

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Construções de sentidos em curadorias de acervos artísticos institucionais

Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo: Segundo Walter Zanini, criador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, institucionalmente as curadorias de acervo protagonizam uma história da arte territorializada. Na investigação do que pode ser compreendido como história da arte territorializada destaco nessa comunicação algumas exposições do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli que, sob curadorias temáticas de seu acervo, obtiveram repercussão divergente junto à imprensa, ao grande público, e a chamada crítica especializada, abrindo oportunidades para reflexão sobre as funções contemporâneas da curadoria, da crítica e da própria história da arte nos museus.

Palavras-chave: Museu. Curadoria. Acervo. Crítica.

Resumen: Según Walter Zanini, creador y primer director del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, institucionalmente las curadurías de la colección protagonizan una historia del arte territorializada. En la investigación de lo que puede

entenderse como una historia del arte territorializada mi comunicación destaca algunas de las exhibiciones del Museo de Arte de Rio Grande do Sul Ado Malagoli donde, bajo curadurías temáticas de la colección, las exposiciones alcanzan repercusiones divergentes con los medios de comunicación, el público en general, académicos y críticos, abriendo espacios de reflexión sobre las funciones de la curaduría contemporánea, la crítica y la propia historia del arte en los museos.

Palabras clave: Museo. Curaduría. Colección. Crítica.

Ainda investigando o que poderia ser compreendido como uma história da arte territorializada, nos termos invocados pelo historiador, curador e crítico de arte Walter Zanini (SP, 1925-2013) já nos anos 1960-70, destaco nessa comunicação a atuação curatorial recente do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) que abre oportunidades para reflexão teórica e temática sobre as funções contemporâneas da curadoria, da crítica e da própria história da arte quando se encontram problematizadas nas exposições de acervo desse museu.

No MARGS, museu público estatal fundado em Porto Alegre há 59 anos, apenas em 2011 se instituiu o cargo de curador-chefe. A partir de então, a instituição trabalha sob a programática decisão de realizar prioritariamente exposições de suas próprias obras, hoje contabilizadas

em cerca de 3.000 peças. Na alternância entre o atual diretor, Gaudêncio Fidelis (Gravataí-RS, 1965) e o primeiro curador-chefe, José Francisco Alves (Sananduva-RS, 1964)¹, entre 2011 e 2013 foram realizadas dez exposições temáticas desse acervo.

Como é sabido pelos estudiosos, museus podem abrigar coleções e acervos, o que não significa a mesma coisa. Coleções costumam formar-se a partir de doações ou aquisições espontâneas, mais identificadas ao gosto de seus patronos, enquanto a formação de acervos “implica o processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente.”².

O MARGS vem preferindo o termo acervo ao apresentar o conjunto de seu patrimônio artístico. Para tanto, diretor e curador-chefe estão empenhados em visitar e ampliar as coleções do museu e constituí-las efetivamente em acervos, com recuperações, restauração, incorporações e a providencial catalogação.

Para Fidelis, que também é artista, historiador e crítico de arte (além de criador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), sua gestão inaugurou um programa institucional de exposições que prevê ao MARGS a atuação capaz de romper com “diversas

¹ José Francisco Alves deixou o cargo em meados de 2013 sendo então substituído por Ana Zavadil (Porto Alegre/ RS, 1957), até então integrante do Comitê Curador do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e também curadora de atuação independente em Porto Alegre.

² LOURENÇO, 1999, p. 13

hierarquias taxonômicas que estão na raiz da constituição produtiva do cânone e que museus tem historicamente preservado”³. Mas suas projetadas imersões na reserva técnica do MARGS vem sendo mediadas por definições institucionais e midiáticas que submetem a história da arte a certa visualidade atemporal e espetacular e que destacam a própria legitimidade do campo artístico como um artifício de dominação simbólica.

A canonização modelar, no entanto, é própria de acervos museais que desde o século XVIII vêm destacando obras tanto como testemunhas a favor de uma idéia do curso da história da arte, quanto da própria situação da arte em curso como bem demonstram diferentes historiadores. Assim sendo, e valendo-se de definições que, conforme o meio em que circulam, parecem se alternar entre a contestação e a consagração daquilo que prezam enquanto posicionamento crítico – por preservar a autonomia da fruição e da construção de sentidos não hierárquica –, os próprios temas, títulos e declarações institucionais sobre as exposições do museu atizam questionamentos sobre posturas e imposturas no tratamento e exibição de acervos.

