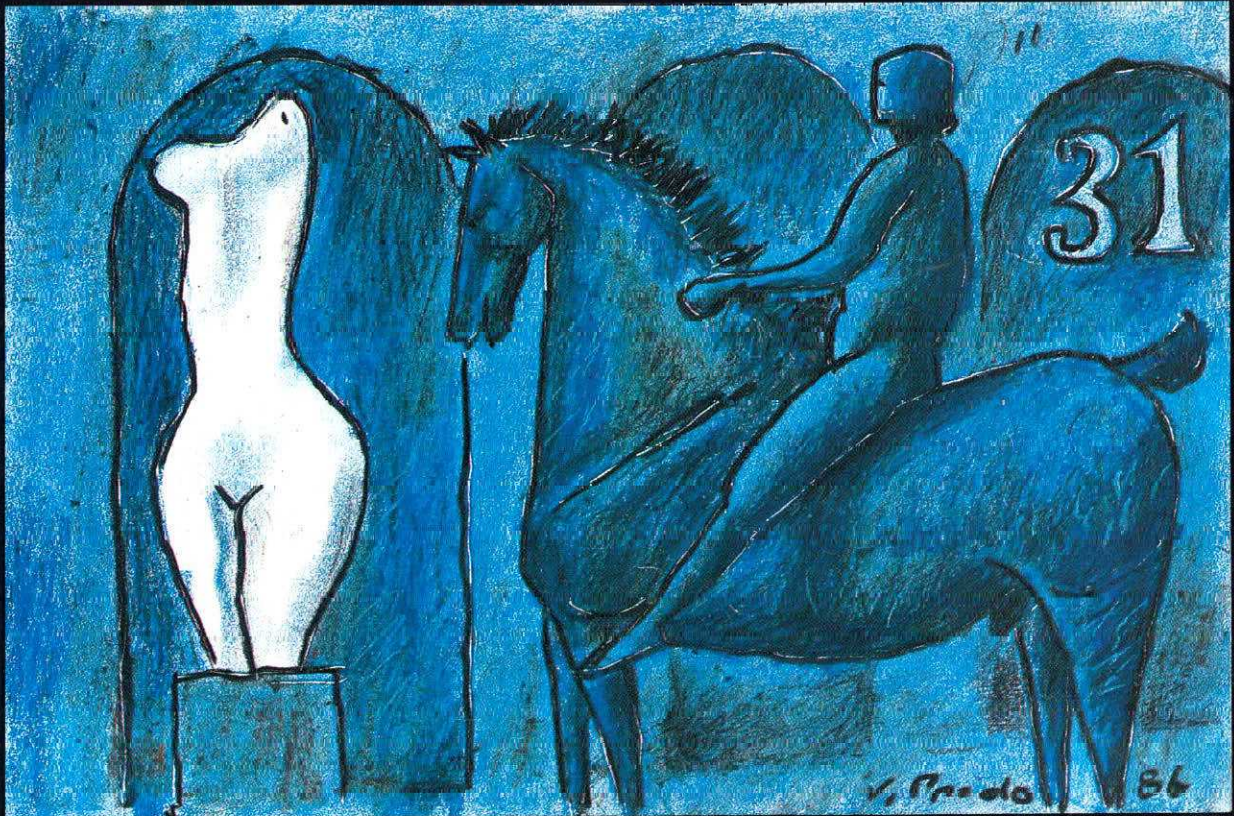


# MARCS



## Artes Plásticas



---

**Boletim Informativo do MARGS**

Nº 31 — Out. Nov. Dez/86

**Expediente****Editor**

João Carlos Tiburski

**Conselho Editorial**Evelyn Berg Ioschpe  
João Carlos Tiburski  
Iria H. Martini  
Mabel Leal Vieira  
Flávia Sant'Anna Bento**Planejamento Gráfico**Joaquim da Fonseca  
(Colaboração)**Planejamento Visual**

João Carlos Tiburski

**Revisão**Flávia Sant'Anna Bento  
Maria E. Z. Schestatsky**Fotocomposição**Compuetra Fotocomposição Editora Ltda  
Fone: 33.06.83 e 92.56.45**Arte Final**

Verlaine Assumpção

**Impressão**Lusográfica — (0512) 22.61.00  
Tiragem: 3.200 exemplares  
Distribuição: Gratuita  
Endereço: Rua Sete de Setembro, s/nº  
Praça da Alfândega  
Fone: (0512) 21.84.56**PORTO ALEGRE — RS**

---

**Capa**Desenho Especial de Vasco Prado  
Cromo: Ruy Varella  
Composição: João Carlos Tiburski  
Ruy Varella

---

**Boletim Informativo**

---

<b>Editorial</b>	pág. 2
<b>Entrevista</b> Colecionar: Arte, Obsessão ou Investimento?	pág. 3
<b>Enfoque</b> Os Salões de arte Pemanecem Enigmáticos e Fascinantes	pág 8
<b>Depoimento</b> Caminhos da Vida e da Fibra	pág. 12
<b>Espaço Aberto</b> Diabos e Fantasmas Liberados no Cotidiano	pág. 15
Além da Renascença	pág. 17
Vanguarda “&” Democracia	pág. 18
<b>Pesquisa</b> Kitsch: O que a Forma Esconde a Cor Revela	pág. 20
<b>Museologia</b> A Situação Real dos Museus de Arte no Brasil	pág. 24
<b>Registros</b>	pág. 27

**MARGS**



É agradável chegar a um final de gestão à testa deste Museu de Arte e ouvir depoimento como o que Aracy Amaral apresentou, na qualidade de única representante brasileira na mesa de conferências do Congresso do International Council of Museums (ICOM/UNESCO) realizado recentemente em Buenos Aires, em que o MARGS foi situado no estreito topo da pirâmide museológica brasileira, junto com o MNBA, o MASP e o MAC.

No balanço das atividades há satisfações a colher, mas há também importantes questões a serem resolvidas. Uma nova configuração jurídico-administrativa para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, bem como o provimento dos cargos de técnico cultural no Estado, são passos de fundamental importância a serem dados para a concretização de uma política cultural estável. É necessário investir maciçamente tanto no enriquecimento do acervo quanto na sua manutenção, através de adequados cuidados patrimoniais.

O MARGS tem hoje uma dinâmica que lhe garante a realização de exposições regionais, nacionais e estrangeiras em sua sede, além de mostras realizadas no interior do Estado e em outras capitais do país, numa frequência média de três ao mês, num total de mais de 150. Dentro da abundante oferta de mostras, logramos equilibrar a questão geográfica com a tipológica, exibindo de maneira equânime o novo e o já consagrado, nas mais diversas técnicas das artes visuais.

A coleção do MARGS foi acrescida em 214 novos títulos, selecionados por um Conselho Consultivo. Foi criado um Sistema Estadual de Restauro no Estado, cabendo ao MARGS orientar os trabalhos na área da pintura. A pesquisa foi incentivada e publicamos um portofólio sobre as Missões, com vistas à rede escolar do Estado, bem como três livros sobre os mais importantes artistas gaúchos. Logramos manter a periodicidade e a independência deste Boletim — hoje publicado com colaborações substantivas.

Procedeu-se à completa revisão das coleções municipais Rubem Berta e Aldo Locatelli em conjunto com os técnicos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, sen-

do realizadas as recomendações necessárias para a correta manutenção das mesmas. Construiu-se a Reserva Técnica para a guarda do patrimônio e procedeu-se o seu correto tombamento. Promoveu-se 94 Encontros, 56 Cursos, 31 Concertos de música erudita em colaboração com a OSPA, a criação e projeção de vídeos, áudios e filmes, quadruplicou-se o porte da nossa Biblioteca especializada e se deu prosseguimento às visitas guiadas e atividades educacionais. O MARGS recebeu como professores e palestrantes convidados as maiores expressões da arte e da crítica no país, bem como relevantes personalidades do exterior: Antônio Dias, Baravelli, Vasco Prado, Katie van Sharpenberg, Maria Tomaselli, Mary Dritschel, Tomaz Ianelli, Julio Plaza, Xico Stockinger, Celso Lafer, Maurício Segall, Eduardo Subirats, Ana Teresa Fabres, Regina Silveira, Paulo Herkenhoff, Frederico Moraes, Antonio Henrique Amaral, Casemiro Xavier de Mendonça, Udo Liebelt, Ivald Granato, Tunga, Rubens Guerchman, Carlos Scliar, Iberê Camargo, Armindo Trevisan, Dom Antonio Cheuiche, Walter Zanini, Megume Iuasa, Otávio Roth, Fayga Ostrower e Renina Katz entre outros nomes da maior relevância. Criaram-se espaços e projetos: Espaço Investigação, Espaço Colecionadores e o Museu ao Ar Livre iniciaram suas atividades, juntamente com o Projeto Releitura, O Artista vai à Escola, Música no Museu. Projetos de pesquisa como o de Sensibilização de Crianças em Visita a um Museu de Arte e a Análise Técnico-Formal do Acervo foram levados a cabo.

Novo regimento interno foi elaborado e fixados novos organogramas e fluxograma.

Mais um espaço físico foi conquistado com a abertura da Galeria II e o Rio Grande do Sul ganhou seu Salão Nacional com a abertura do Caminhos do Desenho Brasileiro.

Foi, enfim, um privilégio vivenciar tão de perto esta fase de expressivo crescimento de nosso Museu de Arte. Apenas para obter a certeza de que ele precisa crescer muitas vezes mais.

EVELYN BERG IOSCHPE  
DIRETORA DO MARGS

## Colecionar: Arte, Obsessão ou Investimento?

Entrevista concedida a João Carlos Tiburski e Gisele Scalco Sutil pelos colecionadores Dr. Cesar Bernardi, Dr. João Borges Fortes e João Manoel Lopes

Foto: Ruy Varella



Lopes, Gisele, Fortes, Bernardi e Tiburski, no consultório do Dr. César Bernardi



Há homens que colecionam sonhos, sombras, memórias, cavalos, automóveis, mulheres e pesadelos. Uns guardam dinheiro. Outros guardam livros e quadros em estandes, paredes ou em cofres fortes.

Que delírio poético e econômico norteia estes seres que passam a vida colecionando coisas? Que instinto fez com que os primeiros homens guardassem os fósseis e as pedras trabalhadas pelo tempo e pelo vento? Que desejo é este que faz com que os meninos organizem álbuns de figurinhas e as meninas pétalas de rosas ou asas de borboleta nos diários?

Sem entrar nas razões psicanalíticas ou imaginárias, a verdade é que o colecionador é uma espécie de homem-museu que tenta elaborar com imagens ou objetos a história do homem.

No seu "Elogio de la Sombra", Jorge Luis Borges fala do "guardián de los libros" como aquele que custodia em sua torre, sala de visitas ou de consultas, o concerto e o desconcerto do mundo. Guardiã da arte, o colecionador seleciona obras que cifram e decifram o mundo através de linhas, cores, texturas e materiais.

Neste número 31 do Boletim do MARGS, tentamos inquirir, poética e economicamente, as razões que levaram o Dr. César Bernardi, o Dr. João Borges Fortes e João Manoel Lopes a se aventurarem nesta fascinante, difícil e sábia arte de colecionar

4 **MARGS.** Jorge Luis Borges diz que o colecionador é obra do "azar" ou da vontade de "deuses malévolos". Como é que vocês se transformaram em colecionadores?

**Bernardi.** Meus pais sempre se interessaram por arte. Eles tinham um gosto especial por obras de pintores do Rio Grande do Sul e por objetos antigos. Assim, a primeira obra eu ganhei de herança há mais de 30 anos. Era um pastel do Pelicheck, que me foi dado como presente de casamento. Assim iniciei a minha história de colecionador.

**Fortes.** Comecei a me interessar por arte na época em que morava nos Estados Unidos. Lá, eu freqüentava muitos museus e coleções particulares. Na volta ao Brasil, aí por 82, adquiri uma escultura do Xico Stockinger e uma pintura do Baril, que comprei na Tina Presser.

**Lopes.** Minha coleção iniciou com algumas gravuras, desenhos e uma pintura do Henry Andrews, de 1856, que me foram dadas por parentes. A partir disso, me interessei pela arte e comecei a freqüentar lei-

lões e galerias. A minha primeira compra foi duas pinturas do João Henrique Alemand, adquiridas na Galeria do Clube do Comércio. Na época isto foi um bom investimento.

**MARGS.** E como se desenvolveu esta história de amor pela arte?

**Bernardi.** Há uns oito ou dez anos, o meu interesse era voltado mais para objetos antigos, pois, como já disse, fui criado numa casa em que as pessoas apreciavam muito as antiguidades. Embora, nessa época, estes objetos não fossem muito valorizados. Muitas vezes ouvi censurarem meus pais por comprarem velharias... Mas isto era na década de 30, onde se destacavam três colecionadores de antiguidades: os meus pais, o Ribeiro (proprietário da Ribeiro Jung) e o Dr. Kern, médico-psiquiatra e um dos grandes restauradores de pintura do RGS.

Mas chegou um momento em que não tinha mais lugar dentro de casa para colocar objetos antigos. A coisa era tão dramática que, se outras pessoas entrassem, eu tinha que

sair de casa. Então, me dei conta de que as paredes estavam desocupadas e passei a me interessar pela pintura. Aos poucos, as paredes da minha casa ficaram habitadas e resolvi, então, ocupar as paredes do meu consultório. Entre as primeiras obras adquiridas, me marcaram muito um Gotuzzo e um Ângelo Guido. A partir daí, a coleção foi se ampliando quase como uma obsessão.

**Fortes.** Depois que uma pessoa adquire a primeira obra e gosta, isso vira praticamente uma obsessão. Lembro que eu e a Maria da Graça, recém casados, não tínhamos móveis, pois começamos nossa casa pelas paredes. Quando se fazia uma festa, as pessoas tinham que sentar no chão, mas as paredes já estavam com quadros. Todo nosso dinheiro era gasto em obras de arte.

**Lopes.** Para continuar esta história de amor, vendi minha BMW importada para adquirir Milton DaCosta, Geza Heller, Antônio Maia, Xico Stockinger e outros. E aí, fiquei a pé até hoje.

## Todo Nosso Dinheiro Era Gasto Em Obras de Artes

**MARGS.** Dizem que a crítica é o exercício de critérios. Quando alguém começa a se sentir um colecionador como ele passa a agir?

**Fortes.** Você começa a sentir-se um colecionador quando as pessoas acham que você é um colecionador. Eu ainda não me considero um, talvez um dia possa sê-lo, pois ninguém forma uma coleção de arte de um dia para outro. É uma coisa muito cara. Leva uma vida...

**Bernardi.** Concordo com o Fortes. Eu também não me considero um colecionador, mas de repente vejo que estão me chamando. No início é preciso se aconselhar com pessoas experientes, com mais vivências no mundo das artes, para receber orientação. No início, me ajudaram muito o Roberto Silveira, homem sério e correto, e a Maria Helena Webster.

**Lopes.** Uma coleção não se completa nunca, nem um colecionador. Eu obtive conhecimentos mais amplos sobre arte estudando com o Scarinci e freqüentando o mercado de arte, onde circulam importantes informações. Nesse sentido, a Tina Presser, o Roberto Silveira e a Lara Kraft foram significativos.

**Fortes.** Acho que depois que a pessoa descobre o gosto pela arte, ela deve educar esse gosto, visitando museus, indo à exposições e informando-se sobre artistas da sua terra, do país e do mundo. Conhecer e conversar com artistas, também é muito importante. E as galerias deveriam atuar de uma forma mais didática e cultural e não apenas como espaços para venda de uma mercadoria. O certo é que um colecionador tem que ter uma visão ampla de arte, tem que freqüentar todos os circuitos disponíveis.

**MARGS.** Para formar uma coleção, o que é mais importante: as galerias, os leilões ou a compra di-

reta dos artistas?

**Bernardi.** As galerias trabalham em cima de artistas novos e consagrados, fazendo muita divulgação. Já os leilões, via de regra, se baseia mais na venda de nomes conhecidos e com cotação no mercado. Nelas, geralmente, as obras alcançam preços muito altos, até porque a estrutura de um leilão é dispendiosa e cara. Eu acompanhei os leilões da massa falida do Rubem Beck, que foram excelentes para os compradores. Ali, o martelo corria de um modo mais livre. Antigamente, os leilões eram mais ocasionais e não tão dirigidos às artes plásticas, pois nesses predominavam as antiguidades. Hoje se vêem leilões extremamente artificiais, com todo um arranjo onde até os compradores já estão previamente definidos.

**Fortes.** Eu não me considero um freqüentador de leilões, embora tenha participado de vários e até adquirido um bom quadro do Siron. Mas as aquisições que fiz neles não são relevantes, se comparadas a outras feitas em galerias de todo o Brasil. Acho que um colecionador não deve se restringir a uma única galeria e também adquirir obras diretamente dos artistas. As relações que mantenho com os artistas é uma das coisas que me mantêm no meio artístico. Se não fosse essa ligação afetiva, talvez até já tivesse saído dele. Eu, inclusive, posso dizer que tenho quase uma coleção paralela de trabalhos recebidos de presente. Artistas como o Brito Velho, o Barth, o Xico e o Tenius, geralmente, nos meus aniversários, me presenteiam com obras deles. Assim também se forma e se amplia uma coleção.

**Lopes.** Eu nunca fiquei preso a nenhum marchand, pois a gente sabe que as galerias trabalham com um número determinado de artistas e o que têm lá, aparentemente, é o melhor. Às vezes é preciso discordar dos marchands. Nesse ponto sou irreverente: compro de todas galerias e a partir dos meus critérios.

**MARGS.** Como vocês definem

suas coleções?

**Bernardi.** A minha é muito variada. Tenho vários acadêmicos e um número significativo de contemporâneos nacionais. Hoje, sinto uma tendência que me atrai para os gaúchos. E não sei bem explicar o porquê. Na verdade, nunca me preocupei em ficar dentro de um estilo. Opto sempre pelo que me atrai visualmente. E esta é uma das razões que me fez trazer uma parte da minha coleção para o consultório. Assim ela faz parte do meu dia-a-dia. Posso senti-la e presenciá-la. Alguns clientes perguntam se moro aqui. Eu não moro, mas como a sala é grande eu a ocupei de modo que me sentisse bem com a presença das coisas que eu gosto. Alguns perguntam se eu não tenho medo que roubem um quadro da sala de espera. Respondo que não sou fatalista: se roubarem, roubaram... Enquanto estão aqui, me dão prazer. Os objetos têm que ser usados. Na minha casa todos os objetos antigos estão em uso. Uma coleção não pode ser estática. Ela tem que fazer parte da vida.

Foto: Ruy Varella



"Vida e Morte" — N.B. Faedrich  
Acervo de C. Bernardi



## Uma Coleção Não Pode Ser Estática. Ela Tem que Fazer Parte da Vida.

**Fortes.** Eu a classificaria de nacional-contemporânea. Isto não quer dizer que não tenha artistas regionais. Tenho e muitos. Mas são artistas que têm penetração em outros centros.

**Lopes.** Em arte, eu sou mais universalista. Não vejo arte como cunho regional ou nacional. Na minha coleção há artistas nacionais que competem com qualquer um de nível internacional. Eu tenho arte de toda parte. Inclusive gravuras de Toulouse-Lautrec. Não me preocupo com escolas. Tenho objetos, pinturas, esculturas, instalações, desenhos. Pessoalmente, gosto mais do papel do que qualquer outro suporte. Meu acervo é de quase 900 obras.

