b: 191 x 35 x 33 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1998

PAULO PORCELLA
[Passo Fundo-RS, 1936]
O Ponto, 1975
Óleo sobre tela
135 x 135 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1977

IBERÊ CAMARGO
[Restinga Seca-RS, 1914 | Porto Alegre-RS, 1994]
Carretéis em Fundo Azul, 1960
Óleo sobre tela
61,4 x 99,6 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1960

NORBERTO NICOLA
[São Paulo-SP, 1931 – 2007]
Alba, 1979
Lã, sisal e algodão,
em tear de alto liço
105 x 152 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1985

KENJI FUKUDA
[Indiana-SP, 1943]
Composição em Verde Escuro, 1992
Acrílico sobre tela
120 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1993

PAULO AGUINSKY
[São Borja-RS, 1942]
Peixe Extinto, s.d
Mármore
26 x 52 x 32 cm
Acervo do MARGS

PAULO PORCELLA
[Passo Fundo-RS, 1936]
O Ponto, 1975
Óleo sobre tela
135 x 135 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1977
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

IBERÊ CAMARGO
[Restinga Seca-RS, 1914 | Porto Alegre-RS, 1994]
Carretéis em Fundo Azul, 1960
Óleo sobre tela
61,4 x 99,6 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1960
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ANDRÉ PETRY
[Porto Alegre-RS 1958]
Bandeira Com Faixa Preta e Verde, 1986
Resina e fibra de vidro
205 x 52 x 37,5
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1986

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

NORBERTO NICOLA
[São Paulo-SP, 1931 – 2007]
Alba, 1979
Lã, sisal e algodão, em tear de alto liço
105 x 152 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1985
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

LUIZ GONZAGA
[Júlio de Castilhos-RS, 1940]
O Rio, 1989
Escultura em resina poliéster policromada
218 x 71 x 33 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista

LYRIA PALOMBINI
[Itanhandu-MG, 1939]
Reflexo infinito, 1975
Xilogravura
64,9 x 65,9 (54,8 x 58) cm
Edição 1/30
Acervo do MARGS
Doação da SEC, 1975

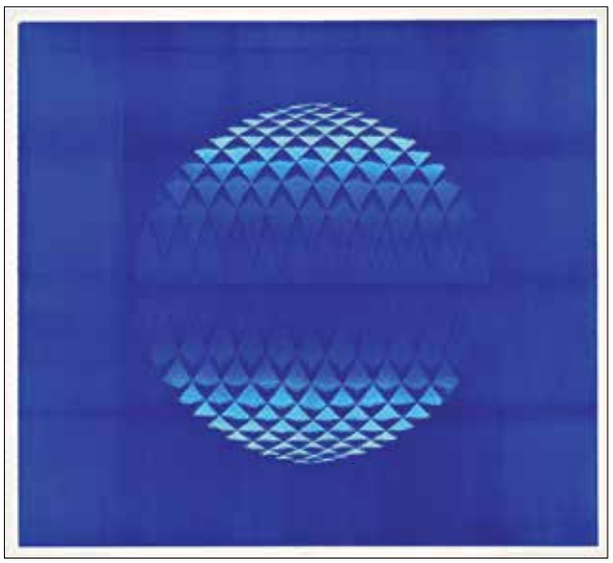
BEZ BATTI
[Venâncio Aires-RS, 1940]
Anel Basalto Negro, 1996
Escultura em pedra (basalto)
34 x 37 x 33 cm
Acervo do MARGS
Doação de Ayrton Luiz Giovannini e Beatriz Dreher Giovannini, 2001

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

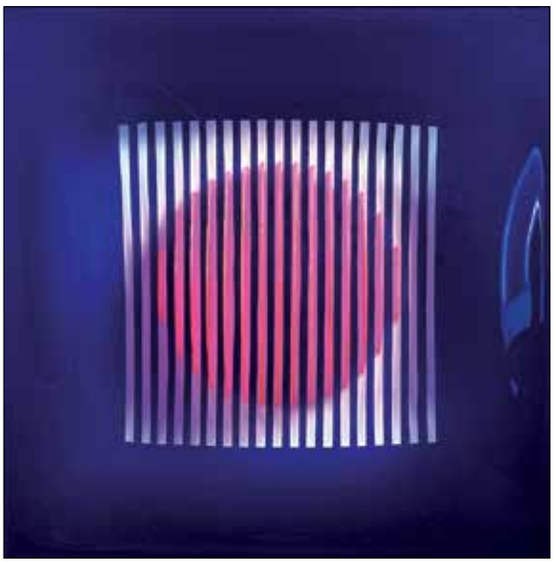
ILSA MONTEIRO
[Porto Alegre-RS, 1925]
Ocaso, 1974
Escultura de parede em acrílico
68,9 x 69 x 20 cm
Acervo do MARGS
Doação de Osvaldo Goidanich, 1974

ELEONORA FABRE
[Sobradinho-RS, 1951]
Fumeiro, 2003
18 curvas e 2 telhas para chaminé de fogão a lenha, ferro galvanizado
Dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 2011

SAINT - CLAIR CEMIN
[Cruz Alta-RS, 1951]
Naven, 1993
Bronze pintado (hydrocal)
50.8 x 112 x 112 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2011



LYRIA PALOMBINI
[Itanhandu-MG, 1939]
Reflexo infinito, 1975
Xilogravura
64,9 x 65,9 (54,8 x 58) cm
Edição 1/30
Acervo do MARGS
Doação da SEC, 1975
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



ILSA MONTEIRO
[Porto Alegre-RS, 1925]
Ocaso, 1974
Escultura de parede em acrílico
68,9 x 69 x 20 cm
Acervo do MARGS
Doação de Osvaldo Goidanich, 1974
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

LUIZ GONZAGA
[Júlio de Castilhos-RS, 1940]
O Rio, 1989
Escultura em resina poliéster policromada
218 x 71 x 33 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

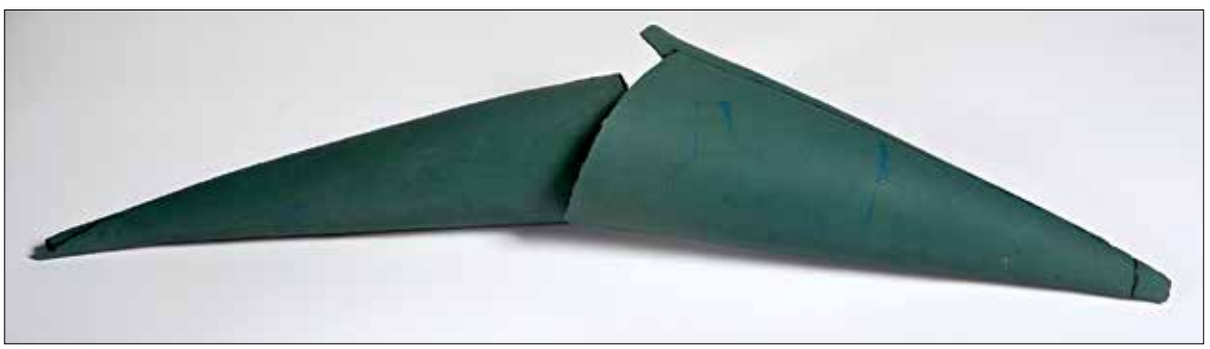
VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

TANIA RESMINI
[Santana do Livramento-RS, 1951]
Série *Grafismo: Sem Título*, 2011
Porcelana cobalto e grafismo
15 x 100 x 17 cm
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 2011

RENATO HEUSER
[Porto Alegre-RS, 1953]
Sem Título, 1991
Acrílico sobre tela
99,5 x 103 cm
Acervo do MARGS
Doação da AAMARGS, 1993

LÚCIA RAMENZONI
[São Paulo-SP, 1943]
Tubos, 1986
Cerâmica, 20 cilindros de dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 1986

LÚCIA RAMENZONI
[São Paulo-SP, 1943]
Tubos, 1986
Cerâmica, 20 cilindros de dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 1986
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



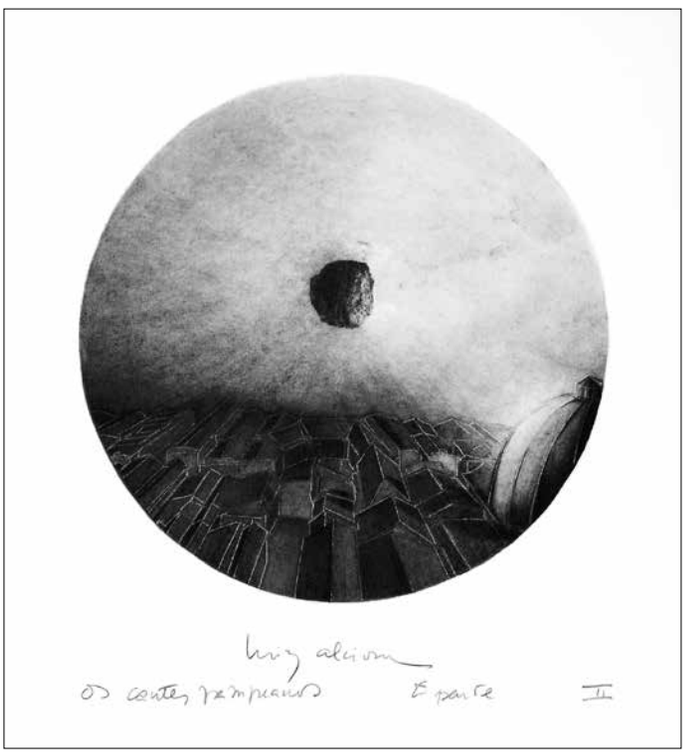
TANIA RESMINI
[Santana do Livramento-RS, 1951]
Série *Grafismo: Sem Título*, 2011
Porcelana cobalto e grafismo
15 x 100 x 17 cm
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 2011
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

RENATO HEUSER
[Porto Alegre-RS, 1953]
Sem Título, 1991
Acrílico sobre tela
99,5 x 103 cm
Acervo do MARGS
Doação da AAMARGS, 1993
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

