
Boletim Informativo



MARGS

EXPEDIENTE

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS
Nº 27 - Jan/Fev/Março - 1986

EDITOR

João Carlos Tiburski

PLANEJAMENTO GRÁFICO

Joaquim da Fonseca
(Colaboração)

REVISÃO

Flávia Sant' Anna Bento

CONSELHO EDITORIAL

Evelyn Berg Ioschpe
João Carlos Tiburski
Iria H. Martini
Mabel Vieira
Teniza Spinelli
Flávia Sant' Anna Bento

Tiragem: 2000 exemplares
Distribuição Gratuita

Endereço: Rua Sete de Setembro, 1010
Praça da Alfândega
Fone 21.8456
PORTO ALEGRE - RS

CAPA

Desenho Especial de Danúbio Gonçalves
Foto de Ruy Varella

SUMÁRIO

EDITORIAL	pág. 1
ENTREVISTA	
Arte e congelamento	pág. 2
ENFOQUE	
Homenageando Bruno Giorgi	pág. 5
DEPOIMENTO	
Antônio H. Amaral: das bananas à abstração	pág. 7
ESPAÇO ABERTO	
Lenir de Miranda: a arte como subversão	pág. 11
Artêxtil no Brasil: uma publicação em debate	pág. 13
Arte Catarinense no MARGS.....	pág. 15

MUSEOLOGIA

Congresso ICOM/CECA 85	pág. 17
O comportamento dos Museus	pág. 18

REGISTROS

pág. 20

EDITORIAL

Se o filósofo grego Sócrates cunhou a máxima do eu-só-sei-que-nada-sei, um museólogo consciente deve poder afirmar que o museu serve muito mais para interrogar que para responder. Assim, o Boletim do MARGS percorre áreas díspares como o mercado de arte no tempo do cruzado, Bruno Giorgi & os escultores em mármore locais, um depoimento de Antônio Henrique Amaral, texto crítico sobre o livro ARTÊXTIL, comentários de Henry Laus sobre a mostra catarinense no MARGS, Lenir de Miranda e, por fim nossas primeiras impressões da Conferência Educacional do International Council of Museums em Barcelona.

Em cada uma das matérias transparecem os critérios da equipe editorial do Boletim e, de resto, do corpo técnico do MARGS, qual seja, a busca de um trabalho bem realizado e investigativo. Assim nos questionamos, com Antônio Henrique Amaral: afinal que linguagem é esta das artes visuais? Qual é esta estranha forma de comunicação humana que não requer propriamente entender, mas requer — e muito — sentir?

EVELYN BERG IOSCHPE
Diretora do MARGS

ARTE & CONGELAMENTO

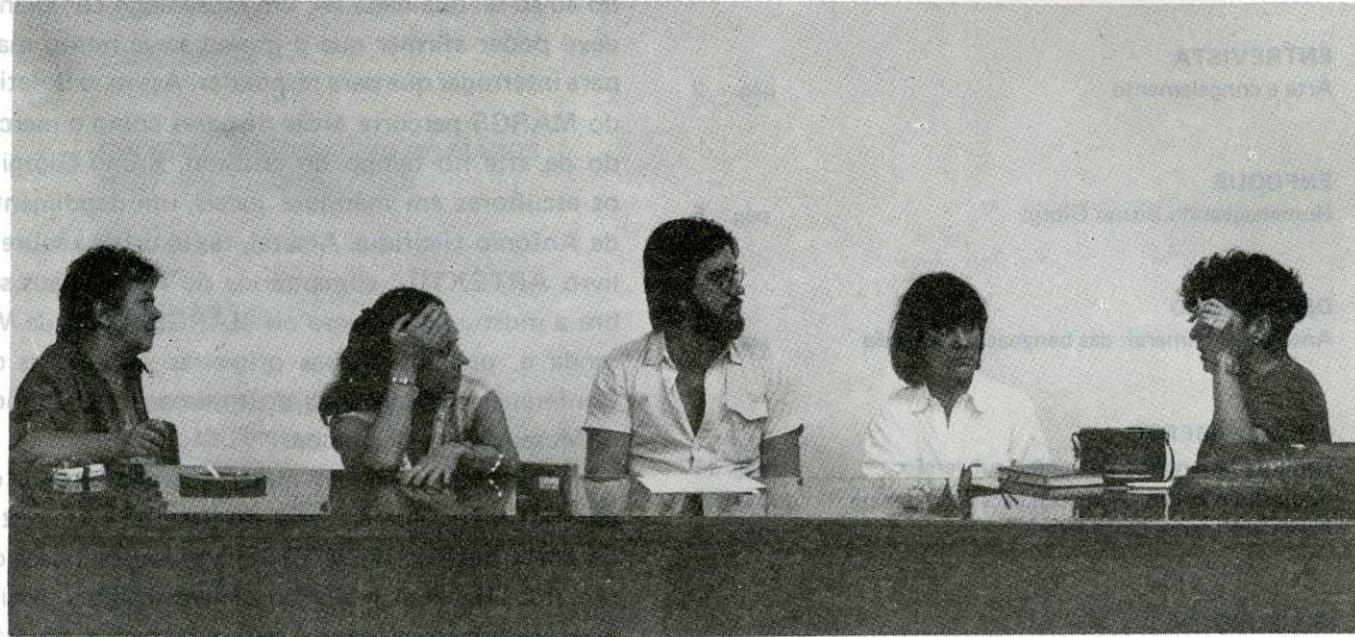


Foto: Ruy Varela

Entrevista concedida a João Carlos

2 Tiburski, editor do Boletim Informativo, pelas artistas plásticas Amélia Toledo, de São Paulo, e Romanita Disconzi e pelas galeristas Tina Presser e Maria Helena Webster (Cambona).

TIBURSKI — No momento em que a sociedade brasileira vive a euforia do pacote econômico, como os artistas plásticos e os galeristas estão vendo esta reforma e quais seus reflexos na criação e na comercialização das obras de arte?

TINA — Após o pacote eu realizei uma exposição que posso considerar atípica em termos comerciais, pois tratava-se de Iberê Camargo, um best-seller para nós gaúchos e brasileiros. E esta exposição aconteceu em meio a uma superbadalação em torno deste artista. Agora, no dia-a-dia, já deu para notar que não houve uma modificação na comercialização normal das obras do nosso acervo. Com relação às obras mais caras, com exceção de Iberê, há uma expectativa do público comprador de arte. Ele, como toda sociedade brasileira, está esperando para ver como é que vai ficar. Com inflação zero, o mercado de arte deve estabilizar-se e se solidificar. O que acontece é que a gente é reflexo do resto do sistema. O comércio de arte é o último negócio, porque primeiro o cliente faz o supermercado, depois faz investimentos em especulações bancárias, dólar, ouro e só

depois vai comprar arte. E tem ainda a bolsa que continua muito atraente. . .

A longo prazo, nosso negócio será beneficiado pelo pacote porque, com o controle da especulação (over-night e outras), as pessoas deverão aplicar seu dinheiro em outros bens. E aí entrará por certo a arte que significa a pessoa investir em si mesma, porque estará levando para dentro de sua casa um objeto de arte que lhe dará prazer, cultura e todas estas coisas que o objeto artístico proporciona.

AMÉLIA — Com o pacote as coisas deverão ficar melhores para o artista. Deverá haver uma mudança na mentalidade consumista do brasileiro. A sociedade passará a adquirir uma consciência do que é essencial e do que é supérfluo para a vida. E ao romper esta valorização invertida e desequilibrada das coisas, as artes plásticas deverão ser beneficiadas. Outro aspecto que tranquiliza o artista e, também o consumidor, é saber que as coisas devem se estabilizar. Poderemos vender uma obra de maior valor em várias parcelas sem precisar quebrar a cabeça com cálculos de juros e correção monetária.

MARIA HELENA — Meu primeiro mês de pacote foi muito bom. Fiz uma exposição difícil em termos comerciais, devido à linguagem e os preços elevados, mas vendi além das expectativas. Inclusive deu para verificar que vários clientes que tinham o desejo de adquirir certos tipos de peças, mas optavam aplicar no mercado financeiro, estão agora comprando estas peças e, inclusive, comprando em lotes de 3 a 4. Para mim o pacote é bom e funciona para

nosso mercado. As limitações de prestações não nos atingiram porque sempre trabalhamos com 3 prestações no máximo e sem taxas de juro.

ROMANITA — Os reflexos do pacote no processo de criação deverão ser benéficos. Para certos artistas a valorização deverá demorar mais. Antes, com o mercado desequilibrado, as pessoas não pensavam muito antes de comprar. Compravam porque estavam para comprar sem maiores cuidados e critérios. Agora, todo mundo vai pensar 2 vezes antes de adquirir arte ou outra coisa. Com uma moeda forte e não descartável, você pensa mais antes de investir, e este comportamento deverá influir na melhoria da qualidade da produção artística.

TIBURSKI — Pelo que entendi a arte, como todas as coisas neste país antes do pacote, vinha sofrendo um processo desequilibrado, artificial e ilusório de valorização. Como se deu isto?

MARIA HELENA — Como tudo no mercado, a obra de arte sofreu no sentido de em certos momentos ter sido desrespeitada e transformada em um produto de investimento puro. Em função de alguns tipos de negócios criados pelas "periferias das grandes galerias", chegou mesmo a existir agiotagem com ela. Com o pacote isto se torna mais difícil e nós poderemos realizar um trabalho mais cultural. É certo que o artista espera de nós a comercialização, mas nós devemos à sociedade um trabalho que valorize os aspectos culturais. E neste sentido haverá uma seleção também de marchands, porque nestes últimos anos temos visto uma proliferação de maus profissionais de arte, preocupados unicamente em especular.

AMÉLIA — No outro dia, eu estava ouvindo no noticiário a questão da liquidez e aí me dei conta que um dos requisitos essenciais que vinha sendo aplicado em arte é o de que a obra tivesse liquidez imediata. A compra era feita sempre em função da possibilidade de venda. Hoje, me parece que a relação obra-mercado deverá se tornar mais natural e a avaliação de valor do processo artístico considerado em toda sua complexidade e não reduzido a meros valores especulativos.

TINA — A valorização que possa haver a partir deste pacote, vai ser a valorização real em função do mercado. O que vai agora ditar a possível valorização ou desvalorização de um artista são as leis da oferta e da procura, a qualidade e a historicidade do artista.

ROMANITA — As coisas deverão acontecer num ritmo mais natural. A gente vai ter condições de avaliar com mais justiça toda a produção cultural e material da sociedade. Do jeito que as coisas aconteciam, aos atropelos, a gente andava meio tonto. Não dava para parar e refletir. Vivíamos num sistema viciado e envenenado pela inflação. Tínhamos ilusão de grandes lucros nas nossas vendas e nas aplicações em

caderneta de poupança ou outros investimentos. E a arte, como não tem regras muito fixas, foi uma das que mais dançou nesta ciranda econômica dos últimos anos.

TINA — O que está acontecendo e vai acontecer é que não será possível a especulação em arte a curto prazo, porque as tabelas dos artistas não vão mais oscilar todo o dia. Então, quem quiser aplicar em arte pode até fazer um bom patrimônio, mas terá que se acalmar e esperar um tempo. Se quiser ganhar dinheiro de um dia para outro terá que tentar na bolsa, jogar no prado ou não sei aonde. E isto é bom porque vai moralizar nossa atividade que já estava ficando desmoralizada com estas flutuações econômicas.