**MARGS.** Afinal, colecionar é paixão ou investimento?

**Bernardi.** Eu não vendi ainda nenhum quadro. Mesmo com aqueles de que a gente gosta menos sempre há um certo ciúme. É como o marido que se separa da mulher e, quando ela arruma outro homem, sente ciúmes. É que sempre continua havendo um certo amor. Tenho coisas guardadas e às vezes penso em trocá-las ou mandar para leilões. Na hora falta coragem... elas já fazem parte da minha história. Para mim a arte tem mais valor como prazer do que como investimento. Há 15 anos, eu era um sujeito muito clássico. Certas coisas eu não admitia na minha parede. Mas esse ano, minha mulher me deu uma escultura do Antônio Rocha, no dia dos namorados, que é uma orgia de cores. Mudei...devo estar envelhecendo. Antes eu achava que só louco poderia gostar e aceitar aquilo.

**Fortes.** Eu já troquei vários quadros. Cheguei a dar 5 ou 6 por 1. Esta é uma maneira de adquirir obras desejadas que a gente não

tem condições de adquirir em razão do alto custo. Eu não compro baseado em investimento. Encaro a arte pelo prazer que ela possa me dar. Na realidade, não me preocupo com quanto ela vale. Se meu Herbert Bender daqui 10 anos for um zero à esquerda, isto não me preocupa. Comprei porque gostei e me custou barato. E esta minha filosofia vale para novos e consagrados: compro o que gosto e o que posso

lhos da Karen Lambrecht e do Frantz que supervalorizaram. O Frantz, até esses dias, vivia vendendo seus trabalhos debaixo do braço, hoje ele está muito cotado no mercado. Um colecionador tem que ter capacidade para enxergar quem é bom.

**MARGS.** Como vocês vêem os convites para exporem suas coleções em museus e outros espaços públicos?

Foto: Ruy Varella



"Camperos" — Glauco Rodrigues  
Acervo de J.M. Lopes

pagar. É claro que gostaria, como qualquer colecionador, de ter todos mestres nacionais.

**Lopes.** Quando eu não consigo ter uma pintura de um determinado artista, compro um guache. Mais tarde ele valoriza. Então dou ele como parte do pagamento da pintura que desejo. Já fiz isso com obras do Iberê. É um tipo de negócio que as galerias praticam. Esta é a solução que temos quando os artistas e os marchands aumentaram mil por cento seus trabalhos. Os meus rendimentos não aumentaram na mesma proporção. Outro caminho é comprar de baixo para cima, apostar nos novos. Assim comprei traba-

**Bernardi.** Projetos levados seriamente sempre terão apoio dos colecionadores.

**Fortes.** Todo projeto sério em arte deve ser prestigiado. O Espaço Colecionadores, criado pelo MARGS, é um belo projeto, pois a arte deve ser vista pela maior quantidade possível de pessoas.

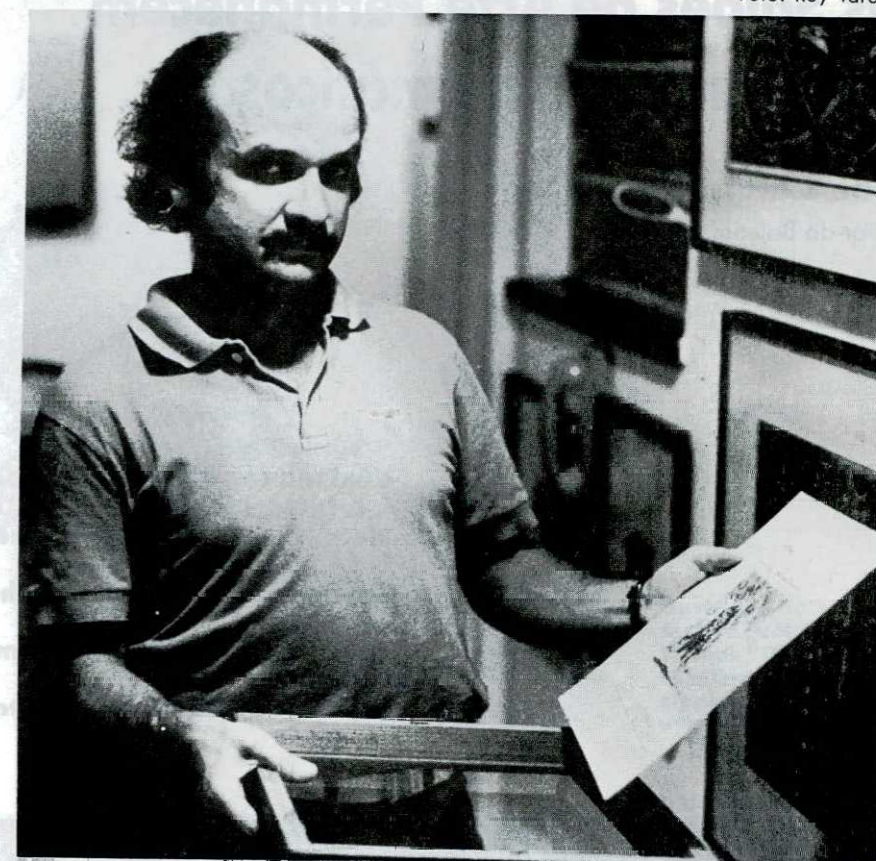
**Lopes.** A Evelyn e sua equipe de trabalho tiveram a sensibilidade de dar nome e continuidade a este espaço, aberto pelo Tatata Pimentel em 82, com obras da minha coleção. É o que fazem os grandes museus da Europa e dos Estados Unidos. As obras de arte são para o mundo e não para enfeitar as pa-

redes da casa. A minha visão é socializada. Eu tenho emprestado obras para o MARGS. Algumas pessoas me dizem: "Tu estás louco, Lopes? Um cara passa uma gilete e adeus obra." Ou, "o Museu queima, e tu não tens seguro". Eu não posso estar preocupado com um incêndio no Museu e com a perda de minhas obras. Ainda outro dia, uma moça suíça que visitava o MARGS, ficou impressionada porque eu carregava o meu Toulouse-Lautrec debaixo do braço. "Você anda com isso pela rua?" Eu respondi. "Ando. Isso aqui não é a França. Não há problema. Sou divorciado das minhas obras."

**MARGS.** E os cuidados com uma coleção?

**Bernardi.** Para mim é um passatempo manter as obras dentro dos cuidados necessários: cuidar a umidade, os fungos e o mofo. Às vezes é necessário mandar para uma revisão geral. À medida que se gosta das obras, são inerentes os cuidados que se tem com elas. Afinal, fazem parte da família e são cuidadas enquanto grupo familiar.

**Fortes.** Eu olho todas minhas obras detalhadamente. Não é só passar e dar uma olhadinha. É preciso examiná-las com o cuidado de um cirurgião. Tem pessoas que adquirem obras, penduram nas paredes e esquecem. Eu sou um cara que me relaciono permanentemente com elas. Costumo escovar os dentes caminhando pela casa e olhando pelas paredes. Olho os quadros e vejo se está tudo bem com eles. Como acumulei uma quantidade muito grande de gravuras e não tenho onde expô-las, criei um sistema para guardá-las. Coloco elas sobre um papel tipo paspartout, afixadas com uma cola que se chama metilcelulose e que pode ser removida com aplicações de água. Isto faz com que as gravuras fiquem esticadas e protegidas com um papel japonês. Utilizo, também, molduras que abrem e fecham por trás com bastante facilidade. Tenho estas molduras em 3 ou 4 tamanhos



Fortes em sua residência

diferentes, o que me possibilita trocar e expôr as gravuras segundo meu desejo.

**MARGS.** Como vocês estão vendo o mercado de arte? Está difícil adquirir novas obras?

**Bernardi.** Nos últimos anos houve uma supervalorização dos objetos artísticos. A arte está sendo recomendada como um dos melhores investimentos. Isto torna difícil a vida de um colecionador, pois alguns artistas subiram tanto seus preços que se tornaram inacessíveis. A solução é adquirir obras de artistas novos e não se desesperar.

**Fortes.** A atual situação econômica do Brasil dentro do Plano Cruzado, gerou um boom de investimentos no setor das artes. Com a Bolsa e os papéis não rendendo o que o especulador espera, ele se voltou

para a arte. Mas este tipo de público não é interessante para o meio artístico, pois logo que a Bolsa melhora, ele muda seus investimentos. E aí já atrapalhou o mercado porque causou uma inflação irreal e uma hipervalorização das obras. Como a liquidez é relativa, a solução é a troca. Foi assim que adquiri o meu Iberê, o Ianelli e o Scliar.

É o sujeito que tem dinheiro e compra indiscriminadamente. Com isto avilta os preços no mercado. Ao colecionador resta apostar, então, nos novos valores, embora também aí as coisas estejam distorcidas. Artistas que não têm nenhuma trajetória têm preços que competem ou ultrapassam os mestres. Isto é um desrespeito com os compradores de arte, que não são fabricantes de dinheiro.



# Os Salões de Arte Permanecem Fascinantes e Enigmáticos...

João Carlos Tiburski  
 Editor do Boletim Informativo do MARGS

**“Gênio? Neste momento Cem mil cérebros se concebem em sonhos gênios como eu, E a história não marcará, quem sabe?, nem um, Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. Não, não creio em mim. Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas! Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?”**  
 (In **“TABACARIA”**, do poeta pós-moderno **FERNANDO PESSOA**)

8

Ah! Os Salões...Estas fascinantes e enigmáticas instituições que persistem apesar das críticas, das polêmicas, dos protestos e da produção dirigida.

Mas, afinal, não será isto que mantém a arte viva e arteira, quebrando limites, inventando novidades e de vez em quando produzindo uma obra que permanece?

Ferreira Gular diz, no poema **“Traduzir-se”**, que em arte, como na vida, uma parte é vertigem e outra parte é linguagem. Os Salões de arte espelham e traduzem esta aventura audaciosa de conciliar as duas coisas. Quando conseguem é arte. E quando não, será o quê?

Em Salões, até para o crítico honesto e afiado, fica difícil decidir. É um território sempre novo, sempre ambíguo, sempre contraditório. São

muitas **“obras”**. São tão poucas obras.

Mas os Salões continuam com seu fascínio e desvairio, como signos de dois movimentos antagônicos: tradição x mudança. Norteando e des-norteando a produção artística, o artista, o crítico e o observador. Isto é profundamente saudável?

Por outro lado, a arte nem sempre é uma coisa tão séria como se imagina, principalmente a **“arte para salões”**. Basta lembrar que, em 1968, Nelson Leirner mandou para um Salão de Brasília, espaço de tantas artes políticas e econômicas, um porco engradado e foi aceito pelo júri. Estas artes nas artes devem acontecer como sintomas de uma ruptura necessária com as estruturas congeladas.

No **“Caminhos do Desenho Bra-**

sileiro”, promovido pelo MARGS, quase paralelamente, ao VII **“Salão de Cerâmica do RGS”** e ao **“9.º Salão Nacional/Sul”**, houve polêmicas e contradições e, de certa maneira, um belo porco-espinho do TUNGA/RJ, Destaque do Salão. Por certo, não mais espinhento que a realidade nacional. Houve também um **“Espelho Negro”**, de IGOR K. MARQUES/RJ, diante do qual o observador se interrogava: **“espelho negro, espelho negro, haverá uma realidade mais negra do que a nossa”?** E o nosso MILTON KURTZ com seu **“Atirador de Facas”**. Afinal, temos sido esfaqueados diariamente.

Porcos e contradições de lado, o Boletim Informativo do MARGS apresenta para seus leitores estas três obras premiadas.

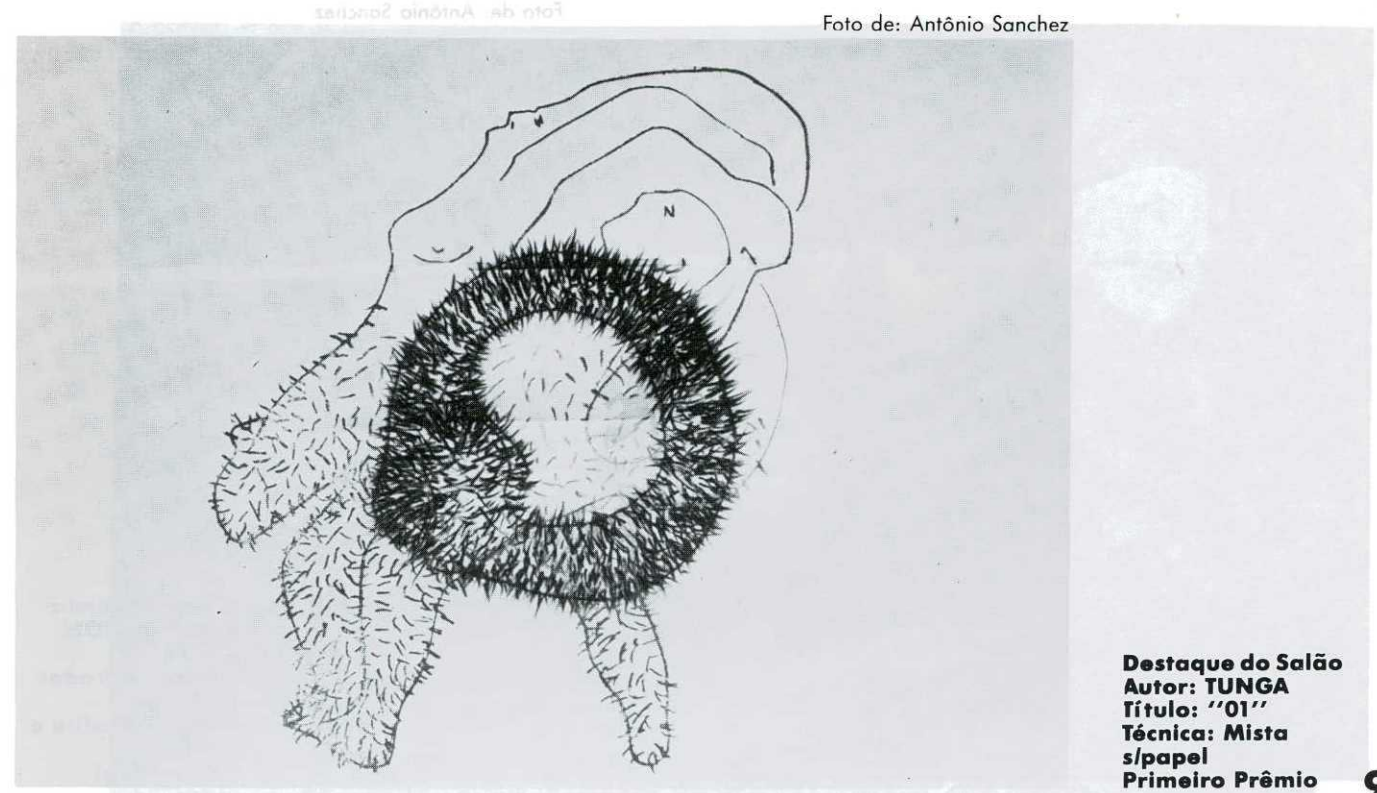


Foto de: Antônio Sanchez

**Destaque do Salão**  
**Autor: TUNGA**  
**Título: “01”**  
**Técnica: Mista s/papel**  
**Primeiro Prêmio**

9

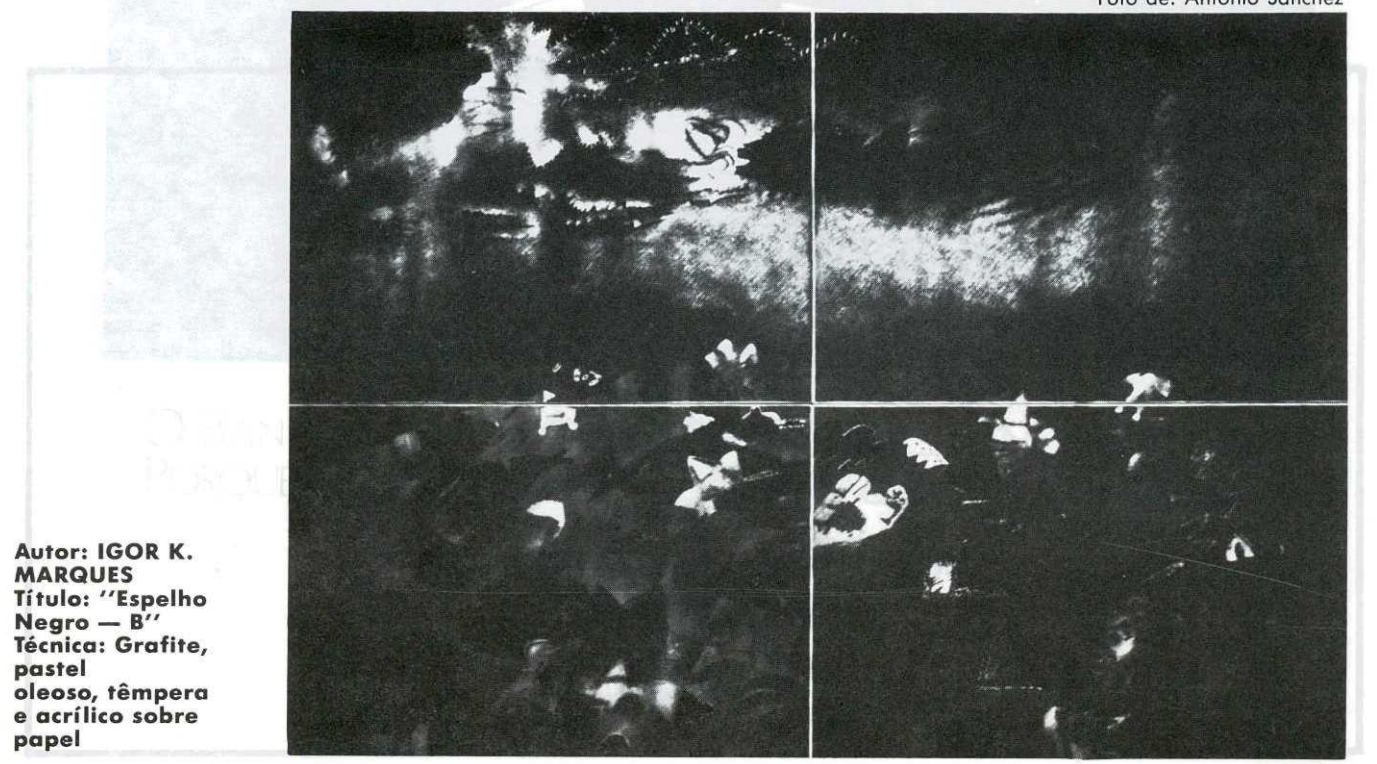


Foto de: Antônio Sanchez

**Autor: IGOR K. MARQUES**  
**Título: “Espelho Negro — B”**  
**Técnica: Grafite, pastel oleoso, têmpera e acrílico sobre papel**



Foto de: Antônio Sanchez



Terceiro Prêmio  
Autor: MILTON  
KURTZ  
Título: "Atirador  
de Facas"  
Técnica: Grafite e  
Acrílico  
Sobre Papel

# ARTELOJA

Pinturas, desenhos, esculturas e gravuras de grandes artistas gaúchos.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL  
Praça da Alfândega, s/n.º



O BANCO FRANCÊS E BRASILEIRO INVESTE NO TALENTO.  
PORQUE O INSTANTE MAIOR DA ARTE SEMPRE HÁ DE EXISTIR.