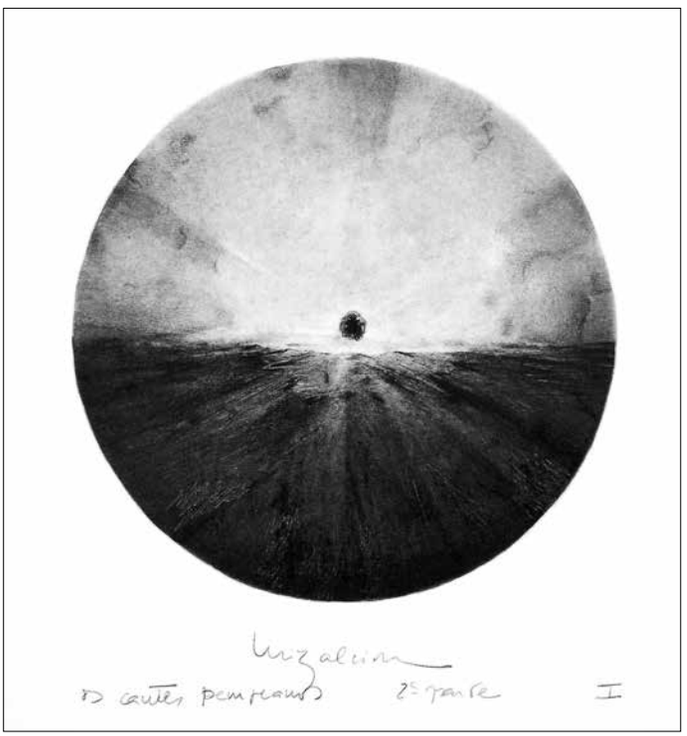
VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

GUSTAVO NAKLE
[Montevidéo-Uruguai 1951]
Cotidiano: Caminho das Águas, 1995/96
Bronze, ferro, azulejos
212 x 50 x 50 cm
Acervo do MARGS
Doação de Jorge Gerdau Johannpeter e Justo Werlang, 2000

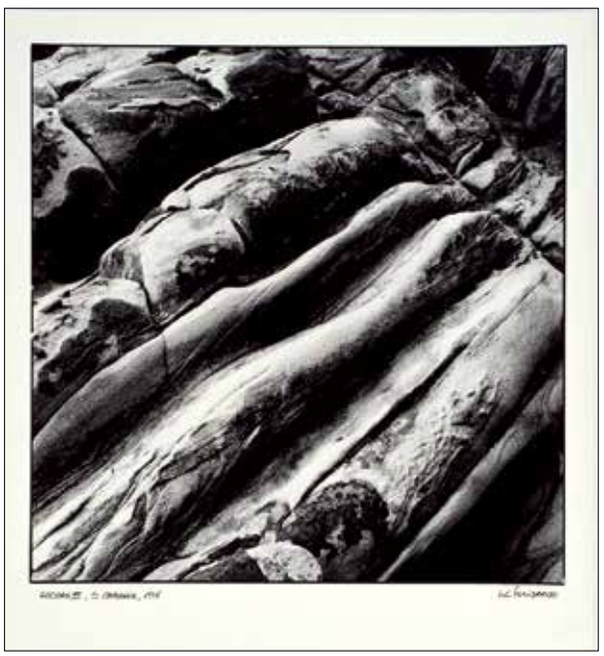
VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS



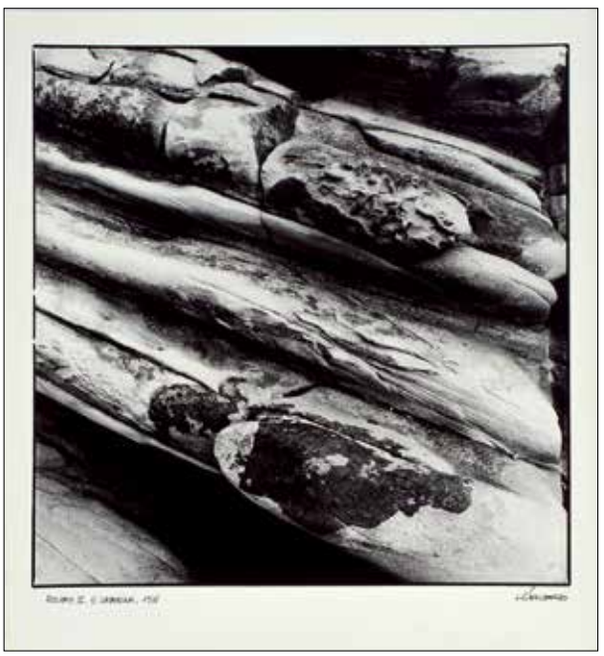
LUIZ ALCIONE MOREIRA
[Porto Alegre-RS, 1945]
Os Cantes Pampeanos 2ª parte II, 1989
Grafite sobre papel
33 x 23 (12 x 12) cm
Acervo do MARGS
Prêmio Aquisição Copesul/MARGS, 1989
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



LUIZ ALCIONE MOREIRA
[Porto Alegre-RS, 1945]
Os Cantes Pampeanos 2ª parte I, 1989
Grafite sobre papel
33 x 23 (12 x 12) cm
Acervo do MARGS
Prêmio Aquisição Copesul/MARGS, 1989
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



LUIZ CARLOS FELIZARDO
[Porto Alegre-RS, 1949]
Rochas III, Santa Catarina, 1978
Fotografia
37,5 x 34,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1983
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



LUIZ CARLOS FELIZARDO
[Porto Alegre-RS, 1949]
Rochas II, Santa Catarina, 1978
Fotografia
37,5 x 34,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1983
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

JADER SIQUEIRA
[Pelotas-RS, 1929 | Porto Alegre-RS, 2012]
Sem Título, s.d.
Óleo sobre eucatex
64,5 x 75 cm
Acervo do MARGS
Doação Renato Rosa, 2008
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

ARTHUR LUIZ PIZA
[São Paulo-SP, 1928]
Le Grand Bleu, 1976
Ponta seca e buril
78 x 58 cm
Edição 79/95
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1976
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

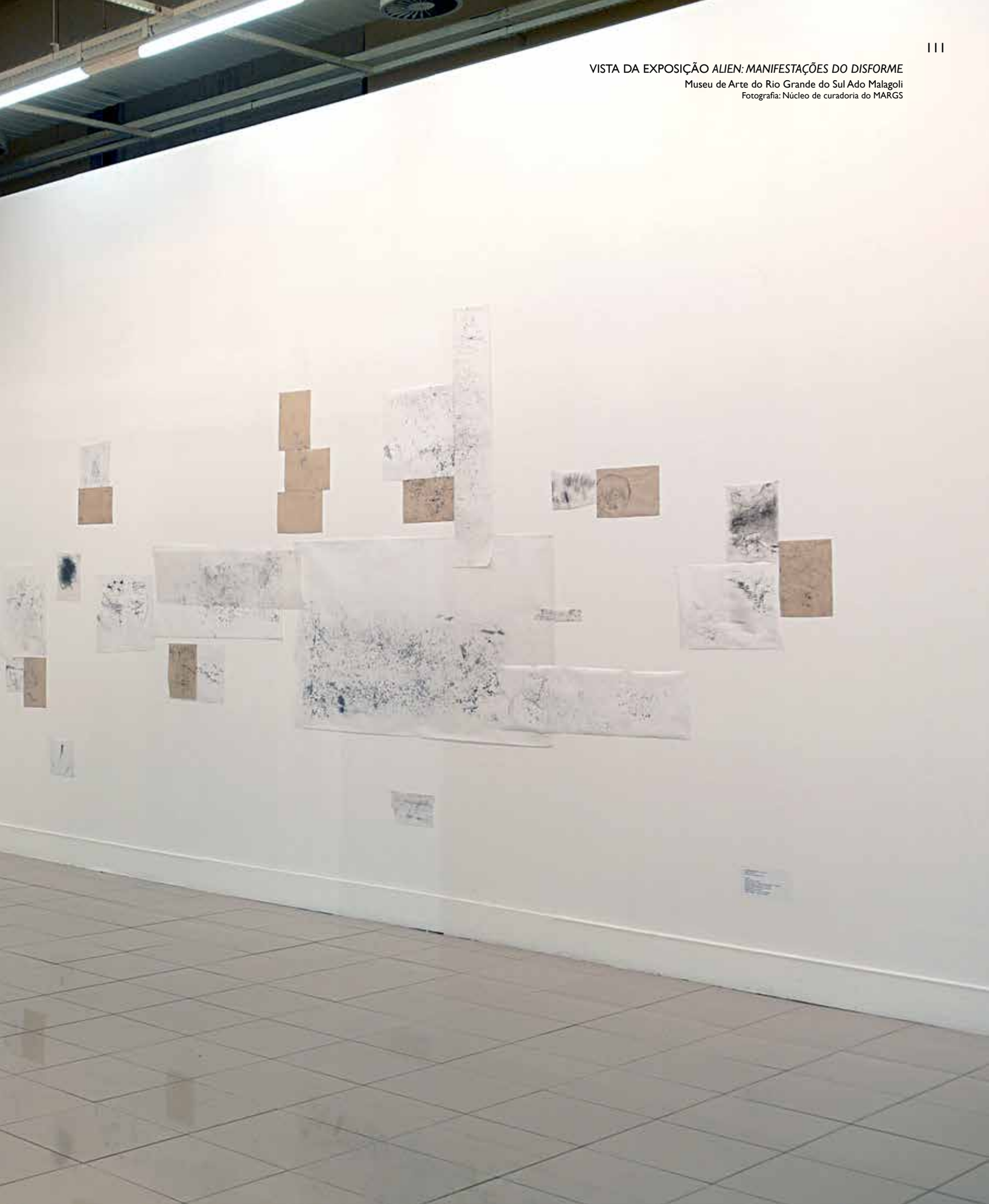
ELEONORA FABRE
[Sobradinho-RS, 1951]
Fumeiro, 2003
18 curvas e 2 telhas para chaminé de fogão a lenha, ferro galvanizado
Dimensões variáveis
Acervo do MARGS
Doação da Artista, 2011

SUPERNOVA

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008-2012
Carbono sobre papel e áudio
Dimensões variadas
Coleção do artista

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS



LEANDRO MACHADO
[Porto Alegre-RS, 1970]
Grabilão, 2012
Cartazes usados de anúncios de shows, recortados e empilhados
56 x 49 x 58 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

Detalhe da obra de Leandro Machado
[Porto Alegre-RS, 1970]
Grabilão, 2012

GUIGNARD
[Nova Friburgo-RJ, 1896 | Belo Horizonte-MG, 1962]
Balões na Paisagem Mineira, 1959
Óleo sobre madeira
54,5 x 41 cm
Acervo do MARGS
Doação da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT), 1999
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

GUIGNARD
[Nova Friburgo-RJ, 1896 |
Belo Horizonte-MG, 1962]
Balões na Paisagem Mineira, 1959
Óleo sobre madeira
54,5 x 41 cm
Acervo do MARGS
Doação da Companhia Riograndense
de Telecomunicações (CRT), 1999