AMÉLIA — Lá em São Paulo, fala-se atualmente em valorizar a arte a cada três meses. Eu acho que não é um critério correto. A valorização deve ser feita a partir da participação do artista, da sua produção e da sua qualidade. Se eu deixar de trabalhar e sair a viajar por muito tempo, o meu trabalho não estará se valorizando. Ele está mantendo preço. Mas se eu estiver criando, produzindo, participando culturalmente, então estou tendo uma inter-relação mais construtiva com a sociedade.

TIBURSKI — A arte é uma mercadoria especial ou está sujeita às leis de mercado como qualquer outro objeto?

MARIA HELENA — Quando ela entra no mercado é um produto igual ao outro, mas ela exige condições especiais para ser comercializada. A primeira é o respeito. Arte não se vende como sabão. Em segundo lugar, como ela não é um produto industrial e sim um trabalho criativo de execução artesanal, ela exige um tratamento diferenciado. Este tratamento supõe o conhecimento dos processos de criação. O que estava acontecendo com a arte é que ela estava sendo tratada pelo mercado como um produto qualquer.

TIBURSKI — A arte se vende por metro? Como é que se põe preço nela? Quem põe? Exposições, prêmios, reconhecimento crítico e marchand inteligente determinam o preço de um objeto artístico?

TINA — A obra de arte não é um produto que você possa calcular a partir dos gastos em matéria-prima mais mão de obra e mais lucro. Não há uma relação direta entre o que o artista gastou e o que ele vai cobrar. O artista pode botar preço, o galerista pode botar preço, ambos podem discutir o preço que deve ser dado a um objeto de arte. O mercado de arte já existe a mais ou menos um século. Eu entrei nele em 1974 e muitos artistas já tinham seus preços. Quando um artista que não estava no mercado recorria a mim para orientá-lo quanto ao preço, eu me baseava nos preços dos artistas que já tinham uma tabela de comercialização e tentava aproximar por geração, por participação, por qualidade de obra, etc.

MARIA HELENA — A tinta, o papel, a tela são os que con-

tam menos, apesar de sempre se dizer que o material importado está caro. Para mim, o que vale é a criação. Se eu fosse artista, e tivesse que calcular meu preço, partiria do meu valor (criação) e acrescentaria mais um X de gastos materiais, este inclusive poderia ser o gasto real. Neste sentido, o preço da "criação" de uma obra grande ou pequena pode ser o mesmo. Sempre que se usa a tabela cm² para avaliar, nunca o valor do cm² de uma obra pequena é igual ao de uma grande. O cm² da pequena deve ser mais valorizado porque o preço da criação é o mesmo e estamos dividindo por uma área menor. Principalmente em leilões a gente vê trabalhos pequenos cotando mais do que os grandes.

AMÉLIA — Essa questão do valor do trabalho pequeno e grande me deixa "piradinha". Eu trabalho às vezes com miniaturas e outras com grandes proporções e não vejo diferença em termos de criação e concepção. No entanto, quando faço uma exposição vejo que o próprio galerista tem dificuldades em estabelecer preços em virtude do tamanho das obras. E geralmente os objetos menores contam menos e até encalham no mercado.

TINA — Os artistas falecidos são os que entram no valor real do mercado. Porque o artista vivo tem tendência de supervalorizar sua última obra ou aquela que ele está pensando realizar na semana que vem. Então, quem se submete às leis de mercado são aqueles que não estão mais aqui para interferir. Aí, o mercado, de maneira pragmática e fria, estabelece as regras do jogo e chega a uma valorização real: determinada fase vale mais que outra, um quadro pequeno pode valer mais que um painel de um mesmo artista de uma mesma época ou fase.

ROMANITA — Eu entendo que os critérios de preço são cheios de circunstanciais. A gente sabe que no momento se cobra mais caro por um trabalho maior, quanto mais não seja porque deu mais mão-de-obra e se gastou mais material. Este é um dado objetivo. Há dados imponderáveis como o tempo que vai estabelecer que determina a fase de um artista vale mais que outra. E dentro de uma fase, este ou aquele trabalho são mais valorizados: Não sei como outros artistas colocam preço, mas eu recorro aos galeristas porque não sei botar preço.

TINA — Estas tabelas de preço por tamanho que tanto galeristas como artistas usam, em conjunto ou separadamente, são apenas uma maneira de simplificar um pouco esta tarefa confusa e árdua de botar preço. Para nós é uma questão sempre difícil e por isto precisamos de um referencial.

MARIA HELENA — A palavra final é sempre do mercado. Você pode botar um preço baixo numa obra pequena e ela fica 10 anos exposta e não vende. Ou então bota um preço altíssimo numa obra grande e acontece o mesmo. A palavra final é do comprador.

TIBURSKI — Vamos tomar dois quadros do Iberê, que é nosso artista com maior cotação no mercado. São do mesmo tamanho e da mesma fase. Eles podem ter preços diferentes?

TINA — No caso do Iberê, ele trabalha numa tabela de m². Então, tudo o que é atual, contemporâneo, se é do mesmo tamanho, segue a tabela. Entretanto, o mercado pode fazer oscilar estes preços. Eles podem entrar em leilão. Podem ser jogadas lá em cima, além da tabela. Isto geralmente acontece com fases anteriores, com coisas que ele não está mais produzindo. Neste momento funcionam as leis do mercado. Existe uma demanda e não existe mais a produção. O preço sobe. Produto recente, no caso do Iberê, está sujeito à tabela de m². A nível de informação geral, este sistema internacional de preço está um pouco fora de moda e uso. Nos últimos 20 anos entrou no mercado internacional europeu e norte-americano a tabela de metro linear que torna a defasagem entre tamanho e preço ainda menor que no m². Na década de 80 ela começou a ser introduzida no Brasil via EUA.

TIBURSKI — É possível criar uma estrela/astro nas artes plásticas? Funciona no RGS alguma coisa como o "star system", a nível de galerias?

MARIA HELENA — O marchand deve funcionar também como um descobridor porque há muitos artistas com excelentes obras escondidas. Cabe a nós e a outras instituições culturais detectá-los. Mas uma coisa é certa: ele tem que ter obra e qualidade. Aí a gente pode tirá-lo do canto em que ele está socado, ou de um atelier ou de uma cidade do interior e até conseguir um "boom" de mercado. O galerista pode trazer um artista à tona, não pode é fabricá-lo.

ROMANITA — Ninguém faz um artista de quem não é, mas existem muitos bons artistas e nem todos são conhecidos. Neste sentido pode-se discutir os critérios de julgamento estético dos marchands. O sistema ("star system") pode transformar em astro um bom artista. Basta botar as regrinhas de marketing e publicidade a funcionar e fazer a coisa dar certo. Não sei se funciona a nível de Brasil, mas nos EUA funciona como uma empresa organizada.

TINA — Em arte isto não funciona a longo prazo. Ninguém engana todo mundo o tempo todo. O marchand como animador cultural pode destacar o bom artista. Aliás, esta é uma das nossas funções mais importantes. Há muitos artistas que não têm jogo de cintura para se promover. Outros têm vergonha ou não tem "saco". Para outros falta diplomacia e muitas vezes o artista é um sujeito difícil e não sabe lidar com o sistema promocional. Agora, nenhum marchand, por melhor que ele seja, por mais articulação, relacionamento social e político que ele tenha, consegue transformar um artista medíocre em um bom artista. O ideal é quando o bom marchand

encontra o bom artista. É o casamento feliz e os dois vão para a estratosfera.

TIBURSKI — E os pára-quadristas da arte? Os que sempre estão pintando na linguagem da moda?

ROMANITA — O fato é que o "boom" da pintura coincidiu com um momento em que no Brasil ocorria uma profunda inversão e confusão de valores. Principalmente no Rio e São Paulo. E isto se refletiu na produção artística. A partir de agora a seleção deverá ser feita e só ficarão os bons.

MARIA HELENA — Permanecerá no mercado de arte aquele que fez e pretende continuar fazendo um trabalho que una o cultural e o comercial. Com isto o sistema de artes será moralizado.

TINA — Os anos 70 e 80 fomentaram uma série de equívocos nas artes plásticas. O sistema está aterrissando desta euforia e confusão e começa a fazer a seleção. E as galerias, os museus e o mercado, que estavam aplaudindo muita coisa discutível, devem passar a atuar com critérios mais eficientes. Isto será bom para todos, pois se o museu faz um trabalho sério é bom para as galerias e vice-versa. Todos trabalhando bem e juntos podem resgatar a arte e a cultura ultimamente muito esquecidas neste país.

A ARTELOJA, da Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, comunica aos público interessado em adquirir obras de arte que dispõe de trabalhos de Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Carlos Oseald, Otto Reim, Debret, Claudia Stern, Moura, Alice Soares, Alice Brueggemann, Olegário Triunfo, Maria de Jesus, Vasco Prado, Circe Saldanha, Clarice Jaeger, Didonet, Fernando Centeno, Delfina Reis, Silvia Cestari Cunha, Maristela Salvatori, Anestor Tavares, Luzzemberg, Danúbio, Iberê Camargo, Maria Tomasselli, Cirne Lima e outros.

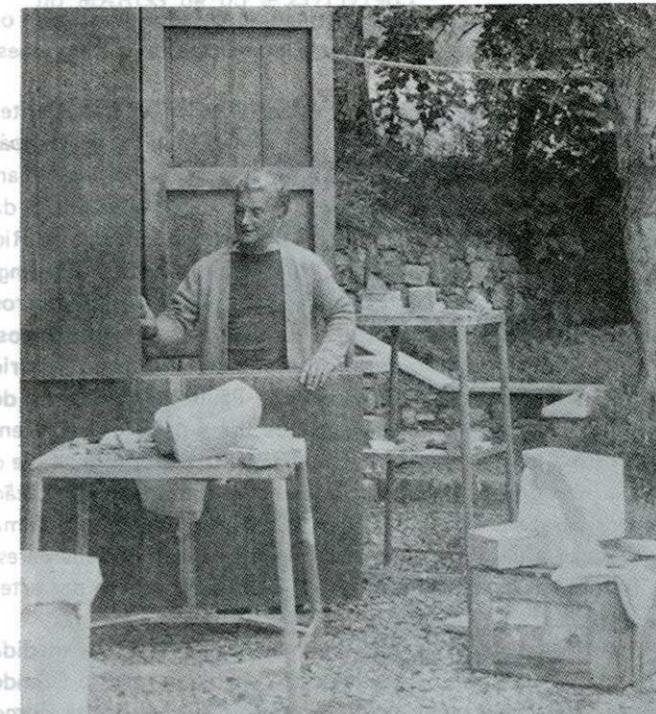
Foto: Mabel Vieira



"Alvorada" — Serigrafia de Danúbio Gonçalves

HOMENAGEANDO BRUNO GIORGI

Maria Amélia Bulhões
Professora e pesquisadora de História da Arte na UFRGS.



Bruno Giorgi

Período de Exposição: 13/03 a 13/04/1986. Local: Salas Negras — 1º andar. A mostra, montada sob a curadoria de Francisco Stockinger, reúne esculturas em mármore branco de sete artistas gaúchos: BEZ BATTI (Venâncio Aires/RS, 1940), HENRIQUE RADONSKY (Porto Alegre/RS, 1946), HÉLIO SANTOS DOS SANTOS (Quaraí/RS, 1945), FRANCISCO STOCKINGER (Traun/Áustria, 1919), IRINEU GARCIA (São Luís Gonzaga/RS, 1946), NILTON MAIA (São José do Norte/RS, 1953) e VASCO PRADO (Uruguaiana/RS, 1914), além de 1 escultura de BRUNO GIORGI (Mococa/SP, 1905), mestre brasileiro que vem de completar 80 anos — motivo da homenagem do MARGS.