RUA SIQUEIRA CAMPOS, 824 - 5º ANDAR - PORTO ALEGRE

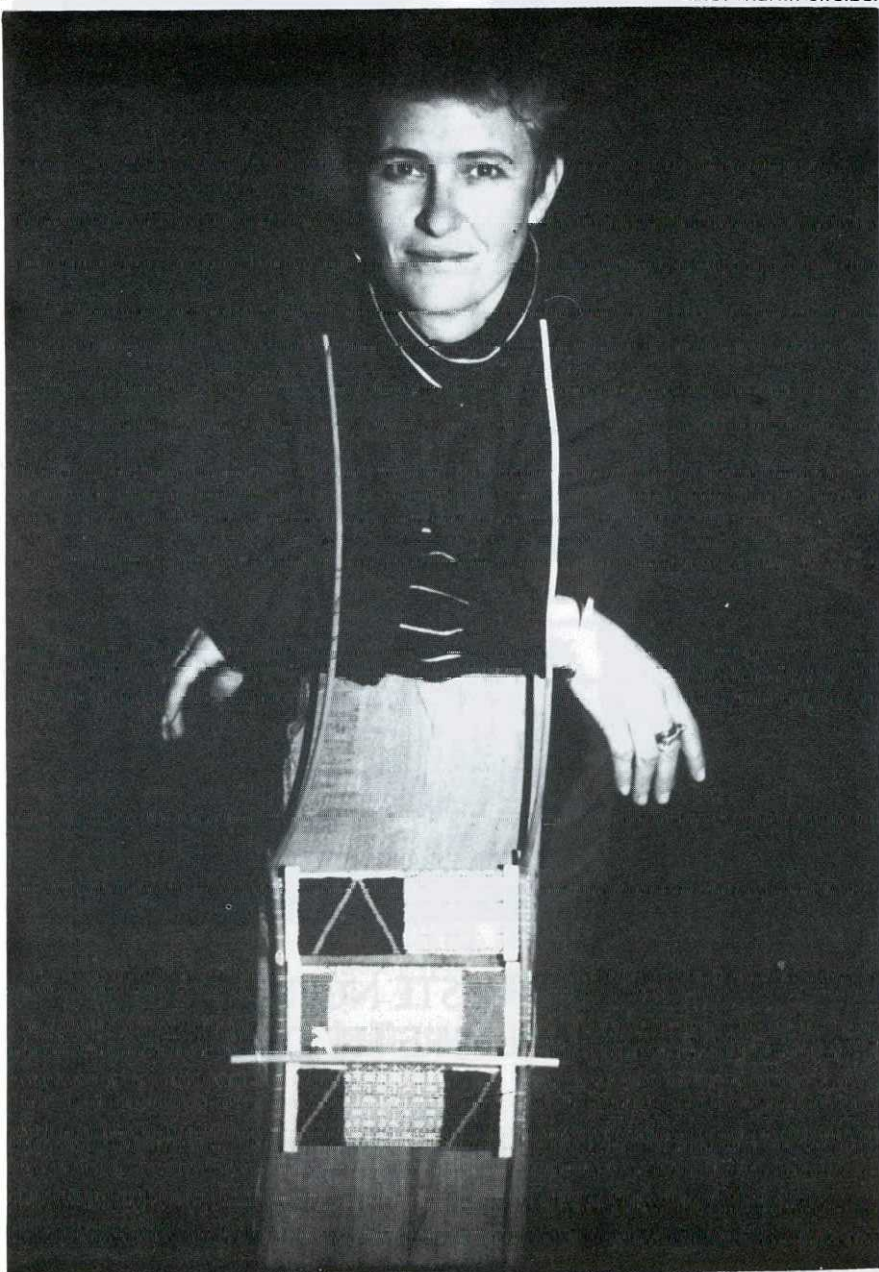


# Caminhos da Vida e da Fibra

Heloísa Crocco

Artista Plástica

Foto: Martin Streibel



Heloísa Crocco  
"Objeto II"

Pois é, estou fazendo agora minhas primeiras exposições individuais, depois de uma longa caminhada. Uma delas mostra a trajetória de 76 a 84; a outra é o agora. Mas, ambas, têm referência antiga.

Sempre tive dificuldade em me enquadrar num esquema, me colocar sob um rótulo ou classificação.

Muito cedo essa dificuldade apareceu. Meus pais, então preocupados com isso, tratavam de me ocupar. Fazíamos, e fazemos até hoje, grandes caminhadas no campo, pé na terra, no mato, onde aprendi a olhar para as árvores, os cipós, aqueles entrelaçados, as que nascem uma das outras, árvores que nascem juntas, depois se separam, admirar as flores, rodeada de espaços, tudo mais à vontade. Ali, pude curtir a fala dos pássaros, aquele som e cheiro maravilhosos do mato. Essa foi e ainda é uma experiência marcante.

Mas era também importante, para eu me organizar melhor, uma ocupação com as mãos que, na verdade, me mobilizou por inteiro. Comecei, então, minhas experiências na Escolinha de Arte, quando esta ainda funcionava no Teatro São Pedro. Naquela época, a gente fazia uma exposição de fim de ano, ali no Mata-Borrão, junto com artistas como Vasco, Luiza Prado e outros.

Logo que terminei o ginásio, fui para o curso técnico e frequentei o Belas-Artes na turma que se preparava para entrar na Escola, pois o vestibular não era unificado. Porém, resolvi fazer só o curso de desenho.

Meu trabalho foi sempre como "designer" e com o ensino de Educação Artística. Eventualmente, co-

mo eu estagiara quatro meses com Elisabeth Rosenfeld, em Gramado, e fizera o curso com Zorávia Bettioli, participava de Salões e Bienais, sem nunca me dedicar a uma coisa só, mas sentindo uma atração incrível pela fibra, pela trama.

Quando vieram os filhos e eu já estava casada há dez anos, deixei a escola e, assim, pude me dedicar mais ao meu trabalho no atelier.

Nessa época, Zorávia, Liciê, Joana Moura e eu fundamos o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea. Foi num encontro Nacional de Artistas Têxteis, em Penápolis, interior de São Paulo, discutindo a situação da arte da fibra com Douchez e Marlene Trindade, que resolvemos organizar o Evento Têxtil 85, para inventariar o que vinha sendo feito no setor, refletir e detectar erros e acertos da produção, discutindo, então, rumos alternativos.

Foram dois anos de trabalho intenso de preparação. Pensei e li muito. Esse período coincidiu com o Curso de Especialização em Artes Plásticas que eu estava fazendo. O objetivo do curso era o de proporcionar uma reflexão apoiada em suportes teóricos relacionados à prática do artista. Escolhi como área de concentração a de realizações plásticas e reflexões teóricas, porque existe um pensamento plástico que implica a análise da produção artística em si mesma, na sua materialidade, nos seus aspectos formais e na inserção real desta produção em diferentes sistemas sociais. Isso veio a favorecer a auto-crítica em relação ao que eu vinha fazendo até então.

O evento também contribuiu para isso. Permitiu a retomada de contatos significativos e a discussão de questões fundamentais a respeito do conceito de arte, da distinção entre prática artesanal e produção artística, e o posicionamento da arte da fibra no plano desta discussão. Quer dizer, a arte da fibra é muito marcada pela sua origem artesanal. Aí surge a pergunta: quando é que o têxtil passa a ser arte? Então, a gente percebe com maior clareza

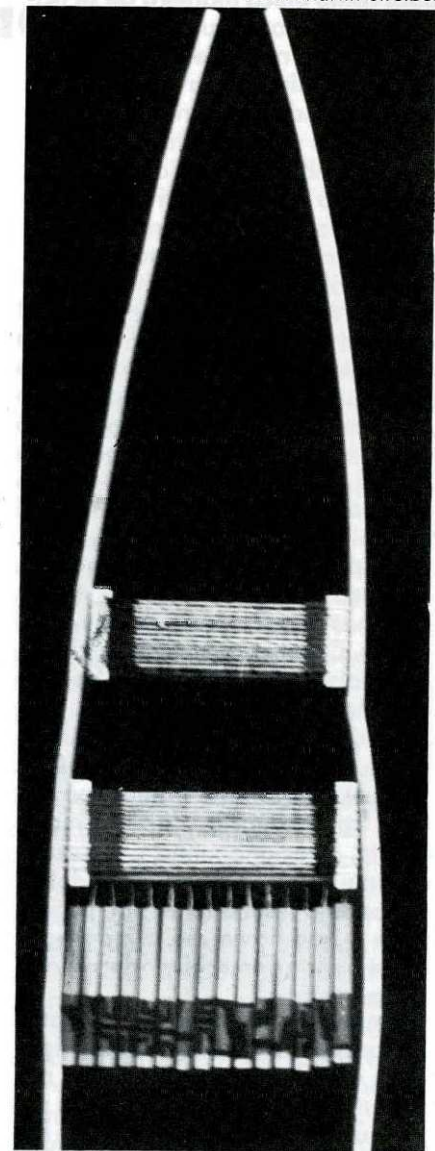
como é tênue a diferença entre arte e artesanato, e que essa diferença depende muito das transformações que as concepções sobre arte vão sofrendo. Novas condições econômicas, sociais e culturais obrigam a repensar tudo isso. De qualquer maneira, não se pode abrir mão do conhecimento, da originalidade, do fazer competente, inventivo, inovador.

Na realidade acho que foi uma série de coisas que me preocupavam e que me fez romper com tudo: os filhos, já menos dependentes; a vontade de me concentrar naquele trabalho que me atraía tanto — a fibra. Antes, eu já havia me lançado à descoberta dos vários aspectos com os quais eu podia, mais do que explorar, estabelecer uma relação mais íntima e criativa. Foi assim com as coisas da terra, da natureza, a cor, parte de uma coisa que é nossa, que deve ser comunicada e que passa pelos materiais que se recolhe e se cerca.

Vê o índio: a plumária para ele é a própria vida. A arte, em geral, está ligada à vida indígena. Para determinados rituais, ele se enfeita mais do que o faz no cotidiano. Também parece existir uma atração por um determinado material como a abelha tem pela flor — é uma questão de sobrevivência. Tem um mistério qualquer nisso aí. Ele é atraído por materiais que vai juntando e acumulando até que, de repente, se apropria de tudo aquilo para elaborar um projeto que vai servir para elevação espiritual e transforma o material que ultrapassa a ele próprio. A arte nasce aí. E isso é que mostra a base e o denominador comum entre os homens.

Mas a experiência do evento, a atividade do grupo, foi válida. Valeu para que eu me posicionasse e assumisse, sem culpa, minha individualidade. Toda a elaboração pessoal tem um ponto de partida coletivo e tende a voltar para ele na medida em que a comunicação daquilo que foi elaborado é importante para que se possa prosseguir e inovar. Mas, nesse processo todo, há

Foto: Martin Streibel



"Objeto I"

momentos solitários, difíceis, ricos, em que as experiências se tornam nossas. O trabalho de arte é feito de revelações, de viagens ao interior de nós mesmos.

Não posso deixar de me referir a Anáis Nin, no seu livro "Em busca de um homem sensível", sobre o exercício da individualidade. Para ela é no nosso interior que somos capazes de elaborar uma força transformadora, sem que isso signifique desinteresse ou fuga. Quando ela evoca o desenvolvimento indivi-



dual como única maneira de se trazer alguma contribuição ao grupo, muita gente não aceita isso. Mas é aí que Anáís realizava sua busca mais profunda, pensando que o que realizamos é, em última análise, uma contribuição para a comunidade e para a vida coletiva.

Quando terminei o curso de especialização, meu trabalho final foi uma análise crítica do Evento Têxtil, resolvi sair, viajar, ver minha vida de fora, recapitular e me situar. Fui ao México, Colômbia, onde eu participava de um Salão; México, Argentina e Brasil — e na volta, então, retomar, com objetivos claros e definidos.

Acho que está evidente o rompimento nas duas exposições. Uma corresponde a um trabalho onde reconheço qualidades formais, estéticas, mas não faz parte de mim. Diz pouco. O outro, comprometido com uma coisa solta, poética, onde predomina a emoção.

O lúdico é fundamental para a gente experimentar tudo o que o material nos sugere: trama, textura, cor, transparência, forma, movimento, direcionamento a pesquisa da linguagem, do método e determinando o resultado. Assim, peguei tudo o que havia me cercado durante anos e comeci a brincar, a tirar para fora.

Em todas as dimensões, meu prazer pessoal está cada vez mais ligado a uma busca daquilo que é novo, original. A descoberta é que me estimula e me reflete. É o que me faz ter certeza de estar viva.

Isso aparece com clareza no meu trabalho. A exploração da cor do espaço, o reencontro de elementos que evocam a terra, nossas raízes culturais, estão na base de seu significado. A **INSTALAÇÃO** é um exemplo disso: é um bosque fantástico, tem ritualismo. Os bastões, elementos simbólicos de autoridade entre antigas culturas indígenas, mas que, no meu trabalho, se referem à caminhada que venho percorrendo, revelando ali o meu desejo de fazer viver e vibrar o espaço.

UM BEIJO.

UM ABRAÇO.

UM SORRISO.

UMA AMIZADE.

UMA VIDA.

UMA ARTE.

UMA ETERNA

FELICIDADE.

EM 87

Singular

FGE

Quintino Bocaiúva, 940-Fone: 32-3066

## Diabos e Fantasmas Liberados no Cotidiano

Maria Amélia Bulhões

Prof.<sup>a</sup> e pesquisadora de História da Arte na UFRGS.

### TANQUE DE PANDORA

Objetos que fazem parte do universo feminino, como fraldas e calcinhas, ficam duras e frágeis porcelanas e acordam como demônios a serem soltos.

Todos os dias Pandora pendurava as roupas e deixava sua vida adiada no fundo do tanque. Até que resolveu soltar os diabos... Ela acha o antídoto-venoso, manda a esperança embora e vive o seu dia.

A transformação do espaço numa cena maliciosamente cotidiana surge como ponto de partida para uma leitura do próprio viver.

Os problemas das minorias têm sido, atualmente, temática favorita em muitos setores artísticos. E, dentre estas temáticas, a feminina parece ser das preferidas. Este filão, no entanto, tem-se prestado, algumas vezes, a trabalhos poucos originais e criativos, que repisam chavões sobre dominação e opressão.

O trabalho de Marily Opermann, que está sendo apresentado no espaço experimental do MARGS, se insere no conjunto das obras que trata a temática feminina, mas o faz de uma forma rica e original. Original porque não se constitui simplesmente em uma denúncia explícita da opressão externa sobre a mulher, mas sim em expressão das emoções femininas manifestadas e liberadas no meio mesmo que o limita. Meio que, se por um lado oprime, por outro é por ela utilizado para liberação de seus fantasmas e diabos.

Marily constrói seu discurso artístico dispondo os elementos corda e

Foto: Martin Streibel



Marily Opermann

tanque, aqueles que determinam as regras do jogo do real, cotidiano, de maneira central e definida, enquanto que os objetos que identificam a capacidade feminina de liberar seus fantasmas internos, fraldas e calcinhas, são dispostos de forma irregular e alguns suspenso no ar.

A capacidade feminina de liberação, expressa na obra, é trabalhada por Marily a partir de duas vertentes básicas. Por um lado, sua própria experiência, pois iniciou este trabalho durante o período em que teve sua filha mais nova, em meio a fraldas e tanque. Por outro lado, o registro histórico que nos mostra, já na antiguidade, através dos mitos gregos, a ambigüidade da condição feminina, carregando cuidadosamente sua caixa e ao mesmo tempo soltando seus demônios. A "Caixa de Pandora", um dos mais ricos mitos gregos, mostra claramente que a complexidade do mundo feminino não passava despercebida já naquela época. É esta complexidade que Marily procura apreender com seu trabalho, esta imagem do mundo feminino como espaço de ambigüidades, como expressão de resistência.

Com as sugestões de seu trabalho, Marily abre frestas no universo da alma feminina e, por estas frestas, cada um vai ver o que pode, cada um vai ver um pouco de si. Quem nunca esteve em um tanque, ou nunca observou alguém lavando roupa, talvez não possa ver nada. Mas quem, alguma vez, passou por esta tarefa conhece os vôos do pensamento, dos desejos, dos ódios que o movimento repetido de lavar ensaja.



Para que possamos acompanhá-la em suas observações, Marilyn lança mão de alguns efeitos plásticos. O que nos chama atenção, à primeira vista, é o conjunto da obra, que envolve e atrai, pela sua luminosidade central e pelos efeitos de ponto de fuga criados pelos varais. Percebemos, então, dentro de um palco, onde o real, tanque e varal, compõem uma cena com as formas distorcidas das fraldas e calcinhas, diabos e fantasmas, que vão se soltando no ar. Os símbolos utilizados não poderiam ser mais apropriados: maternidade e erotismo, como elementos básicos do mundo feminino. As formas distorcidas das fraldas e calcinhas lembram máscaras

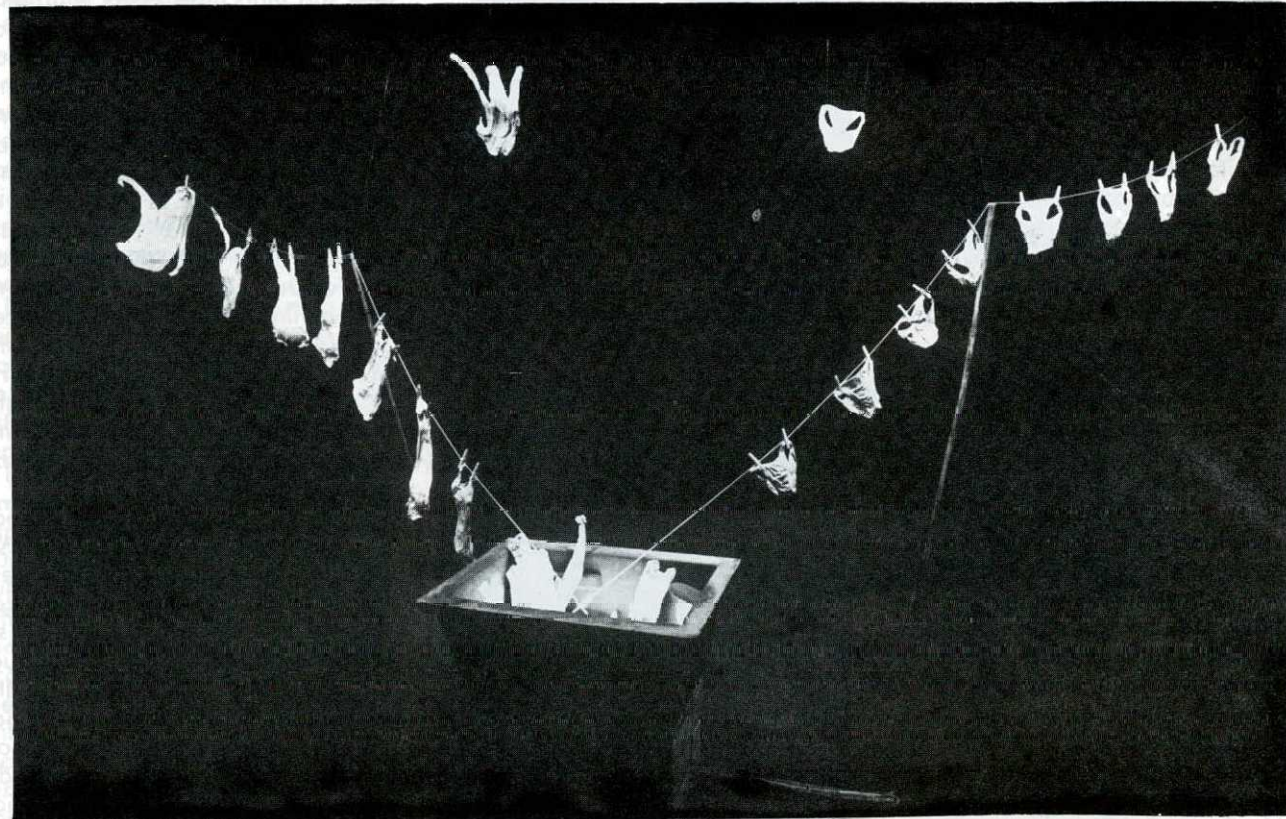
ras e fantasmas, alucinações apenas sugeridas, pois ainda mantêm sua identificação com o real, objetos reais que são. Este clima de real e imaginário que se cria poderia ser mais explorado, evidenciando-se plenamente o conteúdo rico e significativo da proposta, de forma a atingir o espectador mais diretamente, impedindo que alguns fiquem aquém dos objetivos propostos.