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

LEANDRO MACHADO
[Porto Alegre-RS, 1970]
Objeto Pintura, 2011-2012
Acrílica sobre papel recortado e colado
(Cartazes usados de anúncios de shows)
410 x 600 cm
Coleção do artista

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS 1970]
Coral, 2010
Terracota
22 x 14 x 18 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS 1970]
Filho da Guerra, 2010
Terracota e Madeira
29 x 22 x 11 cm
Coleção do artista
Fotografia: Alex Milesi

FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título (da série *Mapas de Rorschach*), 2011
Multiexposição fotográfica digital impressa em papel fotográfico (Epson premium luster photo paper) – 270gsm
100 x 69,5 cm
Edição 1/10
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título (da série *Mapas de Rorschach*), 2011
Multiexposição fotográfica digital impressa em papel fotográfico (Epson premium luster photo paper) – 270gsm
100 x 69,5 cm
Edição 1/10
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Street execution of a vietcong prisioner, da série *Zona de neutralidade*, 2011
Fotografia
100 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Paisagens Populares #6, 2012
Fotografia
150 x 210 cm
Coleção do artista

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Child with toy hand granade in central park,
da série *Zona de neutralidade*, 2011
Fotografia,
100 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS 1970]
Coral, 2010
Terracota
22 x 14 x 18 cm
Coleção do artista

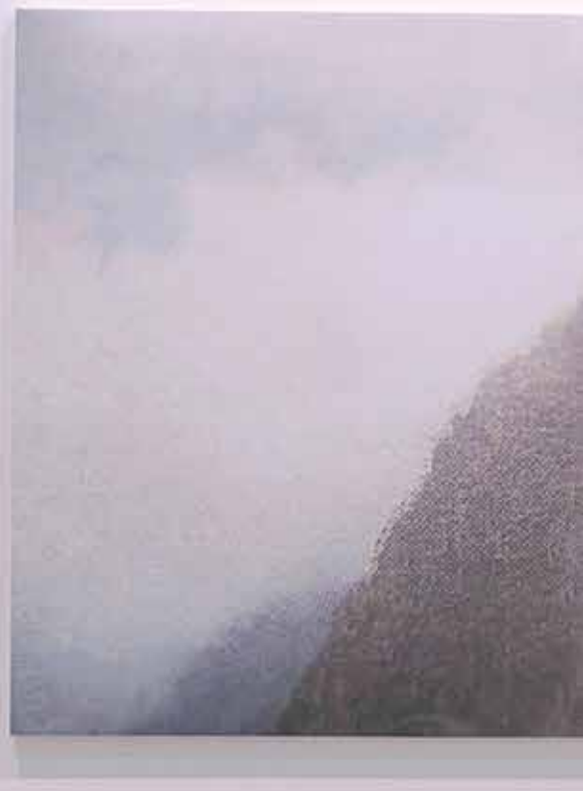
CAMILA SCHENKEL
[Porto Alegre-RS, 1982]
Confraria Bom Fim, 2011-2012
Fotografia e recorte em MDF
A: 70.5 x 100.4 cm
B: 40.6 x 20.5 cm
Coleção da artista

CAMILA SCHENKEL
[Porto Alegre-RS, 1982]
The Place, 2011
Fotografia e recorte em MDF
A: 70.5 x 100.4 cm
B: 40.6 x 20.5 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Street execution of a vietcong prisioner, da série *Zona de neutralidade*, 2011
Fotografia
100 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Paisagens Populares #6, 2012
Fotografia
150 x 210 cm
Coleção do artista

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Child with toy hand granade in central park, da série *Zona de neutralidade*, 2011
Fotografia
100 x 150 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012



VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

CAMILA SCHENKEL
[Porto Alegre-RS, 1982]
Confraria Bom Fim, 2011-2012
Fotografia e recorte em MDF
a: 70.5 x 100.4 cm
b: 40.6 x 20.5 cm
Coleção da artista

CAMILA SCHENKEL
[Porto Alegre-RS, 1982]
The Place, 2011
Fotografia e recorte em MDF
a: 70.5 x 100.4 cm
b: 40.6 x 20.5 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

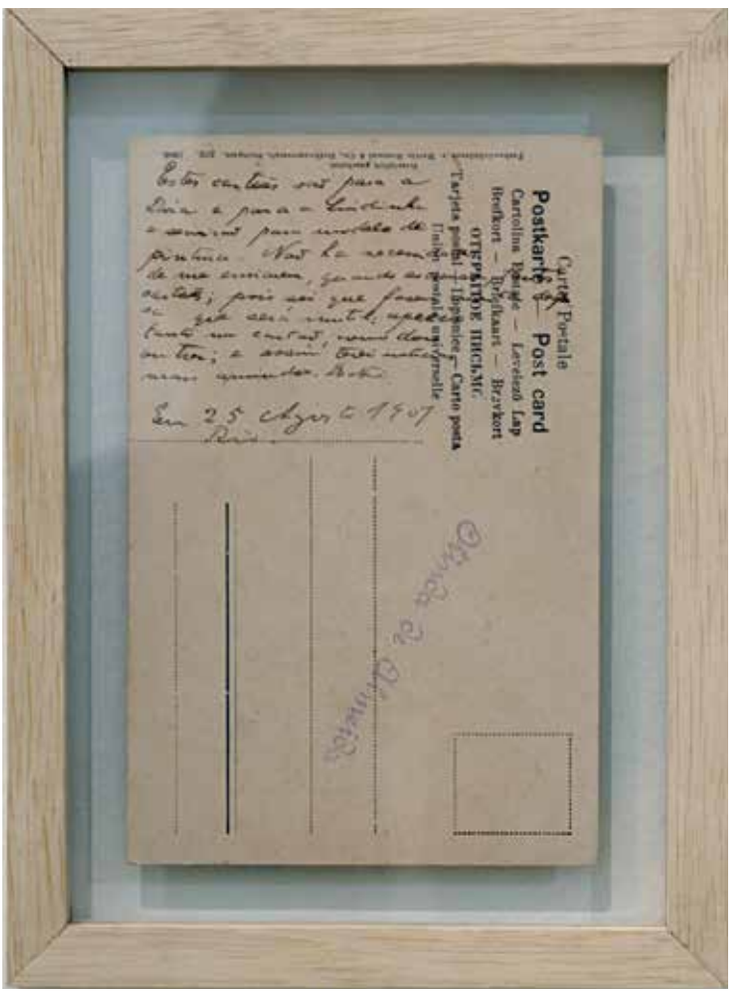
VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

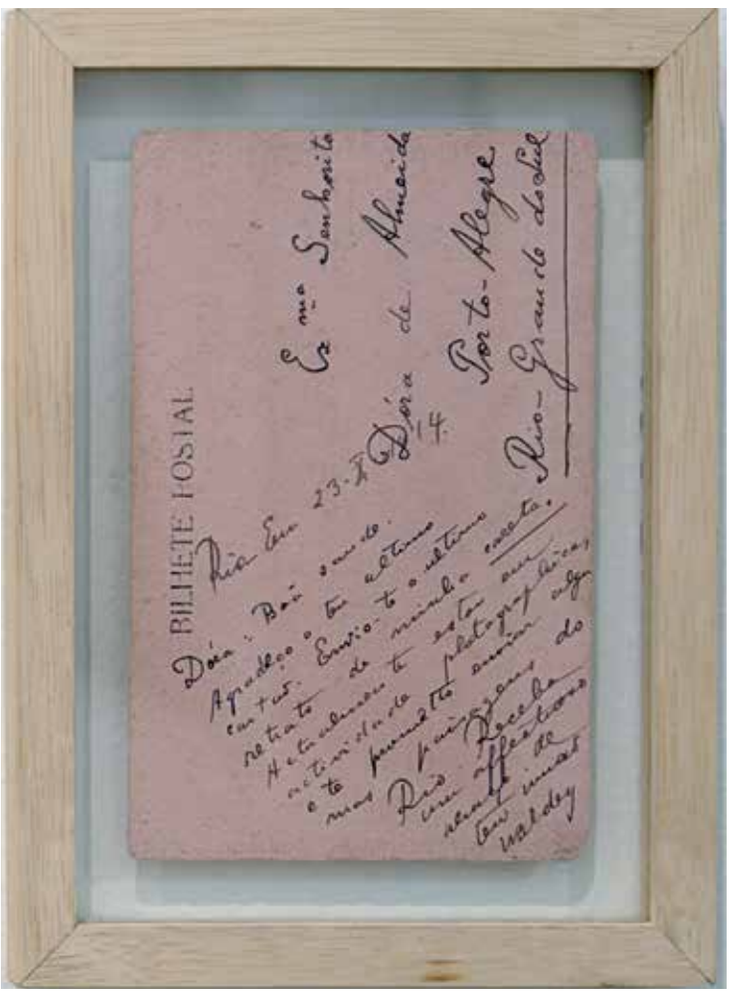
ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Hades, 2009
Terracota
33 x 13 x 20 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Labirinto, 2010
Terracota
26 x 15 x 20 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Labirinto I, 2010
Terracota
19 x 15 x 14 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Labirinto I, 2010
Terracota
19 x 15 x 14 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



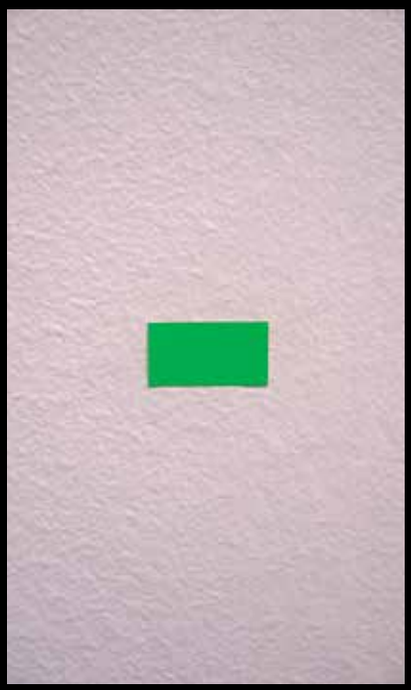


MAYANA REDIN
[Campinas-SP, 1984]
Para Dora e Olinda, Aqueles Postais que lhes Prometi, 2011-2012
Cartões postais e impressão sobre papel Monet Canvas 410 g
Dimensões variadas
Coleção do artista

MAYANA REDIN
[Campinas-SP, 1984]
Para Dora e Olinda, aqueles postais que lhes prometi, 2011-2012
Cartões postais e impressão sobre papel Monet Canvas 410 g
Dimensões variadas
Coleção da artista

