

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Francesco Souza Settineri

**ACERVO DECOLONIAL:  
uma proposta curatorial**

Porto Alegre

2020

Francesco Souza Settineri

**ACERVO DECOLONIAL:  
uma proposta curatorial**

Projeto Curatorial apresentado ao Curso de Especialização em Práticas Curatoriais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Dr. Francisco Dalcol

Porto Alegre

2020

## CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS

Este projeto não seria possível sem a curadoria compartilhada pelos colegas do curso de Especialização em Práticas Curatoriais que foram responsáveis pela escolha das obras pertencentes aos arquivos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, além do MAC-RS. Tampouco ele existiria sem as escolhas realizadas pelos colegas do grupo do Núcleo Decolonial, portanto é de suma importância que o nome de todos apareçam aqui como curadores colaboradores:

Ana Gelsemina Galafassi

Anaurelino Corrêa de Barros Neto

Carina Dias de Borba

Carolina Gottert Knies

Cerise de Mattos Gomes

Fernanda Carvalho de Almeida

Fernanda Cabezudo Medeiros

Gabriel Cevallos

Júlia Brown Rodrigues Adorne

Letícia Lau

Lucas Vitor Vilela Souza

Luciana Markus

Manoela Fernandes dos Santos

Márcia Sousa da Rosa

Mariah Battesini Teixeira

Mariângela Ribeiro Machado

Marina Lorenzoni Chiapinotto

Eleonora Raquel Joris

Patrícia Bacchieri Wexel Mendes da Cunha

Paula Bohrer

Renan Silva do Espírito Santo

Roger Lerina

Rosângela Cardoso

Verônica Pinto Vaz

Além dos colegas acima listados, vale mencionar os professores Ana Albani, Francisco Dalcol e Bruna Fetter, que colaboraram diretamente para a conclusão deste projeto curatorial.

Por fim, não posso deixar de agradecer o apoio emocional e técnico da minha companheira (e doutoranda da Faculdade de Educação da UFRGS) Carine Betker, sem a qual um ano de pandemia e isolamento social acabaria se parecendo um século.

## CIP - Catalogação na Publicação

Settineri, Francesco Souza  
Acervo decolonial: uma proposta curatorial /  
Francesco Souza Settineri. -- 2020.  
54 f.  
Orientador: Dr. Francisco Dalcol.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Especialização Lato Sensu em Práticas  
Curatoriais, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Práticas curatoriais. 2. Artes visuais. 3.  
Estudos decoloniais. 4. Crítica institucional. 5.  
Colonialidade. I. Dalcol, Dr. Francisco, orient. II.  
Título.

*O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre. Por vezes infecta, e outras vezes sangra.*

Grada Kilomba, *Memórias da plantação* (2019)

## RESUMO

Acervo decolonial: uma proposta curatorial é um projeto curatorial que se apresenta como Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Práticas Curatoriais e que objetiva identificar omissões e lacunas inerentes ao momento histórico da formação de coleções pertencentes a instituições de arte. Consiste em um projeto expositivo intitulado Acervo decolonial expandido, proposto para o espaço expositivo da Pinacoteca Ruben Berta, mobilizando os acervos das Pinacotecas públicas de Porto Alegre (Aldo Locatelli e Ruben Berta) e do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), a fim de serem analisados enquanto produtos de seu tempo histórico e, portanto, fortemente influenciados pelo grau de influência dos efeitos da colonialidade, conforme conceitos e fundamentação teórica tratados no presente trabalho.

**Palavras-chave:** Práticas curatoriais, Artes Visuais, Estudos Decoloniais, Crítica Institucional, Colonialidade.

## SUMÁRIO

1. TÍTULO: Acervo decolonial: uma proposta curatorial.....	9
2. ARGUMENTO CURATORIAL.....	9
2.1. JUSTIFICATIVA.....	17
3. DESCRIÇÃO DO PROJETO .....	20
3.1. LISTA DE ARTISTAS .....	22
3.1.1. Artistas convidados .....	22
3.1.2 Artistas do Acervo.....	22
3.2 SELEÇÃO DE OBRAS / EXPOGRAFIA.....	23
6. TEXTO CURATORIAL .....	39
7. REFERÊNCIAS .....	40
8. ANEXOS.....	42
Anexo I – Lista completa das obras .....	42
Anexo II - Planta baixa da exposição com distribuição das obras .....	54

## 1. TÍTULO: Acervo decolonial: uma proposta curatorial

## 2. ARGUMENTO CURATORIAL

**Acervo decolonial: uma proposta curatorial** é um projeto curatorial que objetiva identificar omissões e lacunas inerentes ao momento histórico da formação de coleções pertencentes às instituições de arte – neste caso em específico as coleções de forte identificação com o modernismo que compõem os acervos públicos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli –, não intencionando desmerecer quaisquer dos seus elementos, porém procurando sugerir a possibilidade de um cânone mais inclusivo e representativo de artistas pertencentes a diferentes grupos étnicos e de gênero em relação aos encontrados majoritariamente nas supracitadas coleções, operando segundo uma tendência de grande incidência no momento no qual o presente projeto ocorre<sup>1</sup>.

Os conceitos articulados pelo presente projeto têm como ponto de partida o conceito do sociólogo peruano Aníbal Quijano chama de colonialidade. Segundo ele,

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico. (Quijano, 2005, p. 107)

A colonialidade, de acordo com Quijano (2005), é um processo que sobrevive ao colonialismo, que se encerra na descolonização parcial da América Latina no início do século XIX, na qual os países passaram a ser independente das metrópoles europeias. Após o processo de descolonização, entretanto, a colonialidade e suas conseqüências seguiram exercendo influência nestas sociedades, produzindo manifestações econômicas e sociais de matriz

---

<sup>1</sup> Ver MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro Decolonial. *MASP Afterall*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em 11/2020.

colonial, como a divisão racial/de gênero dos postos de trabalho, por exemplo, ou – no campo da cultura – a exclusão de artistas mulheres, não-brancos e/ou LGBT do cânone artístico<sup>2</sup>.

Portanto, ao contrário do colonialismo, que se encerrou com o processo de descolonização, a colonialidade persiste através de práticas sistêmicas como o racismo, machismo, homofobia, entre outras. Segundo Muñiz-Reed,

A colonialidade sempre se fez presente. Mesmo após terminado o período formal de colonização, ela persistiu por meio de formas estruturais de privilégio e de enviesamento. Para além de suas manifestações econômicas e sociais mais óbvias (a exemplo da estratificação racial do trabalho e da proliferação da desigualdade e do racismo), essas hierarquias opressoras também se manifestam no domínio da cultura. (Muñiz-Reed, 2019)

Podemos, portanto, relacionar a afirmação acima com instituições culturais museológicas, tais como pinacotecas e museus de arte<sup>3</sup>, ao observarmos a existência de uma relação hierarquizante tanto no que se refere ao cânone artístico quanto as próprias instituições, cujo grau de fama influencia diretamente na riqueza de suas respectivas coleções e sucesso de público<sup>4</sup>. Segundo Cocotle,

Não obstante, o nodo problemático persiste. Como já foi dito, o museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado -nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória

<sup>2</sup> Assim como a América Latina, podemos incluir como países que enfrentam as consequências do colonialismo os países Africanos (que foram descolonizados entre as décadas de 1950 e 1970), Asiáticos (que obtiveram suas independências entre as décadas de 1940 e 1990) e do Oriente Médio (cujas independências começaram nos anos 1920 e foram concluídas a partir do pós guerra até os anos 1970). Todo esse bloco de países que se estende por todos os cantos do planeta também é chamado por alguns pesquisadores de Sul Global. Os Estados Unidos, apesar de serem a maior potência econômica e militar da contemporaneidade, também enfrentam as consequências da colonialidade, conforme pode ser constatado com os altos índices de violência policial contra cidadãos (e imigrantes) de origem não branca, como negros latinos e povos originários. Tal condição levou à criação de movimentos tais como o *Black Lives Matter* e *Decolonize This Place*. O primeiro, focado na violência policial contra não-brancos em especial os negros, e o segundo nas questões referentes as instituições culturais, realizando protestos e ações para apontar indivíduos pertencentes aos altos escalões de tais instituições (diretores, curadores, membros do conselho e financiadores) que possuam filiações com aparelhos de repressão do Estado, como foi o caso do Whitney Museum, em Nova York, que em 2018 foi obrigado – após uma longa série de protestos do movimento – a afastar o vice-presidente do seu Conselho, Warren Kanders, proprietário de uma fábrica de bombas de gás-lacrimogêneo. Países da Europa, onde recentemente ondas de protestos derrubaram, literalmente, obras de arte em espaços públicos – estátuas de figuras históricas ligadas por tais movimentos ao tráfico de escravos, também compartilham das mesmas características dos EUA.

<sup>3</sup> Museus são uma invenção europeia. O museu suíço Kunstmuseum Basel, inaugurado em 1661, foi o primeiro museu de arte do mundo com coleção pública – no caso pertencente ao município de Basel. Disponível no site da prefeitura de Basel em: <https://www.basel.com/en/Media/Attractions/Museums/Kunstmuseum-Basel-Hauptbau>. Acesso em 11/2020.

<sup>4</sup> Segundo o site The Art Newspaper, o Louvre foi o museu mais visitado do mundo em 2019, com 9.600.000 visitas. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/analysis/art-s-most-popular-here-are-2019-s-most-visited-shows-and-museums>. Acesso em 11/2020. Para comparar, no Brasil temos o MASP como o museu mais visitado de 2019, com 729.325 visitas como o museu mais visitado do país naquele ano. Fonte: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/13275-masp-bate-recorde-de-visita%C3%A7%C3%A3o-em-2019.html>. Acesso em 11/2020.

associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade—do exibir e ser exibido. (Cocotle, 2019)

Tal hierarquização se vê presente tanto no grau de importância atribuído à determinadas instituições em detrimento de outras quanto na escolha de quais narrativas artísticas – formas, gêneros, técnicas, escolas, artistas – deverão ser inscritas no cânone, novamente em detrimento de outras. Em termos de cânone, essa hierarquização proporciona o aparecimento de significativas lacunas narrativas, muitas vezes ligadas ao momento histórico de sua criação, algo que o presente projeto tem como principal objeto. Tais lacunas, se tornam evidentes quando observamos o quão majoritariamente este cânone é composto por artistas homens, brancos e de ascendência europeia.

A crítica que, conforme vimos acima, paira sobre as instituições museológicas pode ter suas raízes traçadas no movimento da Crítica Institucional, identificado por historiadores da arte como tendo dois momentos geracionais – o primeiro, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, foi conduzido por artistas conceituais<sup>5</sup> que se focaram em criticar os sistemas e estruturas relacionados às instituições artísticas. Um exemplo é a obra *MoMA poll* (1970)<sup>6</sup>, de Hans Haacke (Colônia, 1936), na qual duas urnas de acrílico foram dispostas abaixo de um cartaz com a pergunta “O fato de o governador Nelson Rockefeller não haver denunciado a política do presidente Nixon na Indochina será uma razão para você não votar nele em novembro?”, para explorar a relação da família Rockefeller<sup>7</sup> com a Guerra do Vietnã e, com isto, a relação do próprio museu com a política estadunidense.

---

<sup>5</sup> Dentre os artistas dessa primeira geração da Crítica Institucional podemos citar: Daniel Buren, Marcel Broodthaers, e Hans Haacke.

<sup>6</sup> Ver figura 1.