Marilyn, ceramista, elege como seu material a porcelana, com a qual embebe as peças de tecido com que trabalha. Tendo realizado uma série de experiências com argilas e porcelana, ela consegue, com este

material, algumas soluções bastante ousadas, que podem inclusive ser consideradas não-cerâmicas. O que coloca em questão as limitações e hierarquizações que vigoram no campo artístico em relação à cerâmica e tecelagem. Limitações que alguns artistas tentam romper.

A forma como o trabalho aqui apresentado trata uma temática já tão utilizada, a forma como ousa experimentar um material de maior tradição artesanal, e como reelabora o cotidiano, utilizando-se de pesquisa histórica, faz deste trabalho uma proposta séria, dentro de um campo experimental, às vezes, sujeito a inovações superficiais.

Foto: Martin Streibel



"Tanque de Pandora" — Espaço Investigação/MARGS

## Além da Renascença

Kátia Prates

Artista Multimídia

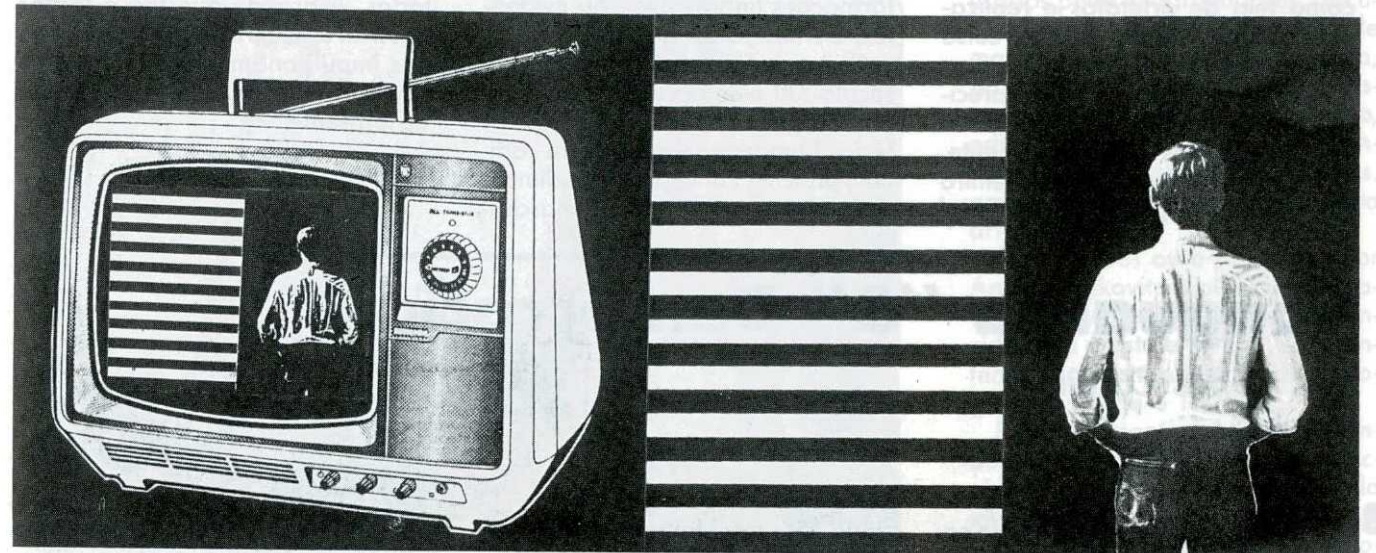


Ilustração: Mário Röhnelt/1987

São Paulo, uma noite de novembro de 1986. Chove forte desde o fim da tarde. Há boatos de que algumas vias estão com o trânsito interdito. Por volta das 21 horas, 15 pessoas se encaminham ao prédio da Escola de Comunicação e Artes da USP para a realização de um evento na chamada área de Arte e Tecnologia. Trata-se de uma conexão, por via telefônica, entre artistas de São Paulo e Toronto/Canadá. Sinais telefônicos serão transmitidos para processadores que os decodificarão em imagens de vídeo — num sistema chamado 'slow-scan'. Isto seria uma transmissão lenta de imagens para a tela do monitor, linha por linha formando o quadro completo. Assim o que se vê são cenas congeladas — como fotografias — pelo lapso de tempo necessário para sua formação.

Os artistas canadenses transmitem imagens da cidade de Toronto selecionadas de vídeos. Os artistas brasileiros envolvidos têm trabalhos

'ao vivo' que utilizam a instantaneidade do evento.

Apesar de contratempos, falhas de transmissão, ruídos na linha e alguns mistérios técnicos, o evento se realiza. Uma situação interessante esta da experiência em novos meios. É algo literalmente experimental.

Este caráter de descoberta, a utilização inusitada de meios tecnológicos e a investigação de possibilidades inexploradas dentro da Ciência é o que constitui a junção entre Arte e Tecnologia.

Usa-se o termo Arte e Tecnologia, no entanto, talvez, seja mais adequado Arte e Ciência. Enquanto Tecnologia indica técnica, Ciência nos remete a explorações. Artistas e cientistas são criadores de artefatos culturais num processo de concepção de coisas antes inexistentes. Um impulso humano: explorar, inventar, ultrapassar etapas, alcançar o desconhecido. As descobertas científicas estão entre as manifestações mais criativas de uma cultura,

interpretando e sintetizando a experiência humana; a Arte, por sua vez, articula a mesma experiência de outra forma. Juntas, elas definem e estruturam nossa cultura. Nada mais justo que a união de caminhos entre ambas. O momento é propício.

Em países superdesenvolvidos como os EUA, encontra-se uma situação evidente: há muita tecnologia. A máquina não é tratada como objeto abstrato, mas como um meio cotidiano normal, tocável, banal. Assim, a sociedade 'high-tech' tem um certo tédio pela tecnologia. E a arte envolvida é — em sua maioria — também banal ou extremamente fascinada pela técnica em si. De qualquer forma, o campo é vasto e a utilização de novos meios ou propostas não garante a produção de trabalhos inovadores ou (?).

O fluxo difere num país 'low-tech' como o Brasil. Apesar de serem poucas as pessoas que investigam Arte e Ciência (através da Tecnologia ou não), nota-se uma 'linha'



menos dura... o olhar que vê máquinas e aparatos científicos observa também outras coisas, detalhes grossos mesmo, situações óbvias até. O encanto recai, por exemplo, nos liquidificadores performáticos de Guto Lacaz. Por incrível que pareça, há uma sensação de mundo como teia de artefatos e realizações. Muitas vezes, é uma coisa baix-tec, curiosa e inusitada — porque as formas não estão esclarecidas e é preciso inventá-las e compreendê-las particularmente. Então, por exemplo, Mario Remiro acompanha o programa espacial

da NASA, estuda eletromagnetismo e faz um 'levitador' de concepção muito simples que simula a gravidade de zero; ou eu manipulo circuitos eletrônicos, estudo alquimia e matemática e, por fim, projeto labirintos. São processos individuais de decodificação do mundo com suas informações imprevisíveis ou evidentes, científicas ou dramáticas.

Certamente estamos às portas do século XXI e se apresenta um tempo em que as concepções e os critérios humanos se modificam radicalmente. As concepções de dimensionalidade ativas na Renascen-

ça atingem hoje imensa complexidade. A teia de interação que envolve o planeta e a humanidade desde as últimas décadas vai se compactando em velocidade vertiginosa. A consciência humana — artística e científica — se amplia, oferecendo possibilidades insuspeitadas. A grande questão é tornar possível o equilíbrio das forças que nos impulsionam para o futuro — que será inevitavelmente diferente do presente.

## Vanguarda "&" Democracia

Luís Carlos Carpim

Jornalista

18

No ano de 1966, concedendo entrevista ao poeta Augusto de Campos, Humberto Eco definiu a "grande arte" como **difícil e imprevisível**; não procurando agradar e consolar, mas querendo renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. O oposto, segundo o intelectual italiano, seria o discurso persuasivo, que quer levar-nos a conclusões definitivas.

Em termos puramente teóricos, o pensamento de Eco pode portar veracidade. Em termos de se analisar a realidade concreta e propor soluções possíveis, ou seja, medidas politicamente, ele é ambíguo.

Se tomarmos o panorama social, político e econômico vivido no Brasil em meados dos anos 70, quando Jorge Schwartz Rein escreveu "&", nos textos que hoje aparecem ilustrados por Anico Herskovits, na exposição realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, veremos como a realidade se recusa ao encaixe automático nas teorias.

Naqueles anos, em nome de uma discutível segurança nacional, o discurso — incluindo o poético — foi aba-

ñado pela total falta de discurso do poder estatal (a institucionalização da supremacia dos aparelhos repressivos suplantou a importância dos aparelhos ideológicos).

Assim, o discurso persuasivo (na acepção de Eco) das vanguardas dos anos 60, por força das circunstâncias, se dirigiu ao subjetivismo do difícil e do imprevisível dos anos 70. Não foi espontâneo o movimento. Foi a alternativa das vanguardas que, para não sucumbirem à ideologia do "elogio recíproco", ao exílio ou à força, existiram/resistiram através da expressão dúbia, do discurso não consumado, da multiplicidade de interpretações, da não predeterminação da mensagem estética.

Hoje, quando Anico Herskovits seleciona 28 textos (de cerca de uma centena) de Jorge Schwartz Rein e os ilustra, a conjuntura já é outra. Devemos, portanto, ver a mostra com os olhos de quem percebe o período transitório que se vivencia.

Embora não tenha um fio condutor (como por exemplo o das nar-

rativas que apresentam início, meio e fim), o trabalho de Jorge Rein, editado pela Tchê!, usa em profusão os códigos circenses. Porém, na forma em que concretiza seu trabalho, o autor não força o leitor a concluir coisa alguma. O leitor conclui aquilo que a sua vivência, a sua formação, a sua cultura lhe permitem concluir.

As xilogravuras de Anico, que ilustram os textos, perseguem a mesma finalidade. Nas xilos, a temática circense mais objetiva é a declaração de princípios de segmentos classistas que ou não vê discurso persuasivo das vanguardas políticas ou rejeitam estes discursos.

As xilogravuras apresentam trapézistas, animais, malabaristas, palhaços. Nesse fragmento de mundo, os personagens fazem a evolução (ou não) da realidade, enquanto a assistência cumpre o papel determinado para ela, ou seja, assiste.

Nesse aspecto, a volta a uma ordem retrógrada, a confirmação de uma liberalidade de cunho mais social ou a transformação estrutural da ordem ficam a critério do obser-

Foto: Martin Streibel



Detalhe da obra de Anico Herskovits

vador. Anico Herskovits e Jorge Schwartz Rein não estão propondo uma direção determinada. Contudo, ambos têm o grande mérito, neste período de muitas dúvidas e certezas relativas, de deixarem o caminho aberto para o possível. Esta é a síntese alcançada por algumas vanguardas artísticas que desejam a democracia, porém não definem como ela será. Há a preocupação de formalizar este desejo; não a intenção de dar-lhe conteúdo específico.

Algumas coisas, de alguma forma, são ditas. Isto, como se apreende na mostra "&", acontece porque, em períodos de transição, o que vier a acontecer poderá ser surpresa,

pois, mesmo que de forma inconsciente, já estava no mundo.

Em determinada ocasião, um crítico falou que o homem somente será um verdadeiro artista e educador na medida em que propicie aos outros a capacidade de criar.

Admitindo que a assertiva tenha um mínimo de verdade, pensamos que ao apreciar o livro de Anico Herskovits "Xilogravura - Arte e Técnica", edição da Tchê! lançada na 32ª Feira do Livro de Porto Alegre, estamos diante de algo que se aproxima desta tese.

Já tendo alcançado as instâncias de legitimação (estudo, salão, galerias, museu), recomendáveis aos artistas, Anico Herskovits se lança

agora à difícil tarefa de difundir os conhecimentos que os seus 16 anos de gravadora permitiram acumular.

Em cerca de 160 páginas da publicação em referência, a artista plástica expõe com simplicidade, porém sem perda de rigor conceitual, os procedimentos comumente usados pelos xilogravadores, discutindo aspectos como a escolha de madeiras, planejamento da obra, gravação, impressão, cores, registro, secagem, limpeza, xilo de topo, edição, cuidados especiais na conservação dos materiais utilizados, gravação original e história desta arte/técnica.

Os objetivos auto-propostos por Anico Herskovits, viabilizados através de concurso da FUNARTE, vencido pela artista em 1983, são contemplados com a edição de "Xilogravura - Arte e Técnica".

Resumidamente, Anico pretendeu, com esta obra, "difundir a técnica múltipla e democrática da xilogravura".

Sem discutir o conceito de democracia propugnado pelo pensamento liberal, pode-se observar que este livro não se enquadra nos chamados "manuais de receitas". Antes pelo contrário: ao propor a difusão da técnica da xilogravura, e ao associar tal técnica aos juízos estéticos enraizados nesta corrente de pensamento, a obra entra no campo da polêmica, da discussão, do debate.

Pode-se concordar integralmente com o pensamento da artista, ou com parte dele. Não se pode, contudo, ficar indiferente. Neste aspecto está a importância da obra. Ela não se esgota nos procedimentos técnicos. Enquanto totalidade, "Xilogravura - Arte e Técnica" atende aos anseios das camadas sociais preocupadas com esta temática. Ganhou a artista, que soma mais uma vitória na sua carreira; ganhou aqueles que lutam, mesmo por vezes restritos ao campo das artes plásticas, contra a monopolização do conhecimento, da técnica e da produção.

19



# Kitsch: O que a Forma Esconde A Cor Revela

Blanca Brites

Prof.<sup>a</sup> do Curso de Especialização em Artes Plásticas, Suportes Científicos e Práxis-PUC e da Faculdade de Arquitetura da UNISINOS.

O "Kitsch, esse pária da estética", (1) está classificado no domínio da arte sobretudo como sua antítese. Nossa percepção, estando pré-determinada desta maneira, torna difícil reconhecer um valor independente sem depreciá-lo. Sua essência associa-o ao não-verdadeiro, ao falso, à intenção deliberada de ludibriar; é a mentira se fazendo passar por verdade o que, no domínio estético, resulta numa pseudo-arte sob a égide da indústria cultural. Esta, podendo conter o falso e o verdadeiro, propicia ao mesmo tempo uma conversão do falso em verdadeiro, legitimando o kitsch enquanto objeto kitsch e arte kitsch.

O fenômeno kitsch pode se apresentar em diferentes cenários, atuando nos mais diversos papéis, segundo condições que favoreçam sua presença. Atualmente podemos vê-lo e senti-lo um pouco em tudo e por tudo, ainda mais se considerarmos suas relações com a indústria cultural.

São pertinentes as palavras de Moles quando diz: "o kitsch é sobretudo um estado de espírito que eventualmente se cristaliza em objetos (2); ou seja, é antes de tudo um comportamento do sujeito. No entanto, se o suporte (objeto) não é indispensável, não deve tampouco ser negligenciado, pois ele concretiza este "estado de espírito" — comportamento. Podemos, pois, distinguir o kitsch enquanto objeto, enquanto comportamento e a relação entre ambos.

Enquanto objeto, o kitsch apresenta-se como pseudo-objeto e concordamos com Jean Baudrillard: "Ele se definirá de preferência como **pseudo-objeto**, isto é, como simulação, cópia, objeto factício, estereótipo, como pobreza de significação real e superabundância de signos, de referências alegóricas, de conotações disparatadas, como exaltação do detalhe e saturação pelos detalhes".(3)

Para nós a concepção corrente e tradicional de kitsch, enquanto objeto de mau-gosto, torna-se secundária, na medida em que o mau-gosto é o resultado estético de um comportamento caracterizado pela perda de uma identidade cultural. Não se deve esquecer ainda que o mau-gosto faz implicitamente referência ao bom-gosto, sendo sempre determinado por uma elite.

A existência do kitsch está, portanto, diretamente ligada ao homem que o aprecia: o homem kitsch(4), atualmente em estreita relação com a sociedade de consumo. O kitsch concentra em si uma nova sensibilidade estética própria a esta sociedade. Este homem kitsch é igualmente o resultado de uma época de forte mobilidade social. Seu comportamento pode ser compreendido como um conjunto de atitudes do sujeito, motivadas pela intenção de enganar aos outros e a si próprio, valorizando o não-verdadeiro, como se assim o fosse. Tal comportamento apresenta-se tanto no nível estético como no social, os dois

## A Arquitetura Pode Ser Interpretada como Reflexo de um Código Social

inter-agindo simultaneamente.

O presente trabalho está centrado sobre a emergência do kitsch no gosto arquitetural de grupos populares urbanos. Para analisá-lo escolhemos o conjunto habitacional denominado Vila Farrapos, situado em Porto Alegre e construído de 1964 a 1968 composto de 1596 casas padronizadas de duas águas. Essas casas, construídas em 3 tipos básicos, ocupam respectivamente a área de 25,65m<sup>2</sup> — 31,75m<sup>2</sup> — 43,50m<sup>2</sup>, implantadas num terreno de 16x8m<sup>2</sup>. A razão da escolha deste objeto para análise reside nas modificações da forma e da cor realizadas pelos habitantes sobre as fachadas de suas casas. A fachada envelope externamente a casa, classifica, distingue, mostra a condição de seu ocupante. Assim como uma vestimenta, ela é uma linguagem e age igualmente como um elemento de hierarquia social. Para cumprir este papel a fachada é marcada por alguns códigos que identificam seus ocupantes. Nos conjuntos habitacionais este envólucro portador de signo é imposto ao morador independentemente de lhe agradar ou satisfazer. A aceitação decorrente desta imposição insere-se na condição tácita da aquisição da morada. Portanto, logo que ele é tentado a modificá-la sem permissão, ele transgredir uma regra.