SAÍDA

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS



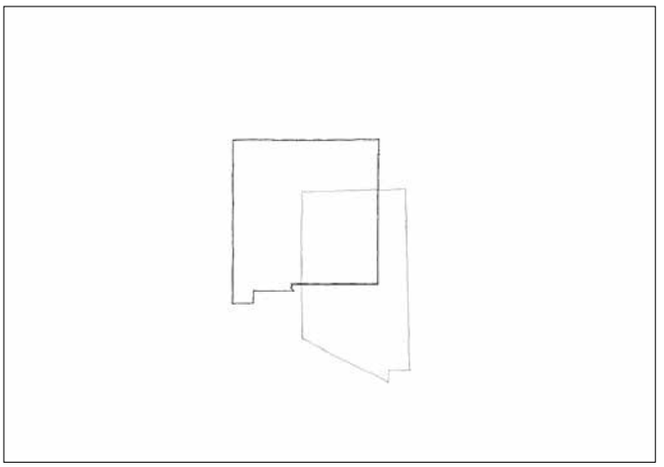
Detalhe da obra de Marcos Sari
[Porto Alegre-RS, 1972]
Sem Título, 2010-2012

MARCOS SARI
[Porto Alegre-RS, 1972]
Sem Título, 2010-2012
Instalação
Plantas, pintura sobre madeira, expositor
e etiquetas auto colantes
Dimensões variadas
Coleção do artista

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

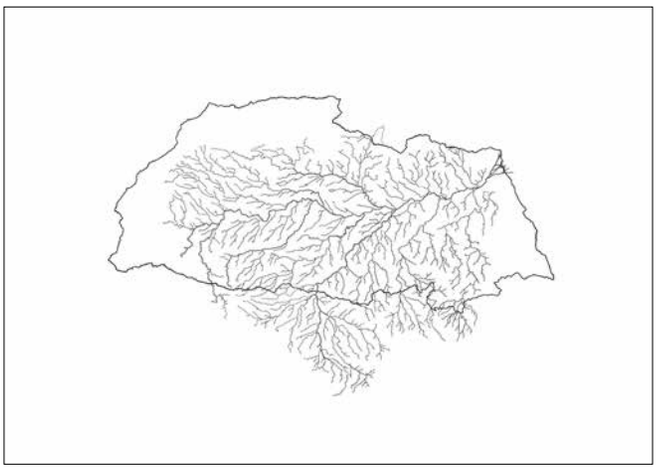
MARCOS SARI
[Porto Alegre-RS, 1972]
Sem Título, 2010-2012
Instalação
Plantas, pintura sobre madeira, expositor
e etiquetas auto colantes
Dimensões variadas
Coleção do artista
Detalhe da obra

MAYANA REDIN
[Campinas, 1984]
Implosão de Portugal, 2010
Caneta nanquim sobre papel vegetal
24 x 8,5 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

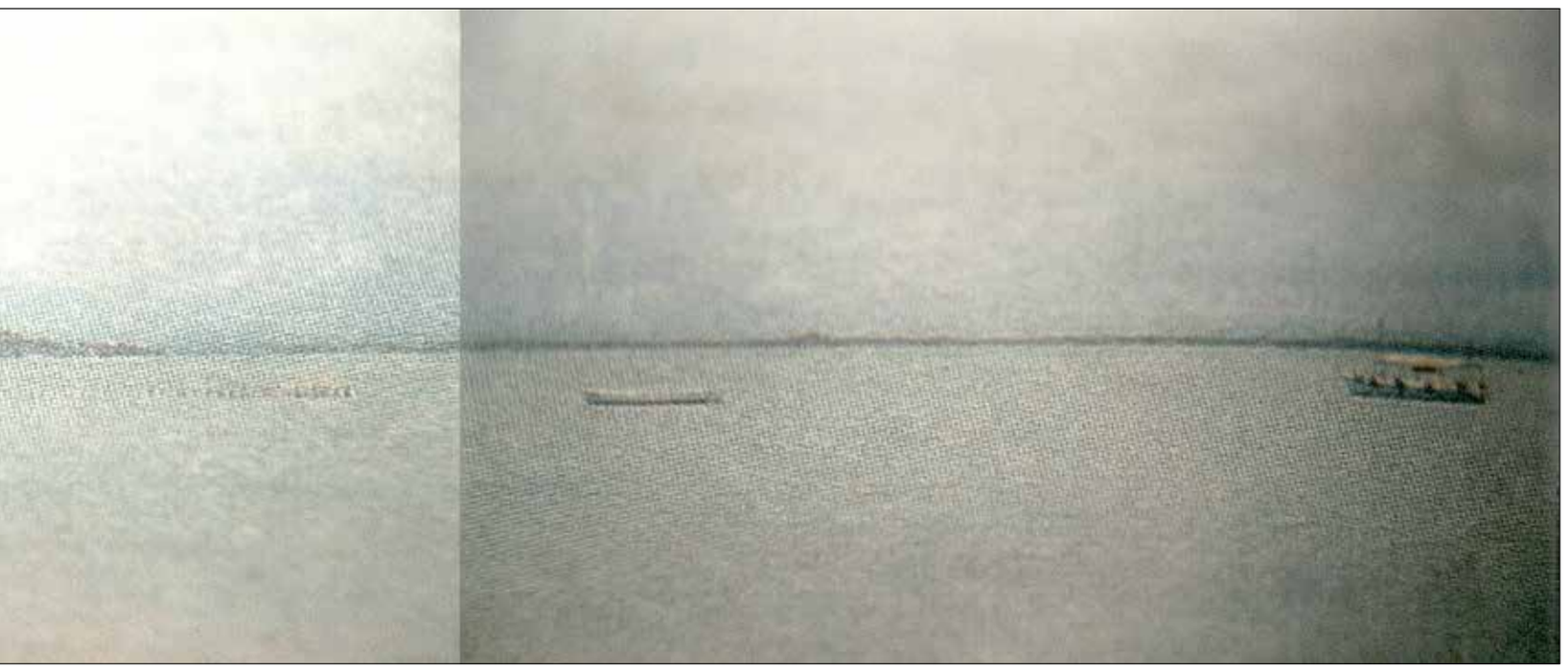


MAYANA REDIN
[Campinas, 1984]
Novo México encontra Al Kufrah, 2011
Caneta nanquim sobre papel vegetal
15,5 x 11 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

DIRNEI PRATES
[Porto Alegre-RS, 1965]
Paisagens Populares #3, 2012
Fotografia
100 x 460 cm
Coleção do artista



MAYANA REDIN
[Campinas, 1984]
Bacia Amazônica encontra Deserto do Saara, 2011
Caneta nanquim sobre papel vegetal
18,5 x 27,5 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



LEANDRO MACHADO
[Porto Alegre-RS, 1970]
L30, 2012
Tinta acrílica sobre tela
100 x 100 cm
Coleção do artista

LEANDRO MACHADO
[Porto Alegre-RS, 1970]
L31, 2012
Tinta acrílica sobre tela
100 x 100 cm
Coleção do artista

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
*Siam*eses, 2010
Terracota
26 x 14 x 18 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Coração, 2010
Terracota
31 x 33 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Crânio Espiral, 2009
Terracota
24 x 13 x 18 cm
Coleção do artista

ALESSANDRO AMORIN
[Caxias do Sul-RS, 1970]
Crânio Branco, 2010
Terracota esmaltada
19 x 15 x 14 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: José Francisco Alves

LUIZ CARLOS FELIZARDO
[Porto Alegre-RS, 1949]
Gente | Retratos, 1979
Fotografia
25,5 x 32,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por compra, 1983
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

MARCOS SARI
[Porto Alegre-RS, 1972]
Homem Branco, 2008-2011
Fotografia digital
68 x 109 cm
Acervo do MARGS
Aquisição por doação do artista, 2012

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título (Tríptico da série *Mapas de Rorschach*), 2011
Fotografia
30 x 40 cm
Coleção da artista

GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Sem Título (Enceradeira #1), 2007
Grafite em pó sobre papel
70 x 100 cm
Coleção do artista

GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Sem título (Enceradeira #2), 2007
Grafite em pó sobre papel
77 x 120 cm
Coleção do artista

CAMILA SCHENKEL
[Porto Alegre-RS, 1982]
Especulação Nº 2, 2011
Fotografia
85 x 109 cm
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

UM OUTRO ENTRE TANTOS

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

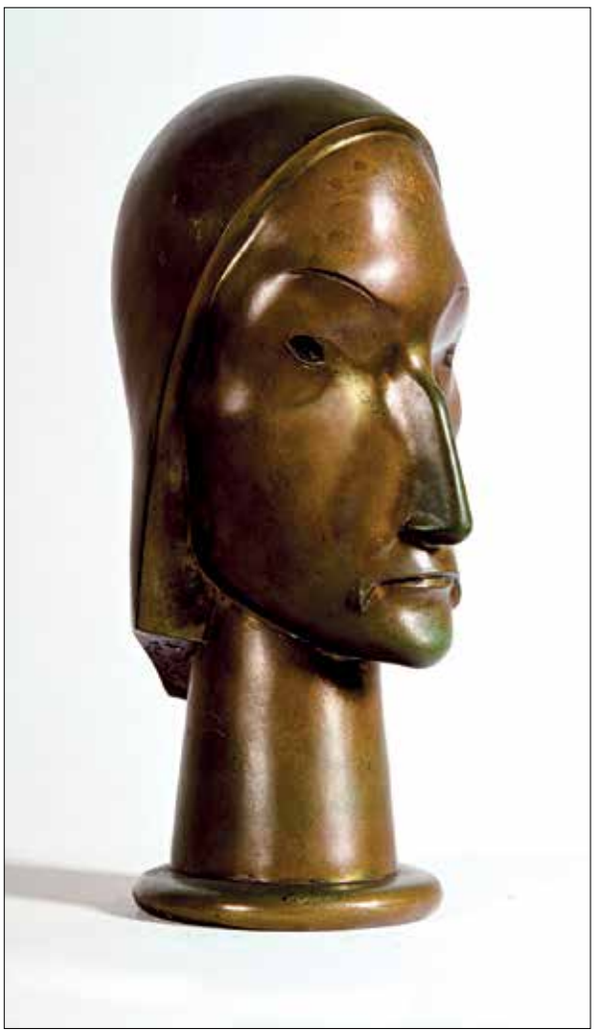
MILTON KURTZ
[Santa Maria-RS, 1951 | Porto Alegre-RS, 1996]
Ataque Automático, 1985
Acrílica e grafite sobre lona de algodão cru sem chassi
77 x 210 cm
Acervo do MARGS
Doação de Mário Röhnelt, 2011