<sup>7</sup> Membros da milionária família Rockefeller estão entre os fundadores do MoMA, que na época da exposição *Information*, da qual *MoMA Poll* fazia parte, era dirigido por David Rockefeller, irmão de Nelson Rockefeller (que já havia sido membro da direção do museu).

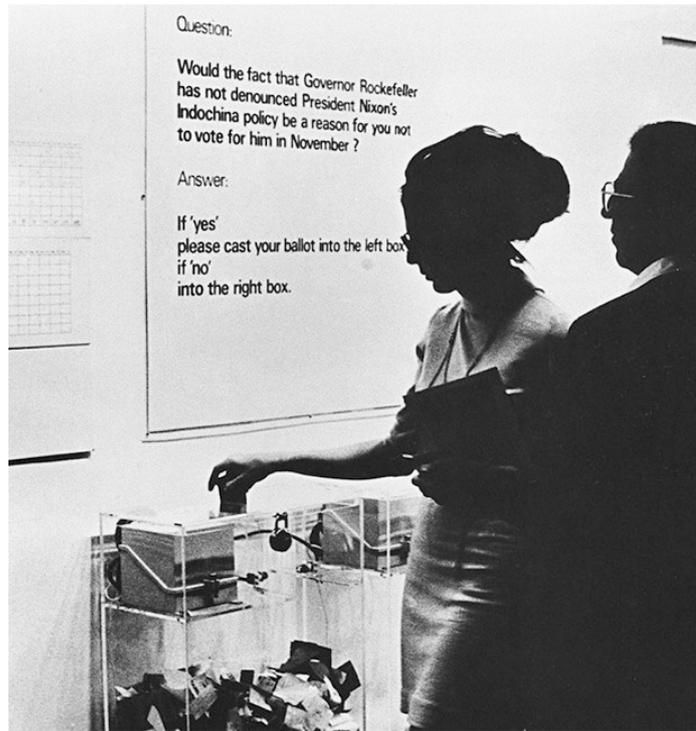


Figura 1. Hans Haacke, *Moma Poll* (1970). Foto do artista.<sup>8</sup>

Uma segunda geração viria a partir final dos anos 1980 e trouxe nomes como Fred Wilson, John Knight, Louise Lawler, Barbara Bloom, Carey Young, Renée Green, Amalia Mesa-Bains e Andrea Fraser. Esta última se tornou referência como importante crítica e teórica dentro do movimento. Segundo Fraser,

De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de "instituição de arte" que não inclui só o museu ou mesmo só os sites de produção, distribuição e recepção de arte, mas todo o campo da arte como universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os sites nos quais a arte é apresentada - de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os sites de produção de arte, ateliês, assim como escritórios, os sites de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda sites de produção de produtores de arte e do discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora, estudos curatoriais. E finalmente, como Rosler coloca no título de seu ensaio seminal de 1979, também inclui os próprios "espectadores, compradores, comerciantes e realizadores", todos eles. (Fraser, 2008)

<sup>8</sup> Disponível em <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/13/a-movement-in-a-moment-institutional-critique/> (Acessado em novembro, 2020)

Entretanto, mais recentemente, questionamentos em relação ao campo museológico acabaram ganhando fôlego, pondo em xeque desde a visão asséptica do museu e do cubo branco<sup>9</sup> até o intencional silenciamento de tais narrativas. Tal silenciamento se dá em especial quando esta alteridade é definida por questões de raça e gênero, compondo um cânone majoritariamente masculino, branco, heteronormativo e de ascendência europeia, que personifica esta modernidade baseada no pensamento racional eurocêntrico, gerando lacunas no que se convencionou chamar de História da Arte. Uma História rica, esteticamente bem sucedida, porém extremamente incompleta.

Tomemos como exemplo deste “giro Decolonial” a última reforma do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque<sup>10</sup> (MoMA) que, segundo Kleiner, rapidamente após sua fundação, tornou-se o mais influente museu de arte moderna do mundo:

Fundado em 1929, o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, deve sua existência para o trio de mulheres Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan, e Abby Aldrich Rockefeller (...) - que viram a necessidade de um museu para colecionar e exibir arte modernista. Juntas elas fundaram o MoMA, que rapidamente tornou-se o mais influente museu de arte moderna do mundo. (Kleiner, 2014).

Tal fama se traduz em seu enorme sucesso de público e – por consequência – sua gigantesca coleção abrigada em sua icônica sede, localizada à Rua 53 de Manhattan (Nova York), cujas múltiplas expansões – a mais recente realizada em 2019 por 450 milhões de dólares – transformaram não apenas o quarteirão onde se encontra (engolindo residências, prédios comerciais e o Museu Americano de Arte Folclórica (Steinhauser, 2020) – o que levantou acusações de que o museu desta forma estaria colaborando com o aprofundamento da já predominante gentrificação do seu bairro<sup>11</sup>) mas também o entendimento do que deve ser um

---

<sup>9</sup> Tal crítica à assepsia do espaço expositivo foi fundamentada no canônico texto *No interior do cubo branco* (Brian O'Doherty, 1976)

<sup>10</sup> Apesar dos Estados Unidos serem uma potência econômica, militar e também artística, a colonialidade pode ser observada em ação naquele país em diversas ocorrências, como em massacres armados à pessoas inocentes, em diversos casos de orientação LGBT ou de etnias não-brancas, além da violência policial contra negros e latinos. Ocorrências dessa ordem levaram à criação de movimentos como *Decolonize this place* (focado em espaços públicos de cultura – notoriamente o Whitney Museum – Nova York) e *Black Lives Matter* (Focado no combate à violência policial contra cidadãos negros no país).

<sup>11</sup> O termo gentrificação, cunhado em 1964 pela socióloga britânica Ruth Glass em seu texto *Aspects of change* (1964), se refere resultados da especulação imobiliária em bairros tidos como menos afluentes e que, após uma série de estratégias de “modernização” passam a se tornar financeiramente inviáveis para a moradia da classe trabalhadora, aumentando significativamente o valor dos imóveis, incluindo comércio e produtos de valores que não condizem com salários dentro da média e transformando áreas onde outrora se um grande volume de espaços de convívio (parques, centros comunitários) em elementos ligados ao mundo corporativo, tais como restaurantes de luxo, lojas de móveis de design e, inclusive, instituições culturais e museológicas não públicas.

museu de arte na contemporaneidade. Essa mais recente expansão<sup>12</sup> serve a este propósito das mais diferentes formas, sendo que algumas delas demonstram o objetivo de atualizar a imagem do MoMA frente aos questionamentos em relação às instituições museológicas cujo ponto de partida pode ser identificado na chamada Crítica Institucional.



Figura 2: *Les demoiselles d'Avignon* e *American people series #20: die*. Foto: DPA/PA Images

Agora chamado pela imprensa de “novo MoMA”, a ênfase agora é a inclusão de novas narrativas e, neste momento, ainda não podemos vislumbrar plenamente qual será o alcance de tal iniciativa, especialmente devido ao “atraso” de maiores investigações críticas e acadêmicas causado pela pandemia de Covid-19. Um exemplo deste intuito de parte da instituição foi a inclusão da obra *American people series #20: die* (1967), de Faith Ringgold (Nova York, 1930) – que ilustra os confrontos entre as forças do Estado e a população negra estadunidense durante os anos 1960 –, colocada em justaposição com a canônica tela *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973). A obra de Picasso, ícone europeu do cânone imposto pelo pensamento eurocêntrico/modernista, entra em um estado de fricção

<sup>12</sup> Um excelente artigo jornalístico escrito por Jillian Steinhauer descreve a última expansão do MoMA com riqueza de detalhes, além de demonstrar um conhecimento bem estabelecido sobre os assuntos nele tratado. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/review/the-big-review-moma>. Acesso em 11/2020.

com a obra de Ringgold, reescrevendo um cânone já há tempos desatualizado e inserindo a artista nascida no Harlem (bairro historicamente negro em Nova York) em um patamar tão elevado quanto aos seus pares de ascendência branca.

Em instituições museográficas, tal inquietação gerada pelos silenciamentos anteriormente mencionados surge influenciada pelas ciências humanas e, a partir de exposições baseadas no conceito pós-colonial, como *Magiciens de la terre*<sup>13</sup> (1989, Centro Pompidou, Paris) e chega aos dias de hoje apresentando um ponto de partida, ou uma influência marcante – porém superada – para os chamados estudos decoloniais, que podem ser resumidos como um projeto ético político e epistêmico cujas origens se dão no campo das ciências sociais da América Latina, em especial a partir do conceito de colonialidade de Quinajo.

Os estudos decoloniais situam a modernidade na conquista das américas, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial, como uma visão mais eurocêntrica da história afirma. Em outras palavras, as relações assimétricas de poder entre os ditos Grandes Centros e as periferias (ou o Sul Global), resultantes do colonialismo — e, após os diferentes processos de independência das nações, a colonialidade — são o ponto de partida e possibilitaram uma modernidade na qual a razão eurocêntrica se configura como a única forma de produção de conhecimento e subjetividades da modernidade.

Além disso, é de grande valor para esta análise o conceito de transmodernidade, cunhado por Henrique Dussel, que afirma que,

(A) "Transmodernidade" indica todos os aspectos que se situam "além" (e também, cronologicamente, "anteriores") das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna, e que atualmente estão em vigor nas grandes culturas universais não europeias e foram se movendo em direção a uma utopia pluriversal. (Dussel, 2016, p. 63)

No mesmo artigo, Dussel cria o seguinte esquema básico para compreender tal conceito:

---

<sup>13</sup> Ver Thomas McEvelley, *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre.*, catálogo da exposição *Magiciens de la Terre*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

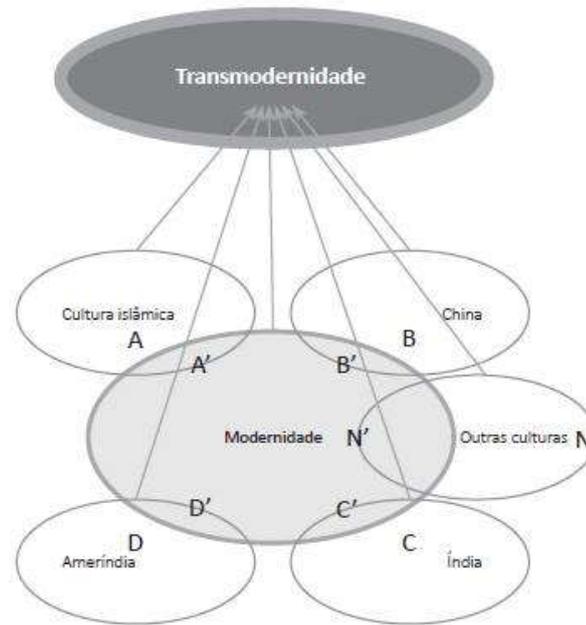


Figura 3: “Esquema 1 modelo aproximado para compreender o sentido da transmodernidade” (Dussel, 2016, p.63)

Segundo Quintero (2019), os estudos decoloniais, por serem um projeto epistêmico coletivo, isto é, conduzido por múltiplas investigações realizadas em diversas áreas das ciências humanas, dividem a colonialidade em categorias distintas, porém intermeadas: a **colonialidade do poder** sendo a categoria que engloba todo esse processo de **subalternização geopolítica**, a **colonialidade do ser** (que hierarquiza o mundo através do **construto social de raça**<sup>14</sup>), a **colonialidade da natureza** (cujos estudos se focam em **questões ambientais**, também situadas como consequência da modernidade europeia), a **colonialidade de gênero** (ou da sexualidade) e a **colonialidade do saber/conhecimento** (Quintero, que aqui nos interessa em especial, pois é através do pensamento moderno eurocêntrico que se formaram as coleções e os museus. Questões da colonialidade, conforme foram descritas acima são levantadas na exposição aqui projetada, seja através de obras que questionem representatividade, gênero, etnia, meio-ambiente e, com a justaposição de obras, através do questionamento do cânone (a chamada colonialidade do saber), seja na forma e na intenção pelas quais esse projeto foi concebido.