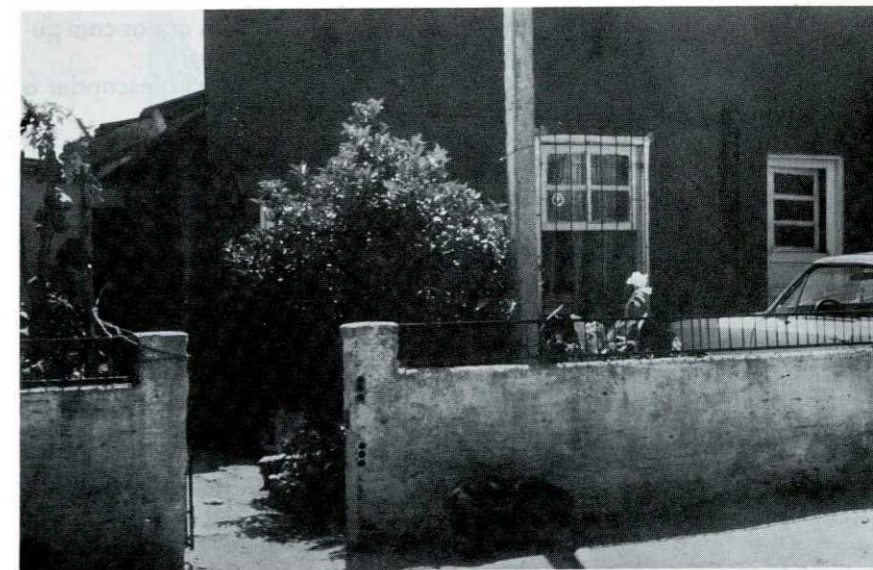
No resultado formal destas transformações transparece, ao primeiro olhar, uma vontade de apagar a forma original da casa, especial-

mente o teto em duas águas e, independente de sua aparência atua, o fato é que a estandarização inicial desapareceu mesmo que substituída por outro tipo de padronização. Essas modificações mostram, por seus resultados, a procura da dissimulação da condição social do morador, bem como de seu gosto estético próprio, demonstrando, também, um forte desejo de assimilação de um status social superior.

Na observação direta dessas modificações, visualizamos comportamentos e elementos kitsch que podem ser vistos, pelo menos em parte, como consequência do processo de mobilização social pelo qual passaram e passam ainda os habitantes da Vila Farrapos; o que os predispõe à perda-enfraquecimento de suas referências culturais e à aceitação passiva de uma dominação cultural a qual se associa o fenômeno kitsch.

Neste contexto, o kitsch atua mais como um comportamento do sujeito que busca, em outros grupos, socialmente superiores, modelos estéticos que representam uma aceitação antecipada e indiscutível de pseudo-produtos artísticos impostos pela indústria cultural. Concebido desta maneira, o kitsch é tido como um inibidor da criatividade individual e coletiva, sendo também promotor de uma dimensão alienante que leva ao conformismo e à aceitação de códigos estéticos conservadores. A ação de esconder, de negar, de disfarçar um gosto próprio, é mais kitsch que o objeto — este também kitsch — adquirido para afirmar uma outra imagem.

É próprio das manifestações kitsch uma dualidade quase sempre ambígua e contraditória. Esta dualidade, que percebemos ao analisarmos as casas da Vila Farrapos, está presente o emaranhado do falso e verdadeiro; na relação com o espaço dentro e fora da casa; na intenção de esconder, que não faz outra coisa que mostrar; na condição do morador como ser individual e coletivo; na relação entre o uso da for-



ma e da cor nas casas; assim como no caráter formal e funcional dessas modificações.

O morador vê sua casa como dois espaços distintos: a parte de dentro e a de fora. O espaço interno é o das lembranças onde estão os sonhos do passado; é lá que, mesmo tendo havido modificações, se encontra um apego do morador a suas tradições. A parte de fora corresponde à exteriorização de sua pessoa, ou seja, à parte de si mesmo que será dividida com outro. No exterior da casa está a prova de que seu morador se moderniza; no interior, a liberdade de se apegar a uma concepção espacial que o acompanha desde sempre. A fachada se adapta facilmente a novas formas, novos materiais; no interior, ao contrário, os móveis permanecem na mesma disposição como eram encontradas na casa paterna.

A forma arquitetônica da casa de duas águas está associada a um presumido arquétipo da casa popular. Através desta forma arquitetônica e de sua significação, o Estado fixa, de certa forma, o status-quo: pobre merece uma casa pobre e não tem o direito de definir o seu espaço de vida. Para o grupo em questão a casa de duas águas encerra os estigmas da casa "pobre,

feia, velha", classificação esta feita a partir da interpretação que o próprio morador faz da forma original recebida, ou seja, valores que não correspondem ao ideal sonhado ou com o qual é levado a sonhar. Assim, só lhe resta aceitar o tipo de habitação "oferecida" e modificá-la logo que possível.

Com razão, é pertinente a diferença que se faz entre a "demanda", correspondente aos interesses dos grupos beneficiados com esta moradia, e o que é "ofertado" pelo Estado a esses mesmos grupos, os quais, como moradores, "herdarão um produto do qual eles deverão se apropriar"(5). Esta dicotomia entre a "demanda" e a "oferta" desemboca num espaço sem identificação com seu habitante, devendo este último modificá-lo para, com isso, marcar sua posse.

Num gênero bem ao gosto kitsch, diríamos que a "casa é como um livro aberto" e a leitura o que mais nos interessa, o que nos permite usá-la como interpretação de um comportamento (kitsch) do morador, concretizado através do objeto-casa; seja através da pintura, da decoração interna e externa, ou ainda da relação deste morador com o dentro e o fora de sua casa. De todos esses, o fator no qual se evi-



dência uma identificação mais significativa com o comportamento kitsch é aquele subjacente ao próprio ato de modificar, independente de ser este ato motivado por uma necessidade de ordem prática/funcional ou de ordem formal/estética.

As reformas das fachadas podem ainda ser analisadas sob uma ótica que enfatiza a contradição que lhes é intrínseca. Ou seja, podemos ver nessas intervenções uma "independência" e uma "dependência" do morador agindo ao mesmo tempo. Se por um lado há nessas modificações um ato de independência, que é a própria ação de alterar a forma recebida, há, também, por outro, a exibição de uma imagem idealizada que corresponde à busca de signos de prestígio, extraídos de valores de outros grupos sociais. O resultado é, portanto, o fortalecimento dos laços de dominação cultural desses grupos que anula a independência do ato de modificar e representa uma recuperação das modificações efetuadas. Ao eliminar ou disfarçar por meio das reformas os vestígios da casa pobre, são os valores opostos que passam a predominar; ou seja, uma casa "rica, bonita e moderna", símbolos estes que são imitados dos modelos estéticos de uma arquitetura "superior".

Assim, com o papel de exteriorizar a condição de vida do habitante, a fachada recebe também a incumbência de atuar como elemento compensador desta mesma condição, já que é através dela que o morador vai "mostrar" a almejada ascensão social. Mesmo que esta, na verdade, permaneça somente como uma aspiração.

Para classificarmos os tipos de modificações mais frequentes, tomamos como referência, além da fachada, o tipo de teto e a cor. O resultado da análise de todo o conjunto habitacional Vila Farrapos, mostra 6 tipos básicos de modificações, o que resulta novamente em uma padronização, embora registrem-se particularidades. Esses tipos são:

1 — o teto de duas águas com puxados para os lados;

2 — platibanda para esconder o teto original;

3 — teto de uma água, levemente inclinado, dando impressão de teto plano;

4 — uso de laje;

5 — teto de quatro águas;

6 — casa de dois andares.

Além dessas modificações, registramos outros elementos que estão presentes indiscriminadamente nesses 6 tipos e podem ser analisados como elementos complementares. Por exemplo: aberturas (vitral); grades; muros; material de revestimento; e elementos decorativos. Vistos isoladamente estes perdem sua força, daí a importância do todo na percepção que se tem dos mesmos para analisar o espaço vivencial.

É necessário salientar que corremos um certo risco, quando procuramos tratar diferentemente a forma e a cor, pois, no caso do suporte arquitetônico, estes elementos não podem ser dissociados, já que a percepção visual da obra é resultante de sua interação. Assim, o estudo que faremos da cor, dissociada da forma, só é possível para fins analíticos.

Nas modificações, as dificuldades materiais e estruturais inerentes à obra arquitetônica induzem a que a forma seja mais durável, mais permanente que a cor. Disso decorre em parte a busca de modelos "modernos, bonitos" no nível da forma, já aprovados e aceitos pela elite, e com os quais não se corre nenhum risco. Assim, modelos estéticos criados por uma elite são submetidos às leis do consumo e "descem" para a massa. Neste percurso sofrem alterações para uma melhor aceitação por parte deste novo consumidor, o que ocorre, em parte, porque essas formas "modernas e bonitas" representam "bens culturais" que não interessam mais à elite.

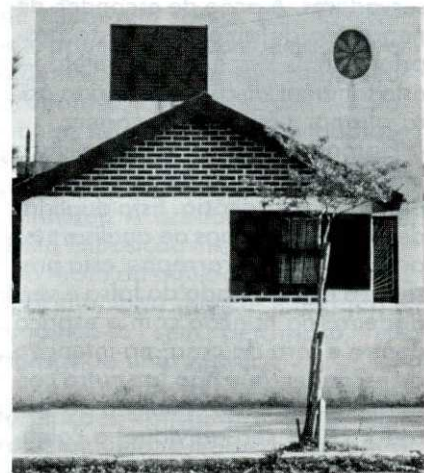
O kitsch está presente nas adaptações para provocar emoções e efeitos encomendados: "o kitsch é o que surge consumido"(6). Não é,

pois, por acaso que a indústria cultural procura vulgarizar as obras consagradas ou expressões de vanguarda para compor modelos que serão oferecidos à massa.

No caso da cor, a facilidade de sua utilização e as frequentes renovações deixam o morador mais livre na sua escolha. A escolha está vinculada a fatores intrínsecos ao gosto estético do morador e associada à sua experiência de vida. Com a cor, o morador exerce uma certa liberdade, cuja intenção está justificada no prazer que esta lhe causa.

A escolha da cor, se comparada à da forma, obedece a diferentes funções e procedências, o que nos leva a constatar a existência de uma tensão entre forma e cor; tensão esta proveniente da existência simultânea de uma relação que o morador mantém com a forma e a cor, resultado de sua condição social. De uma parte, através da forma, procura: (a) exhibir um novo gosto, recém-adquirido pela imitação de terceira mão; (b) apagar os resquícios de uma origem pobre e feia. Porém ele se trai ao copiar somente a forma, deixando escapar seu gosto por cores que não acompanham os modelos imitados. Essa condição de "cor livre", portanto, se estabelece em oposição à "forma comprometida" (kitsch).

Existem alguns preceitos para o uso da cor na arquitetura, e, segundo estes, discriminam-se determina-

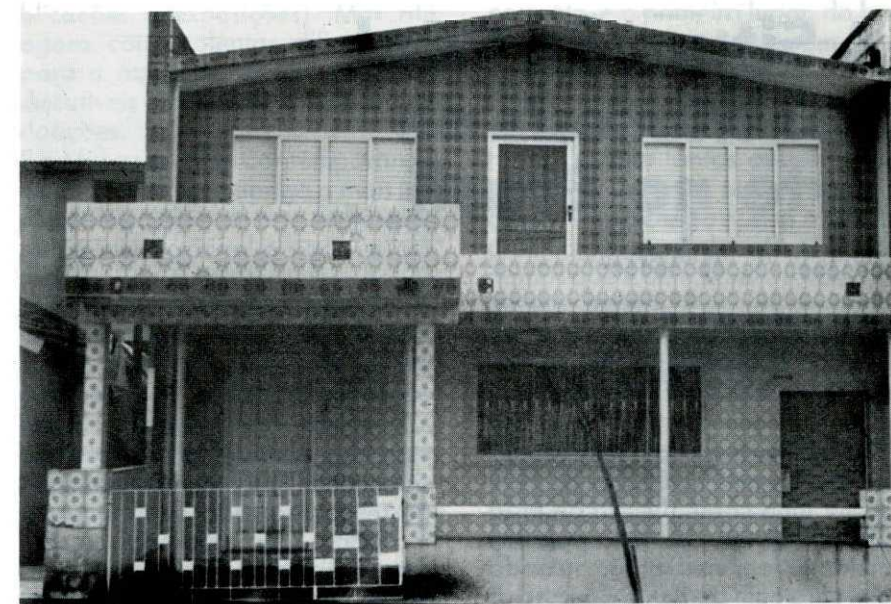


das cores e elegem-se outras como apropriadas seguindo normas instituídas pelos mandarins do bom-gosto. Nesta seleção algumas cores são tidas como kitsch. A esse respeito diz Moles: "Os contrastes de cores puras complementares, (...) em particular a passagem do vermelho ao rosa bombom, ao violeta, ao lilás leitoso, as combinações de todas as cores do arco-íris que se misturam umas com as outras, têm um caráter frequente do colorismo kitsch. Pensar-se-ia aqui (...) nas estátuas, em estuque colorido, rosa, violeta e verde das fachadas dos prédios do Rio de Janeiro".(7) Perguntamos porém se essa sobrecarga de cores vivas e fortes não faz parte do mundo real, concreto, cotidiano e, ou, saímos dizer autêntico, desses grupos que a utiliza em combinações que ferem nossa sensibilidade, "educada" para apreciar outro jogo de sensações.

Para alguns autores a cor da arquitetura pode ser interpretada como reflexo de um código social, servindo como trampolim para elevar-se na escala social. Porém, na Vila Farrapos tal particularidade foi encontrada na forma, tendo a cor o papel inverso ao proposto acima; isto é, o de constituir um laço desse grupo com suas origens, por vezes distantes, adormecidas, mas ao mesmo tempo presentes no vermelho e azul, no rosa e verde. Assim de acordo com este estudo, as cores na Vila Farrapos são utilizadas como uma maneira de reconstruir a casa, dando-lhe uma outra estrutura.

Enfim, é o esforço para disfarçar, encobrir a condição social do morador, que acaba por mostrá-la mais claramente, levando a um paradoxo: o que a forma esconde a cor revela.

Assim, nos conjuntos habitacionais, e na Vila Farrapos em particular, a imposição de uma determinada forma suscita uma reação do morador que se expressa através de uma ação sobre a forma e a cor. Do ponto de vista da forma, buscamos



mostrar que esta reação, se manifestada no uso de modelos estéticos de grupos dominantes, provoca uma nova subordinação. Nesse mesmo processo, contudo, a reação adquire, com o uso da cor, identificada com a cultura do morador, um outro significado que limita o processo de dominação.

A duplicidade de significação na ação do morador mostra uma maneira de como grupos sujeitos a um processo de dominação cultural podem, graças a uma dinâmica própria, retardar, e mesmo neutralizar, esse processo.

Na análise que fizemos da forma e da cor no conjunto habitacional Vila Farrapos, verificamos que o kitsch, presente na forma, é amortecido pela cor. Sobretudo vale salientar as artimanhas, mesmo inconscientes, de que os moradores se valem com a finalidade de defender-se das imposições. De todo este processo resulta conseqüentemente uma pseudo-expressão estética.

Esta pseudo-expressão deve ser considerada, em nível de igualdade com a verdade artística, uma vez que o kitsch supre legitimamente as necessidades estéticas do grupo em questão, inserindo-se nas suas práticas cotidianas.

Na medida em que o kitsch supre legitimamente, mesmo que apenas de forma temporária, as necessidades estéticas do grupo que analisamos, estando inserido em suas práticas cotidianas, acreditamos que essa "pseudo-expressão" deva ser considerada no mesmo nível da verdade artística. Nas palavras de Giesz: "Enquanto a verdade da arte for para nós um enigma, também continuará a preocupar-nos a falsidade do kitsch"(8).

(1) GIESZ, Ludwig. **Fenomenologia del kitsch**. Barcelona, Tusquets, 1973, p. 20.

(2) MOLES, Abraham. **Le kitsch, l'Art du Bonheur**. Paris, Mame, 1971. p.28.

(3) BAUDRILLARD, Jean. **La Société de Consommation**. Paris, Gallimard, 1966.

(4) BROCH, Hermann. **Création littéraire et connaissance**. Paris, Gallimard, 1966.

(5) FREY, Jean Paul. **Le Creusot: société et urbanistique**. Paris, Institut de Sociologie Urbaine, 1982.

(6) ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 112.

(7) MOLES, Abraham. op. cit. p.51-52.

(8) GIESZ, Ludwig. op. cit. p.22.



# A Situação Real dos Museus de Arte no Brasil

Aracy A. Amaral

Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

24

O que caracteriza a situação dos museus de arte no 3º mundo parece ser uma consequência da instabilidade de nossas economias, bem como da indiferença das autoridades para com a cultura. Por essa razão, a distinção entre um país como o México — ou Cuba, que tem hoje um respeito peculiar para com as artes — e todos os demais países da América Central, Caribe e América do Sul, no que se refere a museus de arte, talvez resida no fato de que, no México, o turismo assume tal importância econômica que, aliado a uma forte tradição cultural de auto-respeito — fruto, sem dúvida, da revolução mexicana da segunda década do século — o patrimônio cultural seja parte integrante da vida pública nesse país.

Qual a realidade dos museus de arte ou de arte moderna, hoje, no Brasil?

É uma realidade instável, sem uma infra-estrutura confiável, com um desenvolvimento que, quando ocorre, pode ser episódio, emaranques, confrontando-se sempre com o fantasma da descontinuidade, o temor da paralisação ou do retrocesso e a displicência das superestruturas, mesclando alta sociedade com arte e museus.

Salvo raríssimas exceções, ao tentar descrever o panorama dos museus de arte em nosso País, podemos dizer que, talvez, no Brasil, ocorra mais o evento artístico que a atividade museológica propriamente dita. Como atividade museológica, é

claro que nos referimos à atividade sistemática, implantada numa equipe (experimental ou mesmo em formação) com profissionais que desenvolvem uma entidade, conscientes da importância que cada setor assume dentro do Museu para sua extroversão junto à Comunidade.

Assim, os eventos que vemos hoje em museus brasileiros projetam mais a difusão compulsiva do fazer criativo do artista que reflexão sobre a obra, ou a consideração por esse patrimônio que não existe em geral no Brasil, seja em nível federal, como estatal ou municipal.

Nesse sentido, o meio artístico, ou a criação artística, está mais à frente que a entidade museológica, des- preparada para receber ou difundir essa mesma produção artística.

Dentro da instabilidade mencionada, poderíamos dividir os museus de arte brasileiros, num País que é um continente, territorialmente falando, de distâncias enormes e de grandes diferenciações culturais em função de realidades diversas, em quatro grupos, que refletem níveis diferentes de recursos, atuação e estruturas.

Embora sem a pretensão de uma avaliação totalizante, a partir de nosso conhecimento relativo, num primeiro núcleo assinalaríamos museus de arte — em sua grande maioria de arte contemporânea nacional ou regional — existentes em função de uma coleção reunida por uma doação ou fundador, e que se acha paralisada, ou quase, no espaço e

## A Instabilidade Econômica E a Indiferença das Autoridades Para com a Cultura se Refletem nos nossos Museus

no tempo, sem serviços de conservação ou setores museológicos funcionantes, e que existem por estarem abertos ao público, quase de maneira fixa, sem calendário e, portanto, sem iniciativa do ponto de vista cultural ou de pesquisa. Neste grupo incluiríamos o Museu de Campina Grande, da Paraíba; Feira de Santana, Bahia; o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará; o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte Contemporânea de Olinda, o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e mesmo o Museu do Estado de Pernambuco, que neste momento parece esboçar, segundo artistas locais, sob nova direção, uma aragem de renovação.

Num segundo núcleo poderíamos incluir certos museus com pequena coleção e, como todos do País, com dificuldades de ampliação, promovendo eventos regulares junto à comunidade e contando com a existência de setores com preocupações quanto aos trabalhos de catalogação ou arte-educação junto à comunidade (Museu de Arte de Joinville, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Museu de Arte de Santa Catarina).

O Museu de Arte Popular da Universidade de Mato Grosso merece uma menção à parte, neste ponto, por partir de um projeto exemplar na valorização e no estímulo à produção artística local, projetando-a e difundindo-a pelo Brasil em um museu vinculado à Universidade.