Não obstante, seguindo um projeto institucional que se quer politicamente redentor de deslizes colonialistas na formação desse acervo e na valorização de certos gêneros e modelos, a atual gestão do MARGS afirma que pretende transformar o acervo em protagonista e narrador do museu, investindo na recuperação e ampliação de

³ FIDELIS, 2011, p. 6.

seu *status* artístico, cultural e simbólico, bem como na exibição contínua de suas obras. Mas, considerando-se a repercussão divergente junto à imprensa, ao grande público, à academia e a chamada crítica especializada, observa-se que essas curadorias, mesmo que se pretendam inclusivas, propositivas e performativas, com temáticas de exploração diacrônica, ainda não podem ser mensuradas conforme seus efeitos promocionais no circuito artístico local. Sobretudo porque os estudiosos do assunto, nos poucos espaços da crítica especializada, pouco ou nada oferecem à reflexão aprofundada sobre as práticas curatoriais em curso nesse Museu, como de resto nos demais museus do estado, sejam eles estatais ou de interesse público, geridos por fundações privadas.

A seguir, considerando o atual momento do MARGS, apresento uma breve reflexão que corrobora minha opinião sobre a atuação institucional dos museus de arte enquanto modelo de resistência e de afirmações culturais, através do enfrentamento e da problematização de seus acervos.

Institucionalização horizontal

Labirintos da Iconografia foi a primeira grande exposição do acervo do MARGS, seguindo a lógica da institucionalização horizontal, por assim dizer, onde, segundo o curador-chefe, “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras”⁴. Nela as obras

⁴ ALVES, 2011b.

foram distribuídas promovendo contrastes entre períodos, escolas, gêneros, materiais e técnicas. Obras de artistas consagrados e de artistas ainda sem o reconhecimento que as exposições em um museu podem legar chegaram juntas ao salão principal⁵.

O curador-chefe buscava, também, evidenciar a relação de continuidade entre essa mostra e sua antecessora *Do Ateliê ao Cubo Branco* que, inspirada em escritos de Daniel Buren, criticava a suposta assepsia das salas de exposição – popularizadas como “cubo branco” – e os paradigmas modernos de exposição, abordagem e recepção da obra de arte, desde o atelier do artista até sua circulação cultural⁶. Para tanto investiu, por exemplo, numa expografia de contaminação quase teatral. Dessa forma, acreditava o curador, o visitante poderia “potencializar e expandir o significado” das obras e construir “suas próprias decisões interpretativas”.⁷

Publicitariamente isso se mostrava duplamente estratégico na pedagogia museológica empreendida pela curadoria visando, por um lado, a ampliação do público e, por outro, a renovação do perfil institucional. Tal partido parece seguir a compreensão de autores como Thierry De

⁵ Sobre essa exposição ver KNAAK, Bianca. Modos de ver, modos de exibir, modos de pensar arte aqui também. IN: *Anais XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília DF: Universidade de Brasília, 2012. p. 959-974. Disponível em: < http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s4_biancaknaak.pdf > Acesso em 22 de agosto de 2013.

⁶ A mostra *Do Ateliê ao Cubo Branco*, em cartaz de 13 de abril a 21 de maio de 2011, reunia 64 artistas e obras do acervo e de artistas professores do Atelier Livre de Porto Alegre. Pretendia, ao mesmo tempo, comemorar os 50 anos do Atelier Livre de Porto Alegre, apontar a nova política de atuação do museu e promover uma reflexão sobre a passagem da obra de arte do atelier do artista, espaço de concepção, para a sala de exposição, espaço de aparição social e de mercado.

⁷ ALVES, 2011, p. 7-8.

Duve, para quem “a freqüentação dos museus é o essencial: conhecimento equivale a familiaridade.”⁸ Mas, uma vez que também sabemos que “os museus estão repletos de teorias, assim como de obras”⁹ essa familiaridade seria com o que exatamente?