<sup>14</sup> Quijano afirma que o conceito de raça se caracteriza como um construto social e ocorre a partir da conquista e consequente colonização dos continentes americanos (Quijano, 2005).

## 2.1. JUSTIFICATIVA

São as questões acima mencionadas que levaram à elaboração do Núcleo Decolonial, parte integrante da exposição *O que resta após* – resultado da disciplina Laboratório em Práticas Curatoriais do curso para o qual este projeto se apresenta enquanto trabalho de conclusão. A exposição, cuja curadoria e produção consistiam em um exercício de práticas curatoriais, através da elaboração da mesma na Pinacoteca Ruben Berta, no qual os alunos do curso de Especialização *Lato Sensu* em Práticas Curatoriais, divididos em três grupos/núcleos tinham acesso aos acervos das Pinacotecas municipais de Porto Alegre (Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli) e do MAC-RS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) e a liberdade de criar a expografia, o plano de divulgação, as atividades educativas, além de poderem convidar artistas convidados a emprestarem obras.

Neste laboratório, foram formados três núcleos expositivos (um por grupo de alunos, escolhidos por afinidade), que ocuparam o espaço principal de exposições da Pinacoteca Ruben Berta (sem incluir o porão e o jardim). O Núcleo Retratos, trabalhava com a ideia da justaposição entre retratos do acervo com temáticas referentes à cultura das redes sociais e da internet, como o *selfie* e o *meme*<sup>15</sup>. Já o Núcleo Cotidiano trazia obras que retratavam a vida diária em suas respectivas épocas e trabalhou em especial com a atualização de tais paisagens com fotografias e vídeos, trazendo o cotidiano do modernismo para a contemporaneidade.

O Núcleo Decolonial, tomando como ponto de partida a obra *Mulata* (1967), de Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897-1976), constatou que os acervos, apesar de incluírem a representação de corpos não brancos e não masculinos, são majoritariamente composto por artistas homens e de ascendência europeia, o que nos trouxe a ideia de convidar artistas que fossem mulheres e/ou de diferentes grupos étnicos com a intenção de estabelecer debates acerca dos limites do modernismo em termos de representatividade de gênero/raça e cultura. Para tanto, buscamos na obra *Memórias da plantação* (2008) da escritora, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba, ferramentas conceituais que sustentassem o enfoque almejado acerca dos acervos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli. Na obra de Di Cavalcanti, nos chamou de imediato a atenção o seu título, que apesar de divergências entre historiadores

---

<sup>15</sup> Os termos em inglês *Selfie* e *Meme*, foram popularizados em sua forma inglesa pela internet. Segundo o dicionário brasileiro da língua portuguesa Michaelis, *Selfie* significa “Fotografia que uma pessoa tira de si mesma, geralmente com um celular, e publica nas redes sociais.” Enquanto *Meme* é um termo cunhado pelo biólogo britânico Richard Dawkins em sua obra *O gene egoísta* (1976) para designar a unidade de informação que se multiplica no cérebro. Na era das redes sociais, memes são piadas, imagens, vídeos, ou outros tipos de mídia que “viralizam”, isto é, atingem um grande engajamento de usuários.

é comumente associado ao cruzamento de um cavalo com uma mula, resultando em um terceiro animal, que é estéril, o que poderia sugerir que o uso do termo tem raízes no intuito racista de *animalizar* as etnias do continente africano e os povos originários dos continentes americanos. Em entrevista ao jornal espanhol El País, em ocasião da exposição *Desobediências Poéticas*, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 06/07 e 30/09 de 2019, Kilomba chama a atenção para as restrições impostas por um cânone patriarcal e eurocêntrico, ao afirmar que:

Normalizamos palavras<sup>16</sup> e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar. (KILOMBA, 2018)<sup>17</sup>

Foi na busca de tal desobediência poética que decidimos como iríamos realizar a curadoria do núcleo, justapondo as obras escolhidas com trabalhos de artistas convidados que garantissem um núcleo expositivo carregado de representatividade, construindo assim fricções – sem a intenção de sugerir uma imagem negativa ou questionar o valor artístico das obras dos acervos –, mas que evidenciassem os efeitos da colonialidade na formação de coleções de arte e, além disso, sugerir um “novo cânone”, mais inclusivo e diverso.

Assim, *O que resta após* foi montada, apesar de ter tido seu tempo de permanência encolhido por consequência da pandemia de covid-19, e o consenso os colegas foi que a tarefa foi cumprida, a disciplina foi concluída e tínhamos feito um trabalho satisfatório. Entretanto, ao longo das semanas em que a exposição permaneceu aberta, ao revisita-la, pude perceber que as obras escolhidas pelos outros grupos também compartilhavam características que identificamos nas do Núcleo Decolonial e poderiam também, dada a oportunidade, ser postas em fricção com outras obras de artistas convidados com a intenção de realizar novas provocações e “desobediências poéticas”.

Além disso, nós do Núcleo Decolonial passamos a sentir, desde o início de nosso projeto, uma inquietação ao percebermos que nós, também, éramos um grupo de classe média, branco e de estudantes de pós-graduação, o que nos coloca em uma posição de maior privilégio na colonialidade. Entretanto, o autor do presente projeto percebe que tal inquietação não poderia

---

<sup>16</sup> Em seu livro *Memórias da plantação*, Grada Kilomba chama a atenção para diversos termos que são normalizados na nossa linguagem, mas que, de forma racista, homofóbica e machista reduzem corpos e gêneros diversos a condições animais. Ela sustenta que o termo *mulata* é uma “...palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado **impuro e inferior**” (Kilomba, 2019) (grifos nossos).

<sup>17</sup> Tal citação e a frase que a antecede são integrantes do meu texto Decolonial, integrante do catálogo da exposição *O que resta após* (2019, p. 67-68)

ser resolvida em um trabalho individual de conclusão de curso, o que traz a ideia de transformar este projeto na segunda parte de uma trilogia, onde a primeira é o núcleo Acervo Decolonial (como esteve montado na exposição *O que resta após*), a segunda é o presente projeto e a terceira um projeto a ser criado futuramente, em que o papel de Curador Geral (ou Curador Chefe) passa para as mãos dos artistas convidados, formando uma curadoria coletiva, enquanto o autor do presente trabalho de conclusão passaria a ser o curador adjunto, oferecendo um apoio técnico baseado nos aprendizados deste curso de especialização.

### 3. DESCRIÇÃO DO PROJETO

A exposição *Acervo decolonial expandido* se propõe a fazer uma releitura da exposição *O que resta após*, ocorrida na Pinacoteca Ruben Berta – e prematuramente fechada pela pandemia de Covid-19 – realizada com a curadoria compartilhada entre os alunos da primeira turma do curso de Especialização em Práticas Curatoriais (Instituto de Artes/UFRGS), expandindo os conceitos empregados pelo grupo Decolonial para o resto do espaço expositivo, oferecendo uma visão alternativa a cada um dos outros dois grupos em que a turma havia sido dividida<sup>18</sup> – mantendo as obras do acervo escolhidas pelas colegas, mas trazendo diferentes trabalhos para causar novas fricções.

A intenção aqui não é de invalidar ou apagar o trabalho feito pelos colegas, mas expandir as “desobediências poéticas” do Núcleo Decolonial ao propor novas fricções – desta vez com obras escolhidas pelos outros grupos através de outros critérios e, assim, melhor evidenciar a influência dos efeitos da colonialidade no momento histórico em que se deu a formação os acervos que nos foram postos à disposição para a montagem da exposição *O que resta após*.

Para cumprir tal tarefa, as obras de artistas convidados pertencentes ao Núcleo Decolonial foram mantidas e novas inclusões (algumas de artistas que já participaram daquele núcleo, além de outras que antes não haviam estado na exposição original), foram escolhidas de forma a realizar um diálogo e – ao mesmo tempo – propor novas possibilidades de formação de coleções de arte e, conseqüentemente, do cânone artístico, que visem uma maior representatividade e visibilidade para artistas, em especial aos pertencentes à grupos antes silenciados por conta dos efeitos da colonialidade e da hierarquização de raça, gênero e sexualidade.

Colabora para o que foi mencionado acima o fato desta exposição existir apenas sob a forma de um registro teórico. Como foi dito no item 2.1., a intenção aqui é que este projeto seja visto como a segunda parte de uma trilogia, na qual a primeira parte seria o Núcleo Decolonial da exposição *O que resta após*, e uma terceira parte – provisoriamente intitulada *Acervo descolonizado* –, poderia vir a ser montada, e nesta o autor deste projeto assumiria a posição de

---

<sup>18</sup> Conforme visto anteriormente, *O que resta após* foi uma exposição realizada na Pinacoteca Ruben Berta, com curadoria compartilhada dos alunos do Curso de Especialização em Práticas Curatoriais do Instituto de Artes da UFRGS para a disciplina Laboratório de Práticas Curatoriais, ministrada pela Professora Ana Albani, que incluía obras dos acervos das pinacotecas públicas de Porto Alegre e diversos artistas convidados. A exposição foi realizada a partir de três núcleos, cada um com curadoria de um grupo de alunos do curso: Núcleo Decolonial, Núcleo Retratos e Núcleo Cotidiano.

curador adjunto, enquanto a função de curador geral ocorreria compartilhada por todos, ou parte dos artistas convidados.

### 3.1. LISTA DE ARTISTAS

#### 3.1.1. Artistas convidados

Sidney Amaral  
Gustavo Assarian  
Élle de Bernardini  
Fernanda Brum  
Marcela Cantuária  
Victória Macedo  
Leandro Machado  
Sallisa Rosa  
Renata Sampaio  
Camila Schenkel  
Xadalu

#### 3.1.2 Artistas do Acervo

Almeida Júnior  
Pedro Américo  
Carlos Bastos  
Michael Buhler  
Emiliano Di Cavalcanti  
Carybé  
Batista da Costa  
José de Souza Estevão  
João Fahrion  
Antonieta Santos Feio  
Guma  
Nelson Jungbluth  
Lucídio Leão  
Maria Lídia Magliani  
Manezinho  
Gastone Novelli  
Marianne Peretti  
José Perissinotto  
Cândido Portinari  
Orlando Teruz

### 3.2 SELEÇÃO DE OBRAS / EXPOGRAFIA<sup>19</sup>

A exposição *Acervo decolonial expandido* ocupa os principais espaços expositivos da Pinacoteca Ruben Berta, exceto o porão e o jardim, dessa forma, as obras entram em diálogo por proximidade e justaposição.

A Pinacoteca Ruben Berta, situada na rua Duque de Caxias, no Centro Histórico de Porto Alegre abriga um acervo público municipal. Fundada em 1971 como parte do projeto de Assis Chateaubriand de criar museus regionais pelo país. Ela foi batizada em homenagem ao seu principal colaborador e presidente da companhia aérea VARIG, Ruben Berta, por sua colaboração no transporte aéreo das obras do projeto de Chateaubriand. A casa, cujas origens datam a antes de 1893, é um exemplo da arquitetura luso-brasileira, em outras palavras, *colonial*.