Num terceiro grupo mencionaríamos os museus com uma coleção e com ação regular vinculada à infra-estrutura obrigatória para um museu de arte: com arte educação, biblioteca, capacidade de organização de exposições, possibilidade de ampliação de sua coleção, catalogação da mesma bem como sistemática conservação e restauro (sem dúvida aqui poderiam ser incluídos o Museu Guido Viaro, de Curitiba, e três museus de São Paulo: o Museu Lasar Segall, o Museu de Arte Moderna e a Pinacoteca do Estado).

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois do dramático incêndio de há quase dez anos, como centro museológico permanece ainda uma promessa de recuperação. É prevista sua reabertura para 1987, após reforma para a qual conta com o decidido apoio das autoridades do Estado de Rio de Janeiro. Este museu, que recebeu do Exterior significativas doações para recompor sua coleção, até seu fechamento se constituiu em ponto de reunião do meio artístico do Rio. Desta forma, seu ressurgimento se rodeia de expectativa e é, por essa razão, um desafio para aquela que será sua equipe profissional.

Num quarto grupo colocaríamos quatro museus (Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre): são entidades que possuem coleções respeitáveis, especialmente no caso dos 3 primeiros, e que, além da infra-estrutura funcional essencial, podem apresentar um calendário de eventos de bom nível e, ao mesmo tempo, a possibilidade de se articular com outros museus do País e do mundo no que tange a intercâmbio, cessão de obras, organização de mostras, etc. Mas, mesmo neste caso, o fantasma da continuidade ronda estas entidades que demonstram esforço por uma performance dinâmica (em pu-

blicações e exposições). Mas até agora com violentas dificuldades para a aquisição de obras e com discutíveis critérios de aceitação de doações.

E o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, que abriga a mais importante coleção de arte contemporânea internacional e nacional do Brasil, é um exemplo típico: há 23 anos sem sede própria, provisoriamente instalado em espaço inadequado para sua coleção e acesso público, no 3º andar do Edifício da Bienal no Parque Ibirapuera e na Cidade Universitária. Hoje com uma performance de atividades e publicações rara no Brasil, conta com uma equipe lutadora, apesar da incompreensão para com as artes por parte de instituição respeitável como a Universidade de São Paulo, à qual pertence. Mas, hoje, para nós, não é mais segredo nem há mais ex-

## Museus e Coleções Paralisadas, Sem nenhum Atendimento Museológico Eficaz.

pectativas: a produção em uma Universidade importante, como a Universidade de São Paulo, parece ser considerada a partir de dois campos de atividade: a produção "estratégica", vinculada à alta tecnologia, ciências exatas e ciências aplicadas, e o campo da produção "prestigiosa", como a da cultura e das artes que parece, aos olhos das autoridades universitárias, iluminar uma realidade sem dela participar. E não se investe, lamentavelmente, nesta área. Área em que está o Museu de Arte Contemporânea. E há aqui, sem dúvida, um menosprezo pelo patrimônio que uma entidade como essa abriga.

Qual seria o diagnóstico, diante deste quadro pouco otimista, da situação dos museus de arte moderna ou museus de arte do Brasil? Quer-nos parecer, bem clara, uma crise nessa área no Brasil. Crise de-

corrente, em primeiro lugar, do baixo nível cultural do País e com reflexo direto no desprezo pela cultura em geral por parte das autoridades. Poderia ser alegado que as autoridades têm tantos desafios permanentes urgentes para a população que não chega nunca a vez da área da cultura. E da arte. Então diríamos que é uma situação típica do terceiro mundo, que não podemos superar nunca pela própria problemática da sobrevivência humana que deve, prioritariamente, se antepor à preservação ou difusão da cultura ou à criação artística (?). Como decorrência direta desse baixo nível cultural, deve-se mencionar o pequeno número de teóricos (historiadores, críticos de arte, animadores culturais, intelectuais vinculados às artes visuais, enfim) de difícil reposição e de lenta formação, e que constituiriam os quadros dirigentes e curatoriais das entidades acima mencionadas. Somente a capacidade de liderança e de elaboração e acompanhamento de projetos de bom nível em várias regiões do Brasil alteraria a situação de desnível desses diversos pólos que hoje concentram os maiores eventos de arte contemporânea na região sudeste do Brasil. E poderia formar novas gerações de apreciadores, artistas e organizadores da área da cultura.

É nesse sentido que nos perguntamos: depois de dez anos de atividades do INAP — Instituto Nacional de Artes Plásticas — da FUNARTE, a partir do Rio de Janeiro e concentrada quase exclusivamente no preparo do salão nacional anual de arte contemporânea, qual o saldo de uma instituição como essa na formação deste tipo de profissional? Na verdade, um saldo extremamente modesto, se não nulo, e absolutamente questionável do ponto de vista de uso de verbas.

Daí porque, quer-nos parecer, que é na Universidade que repousa por certo a fonte deste contingente de profissionais que poderá garantir o futuro dos museus de arte moderna

25



do Brasil. Mas desde que a Universidade em geral não forme somente pesquisadores de gabinete, com preocupação de carreira universitária, e passe a formar profissionais vinculados ao meio artístico contemporâneo. Estes profissionais são excepcionais, porém existem. E nos caberia multiplicá-los. Porque somente a partir de um elevado nível profissional, a partir de uma experiência qualitativa e da inquietação familiarizada frente à produção artística contemporânea, é que ocorrerá a renovação ou a implantação de quadros. Por isso é tão relativa quanto importante a contribuição dos cursos de Museologia.

Porque são estes profissionais intelectuais da arte contemporânea que deverão pagar o elevado preço da ação cultural no Brasil e na área de museus de arte moderna que é a carga administrativa excessiva. Mas somente enfrentando-a se pode realizar um projeto renovador. Por outro lado, dois fatos, este ano, iluminam o meio cultural e o meio museológico brasileiro provocando novas formulações: a lei Sarney (que traz o nome do presidente José Sarney), que visa dar benefícios fiscais aos que apliquem fundos na área cultural, e o Sistema Nacional de Museus que, provavelmente, começará a dar frutos a partir do próximo ano.

A regulamentação da Lei Sarney, que oferecerá incentivos fiscais, por sua vez, aporta um novo desafio aos museus existentes, em fase de organização, ou a serem criados. Pressupõe um setor de planificação dentro dos museus a ser inserido nas suas equipes de trabalho, a fim de propor e elaborar, juntamente com os setores de pesquisas da entidade, projetos que interessem à comunidade e, estabelecendo suas prioridades, encaminhá-los a empresas e agências culturais ou promocionais que passarão agora a ser, sem qualquer dúvida, o grande interlocutor dos Museus de Arte que desejarem expandir suas atividades ou gozar de possibilidades — antes im-

pensáveis — de ampliar suas coleções. O grande risco a se incorrer será poder manter o equilíbrio entre esse lado executivo de um museu de arte (e que já se indica que surgirá de imediato nos grandes centros) e a preservação necessária para a sobrevivência de uma verdadeira entidade cultural, de seu setor de pesquisa e reflexão, em igualdade de condições. Setor que é gerador de eventos, a partir da criação artística. E nunca a partir de demandas ou pressões de empresas promocionais.

### A Função da Universidade Não É Formar Pesquisadores de Gabinete.

Por outro lado, a implantação do Sistema Nacional de Museus, meta do novo Ministério da Cultura no Brasil, que visa dar assistência técnica, auxiliar na formação de profissionais e articular um intercâmbio dentro do País e deste com o Exterior, repousa no Sistema Estadual de Museus, também em fase embrionária, mas já regulamentada.

Estas duas medidas governamentais, o incentivo fiscal e o sistema nacional e estadual de museus, parecem estar instrumentando o meio artístico-cultural do País à ação de fato, pela primeira vez em longos anos de estar a área cultural relegada à marginalização. O Brasil, sob muitos aspectos, culturalmente, é um país marginal no que se refere a intercâmbios, tanto interno como externo (seja por uma legislação aduaneira da década de 30, que impede uma comunicação fácil ou fluente com o Exterior no intercâmbio cultural ou seja na importação de livros, que sofre taxas elevadíssimas).

Resta saber: estão os profissionais da área cultural preparados para esta nova realidade? Existem estes profissionais? Chegam acaso a 3 dezenas num país que tem mais de 12 capitais e cidades com mais de meio milhão de habitantes (só São

Paulo de 12 milhões e uma carência significativa de eventos culturais em seu espaço urbano e periférico). E a investigação produtora de eventos como vai no Brasil? Como estimular a formação de novas vocações nesta área de teóricos? Qual a fórmula mágica para elevar qualitativamente a produção dos artistas contemporâneos num país que apresenta a contradição de ser a 8.º economia mundial e, ao mesmo tempo, ocupar o 6.º lugar entre os países que pior alimentam suas populações? Qual a política para estimular que esta população se auto-respeite bem como ao seu patrimônio cultural? Há excesso de perguntas em nosso meio cultural. Mas foi meu propósito projetá-las nesta reunião, pois estou certa de que o fenômeno da problemática museística brasileira não é isolado no contexto cultural e artístico latino-americano.

#### Síntesis

1. Situación regular, sufrible o mala de museos de arte moderno (internacionales solamente con tres excepciones), sin colecciones con posibilidad de expansion, sin profesionales cualificados en el numero deseado.

2. Situación lamentable de desinterés del gobierno — a nivel federal, estatal o municipal — por las artes o por la proyección cultural de Brasil en el Exterior, así como de total indiferencia por la protección del patrimonio ya existente.

3. Transición — Promulgación de la ley Sarney, que concede deducciones fiscales de octubre 86 en adelante a los que invistan en cultura. Creación del Sistema Nacional de Museus, que deberá proporcionar asistencia a entidades así como para la formación de profesionales.

4. El desafío del futuro: como prepararnos subitamente — los museos y entidades culturales, con la falta de profesionales experimentados — para esta nueva realidad puesto que la iniciativa privada ya está agresivamente buscando "eventos"?

## ATIVIDADES DO MARGS/86

No decorrer de 1986, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, órgão da Subsecretaria de Cultura/SEC, realizou atividades voltadas às áreas de conservação e restauro de seu prédio e das obras do acervo; a atividades ligadas ao incentivo do fazer artístico; à área educacional; abriu novos espaços e projetos que vieram incrementar e diversificar as suas atividades, além de difundir as artes plásticas gaúchas na capital, interior e fora de nosso Estado. Na execução de seus projetos, o MARGS recebeu significativo apoio de empresas privadas, através da Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul — AAMARGS.

O acervo do MARGS, o mais numeroso e importante do Estado, ampliado em 50 novas doações em 1986, recebeu cuidados de conservação e organização em sua reserva técnica, instalada em 1984. Os mesmos cuidados de catalogação foram estendidos às Pinacotecas Municipais Rubem Berta e Aldo Locatelli, sob a guarda do MARGS.

Importante conquista do ano de 1986 foi a implantação do Museu ao Ar Livre, na Praça da Alfândega, na área fronteiriça ao prédio do MARGS. O Museu ao Ar Livre recebeu doações de artistas e instituições culturais, de obras próprias para espaços abertos, tendo sua implantação contado com o apoio das Secretarias Municipais do Meio ambiente e de Obras e Viação, do Deprec, Corsan, Projeto Rio Guaíba e Concretex.

Em 1986, foi implantado ainda, o Projeto Releitura, que oferece a artistas gaúchos contemporâneos a oportunidade de aprofundamento do diálogo com obras pertencentes

ao acervo do MARGS. Assim, artistas como Mário Cravo Júnior, Leopoldo Gotuzzo, Juan Enrique Geofroy, Pedro Weingärtner, Portinari, Rosa Bonheur, Oswaldo Goeldi e Francisco Stockinger foram relidos por Lenir de Miranda, Leonardo do Canto, Karin Lambrecht, Telmo Lanes e Rogério Nazari, Clara Pechansky, Glória Yen Yordi, Cyntia Vasconcellos, Romanita Disconzi e Diana Domingues, sendo a rotatividade mensal.

A área patrimonial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul recebeu especial atenção, sendo que em abril do corrente ano, após cuidadoso levantamento realizado pela equipe técnica do Museu e da SDO sobre obras a serem realizadas em caráter emergencial, foi encaminhado dossiê à SPHAN. Das tratativas levadas a efeito durante o corrente ano junto a este órgão federal, e tendo obtido contrapartida do Estado, foi firmado, em 31 de outubro, convênio para realização de obras de restauração dos vitrais e substituição da cobertura de proteção da clarabóia do salão principal, área de inestimável valor artístico e patrimonial do MARGS.

Os espaços físicos internos do MARGS foram recuperados, com apoio de empresas da área privada, instituições culturais e da AAMARGS. Todo o 2.º andar recebeu intervenções, orientadas pela equipe técnica do MARGS, adequando suas áreas físicas à destinação a que se propõe. As melhorias foram feitas na Grande Galeria, Pequena Galeria e Auditório, além da recuperação de um novo espaço para exposições: a Galeria II.

Quanto a preservação da integridade do Museu como um todo, foram realizados, em colaboração com o Corpo de Bombeiros da Capital, um seminário interno para esclarecimentos de todos os funcionários do MARGS, sobre situações ligadas a sinistros, bem como um curso intensivo com empresa especializada na prevenção contra o fogo.

Quanto ao patrimônio bibliográ-

fico, a Biblioteca Especializada do MARGS, através de campanha realizada pela AAMARGS junto à comunidade e entidades oficiais, foi ampliada em 600 volumes, ocorrendo, portanto, além do significativo acréscimo de material informativo-documental, uma reformulação de seus espaços internos, com ampliação de equipamento próprio, para oferecer melhores condições ao público frequentador da mesma. Também na área documental, foi formada uma videoteca, junto ao setor de audiovisuais, tendo o acervo atual 10 videocassetes, sendo que dois deles foram produzidos pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS. Foi também aprovado, junto ao Ministério da Cultura, projeto de microfilmagem do Acervo Documental do Museu, a ser realizado brevemente. Encontra-se em desenvolvimento projeto de Análise Histórico-Formal do Acervo do MARGS, que tem a orientação da professora Icléia Cattani e Subvenção do INAP/FUNARTE. A primeira fase deste projeto pioneiro na museologia brasileira está em fase de conclusão, iniciando-se brevemente sua 2.ª fase.

No que diz respeito ao trabalho de restauro e conservação do acervo, foi criado pelo Subsecretário de Cultura, Prof. Luiz Antônio Assis Brasil, um Sistema de Restauração para o Estado do Rio Grande do Sul. A partir de 25 de junho, data da criação do sistema, o MARGS sedia o Restauro de Telas, tendo a seu encargo também o restauro das telas de grande formato pertencentes ao Instituto de Educação Gen. Flores da Cunha, para o qual recebeu apoio técnico do MNBA.

Quanto a atuação voltada à comunidade, o MARGS, atendendo a seus objetivos educacionais, ampliou o projeto "O Artista Vai à Escola", que viu sua área física de abrangência ser ampliada para incluir 2.500 crianças de escolas da periferia urbana da capital e alguns municípios do interior do Estado. Além da ampliação física, o traba-



lho foi aprofundado através de atividades de sensibilização das crianças e jovens em sua visita ao Museu, atividades estas resultantes de pesquisa interdisciplinar realizada por técnicos do MARGS em 1986. Além deste projeto, o atendimento a escolas, organizado através de acordo com a 1.º e 37.º Delegacias de Educação/SEC, atingiu 8.311 escolares em visitas ao Museu. Receberam ainda, atendimento especializado de técnicos do MARGS 11.500 pessoas, em visitas monitoradas, abrangendo, entre escolas e grupos heterogêneos, um total de 347 monitorias. Quatro exposições temporárias, de grande porte, tiveram monitorias especializadas com treinamento em workshops realizados por especialistas nos temas específicos.

A visita mensal do MARGS atinge hoje a uma média de 10.000 pessoas.

O projeto Museu Extramuros levou a produção de artistas gaúchos ao interior e a outros Estados do centro do país: "Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade" esteve em exposição no Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro; na Universidade de Caxias do Sul e na Universidade Federal de Santa Maria; "Iberê Camargo: Trajetória e Encontros", esteve em exposição no Museu de Arte de São Paulo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria do Teatro Nacional de Brasília; "A Arte de Zorávia Bettiol", esteve em exposição no Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo; "O Rio Grande e a Xilogravura", esteve em exposição em Novo Hamburgo, Taquara, Encruzilhada do Sul, Gravataí, Alegrete, Alvorada e no Instituto Cultural Brasileiro-Norteamericano, Porto Alegre; além de duas exposições individuais, realizadas na Sala de Exposições do Theatro São Pedro. Foi acertada a organização, juntamente com o MAC/USP, de mostra de gravadores gaúchos que exporão em junho de 1987 no Grad Palais, em Paris, a convite da organização "La Jeune Gravure Contemporai-

ne", tendo sido realizada seleção e envio das obras e respectivo material documental, com o apoio do Ministério das Relações Exteriores.

No decorrer de 1986 foram realizados, com o apoio da AA-MARGS, 10 cursos nas áreas especializadas e de atualização, com especialistas gaúchos, de outros Estados e do exterior; além de 4 workshops e 1 seminário.

Em consonância com as atividades desenvolvidas, o MARGS realizou a projeção de 14 filmes, 11 videocassetes e 4 audiovisuais, em duas sessões diárias, oferecendo ao público maiores possibilidades de ampliar sua informação a respeito do fazer artístico. Também em consonância com as atividades que o Museu desenvolve, o projeto Encontros no Museu realizou 25 palestras e seminários.

No decorrer de 1986, o MARGS realizou 38 exposições temporárias, abrangendo diversas áreas da produção artística, em mostras individuais e coletivas, muitas das quais com o apoio de instituições culturais locais, de outros Estados da Federação e outros países. Entre estas vale referir: "Arte Gaúcha Contemporânea", "Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade", "Homenagem a Bruno Giorgi", "Arthur Piza: Dos Anos 50 aos 80", "Barker, Nugent e Roth: Expressões em Papel", "Malagoli: 80", "Ernst Barlach — Xilogravuras e Litografias", "Pinturas — Leda Catunda", "Quintana dos 8 aos 80", "Lasar Segall", "15 Artistas Berlineses no Brasil".

Ainda em 1986, foi aberto o "Espaço Colecionadores", que apresenta coleções particulares visando oferecer ao público o contato com obras que, de outra forma, estariam fora de seu alcance.

A realização de Salões de Artes Plásticas, foi no segundo semestre do corrente ano, uma constante na atuação do MARGS, tendo, através da organização estes eventos, recuperado para o nosso Estado, a realização de um salão nacional de artes plásticas, após uma ausência de

11 anos no circuito brasileiro. Em outubro foi realizado o VII Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, ampliado no corrente ano em abrangência geográfica e extração do Júri. Ainda em outubro, realizou-se no MARGS o 9.º Salão Nacional de Artes Plásticas/Pólo Sul, reunindo obras de artistas de toda a região sul, no primeiro esforço pela descentralização deste Salão centenário. Em novembro, com patrocínio de empresas, realizou-se o Salão "Caminhos do Desenho Brasileiro", com ampla repercussão nacional.

O projeto "Música no Museu" (MARGS/SUSEC/SAMRIG) desenvolveu-se no decorrer de 1986, sendo realizados seis concertos, com a Orquestra de Câmara da OSPA, e um concerto com a Orquestra Sinfônica Juvenil do Litoral de São Paulo, em homenagem à Semana da Criança.