FERNANDO CORONA
[Santander-Espanha, 1895 | Porto Alegre-RS 1979]
Inca, s.d.
Bronze polido
45,6 x 19,2 x 22,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1955

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

JOSÉ DE SOUZA PINTO
[Açores-Portugal, 1856 | Porto-Portugal, 1939]
Cabeça de Velha, s.d.
Óleo sobre tela
40,1 x 32 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1955

GUMA
[Tapes-RS, 1924 | Porto Alegre-RS, 2008]
Boiadeiro, 1978
Madeira
27 x 17 x 38 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1978



FERNANDO CORONA
[Santander-Espanha, 1895 | Porto Alegre-RS 1979]
Inca, s.d.
Bronze polido
45,6 x 19,2 x 22,5 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1955
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

GUMA (GOMERCINDO DA SILVA PACHECO)
[Tapes-RS, 1924 | Porto Alegre-RS, 2008]
Boiadeiro, 1978
Madeira
27 x 17 x 38 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1978
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

GUMA (GOMERCINDO DA SILVA PACHECO)
[Tapes-RS, 1924 | Porto Alegre-RS, 2008]
Boiadeiro, 1978
Madeira
27 x 17 x 38 cm
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 1978

CLÁUDIO CORRÊA CARRICONDE
[Arroio Grande-RS, 1934 | Santa Maria-RS, 1981]
Os Inválidos, 1973
Óleo sobre madeira entalhada
48,8 x 41,6 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1976
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

ROBERTO CIDADE
[Caçapava do Sul-RS, 1939 | Torres-RS, 2011]
Cristo Nosso de Cada Dia, 1978
Ferro soldado
230 x 150 x 60 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1979

DANÚBIO GONÇALVES
[Bagé-RS, 1925]
Cai Pela Terceira Vez, 1973
Técnica mista sobre tela
113 x 182 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1977
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

WILSON ALVES
[Porto Alegre-RS, 1948]
III Enfermidade (Dor), 1975
Litografia
70 x 50 (46,5 X 35,5) cm
Edição 2/5
Acervo do MARGS
Doação do artista, 1976
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

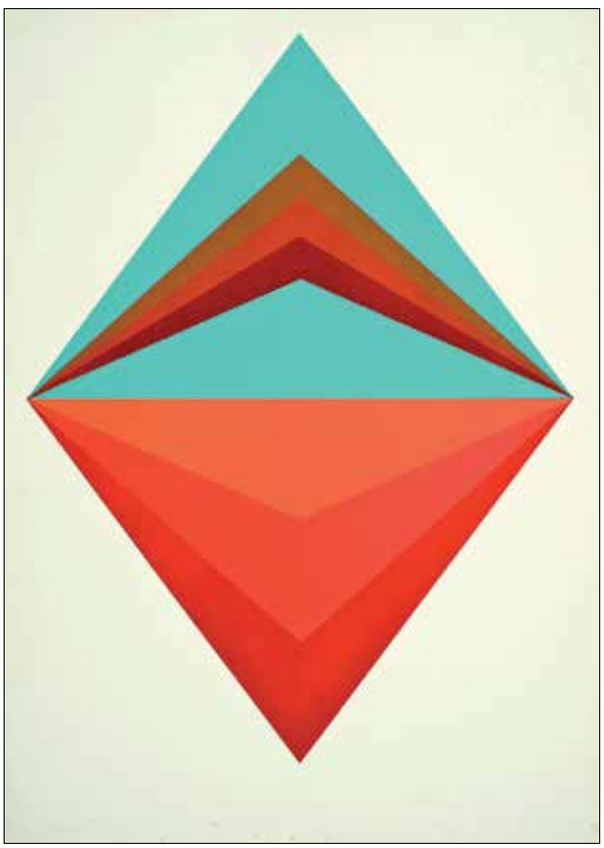
FRANK SHAEFFER
[Belo Horizonte-MG, 1917 | Rio de Janeiro-RJ, 2008]
Retrato de Luisa C. Cosme, 1962
Óleo sobre tela
65,5 x 53,5 cm
Acervo do MARGS
Doação de Ana Helena Leyen, 2003

HÉRCULES BARSOTTI
[São Paulo-SP, 1914 – 2010]
Sem Título, 1975
Serigrafia
70 x 49,5 (67 x 44) cm
Acervo do MARGS
Doação de Otávio Pereira, 1978

MARIO RÖNHELT
[Pelotas-RS, 1950]
Sem Título (Foto-Museu 1), 2001
Fotografia impressa digitalmente
20 x 30 cm
Cópia única + 1 PA
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 2012

MARIO RÖNHELT
[Pelotas-RS, 1950]
Sem título (Foto-Museu 4), 2001
Fotografia impressa digitalmente
20 x 30 cm
Cópia única + 1 PA
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 2012

FRANK SHAEFFER
[Belo Horizonte-MG, 1917 | Rio de Janeiro-RJ, 2008]
Retrato de Luisa C. Cosme, 1962
Óleo sobre tela
65,5 x 53,5 cm
Acervo do MARGS
Doação de Ana Helena Leyen, 2003
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



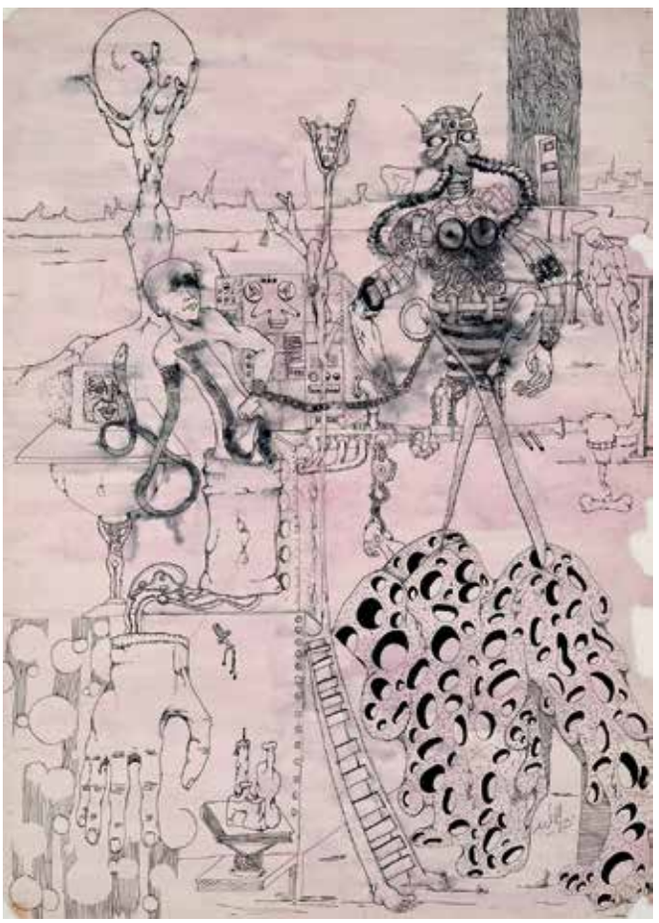
HÉRCULES BARSOTTI
[São Paulo-SP, 1914 – 2010]
Sem Título, 1975
Serigrafia
70 x 49,5 (67 x 44) cm
Acervo do MARGS
Doação de Otávio Pereira, 1978
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

MARIO RÖNHELT
[Pelotas-RS,1950]
Sem Título (Foto-Museu 1), 2001
Fotografia impressa digitalmente
20 x 30 cm
Cópia única + 1 PA
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 2012

MARIO RÖNHELT
[Pelotas-RS,1950]
Sem título (Foto-Museu 4), 2001
Fotografia impressa digitalmente
20 x 30 cm
Cópia única + 1 PA
Acervo do MARGS
Doação do Artista, 2012

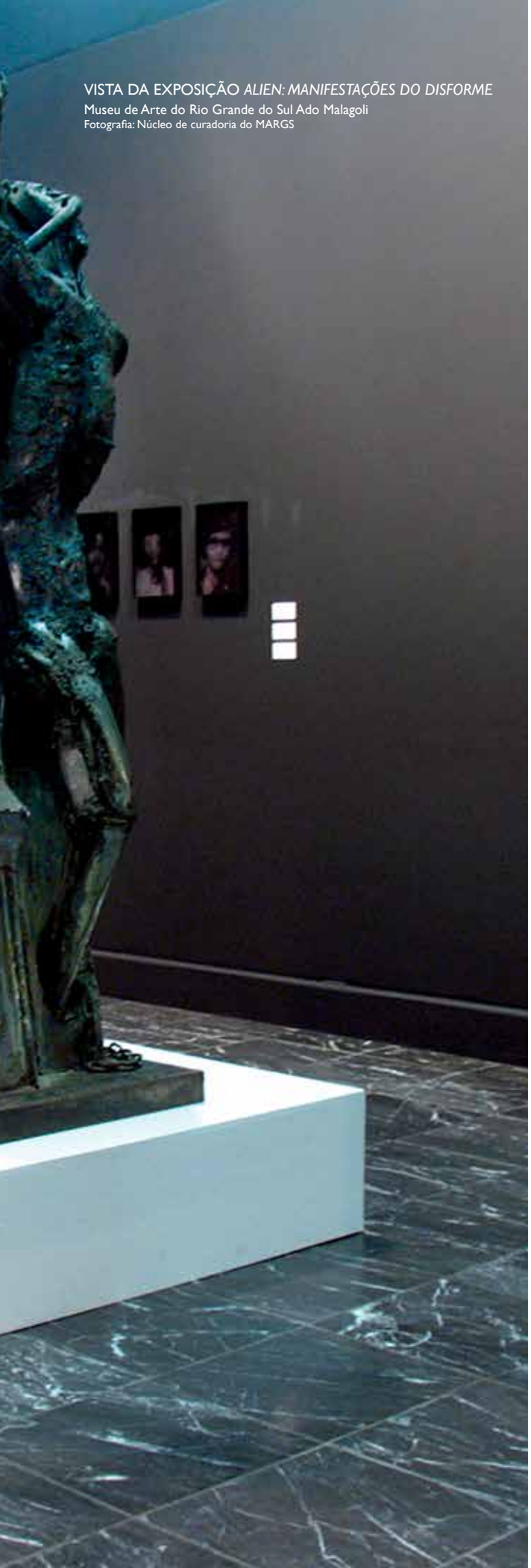
VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

WILSON CAVALCANTE
[Pelotas-RS, 1950]
Sem Título, 1970
Nanquim sobre papel
55 x 40 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012