A exposição faz parte de uma série de exposições coletivas em que os escultores vêm sistematicamente homenageando seus mestres e colegas em Porto Alegre. Este ciclo teve início com a exposição que homenageou os 70 anos de Vasco Prado. No ano seguinte, o homenageado foi Xico Stockinger e agora Xico, como curador, junto com os demais escultores desta mostra, homenageia seu antigo mestre, Bruno Giorgi.

Bruno Giorgi é um dos mais antigos e importantes escultores brasileiros vivos hoje. Com 80 anos, este simpático e ativo artista plástico continua atuante no cenário artístico brasileiro. Seu atelier, no prédio do Hospício da Praia Vermelha, foi um importante espaço cultural no Rio de Janeiro da década de 40. Por lá passaram Sonia Ebling, Xico Stockinger, Iberê Camargo, Milton da Costa e outros importantes artistas plásticos brasileiros contemporâneos.

Durante o ano de 85 Bruno Giorgi recebeu uma série de manifestações no Rio e em São Paulo pela passagem de seus 80 anos. A homenagem que lhe é prestada agora em Porto Alegre expressa o reconhecimento de seu trabalho e o carinho de seus colegas gaúchos. Este tipo de manifestação nos parece importante por caracterizar o empenho de uma categoria de artistas plásticos na valorização de seus pares, reforçando sua prática artística dentro do campo das artes plásticas.

Empenho que adquire maior significado na medida em que este tipo de prática está ocorrendo no Rio Grande do Sul, região do Brasil reconhecidamente aceita como celeiro de escultores. Aliás, não muito tempo atrás, ouvi, em São Paulo, um grupo de artistas plásticos comentando a proporção significativa de gaúchos no conjunto dos nomes mais respeitados nacionalmente na área da escultura. Fazendo jus a este peso no cenário nacional, os escultores gaúchos tem demonstrado capacidade de organização enquanto categoria profissional. Criaram a Associação de Escultores do RGS que tem procurado congregar seus associados em torno de questões importantes para a categoria e, principalmente, tem levado a cabo um trabalho de valorização desta prática dentro do campo das artes plásticas.

A escultura, como se sabe, desde o renascimento, vem gradualmente se desvinculando da arquitetura e se impondo como uma categoria autônoma dentro do campo das artes plásticas. Esta autonomia tem custado grande esforço aos escultores que enfrentam em sua prática uma série de problemas advindos da própria especificidade da escultura: sua tri-dimensionalidade. A escultura isolada da parede arquitetônica exige espaço em torno de si e espaço visual, é de difícil transporte e pode ser facilmente danificada. Estes são alguns dos problemas que enfrentam os escultores em seu trabalho cotidiano.

No entanto, nos parece que a tri-dimensionalidade

pode ter uma resposta mais efetiva ao desejo de participação do público na obra. Prova disto foi o desenvolvimento dos ambientes e objetos, categoria que nos anos 60/70 substituiu as práticas tradicionais da pintura e escultura em uma ação mais integrada.

A retomada do consumo da obra de arte, que se verifica a nível internacional, já na segunda metade dos anos 70, foi comandada pela pintura, mas a escultura também vem progressivamente participando deste processo. A nível local, o empenho dos escultores em se organizarem enquanto categoria, buscando novas formas de atuação, poderá, num futuro próximo, reverter em afirmação e maior qualificação desta prática artística.

A mostra inaugurada no MARGS traz a preocupação com a divulgação de um tipo específico de trabalho escultórico, tendo como foco um material: o mármore. O material escolhido possui significado especial: é um material historicamente consagrado pela escultura; evidencia o caráter laborial desta prática artística e foi um dos materiais preferidos por Bruno Giorgi, o escultor homenageado. Bruno Giorgi teve muitas de suas magníficas peças executadas em mármore, nas mais diversas qualidades e cores.

A mostra em destaque deixa-nos sentir certa monotonia da cor. No entanto este fato se dilui no contraste excelente que o branco dos mármore obtém em relação ao negro das paredes, piso e teto. Contraste que cria um clima bastante especial, envolvente e ao mesmo tempo impactante.

A iluminação, no entanto, como já se pôde observar em outras exposições com mármore, deixa um pouco a desejar. Não no sentido da exposição como um todo, uma vez que o tom escuro do ambiente absorve o excesso de luminosidade, diluindo os contrastes excessivos. Mas na observação detalhada de cada peça pode-se perceber que o mármore com sua superfície aveludada exige uma luz mais suave, que evidencie seus tons e meios tons. A luz direta dos spots enfatiza demais as saliências e reentrâncias, tornando as formas um pouco duras. Este tipo de falha nos parece expressar a falta de prática com este tipo de peça, o que não ocorre, por exemplo, com a pintura, em que a vasta experiência em exposição dá aos organizadores um know-how que permite valorizá-las com a devida iluminação.

Pelo tipo de material escolhido como foco da mostra exigir certa especialização de seus produtores. A exposição conta com a participação de um número reduzido de escultores e estes apresentam-se com um número pequeno de peças. Esta seleção viabiliza uma boa distribuição das peças no espaço das salas, permitindo que cada obra possa dispor de vários ângulos de visão e de um espaço de "respiração".

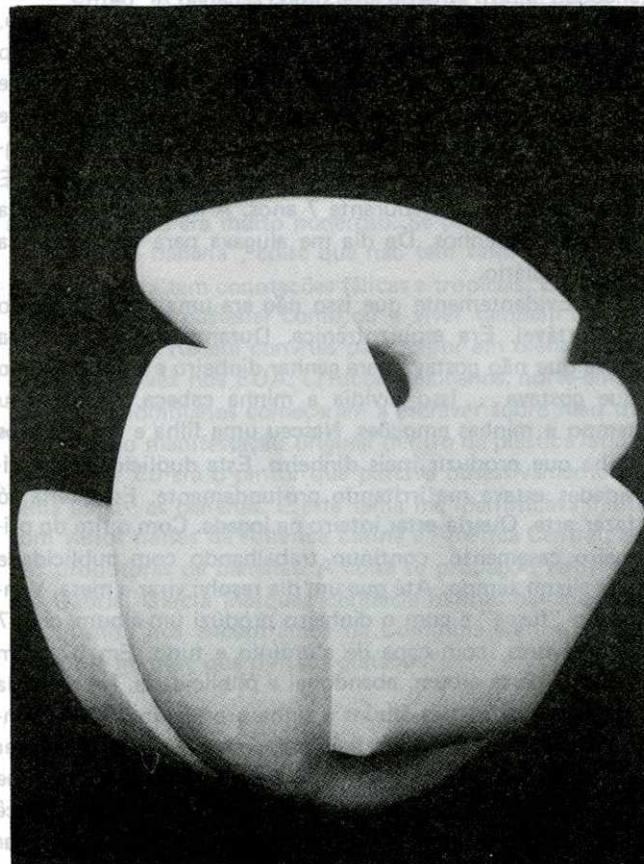
As peças expostas mantêm entre si uma harmonia de formas, tendendo em geral para a abstração. O tratamento formal evidencia uma preocupação com o deleite visual,

tanto nas peças abstratas como nas figurativas.

O mármore pode ser pensado em termos mais agressivos, no entanto a experiência nos indica que, seja pela textura do material ou por suas cores suaves, ele tem-se prestado a uma poética formal suave.

Analisando a escultura contemporânea, desde suas origens no final do séc. XIX, com Rodim e Degas, podemos observar certa tendência a pesquisas e devaneios formais. Tendência que se evidencia como dominante nesta exposição do MARGS. Considerando que a escultura, como as demais práticas artísticas, evidencia o homem e seu tempo, fica como sugestão para que se reflita sobre o caráter e papel da escultura em nossa sociedade.

Foto: Circe Saldanha

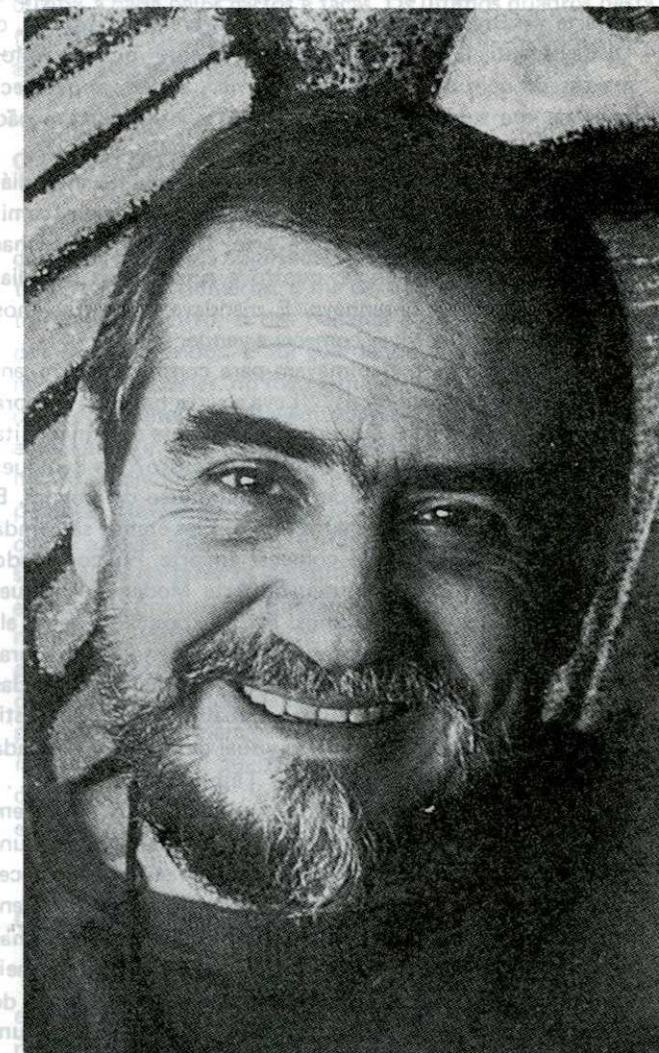


"Sem Título" — Hélio Santos dos Santos

DAS BANANAS À ABSTRAÇÃO

Depoimento de Antônio Henrique Amaral, pintor paulista, que expôs no MARGS de 05 a 21/11/1985.

Editado por João Carlos Tiburski.



Antônio Henrique Amaral

OS ANOS DIFÍCEIS

Isto não é uma palestra nem uma conferência. É um bate-papo informal a respeito da minha vida e do meu trabalho em geral. A minha primeira exposição individual foi em 1958. Antes disso, estudei desenho e entrei na Faculdade de Direito, da onde saí advogado com formação curricu-

lar normal. Mas já aos 16 ou 17 anos achava que a minha vida, o meu trabalho, iria se desenvolver muito mais em alguma atividade ligada à literatura ou outra forma de arte. Nunca acreditei que daria certo fazer alguma das carreiras que meu pai e minha mãe esparavam de mim, mas ao mesmo tempo me assaltava a preocupação de como é que eu iria viver destas coisas. Escrevendo poesias? Pintando?

Nesse tempo, por volta de 1950, não existia mercado de arte no Brasil. Quem vivia de pintura era o Portinari, o Di Cavalcanti, Lasar Segall, Tarsila. O Segall, por exemplo, era casado com uma mulher muito rica. Então, as perspectivas de me sustentar fazendo aquilo que eu gostava não eram lá muito boas.