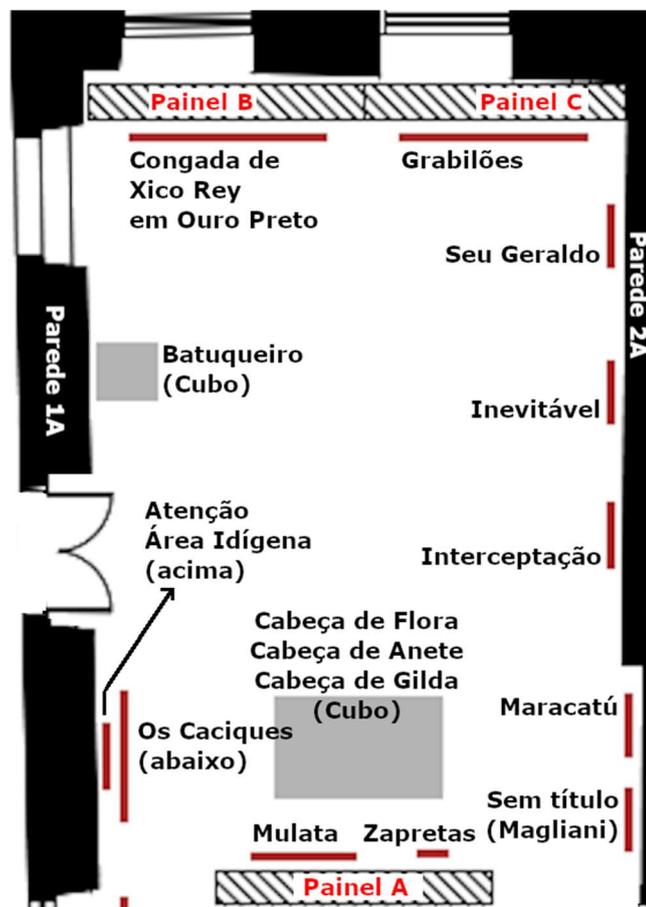


Figura 4: Área da exposição *O que resta após* que abrigava o Núcleo Decolonial, agora já transformada para o presente projeto. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

<sup>19</sup> A descrição expográfica deste projeto toma de início o Núcleo Decolonial da exposição *O que resta após*, por esta razão, o presente item deste projeto contém, em grande proporção, trechos revisados e expandidos do texto *Decolonial*, também escrito por mim para o catálogo da exposição *O que resta após*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/praticascuratoriais/wp-content/uploads/2020/08/Catalogo-O-que-Resta-Apos.pdf>. Acesso em 11/2020.

Ao contrário do que *O que resta após*, a primeira porta após a entrada da Pinacoteca Ruben Berta<sup>20</sup>, que leva ao espaço do Núcleo Retratos, por onde o público entrava na exposição, agora permanece fechada, criando um redirecionamento, com o intuito de criar outros formatos e narrativas. Logo o público percebe que obras do acervo e de artistas convidados foram dispostas em diálogo. No painel A<sup>21</sup>, situado à direita da entrada neste espaço está *Mulata* (1967), de Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 -1976), uma obra cujo requinte artístico e estético é incontestável, mas que traz em si preconceções eurocêntricas acerca do negro e feminino, com formas voluptuosas e o que já foi mais comumente descrito como uma “beleza exótica” (termo que já carrega em si uma forte carga de preconceito), o que levanta a questão da necessidade de representatividade, de imediato respondida no mesmo painel expositivo pela obra-quilombo<sup>22</sup> *Zapretas* (2018), de Renata Sampaio (Rio de Janeiro, 1988), uma conversa em aplicativo de mensagens feita através de áudios compartilhados entre cinco mulheres negras de diferentes regiões do Brasil que retratam suas diásporas pessoais ao relatarem a realidade de ser mulher e negra no Brasil contemporâneo.

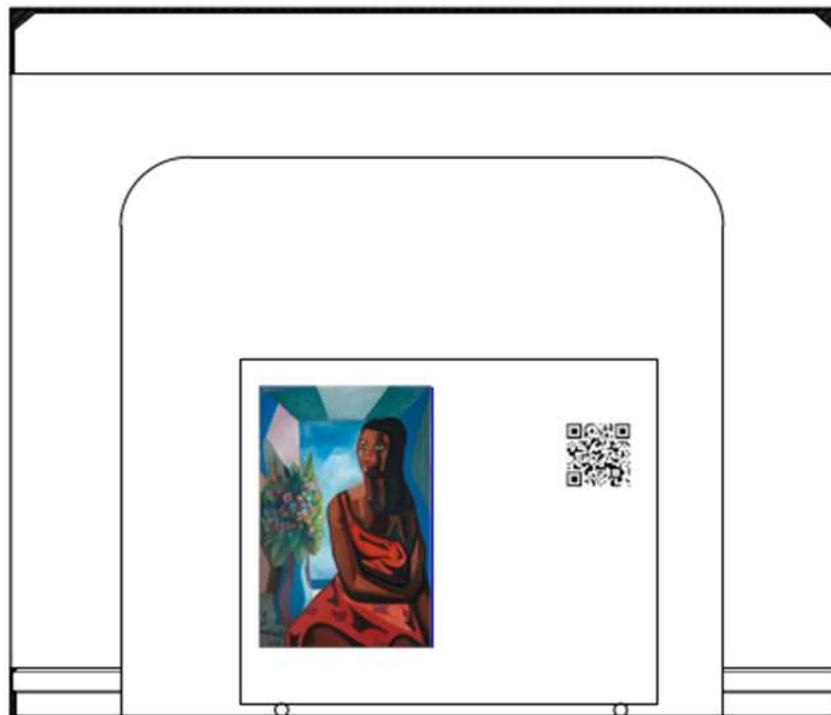


Figura 5: Vista do painel A, com as obras *Mulata* (1967) e *Zapretas* (2018). Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

<sup>20</sup> Ver Figura 4.

<sup>21</sup> Ver figuras 4 e 5.

<sup>22</sup> Termo usado pela artista.

Em frente a essas obras, um “cubo não-branco<sup>23</sup>” apresenta três esculturas em cerâmica e bronze criadas por Fernanda Brum (Porto Alegre, 1970), são elas: *Cabeça de Flora* (2014), *Cabeça de Anete* (2013) e *Cabeça de Gilda* (2014). Três cabeças, três mulheres que representam a força feminina e a ancestralidade, que contam uma história feminina em sua essência, criando um universo onírico onde as mulheres são protagonistas.



Figura 6: As 3 “cabeças” de Fernanda Brum, conforme montadas em *O que resta após*.  
Foto: Francesco Settineri.

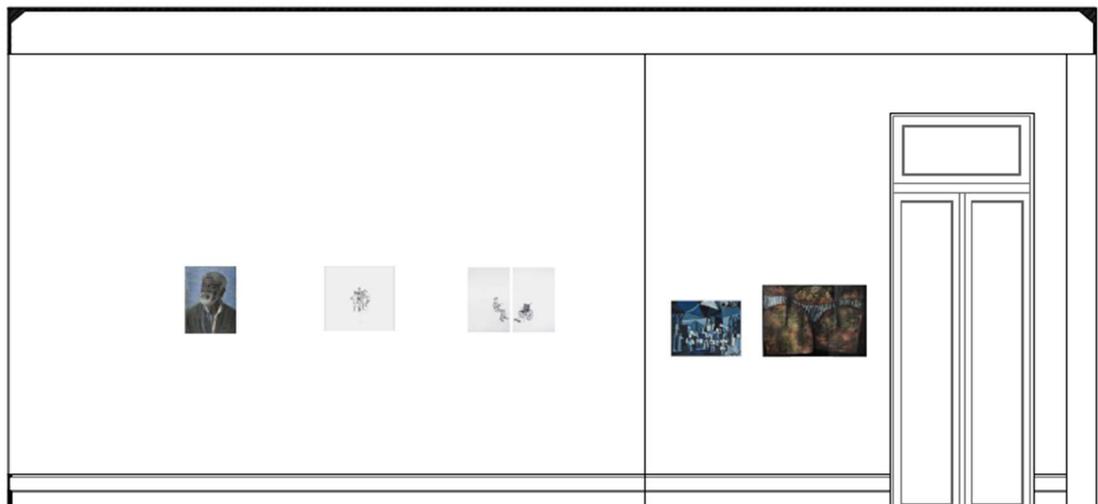


Figura 7: Parede 2A.  
Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

<sup>23</sup> Os dois cubos que sustentam as quatro esculturas do eixo são feitos de madeira rústicas e sem pintura, que remetem a caixas usadas para levar mercadorias em navios, escolhidos por manter viva a dura noção da diáspora africana – ver Figura 6.

Na parede oposta à entrada<sup>24</sup>, A única obra da exposição pertencente ao MAC-RS, *Objeto de cena* (1977), de Maria Lídia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012), representa um corpo feminino fora de padrões impostos de beleza, em uma composição repleta de curvas e cores que salienta o ventre, a feminilidade e a natureza da mulher, ao seu lado, a artista franco-brasileira Marianne Peretti (Paris, 1927) aparece com a obra *Maracatu* (1963), evidenciando o sincretismo religioso em Pernambuco, que pode ser visto como um dos primeiros movimentos de antropofagia da cultura brasileira, uma vez que o sincretismo serviu de ingrediente para a criação de uma identidade nacional – ainda que colonial.

Em sequência, apresentamos dois desenhos, feitos com esferográfica sobre papel, feitos por Gustavo Assarian (Porto Alegre, 1993). Utilizando o mínimo de cor e o máximo de espaços em branco, o artista evidencia vazios, silêncios, inquietações e estranhamentos. Em *Inevitável* (2015), um díptico com duas ilustrações feitas com caneta esferográfica, o próprio artista aparece em frente à uma cadeira de rodas, contemplando sua própria velhice que, inevitavelmente está por vir. No outro, *Interceptação* (2015), o próprio Assarian aparece três vezes, como se, em uma desesperada luta por representatividade, acabasse por reproduzir sua própria figura repetidamente. Na cena, um dos “Gustavos” segura uma figura abstrata e pontiaguda, que remete as espadas cravadas no coração de Nossa Senhora das Dores, do mestre barroco Aleijadinho.

Outra artista do acervo eleita para este eixo é Antonieta Santos Feio (Belém, 1897 – Santos, 1980), representada aqui na pintura *Seu Geraldo* (1931), cujo semblante melancólico remete igualmente à sabedoria e à dor de um homem negro, que provavelmente um dia foi escravo, ou filho de escravos.

No espaço expositivo – Seu Geraldo parece olhar com estranhamento e curiosidade para uma das obras mais impactantes da exposição, a escultura *Gabrilões* (2013)<sup>25</sup>, de Leandro Machado (Porto Alegre, 1970). A obra é resultado do desejo do artista em escapar da condição de integrante de um mercado consumidor de produtos para artistas, ao buscar elementos rejeitos no lixo ou pelas ruas cidade. A obra se apresenta como uma colagem, formando a figura de uma “gota”, cujos elementos, originalmente funcionais, possuem aqui aparência brutal, remetendo à uma sensação de aprisionamento e dor.

---

<sup>24</sup> Ver Figura 7.

<sup>25</sup> Termo surgido em um sonho do artista. Ver figura 8.