WILSON CAVALCANTE
[Pelotas-RS, 1950]
Sem Título, 1973
Nanquim sobre papel
53 x 38 cm
Acervo do MARGS
Doação do artista, 2012

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS

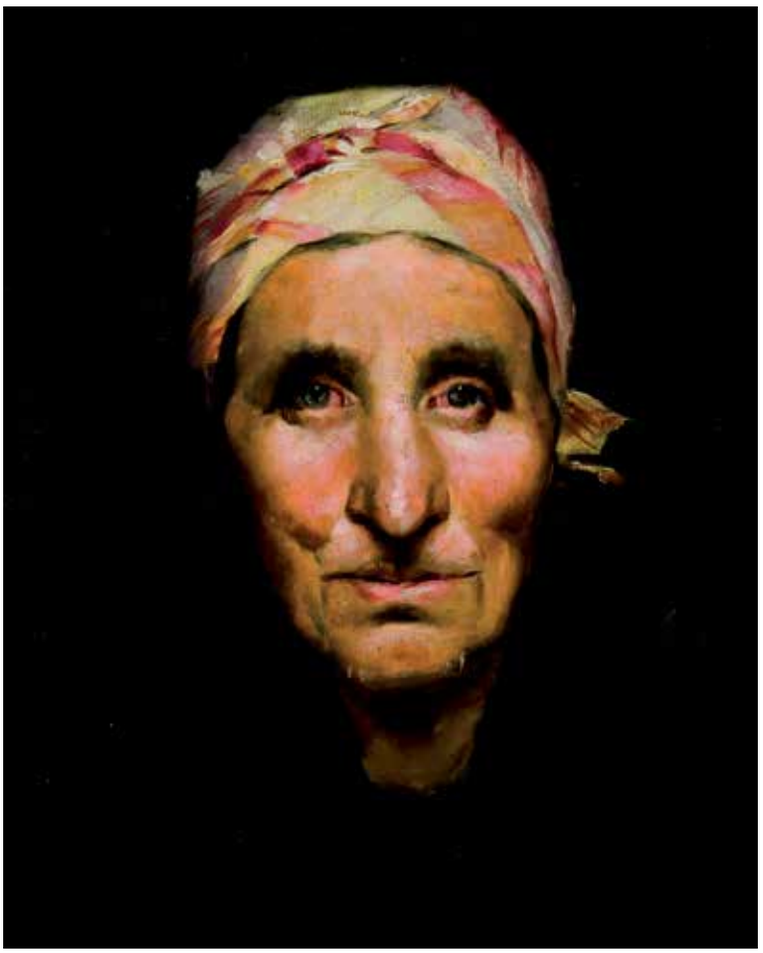


FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título da série *Bioshot* da pesquisa *Pretérito Imperfeito de Território Móveis*), 2010
Multiexposição fotográfica digital impressa em vinil autocolante sobre espelho
30 x 20 cm
Edição 2/10
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012

FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título da série *Bioshot* da pesquisa *Pretérito Imperfeito de Território Móveis*), 2010
Multiexposição fotográfica digital impressa em vinil autocolante sobre espelho
30 x 20 cm
Única
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012

FLÁVYA MUTRAN
[Marabá-PA, 1968]
Sem Título da série *Bioshot* da pesquisa *Pretérito Imperfeito de Território Móveis*), 2010
Multiexposição fotográfica digital impressa em vinil autocolante sobre espelho
30 x 20 cm
Única
Acervo do MARGS
Doação da artista, 2012

VISTA DA EXPOSIÇÃO *ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME*
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fotografia: Núcleo de curadoria do MARGS



JOSÉ DE SOUZA PINTO
[Açores-Portugal, 1856 | Porto-Portugal, 1939]
Cabeça de Velha, s.d.
Óleo sobre tela
40,1 x 32 cm
Acervo do MARGS
Aquisição, 1955
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

PAULO OSIR
[São Paulo-SP, 1890 – 1959]
Imigrante Lituano, 1930
Óleo sobre tela
74 x 61,5 cm
Acervo do MARGS
Transferência da Biblioteca Pública do Estado, 1955
Foto: Fábio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

TACET

UMA PERFORMANCE DE GUILHERME DABLE

TACET DE GUILHERME DABLE E A DESFAMILIARIZAÇÃO DO ESPAÇO MUSEOLÓGICO

GAUDÊNCIO FIDELIS

A inclusão da performance Tacet, de Guilherme Dable,[1] na exposição *Alien: Manifestações do Disforme*, representou também a possibilidade de articular a obra do artista em uma exposição museológica, para a qual parecia demonstrar determinada vocação de provocar um surpreendente atrito conceitual. A performance, que aconteceu no dia da abertura da exposição, teve como resultado um conjunto de desenhos, considerados pelo artista como "imagem-despojo",[2] provenientes da ação performática, os quais foram expostos no local, juntamente com outros, parte de performances anteriores. Como tem sido recorrente em seu processo de trabalho, essas formas gráficas que se originam das "marcas" deixadas pelos instrumentos através de um papel sobreposto sobre carbono,[3] esses rastros de grafismo produzidos por uma ação, cujo objetivo não é gerar desenhos, transformam-se assim em um conjunto de registros que podemos caracterizar como sendo constituído por um campo de oscilação entre dois tempos – aquele do som e aquele dos registros gráficos – resultantes da ação performática.

Tacet consiste em uma performance da série com o mesmo título, iniciada em 2007. Ao longo do tempo, progrediu para outras formas de apresentação. Em sua realização no museu, um grupo formado por três músicos, mais o artista, tocou instrumentos preparados por eles, utilizando diversos objetos, como, por exemplo, fouet (um acessório de cozinha), que foi conectado a um microfone de contato. Esse instrumento foi utilizado por um dos músicos, que o manipula tocando-o com o arco da rabeca e ainda elementos como baldes, latões de lixo, garrafas PET, panelas, papéis, entre outros tantos. Três músicos que trabalham com improvisação livre, atuaram como performers em Tacet, juntamente com o artista: Antonio Gianfratti, Thomas Rohrer e Diego Silveira, este último compositor residente em Porto Alegre. Nos anos de 1990, Guilherme Dable e Diego Silveira fizeram parte de um grupo chamado Faskner, cujas influências remontam ao chamado free jazz europeu. O grupo contou com a participação de Luciano Zanatta, também colaborador e parceiro dos experimentos musicais de Dable.

Em algum momento de sua trajetória, o artista passou a incluir-se nas performances como um dos protagonistas, conforme ele mesmo descreveu: "Passei a vivenciar a experiência da improvisação diretamente, com a intensidade de diálogo que lhe é característica"[4]. Ao fazê-lo, o artista transforma-se igualmente em um instrumento da lógica produtiva do trabalho, determinando diversos modos de participação que vão além da produção de instrumental para a execução da performance, isto é, a própria atividade performática. Ao inserir-se no processo, o artista transforma a relação que temos de uma obra realizada para performance e aquela que existe com uma vida independente e efêmera, do dia de sua realização com seus aspectos colaterais, como aqueles constituídos pelos desenhos e sons resultantes:

> Se o surpreender-me é um fator que me move a realizar este trabalho – uma vez que os desenhos só podem ser vistos ao serem retirados dos instrumentos –, o evento de uma performance divide surpresa e expectativa com o público – ou, ainda, multiplica esses efeitos no público. Poder reconfigurar o campo de trabalho em tempo real, seja através da atuação como baixista ou trocando a preparação de um instrumento, me coloca na posição de catalisador de novos eventos dentro do espaço da performance, junto dos músicos. E, entenden-

1. A apresentação da performance *Tacet* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) possibilitou uma oportunidade única para o artista de desenvolvimento do trabalho em um espaço não hierárquico, ou seja, destituído das relações palco/plateia, atuação/plateia. Essa importância pode ser medida pela introdução de uma referência ao espaço da performance como sendo de desenvolvimento performático, e não de atuação teatral. A inclusão de Tacet, de Guilherme Dable, na exposição Alien atestou mais uma vez o potencial do MARGS em abrigar obras que podemos considerar não museológicas por natureza, em virtude de seu caráter "disforme": nesse caso, fora da normatividade operacional da constituição da própria forma canônica. Para o artista, nessa oportunidade houve também um maior entrosamento entre a equipe, como ele mesmo descreveu: "O maior entrosamento entre o grupo, no encontro ocorrido em maio de 2012, em Porto Alegre, por ocasião da abertura da exposição Alien: manifestações do disforme no MARGS, não diminuiu a intensidade da experiência. Houve, sim, uma atuação mais efetiva de minha parte, musicalmente falando, inclusive em experimentações com o contrabaixo – essas, talvez, por uma questão trivial: nos colocamos em círculo e encontrava-me ao lado de Gianfratti, tendo acesso a seus acessórios de percussão, que adaptei no contrabaixo. O entrosamento, para mim, serviu para que o foco fosse ainda maior na música do que em qualquer outra coisa, fossem elas os desenhos, a platéia ou a gravação que estava acontecendo. O espaço do museu também contribuiu muito para o clima geral da performance. Esta parece fazer mais sentido quando ocorre em um ambiente de exposição do que em um palco". Idem. Guilherme Figueras Dable, *Tempo Como Matéria, Tarefa Como Possibilidade: Música Improvisada e Imagens-Despojo*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da UFRGS, 2012, 46.

2. Guilherme Figueras Dable, *Tempo Como Matéria, Tarefa Como Possibilidade: Música Improvisada e Imagens-Despojo*, 33.

3. Vale notar que o papel carbono era comumente chamado de papel "transmissor" devido a suas características de reprodução a partir da pressão mecânica de algum instrumento gráfico sobre o papel.

4. Idem. Guilherme Figueras Dable, *Tempo Como Matéria, Tarefa Como Possibilidade: Música Improvisada e Imagens-Despojo*, 17.