Eu me lembro que aos 18 anos escrevia no meu diário, que mantenho até hoje, as dúvidas sobre meus caminhos e minhas reflexões sobre arte. Comecei a desenhar com uma certa constância: quatro a cinco horas por dia. Estudava Direito e desenhava. E mandava meus trabalhos para os Salões. Para viver comecei a vender seguros.

Meus amigos me animavam para continuar desenhando: "Continua trabalhando!" "Leva a sério tua arte, compra papel melhor e vai desenhando..." Mas era uma incógnita esse negócio. Como é que eu iria viver disso? De qualquer forma continuei desenhando e fiz um curso de gravura. E mandei as gravuras para alguns salões. Eles eram e são ainda o veículo ou canal para se começar em arte. Fui convidado a expor as gravuras no Museu de Arte Moderna. E fiquei muito animado. Tinha 23 anos. Fiz a exposição e vendi alguns trabalhos para parentes e amigos. Vendí animadoramente, dessa forma, 1/3 da exposição. E gostei... Uma das coisas que me instigaram muito a trabalhar com artes plásticas foram as Bienais. O universo visual da primeira, segunda e terceira Bienais era belíssimo. Tinha Picasso, Legér... Então aquele universo da pintura abstrata que estava em pleno apogeu na década de 50 me intrigou muito. Que mundo é este? Que linguagem é esta das artes visuais? E comecei a ler, freqüentar exposições e trabalhar. Aos poucos fui entrando na linguagem da pintura, fui transformando minhas emoções em imagens. Após a exposição de 1958, a primeira individual, tranquei a minha matrícula na Faculdade de Direito (estava no 5º ano) e resolvi cair fora do país por um tempo.

Arrumei dinheiro emprestado e fui para a Argentina e para o Chile. No Chile fui passar 3 semanas e fiquei 6 meses. Me convidaram para fazer exposições e achei interessante. Expus na principal sala de Santiago e depois na Universidade de Concepción. Aí conheço o diretor da União Pan-americana, de Washington, que tinha uma galeria de artes na OEA, por onde haviam passado muitos artistas latino-americanos. Eu achei sensacional. Mas estava começando e já estava recebendo convites para expor nos EUA. É claro que o

apoio e o estímulo não fazem um artista, mas são importantes. A receptividade ao trabalho que você faz é altamente estimulante para prosseguir. Porque onde você trabalha e ninguém te consome, ninguém te escuta, você desanima e acaba achando que a produção não é boa. Também em arte você precisa encontrar eco, diálogo. Então, não posso dizer que para mim o início foi difícil. Difícil foi viver do meu trabalho. Porque se eu comecei a expor em 58, a verdade é que só a partir de 70 passei a me sustentar com a arte. Foram 12 anos de bataiha.

A DIVISÃO DO ARTISTA

Expus nos EUA, ganhei uma bolsa de estudos e fiquei 6 meses em Nova Iorque no ano de 1959. Depois voltei para o Rio de Janeiro, mas não tinha como sobreviver. Eu não ia viver às custas de pai e mãe. Arrumei um emprego e fui trabalhar de assistente na Galeria Bonino. Trabalhei lá 1 ano. Aí conheço uma moça que já tinha uma filha do primeiro casamento. Aos 24 anos, estava casado, tinha uma família e não podia parar de trabalhar. Ela era pintora também. De 1960 a 67 comprei e vendi quadros e trabalhei numa agência de propaganda como redator, nunca como desenhista. E desse jeito me virei durante 7 anos. À noite pintava, fazia gravuras, desenhos. De dia me alugava para uma empresa por um salário.

Evidentemente que isso não era uma situação muito confortável. Era esquizofrênica. Durante o dia fazia uma coisa que não gostava para ganhar dinheiro e à noite fazia o que gostava... Isso dividia a minha cabeça, dividia meu tempo e minhas emoções. Nasceu uma filha e aos 25 anos tinha que produzir mais dinheiro. Esta duplicidade de atividades estava me irritando profundamente. Eu queria só fazer arte. Queria estar inteiro na jogada. Com o fim do primeiro casamento, continuo trabalhando com publicidade por algum tempo. Até que um dia resolvi virar a mesa. Vendí um "fusca" e com o dinheiro produzi um álbum com 7 xilografuras, com capa de alumínio e tudo. Em 67, com a venda deste álbum, abandonei a publicidade. Na noite da estréia vendí só três álbuns e tinha produzido 300. Aí pensei comigo mesmo: "um belo começo para quem quer viver de arte". Mas na ocasião eu tinha uma namorada que me apoiava muito e me cobrava muito. Ela sempre dizia: "você é um artista que eu não vejo trabalhar, você não pode ficar tomando whisky o tempo todo, tem que trabalhar". Então, peguei os álbuns e saí a vender de porta em porta para os amigos. E vivi um ano destes álbuns.

BANANAS & BANANAS

De 58 a 67 o mercado de arte, principalmente de gravura e desenho, era muito difícil. O mercado de arte no Brasil começou a surgir com uma fisionomia definida no fim da década de 60. Em 68, estávamos em plena ditadura, vivendo a expectativa de uma tragédia social. E a verdade é que estávamos todos muito atrapalhados com esta situação política. Não havia liberdade e a censura e o AI 5 reprimiam violentamente. Neste ano eu lancei as bananas. Toda atividade cultural em São Paulo era de opinião e no plano internacional predominava a contestação estudantil. Os círculos artísticos transformaram-se em resistência à ditadura. A ironia tornara-se um aspecto vital. Com ela e as bananas eu comecei a mostrar que desde 1964 nós estávamos vivendo numa "república de bananas", onde os golpes militares expressavam o caráter político da América Latina.

Então, as bananas como uma dose de ironia, deboche, gozação e vitalidade, mas sobretudo como linguagem de pintura, começaram a surgir e a dar prêmios em todos salões. De 68 a 69, consegui viver de prêmios-aquisição (Salão de Campinas, Salão do Rio de Janeiro, Paulista, Salões de São Bernardo e São Caetano etc.). E os críticos se assustavam com tantas bananas surgindo de repente na pintura brasileira. O tema era muito poderoso. Se por um lado se diz "a preço de banana", coisa que não tem valor ou sentido, por outro, ela tem conotações fálicas e tropicais. E a crítica nacional e internacional começou a viver também das minhas bananas. Recebi convites para expor em bienais, para expor outra vez nos EUA. Críticos mexicanos, norte-americanos e colombianos começaram a escrever sobre meu trabalho como manifestação original dentro da plástica latino-americana. Eu era o pintor que pintava obsessivamente um tema único: as bananas. E este tema me identificava muito com vários países da América Latina e América Central, zonas produtoras de bananas. A coisa se propagou tanto que até Gabriel Garcia Marquez conhecia minhas bananas. Em 72, quando nos encontramos na Colômbia ele me definiu como "el hombre que pintaba platanos".

BANANAS & GARFOS & FACAS

As bananas, entretanto, foram-se transformando. Elas não eram mais simplesmente bananas. Por 7 anos eu pintei 300 bananas, por 7 anos "Jacó seguiu Labão". A partir de 1971, coincidindo com a operação Bandeirantes, repressão em São Paulo e Rio de Janeiro, o clima de terror espalhado pela ditadura foi violento. E todos os artistas criticavam esta situação. Então minhas bananas começaram a ser torturadas por garfos e facas.

Começaram a ser enroladas com cordas. Surgiu uma verdadeira batalha entre garfos, facas e bananas, numa série que eu chamei de "Campos de Batalha", composta de 35 quadros, que produzi de 73 a 74 quando estava morando em Nova Iorque.

A banana passou a ter um caráter de personagem. No fim da série a banana ficou destroçada, foi esmigalhada e reduzida a nada pelos garfos e facas. Os últimos quadros desta fase são lâminas de metal num fundo negro. Acabou a cor, acabou a banana, acabou tudo...

O EU E O OUTRO

Já no final da fase das bananas, adquiri o hábito de desenhar com lápis colorido em pequenas folhas. Desenhava tudo: palavras, números. E me dei conta que havia dois pintores: um objetivo, o das bananas e outro mais caótico, o dos riscos coloridos. E fui guardando aqueles desenhos, tenho centenas deles, no meu arquivo secreto, uma espécie de diário ou banco de imagem. Um dia comecei a olhar para aquilo tudo e tentar decifrar. Entendi que não tinha deciframento. Eram símbolos e eles são a essência da arte contemporânea. Revelação de uma atividade emocional não-consciente através de imagens. Então, comecei a pintar estas coisas. Deixei de fazer os desenhinhos em guardanapos de bar e passei a produzi-los diretamente na tela. Foi neste momento que desisti que a minha pintura tivesse sentido. A arte não é clara. A natureza humana não é clara. As nossas contradições são complexas. Compreendi que pintura não é para entender, é para ser sentida. Passei a pintar aquilo que ia me saindo, sem querer interpretar. É assim que o artista contemporâneo cria. No meio da loucura, sem muita ordem e razão.

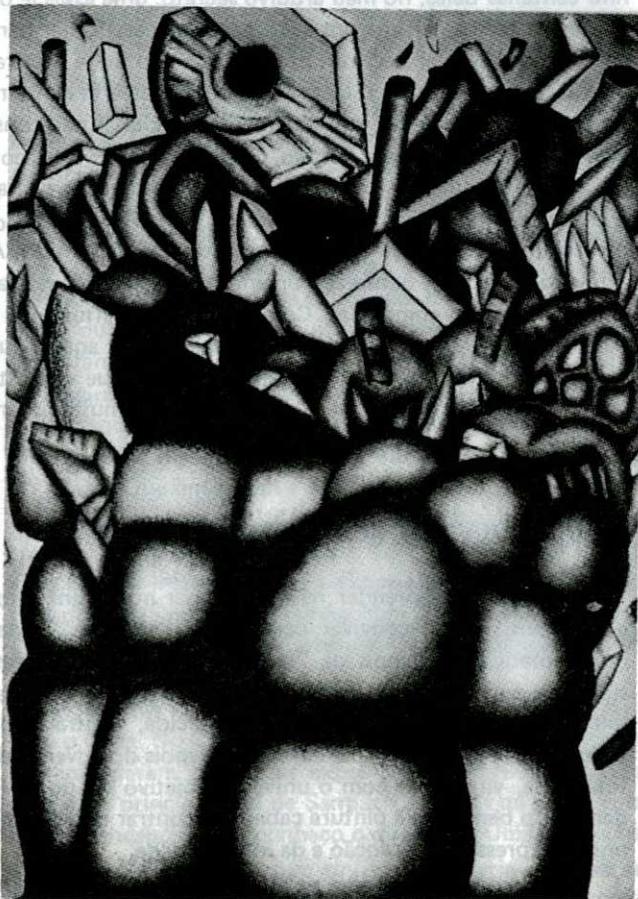
OLHAR PARA DENTRO E SOLTAR A COR

Temos que aprender não a dominar nossos instintos e emoções, mas a conviver com eles. Os grandes artistas norte-americanos, depois da 2ª guerra, faziam um expressionismo que era uma explosão sem limite, sem censura, sem busca de uma ordem pré-estabelecida, contrariando todos os princípios da arte européia. Depois do advento da fotografia, viu-se que com o universo objetivo ela podia lidar muito bem, mas à pintura caberia encontrar outro caminho: a expressão da emoção e da interioridade.