Por certo que decisões interpretativas individuais instigam a experimentação estética e de julgamento, bem como a freqüentação particular das obras. Mas, num viés sócio-antropológico, publicamente isso desembocaria numa experiência livre, autônoma, de crítica de arte ou, melhor ainda, na interpretação do valor simbólico dessas obras ou apenas na inclusão e requalificação de outras obras ao acervo?

A valer a segunda alternativa, a inclusão e requalificação alcançam aí, obras produzidas, em sua maioria, por artistas locais, por artistas desconhecidos, por artistas de prestígio limitado ou ignorado. Enfim, obras e artistas ainda estranhos à história e a historiografia da arte no Rio Grande do Sul. E, a meu ver, somente um estudo de maior envergadura poderá analisar em tal estratégia, o que vale ou se sobrepõe, quando e como isso se dá ao longo do tempo e no espaço das exposições.

A princípio, tendo a perceber essas exposições como uma tentativa de alargamento cultural da validação institucional. Algo muito próximo daquilo que destaquei no início, o que Zanini chamou de uma história da arte territorializada¹⁰, porém longe dos construtos disciplinares

⁸ DUVE, 2012, p.185.

⁹ Idem.

¹⁰ Uma vez que, como observa Walter Zanini, “A História da Arte foi introduzida no Brasil na observância dos princípios e métodos gerados na ordenação da disciplina na Europa,

que nortearam (e de alguma maneira ainda sustentam) a fundação de museus e da própria história da arte ocidental.

Outros

Seguindo a tradição moderna e para participar com seu próprio relato de uma escrita da história da arte no Rio Grande do Sul, o MARGS optou por priorizar exposições de seu acervo para, na visão de seus gestores, protagonizar sua (auto) avaliação / validação institucional. Começando com *Do Atelier ao Cubo Branco* e *Labirintos da Iconografia*, o MARGS ainda organizou e apresentou, seguindo essa política, *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*; *Mecanismos / Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria*; *A Invenção da Escala*; *ALIEN: Manifestações do Disforme*; *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*; *Trânsitos da Iconografia Sul-Rio-Grandense*; *Cromomuseu – Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* e *De humani corporis fabrica – Anatomia das relações entre Arte e Medicina*. Exposições que já traziam no título a súpula de suas pretensões visuais.

Neste conjunto, algumas obras participaram de mais de uma montagem, reforçando sua imagem na coleção. Outras, de pouco ou nenhum valor de mercado, também. Em ambos os casos o sucesso da recepção horizontal

(...) é ainda a de um domínio de estudos emergentes que se exerce em contextos humano e histórico peculiares neste continente.” Ver: ZANINI, Walter. Arte e História da Arte. In: *Estudos Avançados*. Vol. 08 nº 22. São Paulo, Setembro - Dezembro, 1994. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300070>> Acesso em: 03 de fevereiro de 2013.

dessas obras díspares, nesse contexto, se deve a curadoria e a museografia, que tem a pretensão de renovar o foco de interesse e diálogos nos espaços expositivos. E o fato de algumas obras, como por exemplo, a pintura *Almofada Amarela*, 1923, de Leopoldo Gotuzzo **(RS, 1887 - RJ, 1983)** e os objetos *Nó Azul*, 2006-08, de Elaine Tedesco (RS, 1963) e *Axé – Iemanjá*, 1976, de Berenice Gorini (SC, 1941)¹¹, serem repetidas em várias exposições reforça o trabalho curatorial de construção “canônica” dessas obras frente à coleção do museu e os rumos que a atual política curatorial indica para a renovação de seu perfil, associada ao que se pode apontar como popularização dessas obras.

Junto a um leque de questões que são, textualmente, anunciadas para por em xeque o que é entendido como contradições museológicas e canônicas da arte, numa argumentação que tem por vezes o tom de um manifesto, o que se destaca como principal objetivo das exposições é a atração do público para visitar o museu, provocando sua curiosidade a propósito das interpretações e construções curatoriais dedicada a uma coleção ainda pouco valorizada, inclusive localmente.