Dois artistas de origem popular, parte dos acervos das pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, entram a seguir em diálogo. O sincretismo da pintura *Congada de Xico Rei em Ouro Preto* (1965)<sup>26</sup>, de José Souza Estevão (Belo Horizonte, 1925 - Ouro Preto, 1977), e a escultura *Batuqueiro* (1968), de Gumercindo da Silva Pacheco (Tapes, 1924 - Porto Alegre, 2008), o Guma, aparecem em contraponto aos artistas modernistas que buscavam as mesmas inspirações para apresentar a cultura e o povo brasileiro.

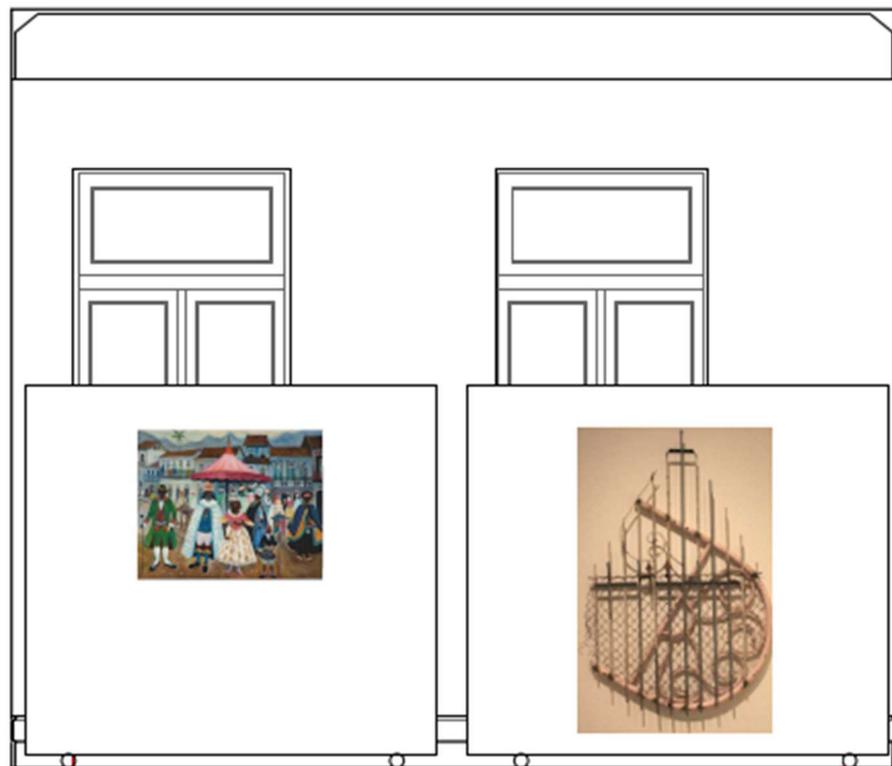


Figura 8: Painéis B e C. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Por fim, apresentamos dois artistas que trazem elementos dos povos originários das Américas<sup>27</sup>, o argentino Carybé (Argentina, Lanús, 1911- Salvador, 1997), com a *Os caciques* (1965), e Xadalu (Alegrete, 1985), com *Atenção área indígena* (2019). Apesar de tratarem de temas similares, as obras e os artistas partem de pontos completamente diferentes. Enquanto Carybé representa o modernismo que é tema da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, Xadalu parte da street art com seus lambes, *stickers* e *grafittis*, em um caminho quase que oposto ao artista modernista. Da rua, Xadalu entra no museu, sem perder o contato com o que mais lhe

<sup>26</sup> Ver Figura 8.

<sup>27</sup> Ver Figura 9.

inspira, a vida e as dores do povo indígena brasileiro, que hoje segue sendo dizimado ao tentar manter sua cultura e seu direito ao território.



Figura 9: Parede 1A.

Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

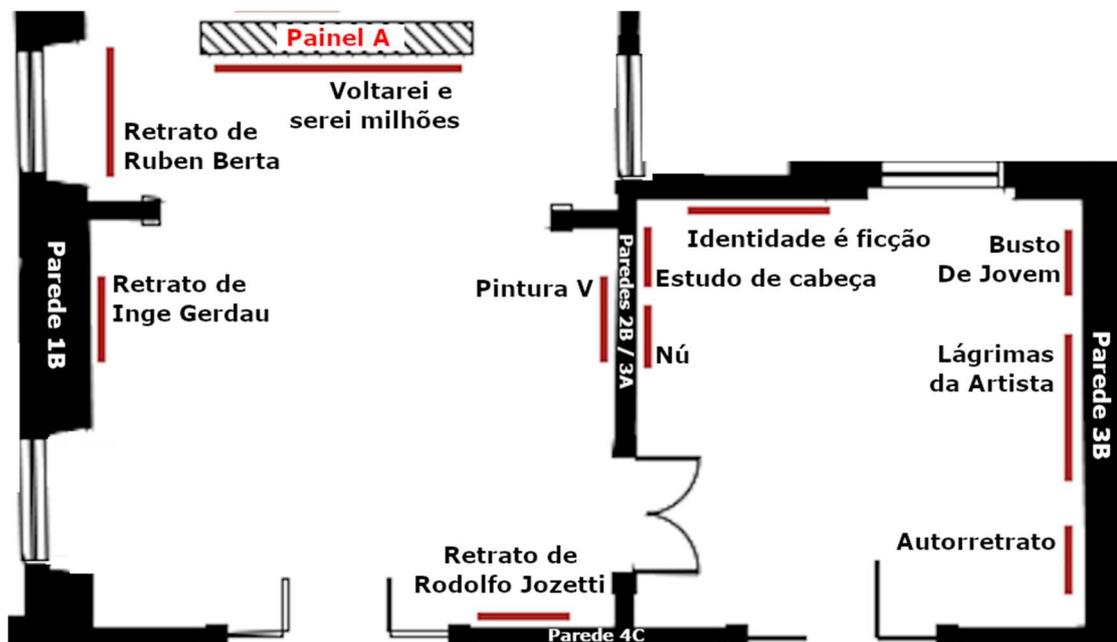


Figura 10: Área da exposição *O que resta após* que abrigava o Núcleo Retratos, agora já transformada para o presente projeto. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

A seguir, o público encontrará 5 pinturas, 3 delas pertencentes originalmente ao Núcleo Retratos e 2 obras de artistas convidados. Do lado esquerdo da sala, o *Retrato Ruben Berta* (1985), de Nelson Jungbluth (Taquara, 1921 - Porto Alegre, 2008), sobre quem mencionamos anteriormente, virado de costas, como na montagem de *O que resta após*, podendo apenas ser visto da janela, nas poucas horas em que a luminosidade solar permite fazê-lo, sem danificar a

tela. Esta obra, e *Retrato de Inge Gerdau* (1943), de João Fahrion (Porto Alegre, 1898 - 1970), permanecem lado a lado representando uma elite do estado do Rio Grande do Sul, um estado cuja história contém migrações de origem alemã e italiana, patrocinadas pelo governo, com o intuito de conferir à população uma descendência mais europeia, o que não apagou daqui a população não branca, mas acirrou as divisões raciais no estado. Além dos dois, uma obra de Candido Portinari (Brodowski, 1903 - Rio de Janeiro, 1962), *Retrato de Rodolfo Jozetti* (1928), representa um poeta expoente da geração modernista paulista de 1920, também branco, também representante de uma elite minoritária.

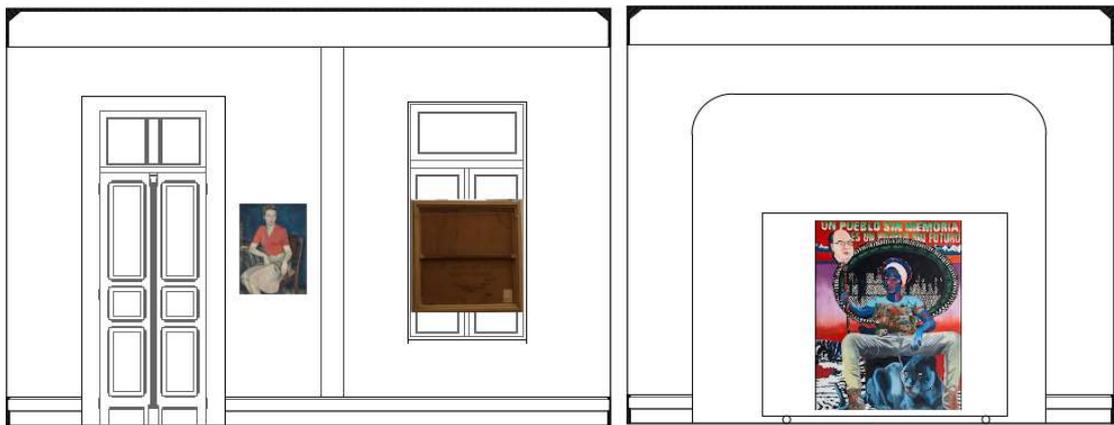


Figura 11: Vista perpendicular da parede 1B e do painel A (lado oposto). Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Em contraste com tais obras, foi realizada a inclusão de uma das obras de maior potência desta exposição, *Voltarei e serei milhões* (2018), um retrato de óleo sobre tela de 200 x 150 cm realizado pela artista Marcela Cantuária (Rio de Janeiro, 1991). A obra consiste em um retrato da vereadora Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018, junto com seu motorista Anderson Gomes, enquanto fazia parte de uma comissão de inquérito que investigava as chamadas milícias, facção do crime organizado, caso que ainda, na data de redação deste projeto, ainda não foi elucidado, e que gerou enorme comoção, bem como acirrou a atual divisão ideológica no Brasil. Marielle era feminista, defensora dos direitos humanos e da causa LGBT+, uma antítese do que historicamente é tido como o perfil da elite brasileira. A obra também se apresenta como recurso curatorial para criar uma linha entre os dois núcleos, uma vez que tanto *Mulata*, *Voltarei e serei Milhões* e *Retrato de Inge Gerdau* representam três mulheres, vistas por diferentes artistas, com diferentes perspectivas de mundo (especialmente no que se refere às origens da modernidade), que apesar de estarem as três sentadas, cada uma o faz de forma extremamente diferente. A *Mulata* exala exotismo e sensualidade, quase que um

objeto para o deleite dos olhares, Inge, por sua vez, demonstra altives e riqueza cultural, além de sua clara ascendência genética, por fim, Marielle que, conforme descreve Azurduy (2020),

“(...) aparece sentada em uma cadeira-trono de mãe de santo, tradicionalmente usada pelo Partido dos Panteras Negras (...). Estampada na camiseta de Marielle, vemos a Favela da Maré – berço da vereadora – sitiada por helicópteros da polícia militar do Rio de Janeiro. Marielle empunha a cabeça cortada do governador Wilson Witzel, representando os chamados “profissionais da violência”. (Azurduy, 2020)