> do a performance como um campo onde a atenção está voltada para este grupo e suas proposições – tendo, ali, a potência pulsando nas questões do presente, sejam elas a manutenção da tensão criativa entre os músicos, ou a concomitância da atividade da música com o desenho – estar ali passa a ser tanto fazer quanto ser o trabalho.[5]

O processo mecânico de produzir desenhos não é o que é fundamental na realização dessa performance de Guilherme Dable, mesmo porque não haveria sentido nisso. A constituição de um grupo de agentes que venham a colocar a performance em atividade possibilita a construção de novos procedimentos, cujo resultado é uma forma transformacional da dispersão formalista da ação performática, que por vezes se torna um clichê da ação performática, especialmente se esperar dela algum resultado objetivo, como no caso de desenhos. O artista escreveu sobre essa questão ao refletir sobre o processo de trabalho:

> Eu poderia operar uma "máquina de desenhar": martelar aleatoriamente um xilofone, usar o contrabaixo como gerador de desenhos e, fatalmente, pensar o desenho dentro do espaço que tenho. Mas não é esse o caso. A decisão de integrar outros ao processo se dá para evitar que o trabalho caia em uma armadilha meramente geradora de registros. A maneira que encontrei para fugir disso foi a colaboração dos músicos, o fazer música como um a priori. Não me interessa a habilidade dos músicos enquanto desenhistas, nem se eles se interessam por desenho, e sim a habilidade e a cognição musical, a memória corporal deles enquanto instrumentistas, e como isso se traduz na possibilidade de geração de registros gráficos. Certifico-me de convidar músicos experientes, a fim de que eles entendam as dificuldades inerentes ao trabalho como possibilidades, não apenas como barreiras à execução, e que essas possibilidades enriqueçam os registros dos dois sistemas (gráfico e musical/sonoro).[6]

Ao ingressar no espaço museológico, essa obra de Guilherme Dable provocou um estranhamento que pode ser caracterizado pela não familiaridade com o caráter espacial do museu. Por existir como uma constituição formal possível de ser definida como possuidora de uma compleição cuja aparência invoca um conjunto de rock, uma peça que necessite de palco e uma impressão de que a lógica do trabalho apresenta uma aparência de uma plateia. A apresentação, de certo modo informal em um canto da galeria, desconstruiu essa aparente necessidade. O artista conscientizou-se de que a experiência de materializar seu processo de trabalho envolveria a simples tarefa de retirada dos "instrumentos" relacionados à concepção performática de um lugar comum, ou seja, do espaço familiar, colocando-os em um contexto de ação da performance:

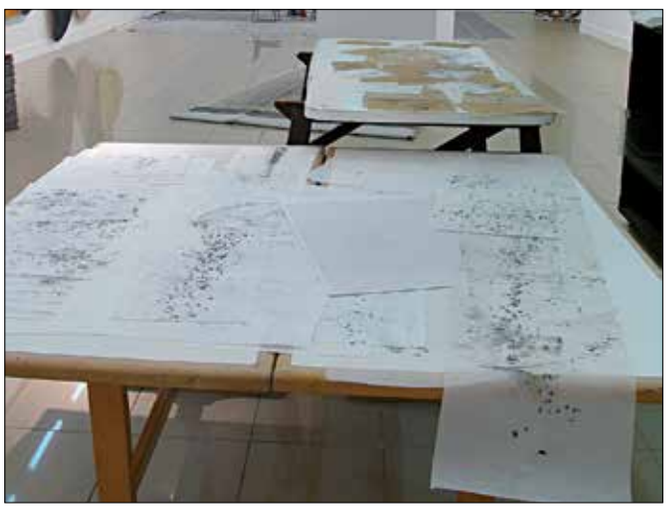
> Em seu procedimento básico, a série Tacet nasceu pronta. A procura, o garimpo, a apropriação de imagens para começar a pesquisa, de certa forma, não existiu. A primeira coisa que chamou a atenção foram as marcas do desgaste do meu contrabaixo, resultado de vinte anos de uso. A possibilidade de transferir essa marca, de utilizar a ação como força geradora de um registro no papel, foi o estopim do trabalho. O contrabaixo que gerou os primeiros desenhos costuma passar longos períodos no ateliê, ao lado da mesa, servindo como momento de descanso do trabalho, de devaneio, além de ter sido muito presente na minha vida durante anos – dos objetos que possuo, é provavelmente dos que eu mais manipulei na vida, e construir todas aquelas marcas, ao longo dos anos, teve um significado forte para mim.[7]

Ao incluir Tacet na exposição Alien, a curadoria desobstruiu as avenidas que arrefeciam o estabelecimento de atividades performáticas no museu sem uma preparação cenográfica (luzes, palco, estruturas museográficas, etc.), possibilitando uma interatividade mais próxima do espectador de museu com a obra. Além disso, foi possível interagir com a obra através de uma relação menos hierárquica que constitui o próprio sentido de regular toda e qualquer operacionalidade do espaço constitutivo do museu conforme uma série de premissas condizentes com a lógica da exposição, a saber: aquela de questionamento das formas não canônicas da atualidade. Também foi possível romper a passividade do espaço de exposições e transformá-lo em um campo ativo, diferenciado e passível de configurar novas relações de circun-navegação do espectador, para as quais Tacet colaborou de maneira notável.

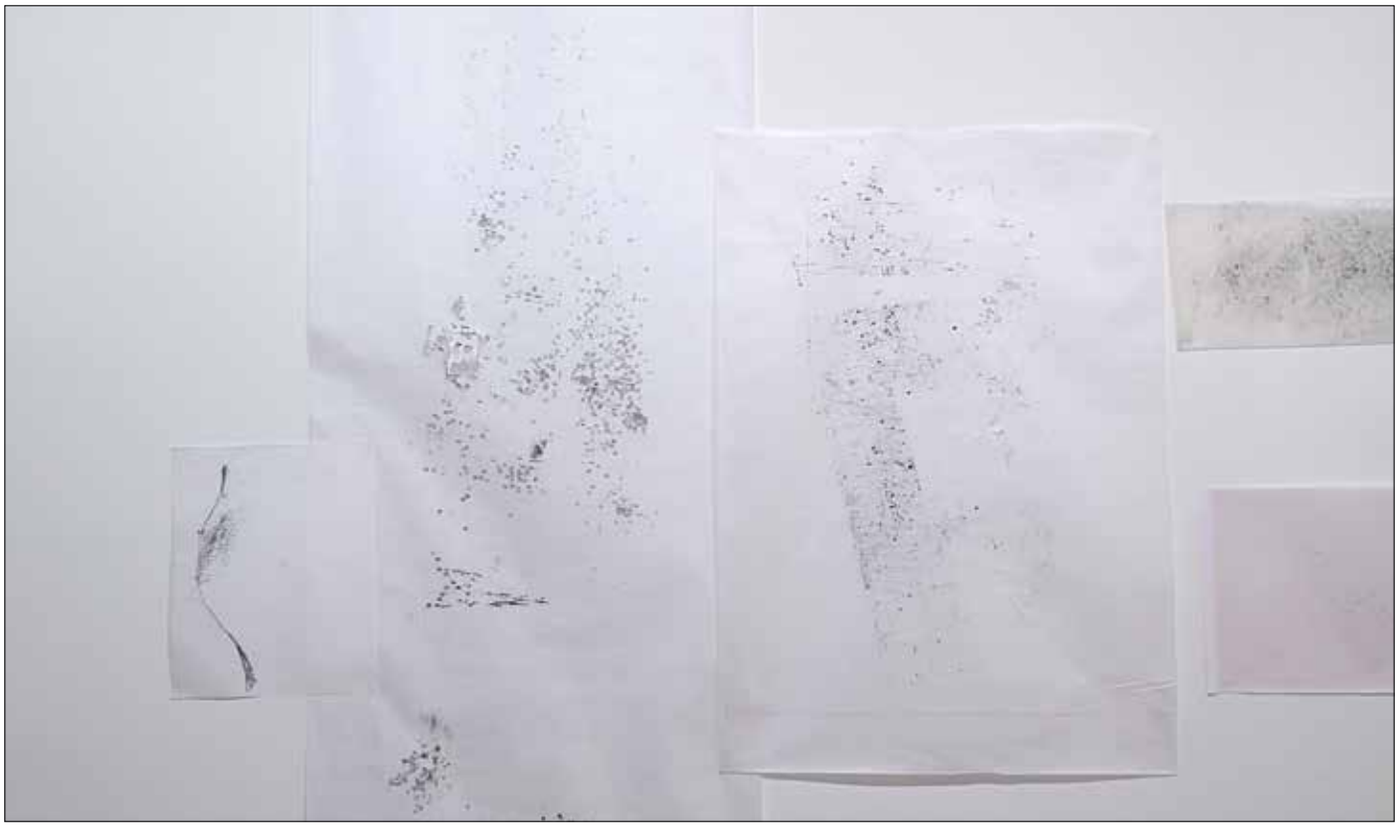
5. Idem, 17.
6. Idem, 98.
7 Idem, 82.

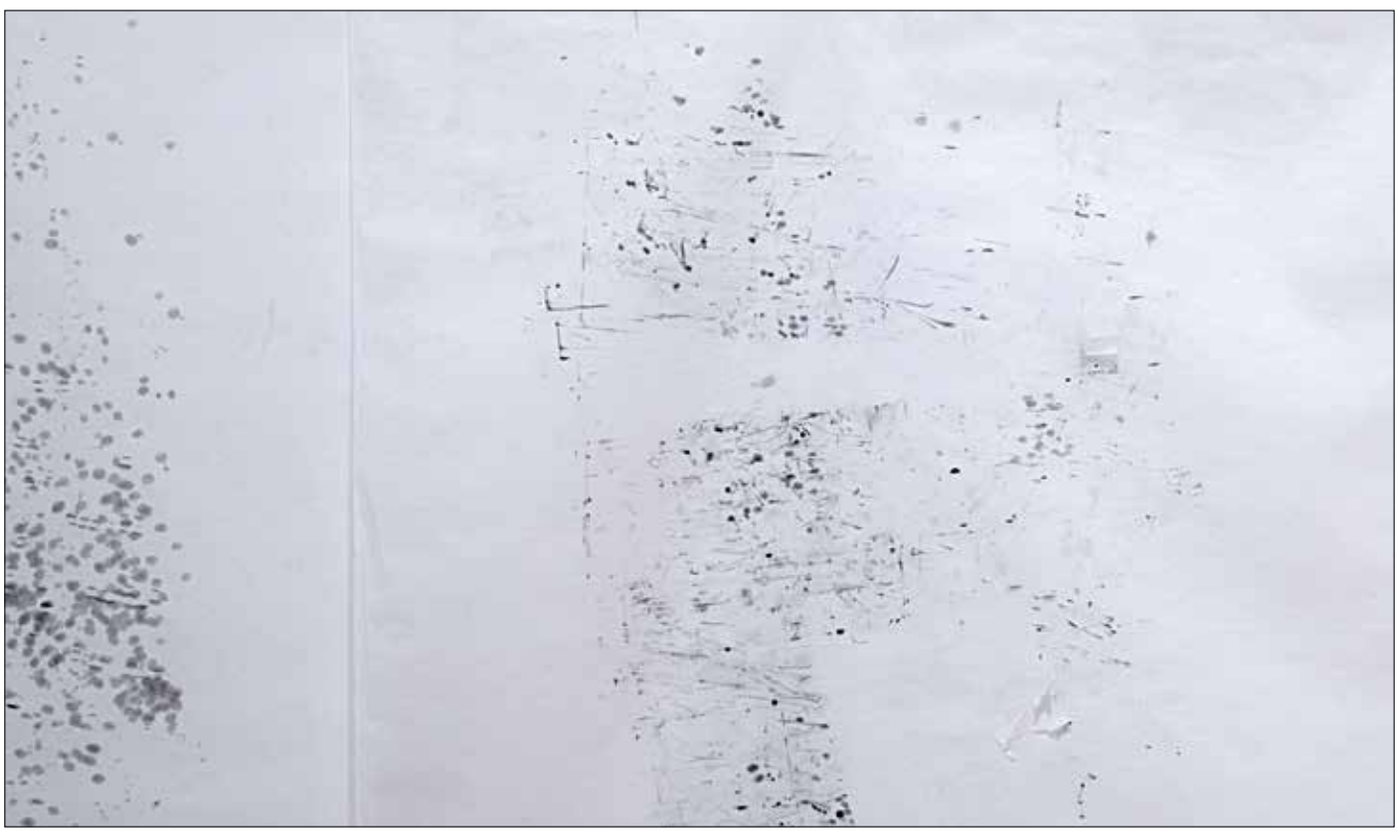
GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008-2012
MÚSICA: Diego Silveira (xilofone) e Luciano Zanatta (sintetizador, gravação e mixagem)
PARTICIPANTES: Antonio "Panda" Gianfratti (percussão), Diego Silveira (percussão), Guilherme Dable (contrabaixo elétrico) e Thomas Rohrer (rabeca e saxofone)
Performance, 17/05/2012
Fotos da performance no Museu de Arte do Rio Grande do Sul por ocasião da abertura da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*.
Fotografia: PeterS.Krause