No entanto, a estratégia recai sempre no discurso institucionalmente articulado. A ênfase é sempre o

¹¹ Esta, desde que foi recuperada já participou de três exposições: *O Museu Sensível; A Invenção da Escala* e *Cromomuseu*, Da Série Orunko de 1976, a obra em fibra natural e de grandes dimensões não era mostrada pelo museu há mais de 25 anos. Estava na reserva técnica em avançado estado de deterioração. Considerada pelo diretor como uma das obras mais significativas do acervo, conforme explica no site do Museu, ela “pode ser considerada um contraponto brasileiro às obras em feltro do americano Robert Morris. A obra de Gorini, entretanto, possui uma sensibilidade da ordem do barroco, mais do que o ‘minimalismo mole’ de Morris (...)”. Ver: < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=256 > Acesso em 23 de agosto de 2013.

arcabouço temático que organiza as exposições e os argumentos engajam-se mais nas pré-disposições sócio-políticas da instituição do que nas condições de recepção e produção de conhecimento sobre as obras em cada novo arranjo espacial do acervo.

Declaradamente, esse discurso evita destacar o que chama de individualidades, como a primazia ou a relevância artística de algumas obras, e até mesmo a especificidade de outras na trajetória de determinados artistas. Expediente que, evidentemente, não é suficiente para a revisão da história, das ideologias e da crítica de arte que são contíguas à instituição museal e incontornáveis também nas exposições de arte.

Tantos outros

Já afirmava Barthes em *Crítica e Verdade* (1970) que a revisão de objetos do passado não é nem homenagem à verdade do passado nem à verdade do outro, mas, enquanto crítica, um conjunto de formas de construção de uma inteligência com elas em nosso tempo. Por isso mesmo, em exposições de arte, tal construção de inteligência presencial pode significar formas de construção de visibilidade e inteligibilidade para que, com toda a legitimidade que dispõem os museus, trazer ao público a experiência reflexiva e, por que não, de julgamento, sobre esse conjunto e o que se pode fazer com ele.

Para tanto não é preciso que se abdique da história. Trata-se, antes, de assumi-la como escrita passível de

crítica. Afinal, como disse Thierry de Duve “a história da arte é uma cadeia de jurisprudência” (informação verbal)¹².

Se no mundo todo “as exposições ocupam hoje o lugar de todas as outras informações sobre a situação da arte e do andamento da história da arte”¹³ é porque ao longo da história algumas exposições são emblemáticas para diferentes compreensões da arte, para o sistema e para a renovação de cânones¹⁴. E são inúmeros os casos, entre locais e internacionais, grandes e pequenos eventos onde exposições se tornaram emblemáticas tanto pela reação crítica estabelecida em tempo real, quanto pelas análises posteriores e re-ordenadoras em alguns casos, das interpretações e diretrizes da própria história da arte.

Quando global e contemporaneamente a arte mudou, a crítica de arte tornou-se ineficaz em seu modelo secular. Sua tradição de esclarecimento analítico e avaliativo tornou-se dispensável para o mercado atual. Mas, desde que a arte se estabeleceu também como prática desdobrada (ou desestetizada) na convergência de linguagens e em diálogo com outras esferas do conhecimento, os meios de comunicação participam na sua disseminação e

¹² Afirmação de Thierry De Duve em palestra realizada em 21 de março de 2013, em São Paulo, no Centro Universitário Maria Antônia, por ocasião do lançamento do seu livro intitulado “Fazendo escola (ou refazendo-a?)”.

¹³ BELTING, 2006, p.139.

¹⁴ Um estudo das exposições de relevante fortuna crítica e histórica poderia começar em 1855, com o galpão construído por Courbet para exposição de suas obras rejeitadas pela *Exposição Universal de Paris*, seguir pela exposição organizada por Monet em 1874 reunindo 165 quadros daqueles que seriam os Impressionistas e, a exposição de Roger Fry, em Londres, Manet e os pós-impressionistas, inaugurando uma nova categoria em 1911. Poderia ainda investigar um pouco mais os efeitos da homenagem ao *naïf* Henri Rousseau organizada por Picasso e seu grupo do *Bateau Lavoir*, em 1908. Para então, mais recentemente, considerar as exposições pós-modernas no Centro Georges Pompidou (Paris) nos anos 1980: *Le Immatériaux* em 1985, de Jean François Lyotard, e *Magiciens de la Terre*, em 1989, curada por Jean-Hubert Martin.

consolidação pública com eventos, textos e imagens. E isso traz seus efeitos. Portanto, seja em museus, galerias, bienais e até mesmo através das iniciativas particulares e independentes de atuação crescente, um novo lugar para a crítica de arte (enquanto experiência judicativa e construção partilhada de sentido) assoma-se ao trabalho do curador.