O Boletim Informativo do MARGS, agora com edições trimestrais de 3000 exemplares, obteve importante conquista no decorrer de 1986, atingindo autonomia através da inserção de publicidade no seu plano de execução. Um número especial, o Boletim Informativo n.º 30, foi dedicado à polêmica que os Salões de Artes Plásticas geram na comunidade artística, com de-

Foto: João C. Tiburski



poimentos de renomados críticos de arte e artistas plásticos.

Esta edição do Boletim Informativo / MARGS foi lançada na abertura do 9.º Salão Nacional de Artes Plásticas/Funarte, Mostra Final, realizada no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro.

## Acervo

PINACOTECA — 1.º andar  
Remontagem do Acervo do MARGS: 10/01/86  
Ala Direita: Obras de Artistas Gaúchos  
Ala Esquerda: Obras de Artistas Nacionais  
Ala Central e Laterais: Esculturas e Cerâmicas

Remontagem do Acervo do MARGS: 11/12/86  
Ala Direita: Obras de Artistas Gaúchos  
Ala Esquerda: Obras de Artistas Nacionais  
Ala Central e Laterais: Esculturas e Cerâmicas

GALERIA II — 2.º andar  
Acervo do MARGS: 18/10 a 07/12/86

SALA ALDO LOCATELLI — 1.º andar  
Obras de Artistas Estrangeiros das Pinacotecas Rubem Berta e Aldo Locatelli: 21/01 a 31/07/86  
Obras de Artistas Estrangeiros das Coleções Rubem Berta, Aldo Locatelli e Acervo do MARGS: 01/08 a 12/10/86

SALAS NEGRAS — 1.º andar  
Litografias e Desenhos do MARGS: 24/01 a 09/02/86  
Doações 85/86: 10/06 a 14/08/86

## Exposições Temporárias

"ARTE GAÚCHA CONTEMPORÂNEA" — Sala Aldo Locatelli — 1.º andar  
— 26/11/85 a 20/01/86  
"IBERÊ CAMARGO: TRAJETÓRIA E ENCONTROS" — Pinacoteca e Salas Negras  
— 26/11/85 a 05/01/86  
"GRAVURA NO RIO GRANDE DO SUL: ATUALIDADE" — Coletiva — Galerias — 2.º andar  
— 19/12/85 a 15/01/86  
"ARTISTAS CATARINENSES NO MARGS" — Coletiva — Grande Galeria — 2.º andar  
— 20/02 a 16/03/86  
"TRABALHOS DO OLEGÁRIO" — Olegário Triunfo — Pequena Galeria — 2.º andar  
— 27/02 a 16/03/86  
"HOMENAGEM A BRUNO GIORGI" — Coletiva — Salas Negras — 1.º andar  
— 13/03 a 13/04/86  
"ARTHUR PIZA: DOS ANOS 50 AOS 80" — Coletiva — Sala 17 — 1.º andar  
— 18/03 a 13/04/86  
"BARKER, NUGENT E ROTH: EXPRESSÕES EM PAPEL" — Galerias — 2.º andar  
— 26/03 a 20/04/86  
"AMÉLIA TOLEDO: LIMITES DA COR" — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 03 a 27/04/86  
"MALAGOLI: 80" — Galerias — 2.º andar  
— 06/05 a 1.º/06/86  
"ALVORADENSES" — Gustavo Nakle — Salas Negras — 1.º andar  
— 16/04 a 11/05/86  
"BANDEIRAS" — André Petry de Abreu — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 07 a 22/05/86  
"LUIZ CARLOS FELIZARDO — FOTOGRAFIAS" — Salas Negras — 1.º andar

— 14/05 a 05/06/86  
"ERNST BARLACH — XILOGRAVURAS E LITOGRAFIAS" — Galerias — 2.º andar  
— 06 a 29/06/86  
"PINTURAS — LEDA CATUNDA" — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 06 a 29/06/86  
"COLEÇÃO RUBEM KNIJNIK" — Espaço Colecionadores — 1.º andar  
— 12/06 a 12/08/86  
"FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA GAÚCHA" — Coletiva — Grande Galeria — 2.º andar  
— 03 a 27/07/86  
"JACI SANTOS — ESCULTURAS" — Pequena Galeria — 2.º andar  
— 09 a 27/07/86  
"PROJETO ESPAÇO INVESTIGAÇÃO" — Instalação de William Seewald — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 09/07 a 03/08/86  
"QUINTANA DOS 8 AOS 80" — Ilustrações de Liana Timm e Fotografias de Liane Neves — Pinacoteca — Ala Central — 1.º andar  
— 31/07 a 15/08/86  
"PAISAGENS SELVAGENS" — SPOPS" — Luíza Meyer — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 06 a 31/08/86  
"LASAR SEGALL" — Grande Galeria — 2.º andar  
— 08/08 a 07/09/86  
"EM MÍDIA" — Denise Sanches — Pequena Galeria — 2.º andar  
— 21/08 a 10/09/86  
"SEQUÊNCIAS E CONSEQUÊNCIAS" — Miriam Obino — Salas Negras — 1.º andar  
— 21/08 a 16/09/86  
"DESIGN ITALIANO" — Coletiva — Galeria II — 2.º andar  
— 02 a 11/09/86  
"CAMINHOS — APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA" — Grande Galeria — 2.º andar  
— 11 a 30/09/86  
"ESPAÇO — ALEXANDRE ARIOLI" — Espaço Investigação — 1.º andar  
— 16 a 28/09/86  
"GUARDADOS DE UMA COLEÇÃO" — Salas Negras — 1.º andar  
— 23/09 a 23/11/86  
"VII SALÃO DE CERÂMICA DO



RIO GRANDE DO SUL" — Pequena e Grande Galerias — 2º andar — 02 a 26/10/86

"TANQUE DE PANDORA" — Marilyn Oppermann — Espaço Investigação — 1º andar — 02 a 26/10/86

"9º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS/SUL" — FUNARTE — Pinacoteca, Salas Negras e Sala Aldo Locatelli — 1º andar — 17/10 a 07/11/86

"ANICO HERSKOWITS — XILOGRAVURAS E LIVROS" — Salas Negras — 1º andar — 22/10 a 06/11/86

"CAMINHOS DO DESENHO BRASILEIRO" — 1º andar do MARGS e Pequena Galeria — 2º andar — 12/11 a 06/12/86

"DESENHO MODERNISTA BRASILEIRO" — Grande Galeria — 2º andar — 12/11 a 06/12/86

"O ARTISTA VAI À ESCOLA" — Coletiva de Artistas Integrantes do Projeto — Mezanino — 2º andar — 02/09 a 28/11/86

"LUCIA MAGGI E CÉLIA CYMBALISTA — ESCULTURAS E OBJETOS" — Sala 17 — 1º andar — 10/12/86 a 04/01/87

"15 ARTISTAS BERLINENSES NO BRASIL" — Galerias — 2º andar — 17/12/86 a 14/01/87

PROJETO PREMIÈRE — MARIA TOMASELLI CIRNE LIMA Grande Galeria — 2º andar — 29/07 a 1º/08/86

#### Encontros

"PAPEL ARTESANAL COMO MÍDIA CONTEMPORÂNEA" Com OTÁVIO ROTH, BOB NUGENT e LAURENCE BARKER — 26/03/86

"ENCONTRO COM AMÉLIA TOLEDO" — 03/04/86

"A TRILOGIA DE PATRÍCIA BINS" Painel com: PATRÍCIA BINS, DEONÍSIO DA SILVA, LIANA TIMM, ELIANA ANTONINI e LAURI MACIEL — 14/05/86

"ENCONTRO COM LUIZ CARLOS FELIZARDO" — 29/05/86

"ENCONTRO COM LEDA CATUNDA" — 06/06/86

"O EXPRESSIONISMO ALEMÃO, SUAS ORIGENS HISTÓRICAS E SEU DESENVOLVIMENTO" Seminário com: ARMINDO TREVISAN — 26/06/86

"A IMPORTÂNCIA DOS MATERIAIS NA FORMAÇÃO DA IMAGEM" Com KATE VAN SHERPENBERG — 09/07/86

"TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA" Com BRÂNCA DE OLIVEIRA — 11/07/86

"PÓS-MODERNISMO E TRANSIÇÃO" Painel com: EDUARDO SUBIRATS, CATARINA ROSENFELD e CARLOS EDUARDO COMAS — 16/07/86

"AMBIENTES DE RESTAURAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS" Com LENORA ROSENFELD — 24/07/86

"ENCONTRO COM MARIA TOMASELLI CIRNE LIMA" — 29/07/86

"AS ATIVIDADES EDUCACIONAIS NO MUSEU LASAR SEGALL" Com MAURÍCIO SEGALL — 07/08/86

"ENCONTRO SOBRE A LEI SARNEY" Com LUÍS ANTÔNIO ASSIS BRASIL — 16/08/86

"LASAR SEGALL — VIDA E OBRA" Painel com: ARMINDO TREVISAN, CELSO LAFER e FLÁVIA ALBUQUERQUE — 21/08/86

"SEQÜÊNCIAS E CONSEQÜÊNCIAS" Com MIRIAM OBINO — 26/08/86

"ENCONTRO COM APARÍCIO" Com APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA — 11/09/86

"A CULTURA NA CONSTITUINTE" Painel com: ECLÉA FERNANDES, CARLOS REINALDO MENDES RIBEIRO, LUÍS LOPES BURMMEISTER,

PERSIVAL PUGINA, ROBERTO CARDONA e TARSO GENRO — 18/09/86

"ENCONTRO COM MARILY CINTRA OPPERMANN" — 09/10/86

"REFLEXÕES SOBRE A CERÂMICA NA ATUALIDADE" Painel com: AUGUSTO MELLEN- DER, CÉLIA CYMBALISTA, LUÍS CARLOS CANABARRO, ROSA MARIA COITINHO e VERA BECKER — 16/10/86

"ENCONTRO COM ANA TAVARES" — 05/11/86

"ARTE-EDUCAÇÃO EM MUSEUS" Com DAN VAN GOLBERDING — 08/11/86

"O CNPQ E A ÁREA CULTURAL" Com SÍLVIO ZAMBONI — 11/11/86

"ENCONTRO COM TUNGA" — 13/11/86

"VIVENCIAR O MUSEU" — 13/11/86

"EXPOSIÇÕES DIDÁTICAS DE UM MUSEU DE ARTE MODERNA" e "JOGOS COM CRIANÇAS NUM MUSEU DE ARTE MODERNA" — 14/11/86

Com UDO LIEBELT "CAMINHOS DO DESENHO BRASILEIRO" Análise do Salão, com: CASEMIRO XAVIER DE MENDONÇA e EVELYN BERG IOSCHPE — 06/12/86

"LEI SARNEY" Painel com: FÁBIO MAGALHÃES, LUÍS ANTÔNIO ASSIS BRASIL, CLÁUDIO XAVIER, ALDO SANI, ANTÔNIO MAFUZ, IVO NESRALLA, EVA SOPHER, ROQUE JACOBBI, JOÃO SATTE e EVELYN BERG IOSCHPE — 15/12/86

**Música**

CONCERTO COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DA OSPA Regência: Maestro ELEAZAR DE CARVALHO

Data: Domingo, 06/07/86 Local: Pinacoteca — 1º andar CONCERTO COM A ORQUESTRA

DE CÂMARA DA OSPA Regência: Maestro ELEAZAR DE CARVALHO

Data: Domingo, 03/08/86 Local: Pinacoteca — 1º andar CONCERTO COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DA OSPA

Regência: Maestro CARLOS RIBEIRO Data: Domingo, 07/09/86 CONCERTO COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DA OSPA

Regência: Maestro ELEAZAR DE CARVALHO Data: 05/10/86

Local: Pinacoteca: 1º andar CONCERTO COM A ORQUESTRA SINFÔNICA JUVENIL DO LITORAL DE SÃO PAULO

Regência: Maestro LUTERO RODRIGUES Data: Domingo, 12/10/86

Homenagem ao 'Dia da Criança' CONCERTO COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DA OSPA

Regência: Maestro ELEAZAR DE CARVALHO Data: Domingo, 02/11/86

Local: Grande Galeria — 2º andar CONCERTO COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DA OSPA

Regência: Maestro ELEAZAR DE CARVALHO Data: Domingo, 14/12/86

Local: Pinacoteca — 1º andar **Filmes, Áudios e Vídeos**

"IBERÊ CAMARGO" — Filme de Mário Carneiro "IBERÊ CAMARGO" — Audiovisual criado pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS — De 27/11/85 a 05/01/86

"O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL" — Audiovisual criado pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS — De 20/01 a 17/02/86

"VASCO PRADO" — Videocassete criado pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS — De 01 a 30/04/86

"BRUNO GIORGI" — Videocassete produzido pela TV Cultura/SP — De 01 a 30/04/86 "O SILÊNCIO DO TEMPO" — Vi-

deocassete focalizando a obra de ADO MALAGOLI, produzido pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS

— De 07/05 a 1º/06/86 "O EXPRESSIONISMO ALEMÃO" — Filme 16mm.

"DE PASSAGEM — ENCONTRO COM ERNST BARLACH" — Filme 16mm. — De 1º a 28/07/86

"CAMINHOS" — audiovisual sobre a obra de MARIA TOMASELLI CIRNE LIMA produzido pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa/MARGS

— De 29/07 a 1º/08/86 "LASAR SEGALL-SUA HERANÇA VIVA" — Vídeo de Emílio Fontana

"LASAR SEGALL-A ESPERANÇA É ETERNA" — Vídeo de Marcos Margúlies — De 08/08 a 07/09/86

"QUINTANA DOS 8 AOS 80" — Audiovisual produzido pela SAMRIG — De 31/07 a 15/08/86

"MÁSCARAS NÃO MÁSCARAS" — Videocassete sobre a obra de MIRIAM OBINO — De 21/08 a 16/09/86

"APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA" — Videocassete sobre a obra do artista — De 11 a 30/09/86

"NOVA IORQUE" — Videocassete de IVAN PINHEIRO MACHADO — De 1º a 31/10/86

"J. CARLOS, SR. DAS MELINDROSAS" — Filme sobre a obra do artista "AS ARTES GRÁFICAS DE VISCONTI" — Filme sobre a obra gráfica do artista

— De 13 a 16/11/86 "TARSILA AMARAL" — Filme sobre a obra do artista

"SEMANA DE 22" — Filme sobre a "Semana da Arte Moderna" de 1922 — De 18 a 21/11/86

"ISMAEL NERY" — Filme sobre a obra do artista "DI, UM PERSONAGEM DA VIDA" — Filme sobre a obra do artista — De 22 a 26/11/86

"VITOR BRECHERET" — Filme so-

bre a obra do artista "EM TEMPO DE NAVA" — Filme sobre o artista — De 27 a 30/11/86

"JUVENTU" — Filme sobre a obra de Visconti "NOTURNO" — Filme sobre a obra de Goëldi

— De 02 a 06/12/86 "PINTURA SEM SUPORTE" Vídeo sobre a obra atual do gaúcho FRANTZ

"JUAREZ MACHADO e GLADYZ" — Vídeo sobre a obra dos artistas — De 09/12/86 a 04/01/87

**Releitura** ABRIL Obra Relida: "EXU", sem data de execução

Técnica: Escultura em Pedra Sabão Autor: MÁRIO CRAVO JUNIOR (Salvador/BA, 1923)

Releitura de LENIR DE MIRANDA (Pedro Osório/RS, 1945) Técnica: Acrílico sobre madeira MAIO

Obra Relida: "ALMOFADA AMARELA", 1923

Técnica: Óleo sobre tela Autor: LEOPOLDO GOTUZZO (Pelotas/RS, 1887-1983)

Releitura de LEONARDO DO CANTO (Porto Alegre/RS, 1963)

JUNHO Obra Relida: "A CRECHE", 1899

Técnica: Óleo sobre tela Autor: JUAN ENRIQUE GEOFROY (Marrenes/França, 1853-1924)

Releitura de KARIN LAMBRECHT (Porto Alegre/RS, 1957) Técnica: Acrílico sobre tela

JULHO Obra Relida: "REMORSOS", 1902

Técnica: Óleo sobre tela Autor: PEDRO WEINGARTNER (Porto Alegre/RS, 1853-1929)

Releitura de TELMO LANES (Porto Alegre/RS, 1955) e ROGÉRIO NAZARI (Araguariá/SC, 1951) Técnica: Óleo sobre tela

AGOSTO Obra Relida: "O MENINO DO PAGAIO", 1954

Técnica: Óleo sobre tela Autor: CÂNDIDO PORTINARI (Bro-



dosqui/SP, 1903-Rio de Janeiro/RJ, 1962)

Releitura de CLARA PECHANOSKI (PELOTAS/RS, 1936)

Título: "O MENINO SEM ROSTO"  
Técnica: Nanquim, Pastel, Colagem e Grafite

SETEMBRO

Obra Relida: "PEQUENO LAGO NA PLANÍCIE", sem data de execução

Técnica: Óleo sobre tela  
Autor: ROSA BONHEUR (Bordéus/França, 1822-Melun/França, 1899)

Releitura de GLÓRIA YEN YORDI (Shangai/China, 1946)

Técnica: Acrílico e encáustica sobre tela

OUTUBRO

Obra Relida: "CAMINHO ABANDONADO", sem data de execução

Técnica: Xilogravura  
Autor: OSWALDO GOELDI (Rio de Janeiro/RJ, 1895-1961)

Releitura de CYNTHIA VASCONCELOS (Porto Alegre/RS, 1963)

Técnica: Acrílico sobre tela

NOVEMBRO

Obra Relida: "TEMPORA MUTANTUR", 1898

Técnica: Óleo sobre tela  
Autor: PEDRO WEINGÄRTNER (Porto Alegre/RS, 1853-1929)

Releitura de ROMANITA DISCONZI (Santiago/RS, 1940)

Técnica: Óleo sobre tela

DEZEMBRO

Obra Relida: "ARQUEIRO", 1968

Técnica: Escultura em madeira e bronze

Autor: FRANCISCO STOCKINGER (Áustria, 1919)

Releitura de DIANA DOMINGUES (Lagoa Vermelha/RS, 1947)

Título: "OLHO, LENTE, MENTE"  
Técnica: Offset e litografia

**Cursos, Workshops e Seminários**

ÁREA DE ATUALIZAÇÃO

"LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO EM MANUFATURA DE PAPEL"  
Com OTÁVIO ROTH (São Paulo/SP, 1952), BOB NUGENT (Santa Mônica/Califórnia/EUA, 1947) e LAU-

RENCE BARKER (Houston/Texas/EUA, 1930)

— 27/03/86

"PASTEL SECO"  
Com DENISE SANCHES (Porto Alegre, 1956)

— 30/08 a 23/09/86

"DESENHO PARA TAPECEIROS"  
Com CÂRMEM MORALLES (Porto Alegre/RS, 1953)

— 02/09 a 09/12/86

ÁREA ESPECIALIZADA

"GRAVURA EM METAL"  
Com ARMANDO ALMEIDA (Dom Pedrito/RS, 1939)

— 08 a 12/86

"HISTÓRIA DA ARTE"  
Com FLÁVIA ALBUQUERQUE (Porto Alegre/RS, 1946)

— 04 a 07/86

"DESENHO I"  
Com CÂRMEM MORALLES (Porto Alegre/RS, 1953)

— 04 a 06/86

"DESENHO II"  
Com CÂRMEM MORALLES (Porto Alegre/RS, 1953)

— 04 a 06/86

"ESCULTURA"  
Com VASCO PRADO (Uruguai/RS, 1914) e FRANCISCO STOKINGER (Áustria, 1919)

— 04 a 07 e 08 a 11/86

"ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX — 1900/1960"

Com FLÁVIA ALBUQUERQUE (Porto Alegre/RS, 1946)

— 09 a 12/86

"INTRODUÇÃO AO DESENHO"  
Com JAILTON MOREIRA (São Leopoldo/RS, 1960)

— 09 a 12/86

"WORKSHOP COM AMÉLIA TOLEDO"  
— 15 e 17/04/86

"O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E A CONTRIBUIÇÃO ORIGINAL DE ERNST BARLACH"  
Com ARMINDO TREVISAN (Santa Maria/RS, 1933)

— 10 e 12/06/86

"VIDA E OBRA DE LASAR SEGALL"  
Com MARCELO MATTOS ARAÚJO (São Paulo/SP, 1956)

— 05, 06 e 07/08/86

"O MOVIMENTO MODERNISTA

DA DÉCADA DE 20"  
Com BLANCA BRITES (Porto União/SC, 1949)

"PROBLEMAS DE ARTE E CULTURA MODERNOS"  
Com EDUARDO SUBIRATS (Barcelona/Espanha, 1947)

— 14, 15 e 16/07/86

"IBERÊ CAMARGO: TRAJETÓRIA E ENCONTROS"  
Período: 27/11/85 a 05/01/86

Frequência: Terças-feiras a domingos

Horários: 10h.30min. e 15h.30min.