Montagem dos desenhos de Guilherme Dable para a exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Fotografia: Raul Krebs - Estúdio Mutante

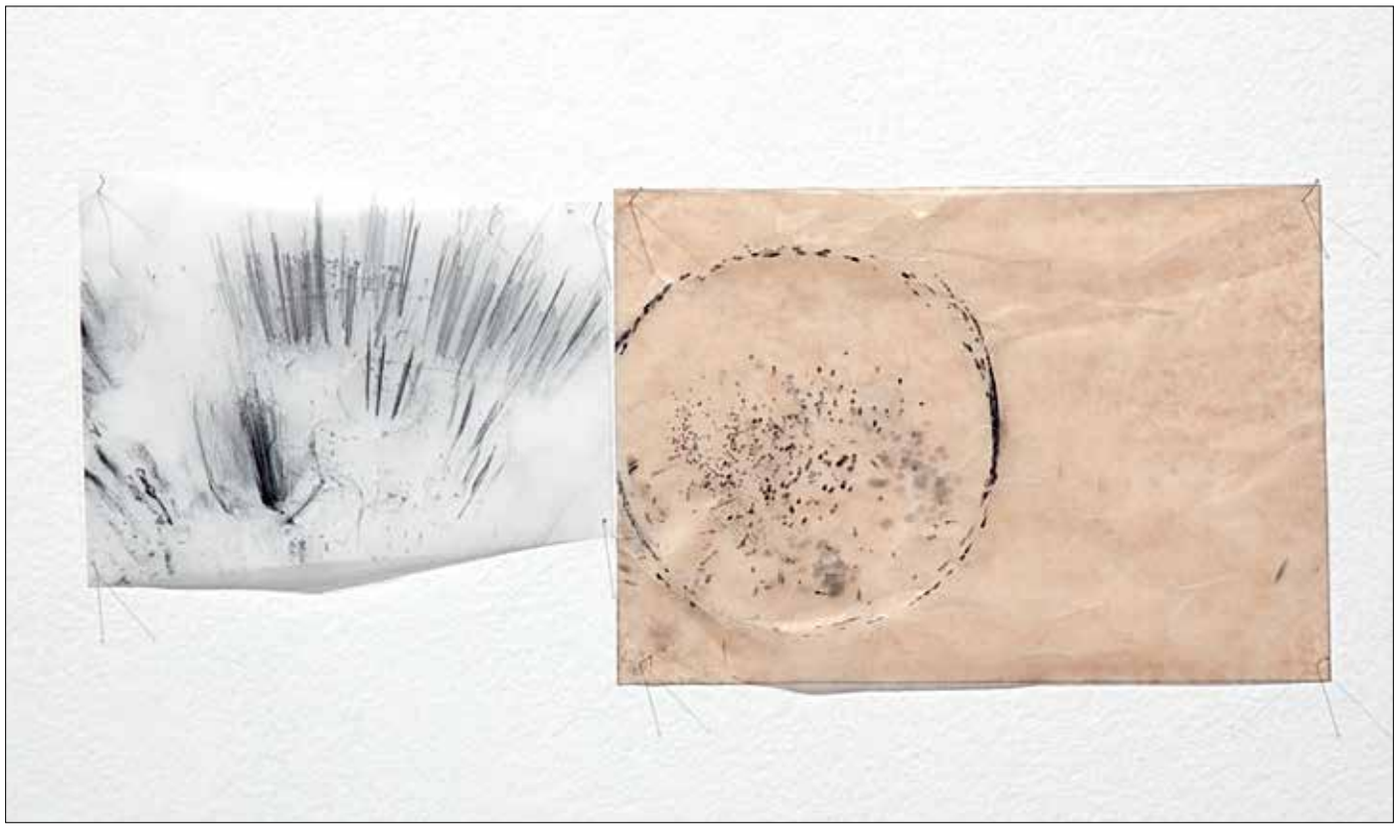


Montagem dos desenhos de Guilherme Dable para a exposição *Alien: Manifestações do Disforme*
Fotografia: Raul Krebs - Estúdio Mutante





GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008 - 2012
Carbono sobre papel e áudio
Dimensões variadas



GUILHERME DABLE
[Porto Alegre-RS, 1976]
Tacet, 2008 - 2012
Carbono sobre papel e áudio
Dimensões variadas

REALIZAÇÃO
Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR
Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA
Assis Brasil

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

DIRETOR
Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE
Ana Zavadil
[José Francisco Alves Curador-chefe 2011-2013]

NÚCLEO ADMINISTRATIVO
Eneida Michel da Silva
Maria Tereza Heringer Coordenadora

NÚCLEO DE CURADORIA
Ana Zavadil Curadora-chefe
Bianca Ferreira dos Santos
Célia Moura Donassolo
Franciele Amaral da Cunha
Henrique dos Santos Garcia
Lidiane dos Reis Fernandes
Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO
Cláudia Rejane Antunes

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO
Gaudêncio Fidelis Coordenador
Beatriz Ribeiro Azolin
Victória Francisca de Oliveira Santos
Bárbara Tejada

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA
Ana Maria Hein
Gustavo Sá de Oliveira
Maria Tereza de Medeiros
Nataliê dos Santos Silveira
Raul César Holtz Silva Coordenador

NÚCLEO EDUCATIVO
Carla Adriana Batista da Silva
Kellem Francini Santos
Vera Lúcia Machado da Rosa Coordenadora

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO
Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa Coordenadora

CONSELHO CONSULTIVO
Beatriz Bier Johannpeter
Carlos Fajardo
Gaudêncio Fidelis Presidente
José Luiz de Pellegrin
Marilene Pieta
Renato Malcon
Romanita Disconzi
Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO
Ana Zavadil
Bianca Knaak
Blanca Brites
Gaudêncio Fidelis
José Francisco Alves
José Luiz de Pellegrin
Márcio Tavares

EQUIPE DE SEGURANÇAS
Adriana Regina Ribeiro
Anderson Luis Martins Kreis
Anderson Silveira da Silva
Antonio Lino Rodrigues
Bruno Cavalcanti Fernandes
Bruno Fernando Ribeiro
Carlos Mendes Pinheiro
Claudio Mariano da Silva
Edison Santos da Silva
Ernesto Saul Heinermer
Gilda Teresina Oliveira Teixeira
Gilnei da Cunha Santos
Jean Carlos Dias Paim
João Anilton Machado Cardoso
Joaquim Urubatan dos Santos
Jorge B. Pacheco Junior
Jorge Luis Paim da Silva
Jorge Rosa da Silva
Lauro Fabricio de Oliveira
Manuel José A. Ferreira
Marco Aurélio da Costa Alves
Monique da Rosa Santos
Rita de Cássia Conceição Figueira
Rodrigo Povoa
Soloi de Cassia Barbosa da Luz

SERVIÇOS GERAIS
Manuel Eduardo M. Freitas
Luciane Freitas Dias
Nelci Anschau
Sara dos Santos Lima de Souza
Shirlei C. Barbosa

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS - AAMARGS [GESTÃO 2014-2016]
Ilita da Rocha Patrício Presidente
Dirce Zalewsky Vice-Presidente
Dione Marques Campello Costa 1ª Tesoureira
Reny Elisabeth de Araújo Ramacciotti 2ª Tesoureira
Janaísa Cardoso Secretária
Beatriz Kessler Fleck Conselho Fiscal
Carlos Carrion de Brito Velho Conselho Fiscal
Carlos Alberto Carpena Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS
Iara Nunnenkamp
Iná Ilse de Lara
Ledir Carvalho Krieger
Lenir Maria Perondi
Mairis Cavalheiro
Maria Regina Marques Teixeira
Renato Dias de Mello
Tânia Valeria Meurer Tipa

EXPOSIÇÃO
ALIEN: MANIFESTAÇÕES DO DISFORME

CURADORIA
José Francisco Alves

DESIGN GRÁFICO DO CATÁLOGO
Jaqueline Piccini Núcleo de Design Gráfico do MARGS
Beatriz Azolin Núcleo de Design Gráfico do MARGS
Victória Santos Núcleo de Design Gráfico do MARGS

FOTOGRAFIA
Núcleo de Curadoria do MARGS
Fabio Del Re e Carlos Stein VivaFoto

REVISÃO DE TEXTOS
Elisangela Rosa dos Santos

MUSEOGRAFIA E ILUMINAÇÃO
Maicon Petroli Petroli & Cia.

- Este catálogo foi composto nas fontes Aparajita, Gill Sans MT e Nasa, e impresso pela gráfica Pallotti em papel Magno Satin FSC 150g/m^2 com uma tiragem de 2.000 exemplares.

- Desenhado por Jaqueline Piccini e finalizado por Beatriz Azolin e Victória Santos no Núcleo de Design Gráfico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.