Se antes o processo político e social me obrigou a olhar para fora, agora eu queria olhar para dentro de mim e descobrir um caminho livre com sentidos incertos. E resga-

tei muitos desenhos anteriores à 64 e neles descobri um caminho diferente. Na série "Campos de Batalha", eu pintava com máquina fotográfica. Fotografava a banana, o prato e a faca. Depois, como fazem os artistas realistas norte-americanos, projetava o slide na tela e com o lápis copiava direitinho. Passava a projeção para o lado da tela e ficava olhando as cores e pintando.

Em certo sentido, a pintura brasileira não soltou a cor. Eu vejo pinturas dinamarquesas, norueguesas e suecas com uma força e riqueza de cor muito maior que a dos nossos pintores. Tentei ousar mais, ser menos tímido, largar o pudor e soltar a cor... Eu pintei como um latino-americano. Querendo pintar tudo, transbordar. Tentei encontrar uma linguagem construtiva que não me embananasse, mas a minha percepção e emoção eram outras. O pintor brasileiro não deve ter modelos, tem que descobrir o universo por si.



"Construção - Bolívar" - 1983
Óleo/tela

FAZER ARTE NA AMÉRICA LATINA

Não podemos trabalhar à sombra das modas internacionais, mas temos que utilizar informações que são úteis para nós. Se você quiser enriquecer, a linguagem tem que fazer alguma coisa além do que já foi feito. Este é o desafio. Além disto, você tem que entrosar seu trabalho com sua vida, dentro de condições específicas. Fazer arte na América Latina não é fácil, mais fácil é fazer nos EUA. Lá, você não precisa importar material, ele está lá. Você fatura em dólar. O cara que ganha menos nos EUA, ganha 800 a 900 dólares por mês. Nos Estados Unidos é comum os artistas que fazem contratos com as galerias e recebem todo material para trabalhar. Um ritmo de animação cultural só poderá ser conseguido através da iniciativa privada. Ministérios e Secretarias de Cultura, aqui, não têm dinheiro para nada. No Japão, toda grande loja tem uma galeria de arte. Fazem catálogos luxuosos, trazem exposições famosas seguradas em milhões de dólares. Aqui é uma batalha.

AMOR E VIDA

Às vezes me parece que a vida tem um sentido maravilhoso. Outras vezes ela perde o sentido completamente. Geralmente quando a gente não está amando ela não tem o menor sentido. Principalmente em Nova Iorque, no inverno, quando bate aquele vento gelado, se você está sozinho, a vida não tem nenhum sentido.

AAMARGS

Participe mais da vida do seu Museu

Associe-se na AAMARGS
Associação dos Amigos do Museu
de Arte do Rio Grande do Sul.

ESPAÇO ABERTO

LENIR DE MIRANDA: "A ARTE COMO SUBVERSÃO"

"A ARTE IMPLICA NUMA CONSCIÊNCIA DA REALIDADE E TEM FORÇA TRANSFORMADORA. É UM INSTRUMENTO CRÍTICO".

Esta é a opinião da artista plástica Lenir de Miranda em "Estudo de Valores ou Sem Valor", onde a artista trata o assunto não só em sua riqueza plástica e imagética, mas, principalmente, faz uma reflexão sobre a sociedade brasileira nos anos 80.

A HISTÓRIA DE UM BARÃO INDIGNADO COM A CENA NACIONAL

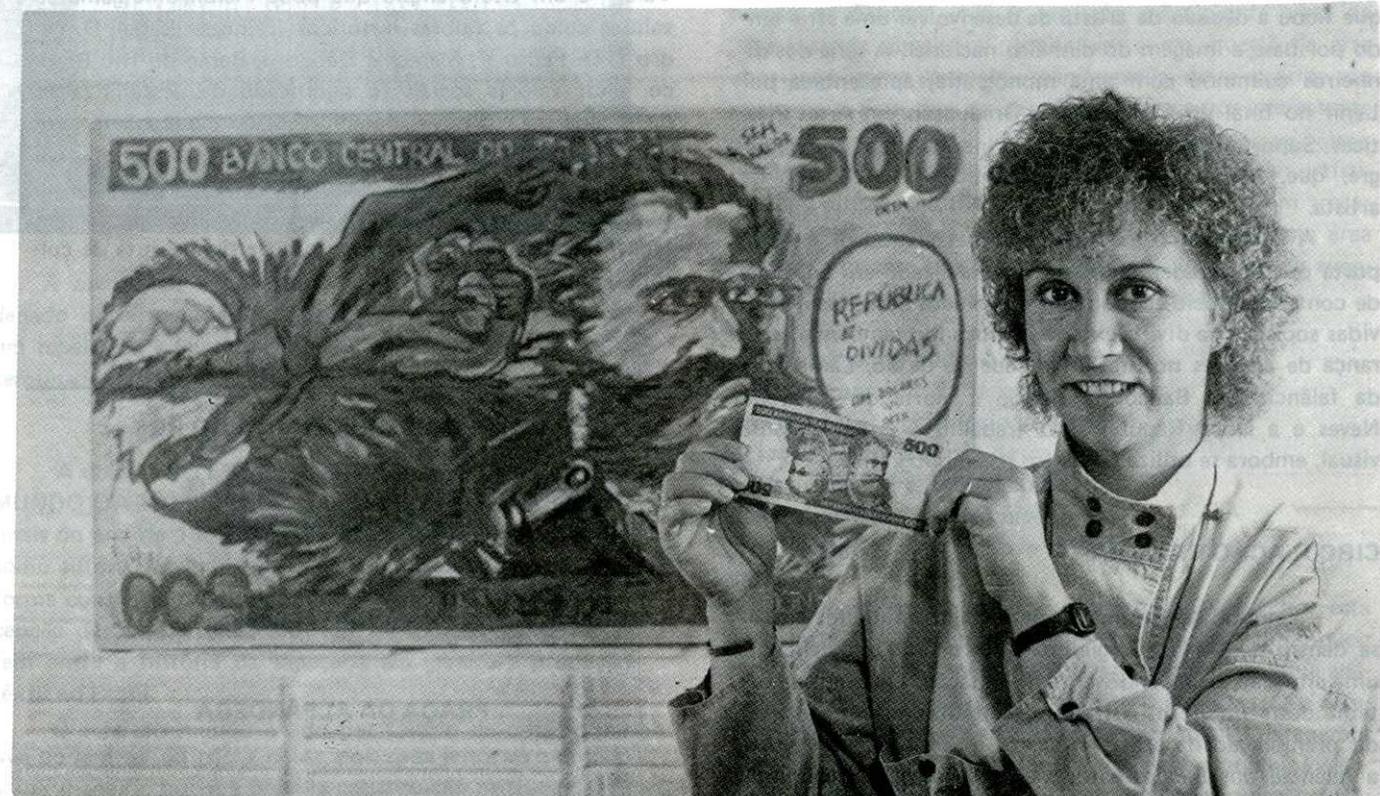
O interesse em desenvolver uma série sobre o dinheiro surgiu no final de dezembro de 83, após a pintura de um outdoor comemorativo aos 20 anos de Zero Hora. O tema deveria conter uma mensagem para o ano de 1984. Lenir procurou uma imagem de impacto popular que contivesse a figura humana, centro do seu trabalho, e que significasse uma realidade atual. Escolheu a imagem da

nota de mil cruzeiros, o Barão, como é conhecida pelo povo, e colocou uma mensagem de otimismo com ironia num "balloon", desejando "BOA SORTE EM MIL DÓLARES". Um clima de agitação estava na cor vermelha da nota e do Barão. Era um barão indignado com a cena nacional. Pintado numa das salas do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, foi visto por pessoas dos mais diferentes níveis culturais.

Lenir lembra que a Televisão Tuiuti, de Pelotas, se recusou a fazer uma reportagem pedida pela UFPEL, sobre o outdoor. "Finalmente aquela não era bem o tipo de arte que interessava a uma comunidade altamente burguesa e que cultua uma arte idealista romântica como adorno ideológico. Foi necessário que a RBS-Porto Alegre pedisse uma documentação para que fizessem a reportagem.

Esta é a história de uma Barão, exposto por dois meses em Porto Alegre, que olhou furioso para o ano de 1984 e deu origem a uma série intitulada "Estudos de Valores ou Sem Valor".

Foto: Netto



Lenir e Seu Trabalho

IMAGEM E CRÍTICA

O incidente com a TV em Pelotas vem reafirmar concepções da classe dominante sobre a produção de imagens, relacionando arte como adorno do poder. Para Lenir, "a arte tem suficiente autonomia para intervir como elemento de transformações sociais. Sendo autônoma, em momentos, ela sobrepuja seus condicionamentos sócio-econômicos e pode atuar como uma contra-ideologia do sistema. A arte é um instrumento crítico oriundo de segmentos da classe dominada".

Lenir admite que há uma ideologia imagética positiva, que são as representações artísticas que reforçam a validade do sistema vigente, que compactuam com a ideologia da classe no poder e, portanto, são consagradas como padrão estético. Em outras palavras, há obras que concorrem para a reprodução do sistema, assim como há obras que abrem caminho para a subversão das idéias comuns, ou seja, obras que são revolucionárias.

PINTURAS E MONOGRAFIAS

A experiência com o primeiro outdoor foi tão forte que ficou a decisão da artista de desenvolver uma série tendo por base a imagem do dinheiro nacional. A série dos dinheiros culminou com uma monografia, apresentada por Lenir no final do Curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis, na PUC, em Porto Alegre, que, conforme a autora, tornou-se um caderno de artista.

A monografia (ou pensamentos ilustrados) é composta por dois cadernos. Um deles, realizado em 84, trata de conteúdos sócio-econômicos e políticos baseados nas dívidas sociais e na dívida externa, enfocando também a esperança de eleições no Brasil. No caderno de 85, Lenir trata da falência dos Bancos, a eleição e morte de Tancredo Neves e a Nova República. O trabalho é essencialmente visual, embora se utilize de textos nas monografias.

CIRCULAÇÃO DA OBRA

"Estudos de Valores ou Sem Valor" pretende situar-se dentro de uma ideologia imagética crítica que denuncia uma situação de dependência e dominação. Tratando de um tema desta natureza, o trabalho surgiu como uma espécie de premonição da artista sobre os escândalos financeiros, a falência dos Bancos e todo um processo que culminou com as medidas econômicas do governo até a troca do cruzado pelo cruzado. O que mostra que o artista sensível ao

seu tempo adianta-se intuitivamente, projetando um futuro próximo dentro da sociedade em que vive.

Mas, para o artista não basta apenas fazer a obra. O fato artístico se completa com o público. A obra tem que vir a público para ter existência, sofrer uma valorização social. A obra não é só idéia e representação, mas também um produto sujeito a preço, mercado e intermediário.

ICONOGRAFIA

Em "Estudo de Valores ou Sem Valor", Lenir utiliza dinheiro corrente e notas fora de circulação. Esta série de dinheiros são pinturas que envolvem signos em choque. Por exemplo: "Mulher Maravilha versus Princesa Isabel". Super-heróis das potências hegemônicas e heróis nacionais de um país de terceiro mundo (Batman representando o FMI versus operário brasileiro). Os personagens aparecem em relações dúbias no espaço bidimensional da tela. Toda a proposta situa-se sobre a imagem do dinheiro, que é um valor monetário e ao mesmo tempo, é um valor sem valor em todo o contexto político-econômico do País (1984-85).