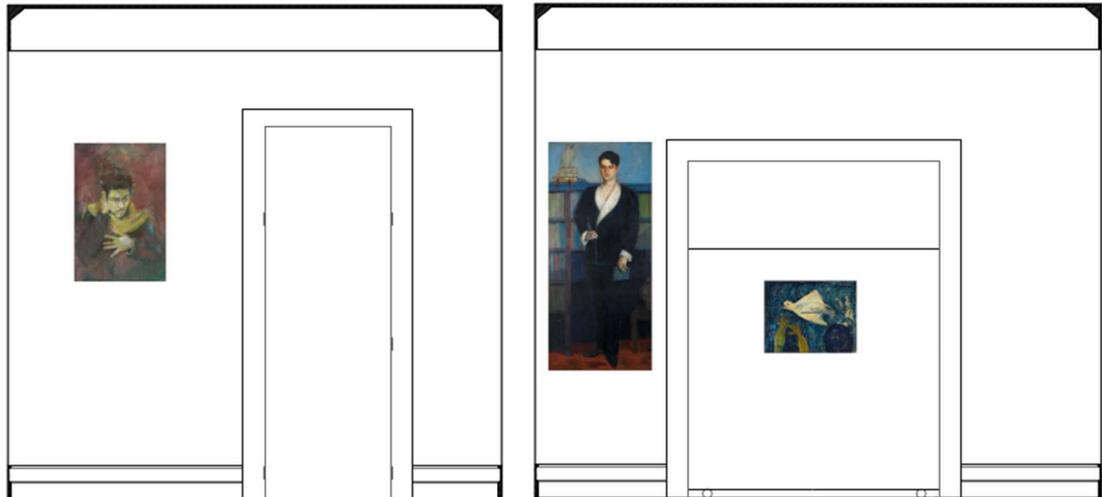


Figura 12: vista perpendicular das paredes 2B e de adjacente, com o painel D visível na sala seguinte. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Ainda na mesma sala, temos *Autorretrato, pintura V* (2013), também de Gustavo Assarian, uma pintura de óleo sobre tela na qual as diferenças e similaridades com a obra de Di Cavalcanti chamam a atenção. Nela, Assarian aparece agasalhado, assim como o poeta Jozetti na obra de Di Cavalcanti, uma característica do habitante do sul do Brasil, que possui um inverno rigoroso, o que quebra com a imagem do negro em trajes de verão, repetida *ad eternum* quando corpos negros são representados por artistas brancos. Ao contrário do olhar sereno e quase sem personalidade de Jozetti, Assarian aparece consternado, como se enfrentasse não apenas o frio, mas a condição subalterna dos corpos negros imposta pelas elites.

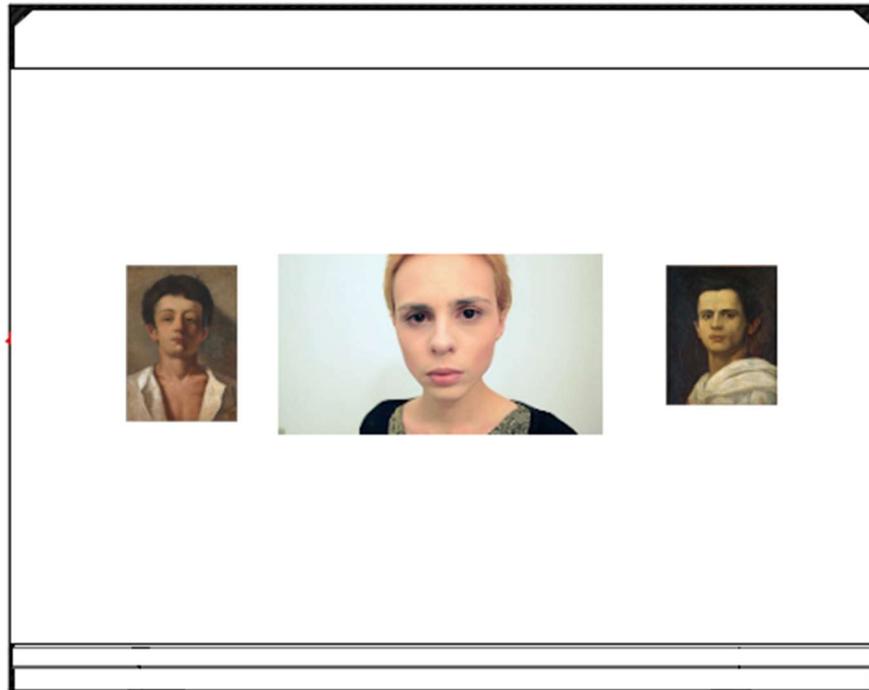


Figura 13: Vista da parede 3B.  
Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Na sala seguinte, quatro retratos da coleção da Pinacoteca entram em fricção com dois vídeos. De um lado, *Busto de jovem* (1889), de Pedro Américo, e um *Autorretrato* (1878), de Almeida Júnior cercam a vídeo performance (exibida em uma televisão pendurada na parede horizontalmente com as pinturas) *Lágrimas da artista* (2015), de Élle de Bernardini (Itaqui, 1991). A obra é um registro em vídeo de uma performance realizada pela artista no MARGS em 2015. Élle é uma das primeiras artistas transexuais brasileiras a ter uma significativa presença em coleções e exposições realizadas em instituições de grande porte. Em sua obra, Bernardini aborda questões de gênero, sexualidade, política, e cânone artístico. Vê-la ao lado de obras canônicas de artistas clássicos como Pedro Américo e Almeida Júnior ressalta a visão que se tem de como cada indivíduo expressa sua identidade de gênero, sendo as duas figuras retratadas nas pinturas tão andrógenas quanto a própria Élle. Segundo Mel Ferrari, pesquisadora do projeto Mulheres nos Acervos<sup>28</sup>,

Élle faz uso de um recurso técnico do teatro chamado “memória emotiva”, lembrando fatos de sua vida e da história do país que lhe marcaram. Suas lágrimas são a representação do sofrimento inerente a todo ser humano e aludem ao processo de lembrar do passado, recente ou distante. Além disso, o trabalho busca resgatar os acontecimentos trágicos que moldaram sua vida como uma mulher transexual. Cabe ainda ressaltar que o Brasil é o país que mais mata mulheres travestis e transexuais no mundo e que atualmente a arte e a cultura passam por um período de subvalorização e censuras. (Ferrari, 2019)

<sup>28</sup> Disponível em <https://www.sesc-rs.com.br/exposicaoogostemounao/obras/>. Acessado em 11/2020.

A inclusão da obra de Bernardini entre as obras de Pedro Américo e Almeida Júnior apresenta uma consonância curatorial e teórica com a exposição *Núcleo, corpo individual, corpo coletivo*, no momento da redação deste trabalho em cartaz na Pinacoteca de São Paulo. Não somente a exposição do museu paulista coloca o díptico *Dance with me* (2018), de Bernardini, ao lado de Almeida Júnior, mas também trabalha com a ideia de preencher lacunas e silenciamentos contidos no acervo da instituição, assim como no cânone artístico como um todo.



Figura 14: Paredes 3A e adjacente.  
Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Em outro canto da sala temos outro vídeo, desta vez composto por fotografias, a maioria autorretratos, da artista goianiense Sallisa Rosa, que aparece aqui em sua obra *Identidade é ficção*, exposta inicialmente em 2019 no Farol Santander (Porto Alegre). Neste vídeo, a artista aborda as adversidades enfrentadas pelos povos originários na contemporaneidade no Brasil, com performances e fotografias, a artista critica as percepções do senso-comum em relação com a sua etnia e, em algumas das imagens, Rosa aparece pousando com dinossauros de brinquedo, ironizando as concepções que a população branca têm dos povos nativos como “pré-históricos” e não pertencentes ao processo civilizatório do colonialismo que, conforme visto acima, se coloca como a forma de aplicar um padrão eurocêntrico (e colonialista) à noção de progresso e modernidade.

*Identidade é ficção* divide o espaço com duas pinturas canônicas que representam o corpo feminino dotado de características europeias: *Estudo de cabeça* (sem data), de José Perissinotto (Veneza, 1881 - São Paulo, 1965) e *Nú* (sem data), de Batista da Costa (Itaguai,

1865 - Rio de Janeiro, 1926). Ambas as obras trazem técnica exemplar de excelência acadêmica ímpar, o que torna sua fricção com a obra de Sallisa Rosa ainda mais potente.

Em ambas as salas que abrigam esse setor da exposição (o que na *O que resta após* era o chamado Núcleo Retratos) possuem portas de vidro para a sala frontal do prédio da Pinacoteca, o que proporcionou uma oportunidade curatorial única, pois é através de cada uma delas que podemos, já do outro cômodo, vislumbrar uma das mais potentes justaposições contidas neste projeto, dentro da área que antes era conhecida como Núcleo Cotidiano<sup>29</sup>.

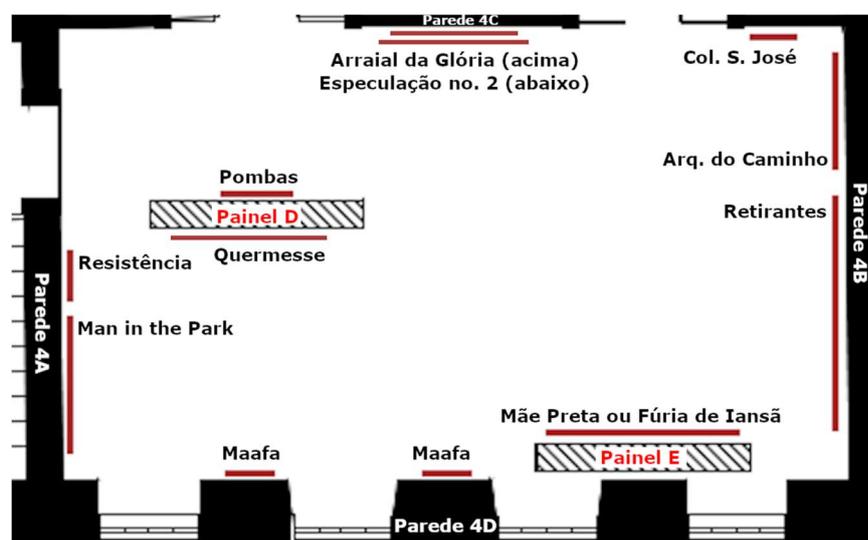


Figura 15: Área da exposição *O que resta após* que abrigava o Núcleo Cotidiano, agora já transformada para o presente projeto. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

No painel D, vemos *Pombas* (1965)<sup>30</sup>, de Gastone Novelli (Viena, 1925 - Milão, 1968), cientista político e pintor italiano antifascista que foi preso e torturado por ter participado do movimento da Resistência Italiana ao governo Mussolini e que se tornou pintor após visitar o Brasil em 1948. Sua *Paloma* traz ecos da *Colombe de la paix*, pintura de uma pomba criada por Pablo Picasso por ocasião do primeiro Congresso pela paz (Paris, 1949) e participa do antes chamado Núcleo Cotidiano, evocando uma imagem de paz.

<sup>29</sup> Ver Figura 15.

<sup>30</sup> Que pode também ser vista através da porta, pela outra sala, ver figura 12.