"ERNST BARLACH — XILOGRAVURAS E LITOGRAFIAS"  
Período: 14 a 29/06/86

Frequência: Terças e quintas-feiras, sábados e domingos

Horário: 16 horas

"LASAR SEGALL"  
Período: 08/08 a 07/09/86

Frequência: Terças-feiras a domingos

Horário: 16 horas

"DESENHO MODERNISTA BRASILEIRO"  
Período: 13/11 a 06/12/86

Frequência: Terças-feiras a domingos

Horários: 11 e 16 horas

**Museu Extramuros**

"GRAVURA NO RIO GRANDE DO SUL: ATUALIDADE"  
— Solar Grandjean de Montigny/PUC/RJ — 13/03 a 12/04/86

— Universidade de Caxias do Sul/RS — 01 a 18/07/86

— Universidade Federal de Santa Maria/RS — 17 a 30/10/86

"IBERÊ CAMARGO: TRAJETÓRIA E ENCONTROS"  
— Museu de Arte de São Paulo/SP — 23/01 a 12/02/86

— Museu de Arte Moderna/RJ — 25/02 a 23/03/86

— Galeria do Teatro Nacional/Brasília/DF — 08/04 a 28/04/86

"A ARTE DE ZORÁVIA BETTIOL"  
— Museu de Arte Brasileira/FAAP/SP — 08/05 a 10/06/86

"O RIO GRANDE E A XILOGRAVURA"  
— Novo Hamburgo/RS — 25/03 a 07/05/86

— Taquara/RS — 15 a 30/06/86

— Encruzilhada do Sul/RS — 16 a 30/07/86

— Gravataí/RS — 15 a 30/08/86

— Alegrete/RS — 01 a 30/09/86

— Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano/PA/RS-13 a 25/10/86

— Alvorada/RS — 15 a 30/11/86

"SEQÜÊNCIAS E CONSEQÜÊNCIAS" — Série Aramados — MIRIAM OBINO

— Sala de Exposições do Theatro São Pedro/PA/RS — 22/08 a 16/09/86

"OBJETOS" — HELOÍSA CROCCO

— Sala de Exposições do Theatro São Pedro/PA/RS — 16 a 30/10/86

PROJETO "O ARTISTA VAI À ESCOLA"  
— E.E. de 1º Grau Violeta Magalhães

Visita à Escola: 05/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 18/09/86

— E.E. de 1º Grau Alberto Torres

Visita à Escola: 09/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 30/10/86

— E.E. de 1º Grau Paraná

Visita à Escola: 10/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 30/10/86

— E.E. de 1º e 2º Graus Gen. Álvaro Alves da Silva Braga

Visita à Escola: 10/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 30/09/86

— E.E. de 1º Grau Dr. Emílio Kemp

Visita à Escola: 12/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 02/10/86

— E.E. de 1º Grau Professor Edgar L. Schneider

Visita à Escola: 17/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 24/09/86

— E.E. de 1º e 2º Graus Odila Gay da Fonseca

Visita à Escola: 23/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 07/10/86

— E.E. de 1º Grau Incompleto General Sampaio

Visita à Escola: 26/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 10/10/86

— E.E. de 1º Grau Professor Langendonck

Visita à Escola: 30/09/86 — Visita da Escola ao MARGS: 09/10/86

— E.E. de 1º Grau Venezuela

Visita à Escola: 01/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 08/10/86

— E.E. de 1º Grau Almirante

Bacellar

Visita à Escola: 16/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 23/10/86

— E.E. de 1º Grau Itamarati

Visita à Escola: 17/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 13/10/86

— E.E. de 1º Grau Fernando Gomes

Visita à Escola: 21/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 28/10/86

— E.E. de 1º Grau Sarmento Leite

Visita à Escola: 21/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 24/10/86

— E.E. de 1º Grau Professor Ernesto Tochetto

Visita à Escola: 22/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 30/10/86

— E.E. de 1º Grau Açorianos

Visita à Escola: 04/11/86 — Visita da Escola ao MARGS: 18/11/86

— E.E. de 1º Grau Otávio de Souza

Visita à Escola: 05/11/86 — Visita da Escola ao MARGS: 12/11/86

— E.E. de 1º Grau Camila Furtado Alves

Visita à Escola: 07/11/86 — Visita da Escola ao MARGS: 14/11/86

— E.E. de 1º Grau Oswaldo Vergara

Visita à Escola: 12/11/86 — Visita da Escola ao MARGS: 19/11/86

— E.E. de 1º Grau Ferreira de Abreu

Visita à Escola: 22/10/86 — Visita da Escola ao MARGS: 24/10/86

— Instituto de Educação Oswaldo Aranha de 1º e 2º Graus — Alegrete/RS

Visita à Escola: 24/09/86

— Escola A. J. Renner — Montenegro/RS

Visita à Escola: 28/10/86

Participaram do Projeto junto às escolas e na visita ao MARGS os artistas e monitores: Anico Herskovits, Bárbara Bens, Cármem Moralles, Clara Pechansky, Flávio Pereira, Hélio Ferverza, Isabel de Castro, Jair Dias, José Carlos Moura, Karin Meneghetti, Loide Schwambach, Luiza Coutinho, Luiza Fontoura, Mara Alvares, Maria Ivone dos Santos, Mariá Tomaselli Cirne Lima, Maristela Salvatori, Moacir Chotguis, Paulo Porcella, Rosabe Silva, Sandra Rey,

Sílvia Cestari Cunha, Vera Grimberg e Wilson Cavalcanti.

## Objetos de Hélio Ferverza

Maria Ivone dos Santos  
Artista Plástica

Exposição na Arte & Fato  
Período: 5 a 30 de novembro

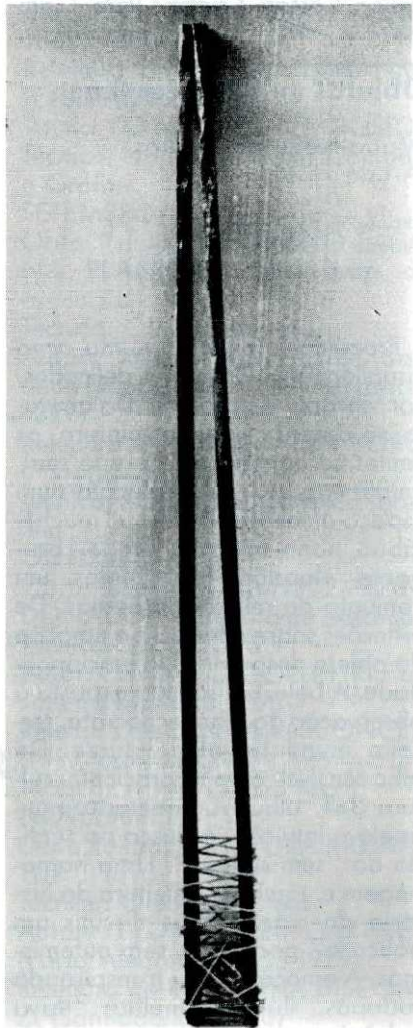
Fragilidade exposta numa nova visualidade — Grafismos delicados, cor vibrante e orgânica. Da gravura ao desenho, objetos-pintura, os limites se confundem no que realmente importa: inter-relações num espaço de ocupação. Papel machê, tábua, pano, rodopás, pregos, barbante, algodão, ferramentas, um conjunto de relações plásticas. De reflexões sobre a forma e a emoção do objeto despojado da funcionalidade. A beleza discutida exposta à observação do olho tecnocrata, terceiro mundista, olho viciado. Do olho sensível, olho inconsciente, cultura 3x4, olho fragmentado, num apelo à intuição, à busca do sentido do "sem sentido". Uma home-nagem e, também, releitura da história da arte. Vamos discutir um pouco a "poor art", sem eufemismos. A emoção solta, transpirando rodopás, tinta vermelha: "lava vulcânica

20000 anos  
martelo"

Hai-Kai da transformação. Pregos, amarrados como um código novo, fugas, pedras ensacadas como conservas tensas, panos rituais exibidos, coloridos em relações visuais-táteis. Associações científicas, tubos de ensaio sem metodologia guardando areia do tempo, caixa branca, mistério-cultura, enfim corpos associados desencadeando uma força "inapalpável", ruminando informações em um círculo observador x construtor.

Hélio mostra que o mundo visível e os seus projetos são partes iguais de um mesmo ser, e esse fogo que se acende não cessará de queimar.





### Totem de Interpretação Faça Você Mesmo

Romanita Disconzi

Artista Plástica.

Objeto constando de seis cubos (0,30 x 0,30m), um cilindro e dois paralelogramos (onde pode ser inserido o cilindro). Cada peça tem uma imagem impressa em cada uma das faces.

Esses signos procedem de diferentes áreas do campo semiótico, podendo ser dispostos em colocações diversas, criando, através de arranjos, permutações ou combinações, inúmeras possibilidades. Há também, paralelamente, a ocorrência de aspectos estéticos ou formais.

Através da leitura das imagens em suas diferentes contigüidades, algo assim como nas populares cartas enigmáticas ou no jogo de baralhos tipo Tarot, pode-se obter um jogo semântico de interpretações.

A interpretação é considerada por C.S. Pierce como "um evento psicológico na mente do possível intérprete."

Um signo pode significar algo mais para alguém somente porque essa relação de significância é mediada por uma interpretação, a qual é outro signo, traduzindo e explicando o primeiro, e assim por diante "ad infinitum".

No TOTEM o apelo lúdico é intencional e evidente, daí a atração que as crianças sentem, embora o objeto tenha sido criado para qualquer tipo de público apto para a experiência e para a participação ativa.

No dizer de P. Valéry, o ser humano experimenta uma quantidade de sensações e percepções que não tem utilidade para sua vida imediata. Aí, precisamente, se situa o

domínio da arte.

Assim a interpretação que propo-nho e preparo, implicitamente, nesse objeto, não visa dar nenhum tipo de mensagem, mas proporcionar o exercício lúdico e consciente de faculdades não utilizadas, num jogo descomprometido, cujas regras abertas podem ser criadas a cada momento.

### VER E REVER MENSALMENTE

João Carlos  
Tiburski

Editor do Boletim  
Informativo do  
MARGS

Parece que Porto Alegre volta a entrar em ignição quanto aos espaços de divulgação e crítica da produção artística. A última e significativa contribuição neste sentido é a do PRA VER, Um Guia da Boa Imagem, que circula mensalmente e é distribuído gratuitamente.

Trata-se de um trabalho eficiente dos editores Gelson Radaelli e Carlos Alberto Orenge, que demonstram no segundo número, que PRA VER tem tudo para ser revisto mensalmente e por muitos anos. Como conhecedor das dificuldades editoriais deste país, esta é a minha certeza. Os meus votos de: Bom 87, PRA VER.

### Arte Sobre Rodas

Foto: Genaro Joner



Arte sobre rodas — Exposição no metrô

Já iam soltas as horas em que o sol não é mais cúmplice dos atos que os homens realizam sobre o mundo. Mas a cidade estava viva. Pessoas riam nos bares, outras passeavam pelas ruas de Porto Alegre. Muitos trabalhadores, como se obedecessem uma voz superior que ordenava, cumpriam a rotina sacramentada. Enfileiravam-se desordenadamente em frente aos buracos que os engoliam pelo chão de concreto. Era o caminho para a estação do metrô, que os leva para casa. Mas eis que algo diferente aconteceria naquela noite de calor. Uns personagens estranhos à vida do trem foram aglutinando-se no terminal, aquele atrás do mercado público. Cada um deles carregava painéis com cores agressivas, vibrantes e temas confusos. Ansiosos, com ligeiro nervosismo latente, foram enfrentando a barreira imposta pela

roleta eletrônica e depois saíram soltos, libertos em direção ao embarque. Pareciam, para algumas pessoas, heróis em missão de sanar algum mal. Todos aqueles inusitados guerreiros eram operários das artes. Pintores e desenhistas que estavam levando o fruto de um amor incontido, que cada um desfrutava com os seus pincéis e tintas, na calmaria de suas oficinas de trabalho.

Depois da conquista do espaço dentro dos vagões — travou-se uma aparente guerra medieval de tomada de um castelo — os artistas começaram a expor as suas obras aos usuários do trem. Passavam informações, explicavam o material que usavam e as estranhas linguagens a que recorrem para a elaboração do trabalho.

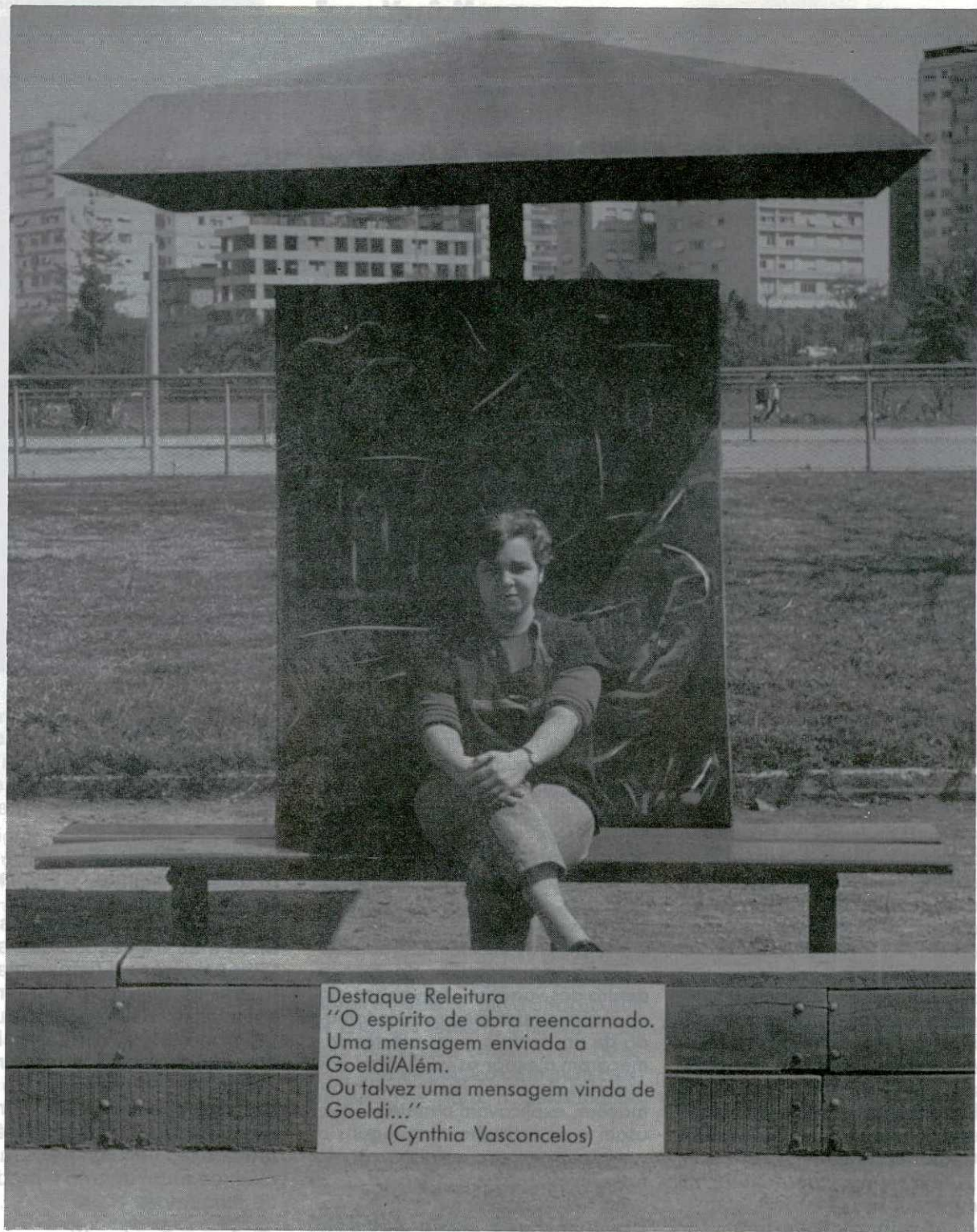
Foi uma exposição relâmpago. Durou apenas o tempo em que o metrô utiliza para cumprir o seu tra-

jeto de ir a Sapucaia e retornar a Porto Alegre. Um happening sobre rodas em movimento. Figura a necessidade da arte percorrer caminhos diversos e sofrer intervenções diversas.

Sabe-se muito bem que o artista é um intérprete da humanidade. Que com os seus signos retrata as ações, os anseios, os conflitos e as frustrações que se estampam vivas na fisionomia desta sociedade amotinada em que estamos. Nada mais justo que então que realizar a reciprocidade dos benefícios da arte, transformando em alimento para o espírito das pessoas mais simples. Acredito pois, que a educação estética é tão necessária para a sociedade atual quanto a produção de alimentos.

Gelson Radaelli





Destaque Releitura  
 "O espírito de obra reencarnado.  
 Uma mensagem enviada a  
 Goeldi/Além.  
 Ou talvez uma mensagem vinda de  
 Goeldi..."  
 (Cynthia Vasconcelos)

**O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Agradece Às Empresas  
 Que Apoiam Suas Atividades Culturais:**

**Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul**

**Sharp**

**Samrig**

**Rede Alfred Hotéis**

**Continental Hotel**

**Emoldurarte**

**BRDE**

**Cia. União de Seguros Gerais**

**Crefisul**

**J.H. Santos**

**Varig**

**lochpe**

**Maison Forestier**

**MPM Publicidade**

**Listel**

**CRT**

**Singular Arte & Design**

**Atelier Estágio Armazém de Arte**

**Cambona Centro de Arte**

**Arte & Fato**

**Galeria Tina Presser**

**Espaço Cultural Francês e Brasileiro**





**Governador do Estado do Rio Grande do Sul**

Jair de Oliveira Soares

**Secretário da Educação e Cultura**

Plácido Steffen

**Subsecretário de Cultura**

Luiz Antônio 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 NOS



FAÇA A SUA PARTE  
GOVERNO JAIR SOARES