Para Lenir de Miranda, "Estudo de Valores ou Sem Valor" é um título amplo que pode incluir uma gama de valores como os valores históricos (Princesa Isabel, D. Pedro I, D. Pedro II, Marechal Deodoro, Barão do Rio Branco, etc); valores sociais (o significado da desvalorização da moeda para o povo, desemprego, criminalidade); valores políticos (a situação de dependência econômica, dívidas externa e interna); valores culturais (dependência cultural, invasão de super-heróis alienígenas em espaços pertencentes aos heróis nacionais, luta de signos, luta de culturas e luta de classes).

VISITE O MUSEU DE ARTE DO RGS

De Terças a Domingos

Das 10 às 17 horas

PRAÇA DA ALFÂNDEGA

"ARTÊXTIL NO BRASIL": uma publicação em debate

MÔNICA ZIELINSKY*

Foto: Mabel Vieira



"... A mensagem é um grupo ordenado de elementos extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura..." (1)

A obra "ARTÊXTIL NO BRASIL – VIAGEM PELO MUNDO DA TAPEÇARIA", publicada pela FUNARTE em finais do ano de 1985, possui a sua mensagem. Rita Cáurio, como autora, faz uma leitura do mundo da tapeçaria, conforme consta no próprio título do livro, ordenando sua percepção desta área numa estrutura de tópicos que se repartem entre a história da tapeçaria em geral e a produção têxtil no Brasil.

O referido mundo é lido por Cáurio de uma forma que poderá ser ou não a nossa, pois cada leitor vê o mundo à sua maneira, por sua própria constituição psicológica, filosófica e cultural. E não só a leitura do mundo pode ser

infinitamente variável, como também o é a leitura sobre uma leitura do mundo. Temos deste modo, no estudo da obra, possibilidades de debate, inteiramente abertos e passíveis de múltiplos pontos de vista.

"Artêxtil" é um trabalho que fascina pela apresentação – capa, sobrecapa, papel e impressão da melhor qualidade, com estudada diagramação. O material fotográfico igualmente merece destaque por sua variabilidade, nitidez e seleção precisa. É um acervo ilustrativo acentuadamente rico e da maior validade para os estudiosos.

A obra possui linguagem clara, seqüencial e detalhada, entremeadada de relatos curiosos e interessantes que prendem à leitura. Revela conhecimento e precisão de dados históricos com fartura de exemplificações.

O trabalho estrutura-se basicamente em duas partes:
- Desenvolvimento Histórico e Geográfico
- Brasil Contemporâneo.

Consideramos importante chamar atenção para a montagem da primeira etapa na qual a autora desenvolve aspectos da história geral da arte e intercala-os em sua correspondência na história da arte da tapeçaria no Brasil desde seus primórdios. Assim, tem-se no estudo relatos sobre o nascimento desta prática têxtil no Egito, Oriente, Antigüidade Clássica, Idade Média, Pré-Renascença e Renascimento na Europa – já o capítulo subsequente trata da "Pré-História Brasileira", onde entra em questão a arte aborígene como primeira manifestação desta prática em nosso país. Este tipo de abordagem parece-nos interessante no sentido de valorizar nossa própria produção num relato histórico, e não somente em estudar as ocorrências artísticas em outras culturas. Percebe-se um esforço em traçar aspectos da identidade cultural em nosso país nesta área plástica, mesmo que muitas vezes esta busca possa eventualmente carecer de um mais atento embasamento:

"... Finalmente, falar de Brasil é falar de contradição e surpresa, o próprio país se constituindo – com o seu "caldo" cultural de contrastantes mesclas e o seu complexo quadro político – econômico – social – numa "obra de arte muito atual..."²

A tentativa de dizer o que é "brasileiro", por esta caracterização aqui precedente, afigura-se-nos um pouco "romântica", isto é, não justificada teoricamente. Uma análise mais profunda da questão facilitaria com certeza a compreensão de todo o parágrafo. Não nos fica inteiramente clara a analogia da complexidade política, econômica e social de nosso país com "uma obra de arte muito atual";

ARTE CATARINENSE NO MARGS

A exposição que o Museu de Arte de Santa Catarina organizou para apresentar no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e posteriormente na Sala da Funarte, em Curitiba/PR, tem um caráter inovador pelo menos num ponto: a Comissão Consultiva do MASC quis reunir artistas menos conhecidos nestes dois Estados do Sul, para dar ciência da vitalidade e do sentido de renovação da arte catarinense. Com isto, alguns nomes consagrados como Eli Heil, Elke Hering, Meyer Filho, Sílvio Pléticos, Hassis e Rodrigo de Haro, entre outros, deram lugar a artistas mais jovens cuja inquietação e pesquisa melhor se afinam com o critério adotado.

Doraci Girrulat, formada pela Escola Superior de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, é um dos mais significativos exemplos dessa inquietação e pesquisa. Trabalhando materiais inusitados na escultura, como telas metálicas, ela busca também, o esdrúxulo na forma, fugindo do convencional em todos os sentidos, procurando atingir o cerne positivo ou negativo do questionamento atual dos valores pré-estabelecidos.

Edson Busch Machado, desenhista de grandes méritos, comparece nesta coletiva com pinturas sobre suporte recortado, evitando a escravidão da moldura e do espaço delimitado. Fosse apenas isto sua intenção quedaria na revolta inócua. O valor maior de Edson está na proposta dos temas, também instigantes, onde a nudez, por exemplo, não precisa de véus e folhas de parreira para ocultar a dignidade da fonte de nossas origens.

Flávia Fernandes, pintora fiel à figuração, preferiu apresentar gravuras onde a vegetação reina como temática dominante. Sem chegar ao virtuosismo, Flávia demonstra domínio técnico, elaborando pequenas dimensões com grande contenção no traçado, usando com sabedoria o contraste entre manchas e linhas para dar personalidade tanto a uma folha discreta quanto a uma planta exuberante.

Flávio Souto, vindo da Escola Nacional de Belas Artes, soube conquistar a segurança com que brinca com o traço, produzindo uma série de caricaturas de artistas famosos. Veja-se, no entanto, que essa bridade aparente é regida por extremo controle da composição, onde a figura não serve apenas como modelo porque transcende o humor como elemento da obra do próprio artista escolhido, como é o caso mais patente de Salvador Dalí.

Guido Heuer, com seus relevos metálicos gravados, é uma presença destacada na coletiva por um atributo bastante descuidado nos caminhos da arte contemporânea: o acabamento. Com ele pode-se falar em virtuosismos de execução. Senhor absoluto de todos os segredos do metal que trabalha, Guido não vacila no corte, no relevo, na incisão, no

mesmo que no parágrafo seguinte a autora afirme que as divisões culturais sintetizam as principais tendências da pesquisa contemporânea, não nos parecendo isto suficiente para identificar a citada complexidade brasileira com "uma obra de arte muito atual". Pergunta-se, neste caso, por que arte atual é complexa? Ou ainda, conceptualmente falando, o que é uma obra de arte atual? E ainda, de que forma podemos justificar estas citadas relações?

Marlene Trindade, Nicola, Arlinda Volpato e outros artistas são considerados, na segunda parte, como aqueles que procuram nossas raízes. Mas o que são, na verdade, as nossas raízes? E será que estes artistas buscam em sua vivência urbana e cosmopolita expressar as raízes e o que é "brasileiro"? E principalmente, de que modo o fazem?

Levantam-se tais questões, não por outra razão que a reflexão conjunta: autora, leitores, artistas e nós mesmos devemos, coesa e constantemente, questionar a produção e os momentos de leitura desta produção. Cremos que para tal, estudos interdisciplinares se fazem necessários. A produção plástica e sua leitura carecem vivamente de um sistemático acompanhamento de diferentes áreas, simultaneamente, com suas imprescindíveis correlações.

14 Ao elaborar a análise da produção têxtil no Brasil, na segunda parte, esta fundamentação interdisciplinar seria certamente um elemento importante: o comentário sobre um artista e seu trabalho não seria visto de um único ângulo (traços de personalidade — relatos bibliográficos — obra), tampouco sob rótulos de tendências, como por exemplo "Abstracionismo lógico", "Artesanatos de Arte", "Especialidade e Natureza", "Têxteis reflexivo — intuitivos"... Cabe ressaltar a importância, em nosso entender, de analisar em profundidade cada produção em suas relações com seu produtor, meio sócio-cultural em que este vive, momento histórico, princípios filosóficos de sua atuação e ainda, entre as funções que esta produção ocupa no circuito de divulgação, legitimação e consumo no espaço social. Veríamos, deste modo, o enfoque, através de tendências, como um pouco restrito, pois estas são, na verdade, modos convencionais (ou pré-concebidos) de ver a própria obra. Acreditamos que cada produção situa-se como uma realidade passível de infinitas leituras, como já afirmamos, mas há elementos palpáveis com os quais podemos contar no momento de uma análise mais atenta. Somente descrições sobre quem foi o autor, alguns dados biográficos e o que produziu parecem-nos insuficientes diante da necessidade de um forte posicionamento sobre o que cada obra pode significar em um determinado contexto.

Por esta razão, quando Nicola é apresentado num tópico intitulado "Nicola e a Alma Brasileira", parece ser um pouco difícil a compreensão exata de tal analogia. O que é "alma brasileira"? "Alma Brasileira" é identificada no es-

tudo de forma generalista, neste item do trabalho como a transmissão de nossas forças indígenas:

... "É aí, rodeado de livros e de peças de arte — inclusive plumária indígena brasileira — que Nicola faz seus rabiscos e esboços, numa espécie de transe em que busca a livre expressão, deixando que o "pai-de-santo", como ele próprio diz, brinca, o guia."³

Alma brasileira situa-se para nós como algo muito mais complexo que raízes indígenas, arte plumária ou mesmo pai-de-santo, pois, não podemos deixar de levar em consideração a posição que ocupa um de nossos artistas nas mais diversas culturas que se desenvolvem em nosso país. O estudo jamais poderá ser isolado, a produção têxtil nunca poderá ser encarada como se existisse autonomamente, tampouco as classificações inexistem sem justificativas contextuais. O título "Nicola e a alma brasileira" fica-nos apenas como uma tentativa de classificação, sem uma leitura mais ampla do significado de seu trabalho nos horizontes da área plástica brasileira.

Apesar dos comentários tecidos neste breve espaço, não podemos deixar de ressaltar o extremo valor deste estudo. No Brasil pouco se escreve — pouco se tem feito. É fácil a crítica e a visualização de carências. No entanto, poucos se arrojam e têm coragem de produzir realmente, especialmente no mundo da bibliografia. Este trabalho de Rita Cáurio é realmente pioneiro e merece a devida atenção e reconhecimento nosso e de nosso público. Na área têxtil brasileira pode-se considerar um dos primeiros e importantes estudos, inserindo simultaneamente a função de guia e possibilitando novas retomadas. Sua mensagem aí está, "num grupo ordenado de elementos de percepção, extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura", como afirmou Abraham Moles, citado na introdução deste texto. Rita desejou reunir o maior e mais atualizado número de dados e organizá-los coerentemente para o leitor. A produção têxtil passa a ser reforçada neste estudo, estando mesmo incluído nas páginas finais um claro, conciso e bem ilustrado "Pequeno Vocabulário das Artes Têxteis", elaborado pelas tapeceiras gaúchas Joana de Azevedo Moura e Sônia Moeller.