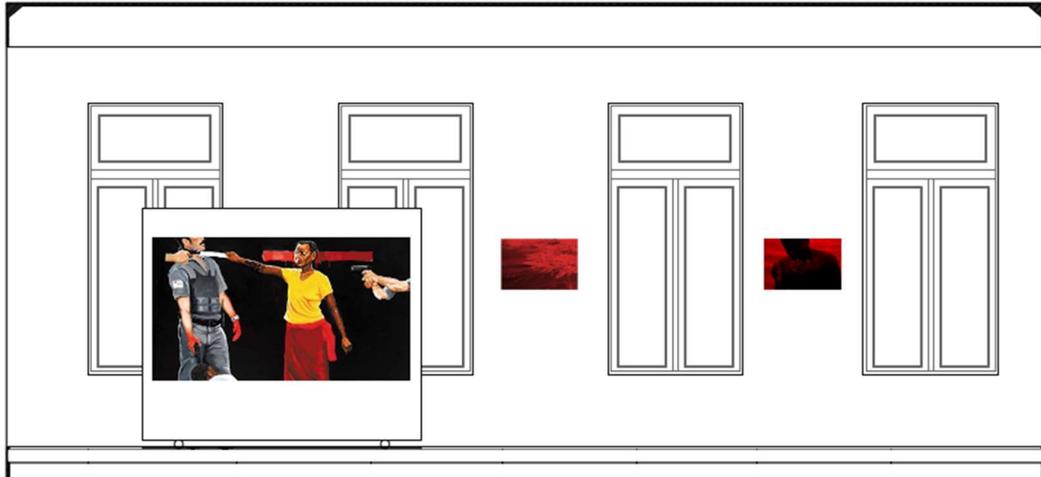


Figura 16: Parede 4D e Painel E. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Tal mensagem de paz, entretanto, é colocada em xeque quando justaposta com a pintura *Mãe preta, ou fúria de Iansã* (2014), de Sidney Amaral (São Paulo, 1973 - São Paulo, 2017). Inspirado em uma cena (ver Figura 17) do filme da diretora dominicana Leticia Tonos Paniagua, *Cristo Rey* (2013), Amaral transforma uma mãe preta defendendo seu filho de um soldado em Iansã, orixá cujo nome significa “a mãe do entardecer”, caracterizada como a fúria dos fenômenos climáticos, uma guerreira que se distancia das outras orixás femininas por seu espírito de luta, representando a garra, a independência e a força feminina. Na tela, o soldado dominicano se transforma em um policial da cidade de São Paulo, e o trabalho como um todo traz à tona as discussões hoje bastante presentes sobre violência policial, em especial contra os corpos negros.



Figura 17: cena do filme *Cristo Rey* (2013), da diretora dominicana Leticia Tonos Paniagua.



Figura 18: Parede 4C. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala Aproximada.

Perpendiculares a *Pombas*, encontram-se duas obras de tempos distintos: a pintura *Arraial da Glória* (1966), de Carlos Bastos (Salvador 1925 – 2004), e a colagem *Especulação n°2* (2012), de Camila Schenkel. Talvez a fricção mais óbvia de toda a exposição, vemos aqui um dos efeitos de um capitalismo tardio traduzido sob a forma da gentrificação, a especulação imobiliária sendo responsável, historicamente pelo deslocamento de populações nos centros urbanos ao redor do planeta e, em países como o nosso, no deslocamento da população não branca para as periferias. A cena de Bastos representa uma paisagem de seu estado natal, a Bahia, mas bem que poderia representar o bairro da Glória, em Porto Alegre, outrora chamado de Arraial da Glória, onde podemos ver o curiosamente chamado Morro da Polícia (cujo nome verdadeiro é Morro da Glória, apesar de ninguém na cidade o chamar assim – ver figura 8), envolto de prédios e condomínios com pouco charme e personalidade, se comparado com as igrejas e casarões antigos retratados na pintura de Bastos.



Figura 19: O Morro da Glória, ou Morro da Polícia. Fotografia: Dilermando Dias. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morro\\_da\\_Polícia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morro_da_Polícia.jpg). Acesso em 11/2020.

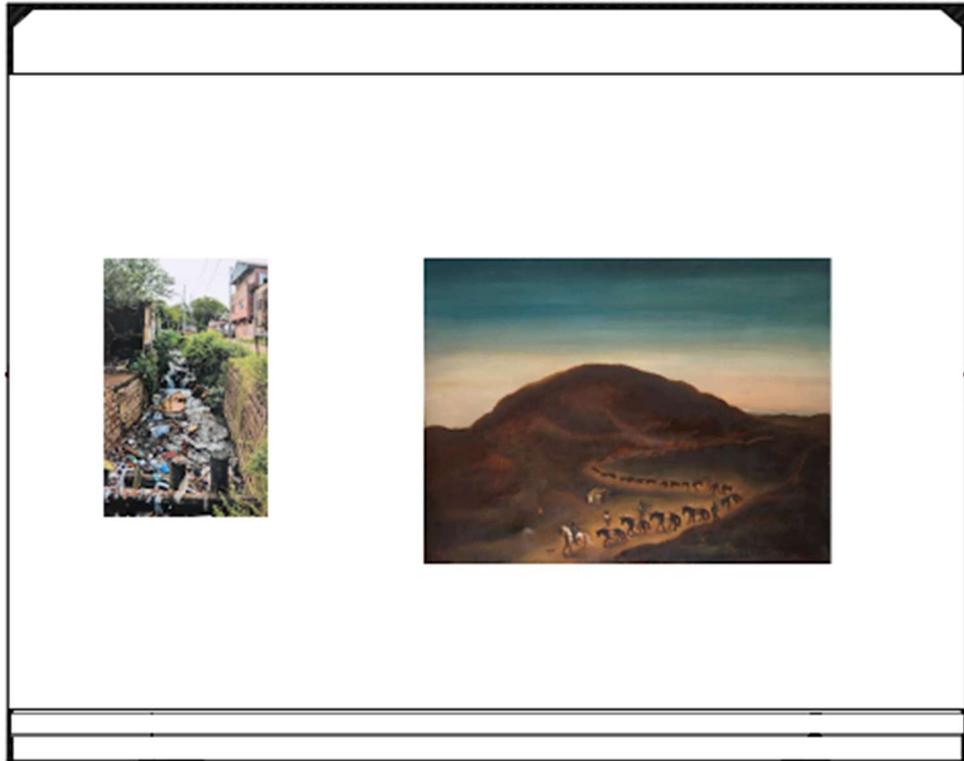


Figura 20: Parede 4B. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Ao fundo três obras dividem espaço com *Mãe Preta*. A primeira, adjacente à parede 4B, é uma pintura de Lucídio Leão (sem dados biográficos) intitulada *Colégio São José* (sem data), que representa uma visão de cidade mais integrada com a natureza, em um tempo diferente, especialmente em tempos de pandemia. Ao seu lado, uma fotografia integrante do projeto *Arqueologia do Caminho* (2016), de Leandro Machado (Porto Alegre, 1970), joga um contraste potente ao momento histórico da pintura de Leão, um pequeno arroio, onde não se vê água, mas um “rio de lixo” demonstra o estado das periferias e comunidades de Porto Alegre para onde, historicamente, as populações negras da cidade foram enviadas, desde as primeiras expansões urbanas, passando pela “higienização” dos cortiços do centro através da construção do viaduto Otávio Rocha e dos deslocamentos forçados realizados pela ditadura militar dos habitantes dos cortiços do centro e da cidade baixa para bairros como Restinga. Para acompanhar a obra de Machado, que se baseia em longas caminhadas a pé por diferentes bairros da cidade de Porto Alegre, ainda temos a obra *Retirantes* (sem data), de Orlando Cruz (Rio de Janeiro 1902 – 1984).

Entre as janelas da frente a Pinacoteca Ruben Berta duas fotografias<sup>31</sup> de Victória Macedo (Porto Alegre, 1994), ambas parte da série *Maafa* (2019)<sup>32</sup>, que retratam a diáspora afro-atlântica, um deslocamento desta vez forçado, que quase de forma abstrata aborda os suicídios dos africanos escravizados que se jogavam ao mar dos navios negreiros, não como um ato de fraqueza, mas de insubmissão e resistência.



Figura 21: Parede 4A. Imagem original (*O que resta após*): Patrícia Bacchieri. Escala aproximada.

Ainda do lado oposto ao painel D, vemos a obra *Quermesse* (1966), de Manezinho (Pernambuco, 1910 - São Paulo, 1993), retratando o cotidiano de Pernambuco, mas é *Resistência* o nome da última obra que o público encontrará nesta seção da exposição. Ao lado da pintura *Man in the park* (1965) do inglês Michael Buhler (Londres, 1940 - 2009), que representa um homem branco desfrutando de um espaço natural construído pela mão humana, a fotografia de Sallisa Rosa (Goiânia, 1986) faz parte da série *Facões* (2018 – em processo) e foi exibida no MASP durante a exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* (2019) e se difere das outras por trazer a palavra “resistência”, algo que simboliza a produção artística

<sup>31</sup> Ver Figura 16.

<sup>32</sup> Termo suaíli que significa "desastre", utilizado para dar nome à dor histórica da diáspora africana.

de diversos dos artistas presentes neste projeto. A série traz fotos dos facões utilizados por familiares e parentes da artista para seus trabalhos diários, segundo o catálogo da exposição:

A obra reúne imagens de facões pertencentes a familiares e pessoas próximas da artista, que apontam sinais do tempo, de uso e de suas funções, e consiste numa referência direta ao episódio histórico protagonizado, em 1989, pela liderança indígena Tuíra Kayapó, que ameaçou com um facão o então presidente da Eletronorte, num ato contra a construção da usina de Belo Monte, no Pará. (Lemos, 2019).

O autor desse projeto acredita que uma exposição nesse formato seria de grande valor para alimentar a percepção pública de tais atos de resistência, relacionando-os com a história dos acervos públicos das Pinacotecas pertencentes ao município de Porto Alegre, proporcionando visitas reveladoras e educativas ao público em geral.

## 6. TEXTO CURATORIAL

A artista interdisciplinar Grada Kilomba, afirma que uma forma de resistir ao colonialismo é praticar o que ela chama de resistências poéticas (El País, 2019). Foi com o objetivo de exercer tais resistências que esta exposição foi pensada. O que seria da história da arte sem o colonialismo? Este é o questionamento que lançamos ao exhibir obras dos acervos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, e do MAC-RS em justaposição com artistas convidados que, cada um por diferentes razões, jamais seriam inscritos no cânone artístico em diferentes tempos. Ao mesmo tempo em que celebramos tais acervos, podemos observar neles uma característica anacrônica, um descompasso com valores que hoje o mundo da arte considera caros. Artistas negros e dos povos originários, artistas trans, ou simplesmente artistas que enxergam além da beleza das antigas paisagens registradas em telas canônicas e desnudam uma realidade muito menos lúdica em que a humanidade, dividida ideologicamente e o meio-ambiente, destruído por queimadas e emissões de carbono desenfreadas não podem ser ignorados, em especial pelo campo artístico, que por natureza é contestador e instigador de resistências e mudanças. Não há liberdade sem arte, como dizia Joseph Beuys: “libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte para mim é a ciência da liberdade”. Para libertar e para resistir, como propõem os dois artistas acima citados, buscamos inserir representatividade onde antes havia apenas visões de uma etnia em relação à outra. Para desobedecer, rompemos com a ditadura estética da arte e propomos uma alternativa à ela, uma *Aestesia Decolonial*, conforme proposto por Walter D. Mignolo (2013) e apresentamos uma exibição em que a cada momento o público passa por uma diferente provocação. O objetivo aqui não é ofender ou emitir julgamentos, mas abrir as mentes e corações do público para um mundo decolonizado, livre e, por conseguinte, mais feliz.

## 7. REFERÊNCIAS

AZURDUY, Juana. Marcela Cantuária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2020. P. 370.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. **MASP *Afterall***, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em: 11/2020

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100051](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100051). Acesso em: 11/2020.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica**. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008. P. 182-183. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55510/35586>. Acesso em: 11/2020.

GLASS, Ruth Lazarus. **London: aspects of change**. Londres: MacGibbon & Kee, 1964.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **O colonialismo é a política do medo**. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles. Entrevista concedida à Joana Oliveira. São Paulo: El País. Setembro, 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138\\_634355.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html). Acesso em: 11/2020.

KLEINER, Fred, S. **Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Volume II**. 13ª Edição. Boston: Cengage Learning, 2009. P. 730

LEMOS, Beatriz. Sallisa Rosa. In LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabela (Orgs.). **Histórias das Mulheres, Histórias Feministas**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2019. p. 278.