No entanto, como dimensionar o alcance crítico das curadorias institucionais, assumidas como estratégias sócio-políticas para construção de sentidos através de articulações teóricas e expografias provocativas?

No caso específico do MARGS, por exemplo, delega-se ao visitante a exploração de “suas próprias vias interpretativas estabelecendo novas relações históricas e artísticas”, pois a concepção curatorial labiríntica em curso evita a cronologia e a linearidade em benefício de “justaposições, confrontos e paralelos entre períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada à outra e/ou a um conjunto de obras”.¹⁵ Isso, enquanto decisão curatorial não é exatamente uma deriva perceptiva. Pelo contrário, é uma orientação pré-concebida para o olhar que se revela, tanto mais dirigido quanto maior forem as referências anteriores que dispõe o visitante.

Vejamos um exemplo: em 2012, sob o pretexto da arquitetura como eixo temático, as estruturas políticas e sociais e as instituições de origem moderna que organizaram o mundo ocidental foram apontadas como

¹⁵ Informação disponível em < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197 > Acesso em 17 de fevereiro de 2013.

pontos de fuga para a exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* (21/08 a 20/10 de 2012). O curador-chefe buscou no acervo obras com imagens que literalmente registram ou remetem a casas, prédios, ruínas, fachadas e interiores para amparar possíveis reflexões artísticas acerca dos modos de estar, ser e viver no mundo contemporâneo e reuniu mais de cem obras de noventa artistas. Nesse intuito, cinco artistas (quatro gaúchos) foram especialmente convidados como destaques. Nos quatro cantos da cena museográfica foram instalados os trabalhos de Carlos Krauz, Tėti Waldraff, Renato Garcia e Helene Sacco, um em cada vértice do salão principal, enquanto o vão central da Pinacoteca hospedou o *Monumento a Arquitetura Moderna*, instalação do artista baiano Almandrade, projetado em 1979 e executado pela 1ª vez em 2012.

Independentemente das possibilidades de leitura – a começar pelo que pode denotar a instalação de quatro gaúchos contemporâneos nos quatro vértices da principal galeria do museu e da aproximação de obras de tantos artistas e significados distantes –, em seus desdobramentos textuais a mostra se dispõe, para além da auto-reflexão sobre a arte de curar e montar exposições, a problematizar as construções culturais de teor normativo, ideológico, de organização e controle social, em que se inserem as instituições capazes de inferir modelos de percepção e produção de sentidos. Era objetivo dessa curadoria

(...) lidar com a duplicidade das regras produtivas do espaço, ao incluir uma galeria dentro da outra, considerando ainda a repetição

causada pela sobreposição da assinatura do curador, titularidade da exposição e autonomia conceitual dos objetos diante do contexto em que se inserem, ou seja, em uma exposição que se realiza através de paralelismo e da sobreposição.¹⁶

Para tanto a mostra *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* incluiu uma mini-exposição intitulada *Reduções do Sentido* que reúne à seleção de obras de temática social, armas de produção artesanal. Armas de fogo e armas brancas, produzidas no interior das prisões gaúchas que, apreendidas, hoje integram o acervo do museu Dr. José Faibes Lubianca (vinculado à Academia de Polícia Civil do Rio Grande do Sul) e do Presídio Central.

Restavam “em sentido”, mundo e museu, compreendidos ali como territórios de disputas sociais onde, artística, simbólica, política e eticamente, enfim, nos implicamos no que reconhecemos (ou não) no outro. Nesses territórios, incidindo nos meios de produção simbólica, as instituições culturais são tão basilares para a construção social do sujeito quanto suas forças de controle físico e coerção ideológica. Por isso, segundo o diretor do museu,

a exposição testa as prerrogativas do espaço expositivo como uma construção cultural de teor normativo. A exposição investiga também o espaço de exposições museológico como um modo de produção e controle dos sentidos dentro do campo da percepção, ao mesmo tempo que seu parentesco com outras formas institucionais de organização e controle, a prisão entre elas.¹⁷

¹⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Para Uma Economia da Montagem*, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.523262134357122.97445188.217935088223163&type=1>> Acesso em: 26 de agosto de 2013.