"Artêxtil no Brasil" merece atenta e cuidadosa leitura; trata-se de uma publicação em debate: será que dela não poderão surgir novos estudos que sigam a mensagem proposta e incentivem a partir dela a reflexão sobre esta área de produção plástica? Não falamos de uma área tão carente ainda em termos de reconhecimento em nosso país? Este texto não poderá possibilitar novos métodos de leitu-

ra da produção? Cremos que essas questões devam ser refletidas por todos nós, produtores e leitores, para que, a partir do importante trabalho de Rita Cáurio, os rumos da arte têxtil possam cada vez mais se fortificar e seus horizontes virem a se ampliar significativamente em nosso país.

Foto: Mabel Vieira



"Auto Retrato" — Bia Vasconcellos

*Mônica Zielinsky

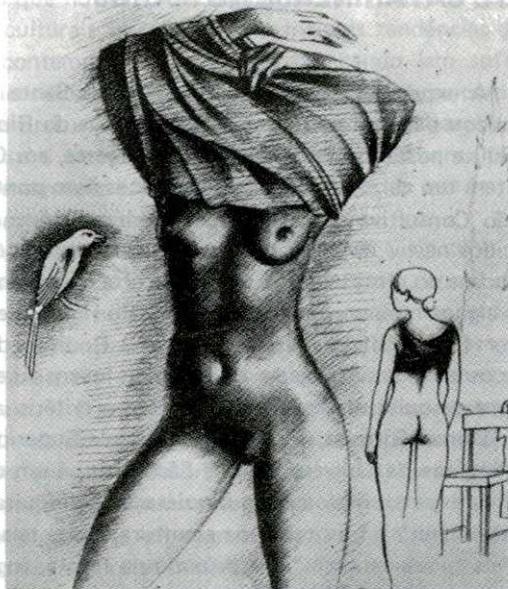
Professora e pesquisadora em artes plásticas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

(1) Abraham Moles. In: Teixeira Coelho Neto, J. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo, *Perspectiva*, 1980. p. 122.

(2) na obra em estudo, pág. 128.

(3) na obra em estudo, pág. 129.



"Sem Título" — Hamilton Machado

alisamento ou crespção da superfície, tudo conjuntado para um resultado onde a beleza do efeito não ofusca o tema abordado.

Hamilton Machado é um dos grandes desenhistas de Santa Catarina. Trabalha pouco e isto é um de seus maiores pecados. Para esta exposição remeteu apenas dois trabalhos de pequenas dimensões, bastante distanciados do melhor de sua produção. Não obstante, pode-se avaliar o quanto conhece de anatomia e como combina elementos aparentemente desconexos (um pássaro, uma cadeira) para instigar o espectador, dirigindo-o para a global da condição humana.

Helena Montenegro destaca-se como ceramista, conhecendo todos os mistérios da elasticidade da argila. Quando uma forma imaginada ultrapassa os limites dessa propriedade, Helena socorre-se do Bronze para executar um trabalho mais audacioso. Nos exemplos desta exposição, a artista desafia as aparentes limitações do material do sinuoso de curvas e vasados que muito valorizam suas peças, pelo inusitado da proposta com matéria-prima nem sempre tratada com tanta imaginação e poder criativo.

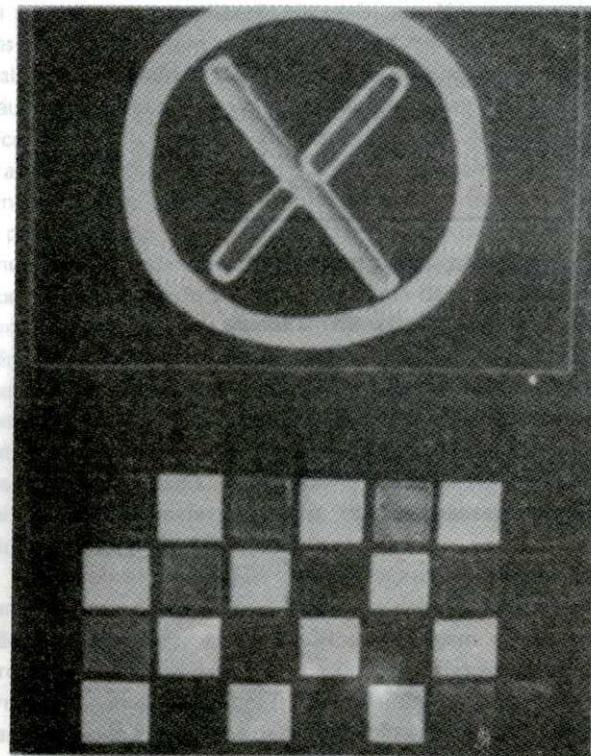
Jayro Schmidt é considerado o mais importante gravador de Santa Catarina, com incursões pelas diversas técnicas desta modalidade de arte, tendo inclusive publicado álbuns de xilogravuras e serigrafias. As gravuras apresentadas nesta exposição pertencem ao acervo do MAAC e não refletem todas as qualidades do artista.

João Otávio Neves Filho, mais conhecido por Janga, é um artista com cursos de arte no Rio Grande do Sul e em São Paulo, dominando perfeitamente a pintura, o desenho e a gravura. Nos exemplos apresentados agora, utiliza a areia

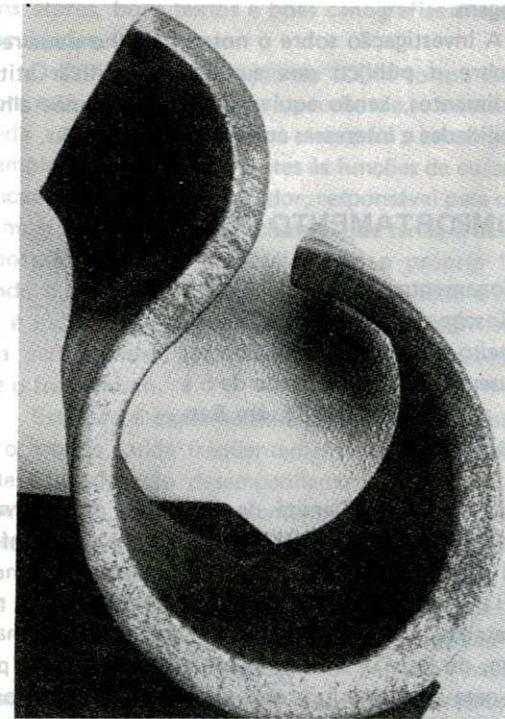
como ingrediente do suporte, nela trabalhando signos ou figuras geométricas, a cor entrando com economia e bom-gosto. Inquieto e ativo no meio artístico catarinense, é um grande batalhador pela causa da renovação de padrões ultrapassados, não no sentido de demolir a excelência do que foi feito, mas para a atualização do fazer artístico em Santa Catarina.

Luiz Carlos Canabarro tem levado a cerâmica a níveis poucas vezes atingidos pelos cultores do gênero. Embora defenda a cerâmica a ponto de recusar o título de escultor, está fora de dúvida que, tanto pelo arrojo das formas como pela inclusão de materiais alheios ao trabalho de ceramista (a pedra, por exemplo), entra na escultura com grande desenvoltura, descobrindo caminhos inéditos na formulação da arte contemporânea.

Luiz Henrique Schwanke pratica um trabalho de choque visual, mediante a repetição obsessiva de perfis a guache sobre papel, colados na tela. Trata-se de uma série que, naturalmente, abrirá caminhos a novas soluções plásticas, uma vez que a escolha não parece apresentar possibilidades inesgotáveis, como seria o caso da figura humana completa. No entanto, esta fase de grande liberdade prenuncia veredas do neo-expressionismo para enriquecer, entre os brasileiros, as fileiras dessa tendência contemporânea.



"Pintura Sobre Areia" — João Otávio Neves Filho



"Expansão" — Helena Montenegro

Max Moura foi considerado por algum tempo o "enfant terrible" da arte catarinense, abrindo espaços entre a chamada "vanguarda" com pinturas em longos frisos de pouca largura, lutando contra o conformismo do retângulo bem proporcionado. Saiu-se muito bem, ora entregando-se à figura, ora à abstração. Depois de dois anos passados em Nova York, onde estudou a fundo as diversas técnicas da gravura, voltou com uma série irrepreensível de mototipias e gravuras, como as que apresenta nesta exposição. Agora Max trabalha em pinturas de grandes dimensões e naturalmente vai outra vez surpreender a todos com seu espírito irrequieto mas altamente criativo.

Rubens Oestrom está voltando da Alemanha, para onde tem ido sempre em viagem de estudos. Os três trabalhos presentes a esta coletiva são apenas uma mostra de seu alto domínio técnico, muito melhor expresso em grandes superfícies, como demonstrou na soberba individual que o MASC apresentou em março último. Tendo participado da sala "Expressionismo no Brasil, Heranças e Afinidades", na última Bienal de S. Paulo, filia-se agora à corrente internacional do neo-expressionismo.

Harry Laus

Diretor do MASC

CONGRESSO ICOM/CECA 85

Depoimento de Vera Bina Braun, Assessora de Planejamento do MARGS, a respeito do *International Council of Museum, ICOM*.

Localização: Barcelona/Espanha
Período: 5 a 12 de novembro de 1985.

Organização: Serviço Pedagógico de Museus do Município de Barcelona

Colaboração: Ministério de Cultura/Espanha
Governo de Catalunya
Prefeitura de Barcelona

Conferências:

1. A investigação do educador de Museus — Associação de Trabalhadores de Museus da Catalunya
 2. A investigação pedagógica do objeto museístico — Comissão de investigação do Departamento de Educação dos museus municipais de Barcelona.
 3. A incidência da investigação pedagógica na montagem museográfica — Frans Schouten, Reinwardt Academy, Leiden, Holanda.
 4. Os museus e o público: interações sócio-culturais — Ulrich Ebell, Grupo de Trabalho da Pedagogia de Museus, Berlin, Alemanha.
 5. A investigação das técnicas de comunicação aplicadas ao museu. Chandler Screven, Universidade de Winsconsin, E.E.U.U.
- Comunicações
1. Comunicação sobre aplicação da política cultural à Educação e ação cultural dos museus. Prefeitura de Barcelona, Governo da Catalunya e Ministério de Cultura/Espanha.

Atualmente a museologia centra sua atenção no homem como protagonista do "ato museal". Segundo Aurora Leon "Hoje em dia o museu está capacitado para ser expoente e recipiente de nossa cultura. O que é importante é que esta capacidade se desenvolva, tome forma e nos possibilite um museu autenticamente vivo, expressivo da atividade sócio-cultural de nossa civilização".

A ação educadora do museu se dirige exclusivamente ao conjunto social, o qual deve tentar escutar, compreender e responder.

Na relação museu-sociedade podemos diferenciar 2 grandes blocos de público: o real e o potencial. O primeiro responde à oferta do museu com sua presença, o segundo; com sua ausência. Presença e ausência são duas formas ativas de responder à oferta da instituição. É aqui que a pes-

quisa do educador de museus tem de insistir e encontrar elementos novos e enriquecedores da relação entre o museu e a sociedade.

Sendo a bagagem cotidiana diferente em cada indivíduo, não podemos uniformizar o ponto de partida de sua relação com o museu, nem podemos situar "Status" ou classificações de "saber" e "não saber" que atuam seletivamente e variavelmente sobre o público.

A necessidade de pesquisar vem condicionada pela função educadora do museu, e pela responsabilidade para com a sociedade que este feito lhe confere.

Ainda que a experiência do indivíduo seja o motor de seu trabalho, seria conveniente utilizar metodologias e técnicas científicas para poder avançar e alcançar verdades válidas e generalizadas no campo de pesquisa do educador de museus.

As áreas de investigação do educador de museus são: o objeto, o público e a comunicação museográfica.