McEVILLEY, Thomas. **Abertura da cilada**: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre. Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, n.13, ano XIII, pp.176-183, 2006. Revista do PPG em Artes Visuais EBA-UFRJ. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_Thomas\\_McEvelley.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Thomas_McEvelley.pdf). Acesso em 11/2020.

MIGNOLO, Walter; VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **SocialText**, 2013. Disponível em: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/). Acesso em 11/2020.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro Decolonial. **MASP Afterall**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em 11/2020

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Brasiliense, 2002.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais** – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 107-30. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod\\_resource/content/1/colonialidade\\_do\\_saber\\_eurocentrismo\\_ciencias\\_sociais.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf). Acesso em: 11/2020.

QUINTERO, Pablo; CONCHA ELIZALDE, Paz; FIGUEIRA, Patricia. Uma breve história dos estudos decoloniais. Arte e Descolonização. **MASP Afterall**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em 11/2020.

STEINHAUER, jillian. The Big Review: The new MoMA. **The Art Newspaper**, 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/review/the-big-review-moma>. Acesso em: 11/2020.

## 8. ANEXOS

### Anexo I – Lista completa das obras



Carybé  
(Argentina, 1911 - Salvador, 1997)  
*Os caciques*, 1965  
Óleo sobre tela  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Xadalu  
(Alegrete, 1985)  
*Atenção Área Indígena*, 2019  
Serigrafia sobre papel  
Col. Roger Lerina



Renata Sampaio  
(Rio de Janeiro, 1988)  
*Zapretas*, 2018  
Qr-Code sobre papel adesivo  
Col. do artista



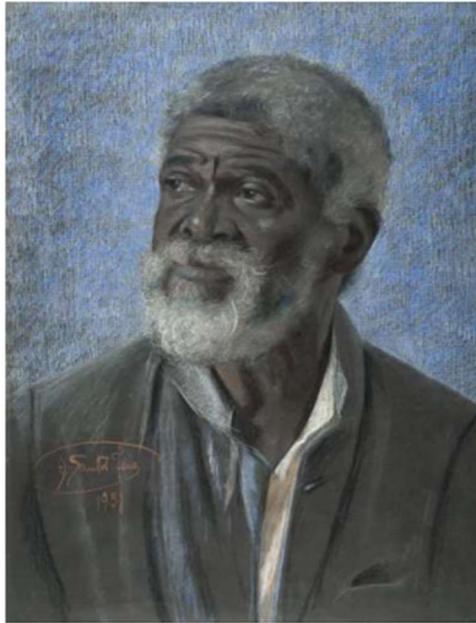
Fernanda Brum  
(Porto Alegre, 1970)  
*Cabeça de Flora*, 2014  
*Cabeça de Anete*, 2013  
*Cabeça de Gilda*, 2014  
Esculturas em bronze e cerâmica  
Col. do artista



Guma  
 (Tapes, 1924 - Porto Alegre, 2008)  
*Batuqueiro*, 1968  
 Entalhe em madeira  
 Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli



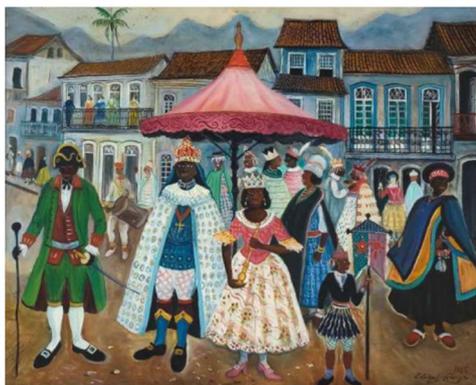
Leandro Machado  
 (Porto Alegre, 1970)  
*Grabilões*, 2013  
 Portões e grades recortados e soldados  
 Col. do artista



Antonieta Santos Feio  
(Belém/PA, 1897 – 1980, Santos/SP)  
*Seu Geraldo*, 1931  
Pastel seco sobre papel  
Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli



Marianne Peretti  
(Paris, 1927)  
*Maracatu*, 1963  
Óleo sobre tela, 38 x 46 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



José de Souza Estevão  
(Belo Horizonte, 1925 - Ouro Preto, 1977)  
*Congada de Xico Rey em Ouro Preto*, 1965  
Óleo sobre tela, 79,5 x 99 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Gustavo Assarian  
(Porto Alegre, 1993)  
*Interceptação*, 2015  
Esferográfica sobre papel, 56 x 76 cm  
Col. do artista



Gustavo Assarian  
(Porto Alegre, 1993)  
*Inevitável*, 2015  
Caneta esferográfica sobre papel, 56 x 81 cm  
(Díptico)  
Col. do artista



Maria Lídia Magliani  
(Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012)  
*Sem título*, 1974  
Desenho, 75 x 85 cm  
Acervo Museu de Arte Contemporânea do  
Rio Grande do Sul - MACRS



Emiliano Di Cavalcanti  
 (Rio de Janeiro, 1897 -1976)  
*Mulata*, 1967  
 Óleo sobre tela, 100 x 65 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



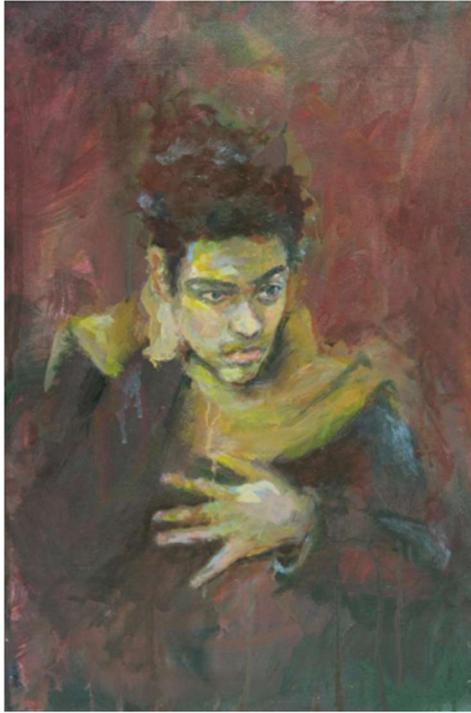
João Fahrion  
 (Porto Alegre, 1898 - 1970)  
*Retrato de Inge Gerdau*, 1943  
 Têmpera sobre tela, 97,2 x 74 cm  
 Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli



Marcela Cantuária  
 (Rio de Janeiro, 1991)  
*Voltarei e serei milhões*, 1018  
 Óleo e acrílica sobre tela, 200 x 150 cm  
 Coleção Museu da Maré



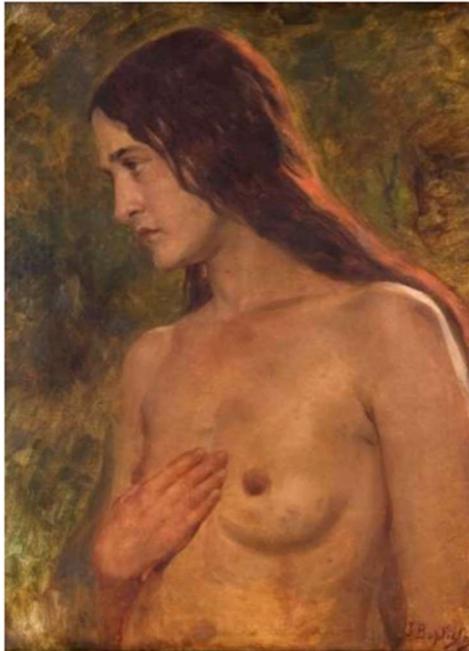
Cândido Portinari  
 (Brodowski, 1903 - Rio de Janeiro, 1962)  
*Retrato de Rodolfo Jozetti*, 1928  
 Óleo sobre tela, 200 x 90,5 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Gustavo Assarian  
(Porto Alegre, 1993)  
*Série autorretratos. Pintura IV*, 2013  
Acrílico sobre tela, 60 x 40 cm  
Coleção do artista



José Perissinotto  
(Veneza, 1881 - São Paulo, 1965)  
*Estudo de cabeça*, sem data  
Óleo sobre tela, 55,2 x 40,3 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Batista da Costa  
 (Itaguaí, 1865 - Rio de Janeiro, 1926)  
*Nu*, sem data  
 Óleo sobre tela, 58,2 x 43,2 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Pedro Américo  
 (Areia de Paraíba, 1843 - Florença, 1905)  
*Busto de jovem*, 1889  
 Óleo sobre cartão, 45,5 x 33 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



José Ferraz de Almeida Júnior  
(Itu, 1850 - Piracicaba, 1899)  
*Autorretrato*, 1878  
Óleo sobre tela, 40,9 x 32,5 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Élle de Bernardini  
(Itaqui, 1991)  
*As lágrimas da artista*, 2015  
Vídeo performance, 1h 3m  
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS



Sallisa Rosa  
(Goiânia, 1986)  
*Identidade é ficção*, 2019  
vídeo, 1m 30s  
Coleção Santander Brasil



Nelson Jungbluth  
(Taquara, 1921 - Porto Alegre, 2008)  
*Retrato de Ruben Berta*, 1985  
Acrílica sobre Eucatex, 80 x 80 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Carlos Bastos  
(Salvador, 1925 - 2004)  
*Arraial da Glória*, 1966  
Óleo sobre tela, 58,5 x 91,2 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Lucídio Leão  
(sem dados biográficos)  
*Colégio São José*, sem data  
Óleo sobre tela, 24 x 34,5 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Leandro Machado  
(Porto Alegre, 1970)  
*Sem título*, da série "Arqueologia do caminho", 2016  
Fotografia, 40 x 60 cm  
Col. do artista



Camila Schenkel  
 (Porto Alegre, 1982)  
*Especulação n°2*, 2012  
 Fotografia sobre madeira, 90 x 113 cm  
 Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS



Orlando Teruz  
 (Rio de Janeiro, 1902 - 1984)  
*Retirantes*, sem data  
 Óleo sobre tela, 88,7 x 116 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Manezinho  
 (Pernambuco, 1910 - São Paulo, 1993)  
*Quermesse*, 1966  
 Óleo sobre tela, 74,5 x 99,5 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Michael Buhler  
 (Londres, 1940 - 2009)  
*Man in the Park*, 1965  
 Óleo sobre tela, 101,8 x 126,8 cm  
 Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Victória Macedo  
 (Porto Alegre, 1994)  
*Maafa*, 2019  
 Fotografia, 40 x 60 cm  
 Col. Curso de Fotografia da Unisinos



Victória Macedo  
(Porto Alegre, 1994)  
*Maafa*, 2019  
Fotografia, 40 x 60 cm  
Col. Curso de Fotografia da Unisinos



Sallisa Rosa  
(Goiânia, 1986)  
*Resistência*, 2017  
Impressão offset sobre papel, 30 x 42 cm  
Acervo MASP



Gastone Novelli  
(Viena, 1925 - Milão, 1968)  
*Pombas*, 1965  
Óleo sobre tela, 55,4 x 70,6 cm  
Acervo Pinacoteca Ruben Berta



Sidney Amaral  
(São Paulo, 1973 – São Paulo, 2017)  
*Mãe Preta ou a fúria de Iansã*, 2014  
Óleo sobre tela, 200 x 140 cm  
Acervo da Pinacoteca de São Paulo

**Anexo II** - Planta baixa completa da exposição, com todas as obras, hospedada no espaço expositivo principal da Pinacoteca Ruben Berta, excluindo porão e jardim.