¹⁷ Idem.

Então, na pequena galeria construída dentro do museu, ironicamente outro cubo branco erguido para *Reduções do Sentido*, éramos recepcionados por uma escultura de Xico Stockinger que esconde o rosto com os braços. Postado de costas para o conjunto de imagens e objetos que organizam a exposição, o *Gabiru* em bronze devolvia ao público a interpretação da ideologia que reiteram tanto a curadoria artística quanto a instituição museal comparando-a, hierárquica e disciplinarmente, com sistemas repressivos e carcerários.

Nos limites dessa seção, obras de Carlos Scliar, Edgar Koetz, Francisco Stockinger, Hans Steiner, Iberê Camargo, Léo Dexheimer, Leopoldo Gotuzzo e Milton Kurtz em sua maioria artistas conhecidos pelo público local, foram apresentadas juntamente com armas artesanais de produção e posse clandestina por detentos em prisões gaúchas. Mas o que aquelas armas rudimentares e letais teriam para nos apresentar no MARGS?

Além da engenhosidade e criatividade humanas, que fomentam nossa necessidade de produção de artefatos utilitários e obras arte (produções simbólicas), talvez também a ineficácia do aparelhamento ótico (metafórico) do mundo contemporâneo e de nossos sistemas de organização e representação social e simbólica (histórica). Para o que, todo relato implica, *a priori*, o ponto de vista de seu narrador. Nesse caso o próprio museu e seu curador-chefe.

Cada cabeça uma sentença

Considero que as exposições recentes do MARGS são capazes de instaurar referências fecundas para a produção artística contemporânea e à visibilidade das obras do acervo do museu. Ao problematizar as circunstâncias expositivas e museológicas locais elas se mostram instigantes e revitalizantes para a cena porto-alegrense e à própria coleção do museu, as quais desde janeiro de 2011 já foram integradas 387 novas obras, podendo, segundo estimativa de seu diretor, chegar a 700 o número de novas incorporações até o fim de 2014.¹⁸

Mesmo assim, talvez por limitações técnicas do modelo curatorial em curso (exposições coletivas e inclusivas sob temáticas culturalistas), algumas obras estão sendo enfaticamente repetidas ainda sem renovar muito as possibilidades discursivas para o enfrentamento histórico e artístico delas, o que poderia ampliar a proposta de familiarização e visibilidade total do acervo. Felizmente isso não inviabiliza os objetivos perseguidos pelo Museu no trato de suas coleções. Além de novas incorporações, em número surpreendente (o que pede um estudo particular), pela primeira vez na história de exposições do MARGS uma gestão se dedica a trazer à tona obras que, por anos, restavam acomodadas nos depósitos e na reserva técnica, esquecidas, sem jamais participar de uma exposição. E esse gesto público tão

¹⁸ Esse acréscimo em número já seria suficiente para redefinir o perfil do acervo, consideradas as 3.000 peças atuais. No entanto, sem conhecer as obras é impossível qualquer avaliação nesse sentido.

óbvio e ao mesmo tempo polêmico, traz consigo múltiplos desdobramentos para repertoriar nossa cultura visual e artística em diferentes plataformas.

Por fim, preciso esclarecer que esta comunicação é apenas um recorte de reflexões em processo de construção, revisão e ampliação contínua, que participam de uma pesquisa¹⁹ mais extensa sobre as exposições enquanto espaços potenciais para que se estabeleça (ou reinvente) a crítica de arte, na construção de sentidos e do cânone possível/passível de seu tempo e lugar. Bem como também de seus efeitos pedagógicos, em tempos de institucionalização e ampliação das demandas de mediação cultural, estética e política, em prol de uma história da arte territorializada *in situ*.

Referências bibliográficas:

ALVES, José Francisco. (org) *Do Atelier Ao Cubo Branco* - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo. 32 p.:Il.

ALVES, José Francisco. *Labirintos da Iconografia*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Folder da exposição.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. Um novo paradigma institucional para o campo museológico. In: ALVES, José Francisco. (org) *Do Atelier Ao Cubo Branco* - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

¹⁹ Ela deriva da pesquisa que desenvolvo junto a Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob o título "Narrativas e estratégias de institucionalização da arte no Rio Grande do Sul: Bienais, exposições e outros eventos".