Supondo que se encontre uma bem nutrida e confiável documentação, o educador terá de pesquisar com fins pedagógicos o objeto e o seu contexto, descobrir seus aspectos pluridisciplinares e encontrar no objeto, conotações que o torne mais compreensível à sociedade.

O educador estudará e analisará as características diferenciais de idade, procedência sócio-cultural, pautas de conduta museal, níveis de interesse lúdico e educativo, etc.

Os programas de pesquisa devem centrar-se tanto no público real como potencial, a fim de encontrar as causas de sua presença ou ausência.

Os resultados da pesquisa devem orientar a comunicação museal, a criação ou ratificação de programas de atuação especializados, orientar o museu quanto a métodos e técnicas de apresentação museográficas e principalmente, ajudar o museu a fazer uma autocrítica de sua atuação.

A comunicação museográfica através da ação educacional deve ser pesquisada pelo educador em suas distintas facetas: que pressupostos ideológicos e que nível científico oferece o museu em cada atuação, a quem se dirige a proposta, que sistemas museográficos se fazem possíveis, que nível de aceitação criou no público e que grau de apreensão de conhecimento adquire o público em sua relação com o museu.

Outro aspecto da pesquisa do educador deve ser seu próprio trabalho, análise dos métodos e técnicas empregadas. Já começa a ser habitual entre os educadores uma avaliação de resultados do processo total de uma visita ao museu. O trabalho do educador deve estar inserido e coordenado pelo programa geral da Instituição.

Uma falta de espírito crítico, pode fazer chegar à conclusão que o museu faz todo o possível e que a sociedade em sua maioria não está "capacitada" para entender sua

mensagem.

A investigação sobre o nosso trabalho e sua repercussão sobre o público nos auxiliará a retificar atitudes e procedimentos, senão equivocados, pelo menos alheios às possibilidades e interesses culturais de população.

O COMPORTAMENTO DOS MUSEUS

Posicionamento crítico de Evelyn Berg Ioschpe, Diretora do MARGS, a respeito do International Council of Museum, ICOM, realizado de 5 a 12 de novembro de 1985, em Barcelona/Espanha.

O CECA — Comitê de Educação do International Council of Museum (ICOM) — realizou a sua Conferência Anual de 85 em Barcelona, Espanha, tomando como temática "La investigació i l'educador de museus" assim mesmo, em catalão, língua oficial deste encontro internacional. Inédito, de fato: uma língua conhecida apenas pelo povo da terra, nem ao menos por seus vizinhos e co-cidadãos, o catalão foi utilizado com exclusividade durante toda a programação oficial do evento. No fim do dia, para relaxar, era possível utilizar o espanhol, ou então, o inglês, o holandês, o belga, o alemão, o norueguês, o italiano, o francês e, em ocasiões especiais, o português. Concomitantemente. Para o congressista era, freqüentemente, a de retrair os tortuosos caminhos da Torre de Babel, desta feita com objetivos menos megalomaníacos, mas tão elevados quanto os de então. Buscava-se chegar a entender a posição do educador de museus e do investigador dentro destas casas de cultura. Buscava-se entender que o estudo da audiência de um museu, seja ele de arte, de ciências ou histórico, é hoje uma ciência que se vale da sociologia, da psicologia, da estatística e da história para revelar suas peculiaridades. Que não são poucas. E que é impossível entender um Museu sem conhecer, justamente, sua audiência.

Na constituição dos museus brasileiros, atopotados — é sempre necessário que se repita — de dificuldades financeiras, a função básica de guarda e conservação de um acervo passa a ser, com freqüência, a função final da instituição. Na verdade, deveria ser uma função-meio através da qual se realiza o que é o objetivo final: a comunicação com o público. O fato de que os museus têm públicos tão escassos está diretamente relacionado com esta constatação: eles, freqüentemente, não chegam a poder se aparelhar para realizar esta comunicação de maneira eficiente. Ora: as pessoas também não iriam ao cinema se este fosse uma coleção de

bons atores, bons textos e boas cenografias em montagens descuidadas.

O Comitê de Educação do ICOM voltou sua atenção sobre este assunto, na maneira como ele se insere dentro da sólida realidade museológica européia: investigando, por exemplo, os conflitos inerentes às funções de curador e a de educador de museus. O curador, responsável pela concepção da mostra, é sempre um "scholar" que tende a desenhar sua exposição tendo como público-alvo o próprio "scholar". Sendo o museu uma instituição aberta a toda a comunidade, é indispensável que ofereça diferenciados níveis de leitura para atender, eficientemente, aos diferentes públicos que o freqüentam.

Esta não é exatamente a realidade de um país de terceiro mundo, onde freqüentemente as funções de curador e de educador são desempenhadas pela mesma pessoa, e assim mesmo quando há elementos com esta especialização na equipe. O mais comum é ver nossos museus funcionarem sem a preocupação educacional e efetivamente alienados dela e, conseqüentemente, de seus vários públicos.

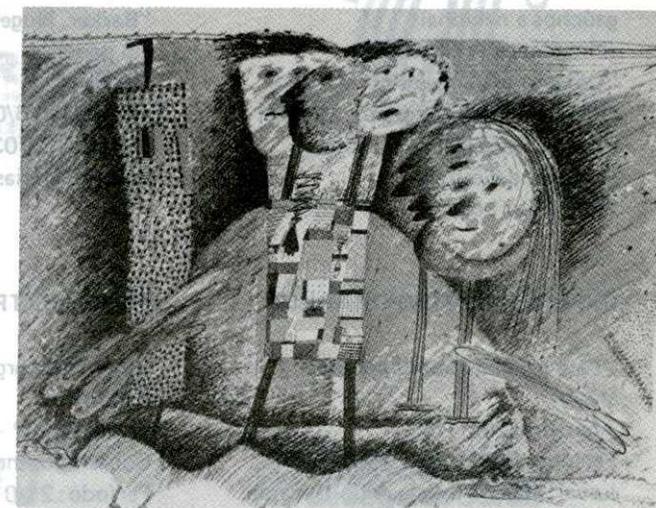
Não se pode, hoje, montar uma exposição relevante sem levar em consideração aspectos como o "background" presumível do espectador, o padrão de circulação deste dentro do museu, a comunicabilidade dos diversos tipos de etiquetagem, as características de sinalização — isto para nem falar no conteúdo da mostra propriamente dita.

O Museu, visto como um veículo de comunicação deve-se comportar da mesma maneira que os demais veículos, pesquisando os padrões de comportamento de seu público e adaptando-os àqueles. É o que o CECA propõe, tanto para público infantil, quanto para público adulto. Sem o excessivo desperdício que são as pesquisas de opinião paralizantes.

PARTICIPE DA VIDA DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL VISITANDO SEU ACERVO PERMANENTE E SUAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS. FREQUENTANDO SUA BIBLIOTECA. ASSISTINDO AS PALESTRAS E AS PROJEÇÕES DE VÍDEOS E FILMES DE ARTE.

NA ARTE LOJA DA AAMARGS VOCÊ PODE ADQUIRIR ESCULTURAS, LIVROS, CATÁLOGOS E GRAVURAS COMO AS DE MARIA TOMASELLI CIRNE LIMA.

Foto: Circe Saldanha



"3 Edifícios" — Serigrafia

LIBERÊ CAMARGO.

Foto: Circe Saldanha



"Manequins" — Serigrafia

VARIQ

REGISTROS

JANEIRO/FEVEREIRO/MARÇO

ACERVO DO MARGS

Ala direita: obras de artistas gaúchos
Ala esquerda: obras de artistas nacionais
Ala central: esculturas de artistas gaúchos e nacionais (Pinacoteca - 1º andar)
"Coleção estrangeira do MARGS"
Obras de Patrice Prockto, Michael Bohler, Rosa Bohneur, John Jhonstone e outros (Sala Aldo Locatelli - 1º andar)

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

"Arte gaúcha contemporânea"
Vários
Abertura: 26/11/85
Período: 26/11/85 a 20/01/86
Local: Sala 17 e Sala Aldo Locatelli - 1º andar
"Gravura no Rio Grande do Sul: atualidade"
Vários
Abertura: 19/12
Período: 19/12/85 a 15/01/86
Local: Galerias - 2º andar
"Iberê Camargo: Trajetória e Encontros"
Iberê Camargo e outros
Abertura: 26/11/85
Período: 26/11/85 a 05/01/86
Local: Pinacoteca e Salas Negras
"Artistas Catarinenses do MARGS"
Coletiva
Abertura: 20/02/86
Período: 20/02 a 16/03/86
Local: Galeria - 2º andar
"Trabalhos do Olegário"
Olegário Triunfo
Abertura: 27/02
Período: 27/02 a 16/03/86
Local: Pequena Galeria - 2º andar
"Homenagem a Bruno Giorgi"
Vários
Abertura: 13/03
Período: 13/03 a 13/04/86

Local: Salas Negras - 1º andar

Arthur Piza

Abertura: 18/03

Período: 18/03 a 13/04/86

Local: Sala 17 - 1º andar

"Barker, Nugent e Roth: Expressões em papel"

Vários

Abertura: 26/03

Período: 26/03 a 20/04/86

Local: Galerias - 2º andar

MUSEU EXTRAMUROS

"Iberê Camargo: Trajetórias e Encontros"
Local: MASP - Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
Período: 21/01 a 12/02/86
Local: MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Período: 25/02 a 23/03/86
(Apoio cultural: Companhia Iochpe de Participações)
"A Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade"
Local: Solar Grandjean de Montigny - PUC/Rio de Janeiro
Período: 13/03 a 12/04/86

FILME E ÁUDIO

"Iberê Camargo" - filme 16 mm
De Mário Carneiro
"Iberê Camargo"
Audiovisual criado em 1984 pelo Núcleo de Documentação do MARGS.
Período: 27/11/85 a 05/01/86
"O Museu de Arte do Rio Grande do Sul"

VISITAS MONITORADAS

"Iberê Camargo: Trajetória e Encontros"
Alunos do Curso de Especialização em Artes Plásticas/PUC e técnicos do MARGS qualificados em seminário ministrado pela professora Icléia Cattani

LANÇAMENTO DE LIVRO

"Iberê Camargo"
Co-edição INAP/FUNARTE e MARGS com o patrocínio da Cia. Iochpe de Participações

ENCONTROS NO MUSEU

"Papel artesanal como mídia contemporânea"
Com Otávio Roth, Bob Nugent e Laurence Barker
Data: 26/03/86 - 17 horas - Auditório

CURSOS

"Laboratório de Criação em Manufatura de Papel"
Otávio Roth
"Técnicas Criativas"
Bob Nugent
"Processo Oriental"
Laurence Barker
"Escultura"
Francisco Stockinger e Vasco Prado
"Desenho I e Desenho II"
Cármem Moralles

APOIO CULTURAL



Produzido na Zona Franca de Manaus



Abrindo caminhos para a cultura.



RUA LIMA E SILVA, 320 - FONE 26.9058



Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul



MAISON FORESTIER



GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
JAIR DE OLIVEIRA SOARES

SECRETÁRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
PLÁCIDO STEFFEN

SUBSECRETÁRIO DE CULTURA
LUIZ ANTONIO ASSIS BRASIL

DIRETORA DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
EVELYN BERG IOSCHPE

MARGS

Horário de Visitação: de Terça a Domingo das 10 às 17 horas.

O RIO GRANDE SOMOS NÓS



FAÇA A SUA PARTE.
GOVERNO JAIR SOARES