JORNAL DO MARGS

Governo do Estado do Rio Grande do Sul / Secretaria de Estado da Cultura
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli / Publicação mensal
Outubro 2001 / Nº. 73

Detalhe obra de *Diego Rivera* - III Bienal do Mercosul

Retratos de Rivera

EDITORIAL

No mês de outubro, o MARGS revela para seus visitantes mais um dos grandes atrativos do prédio e de seu acervo permanente. No dia 16, à noite, o Museu abre seu terraço com um conjunto de esculturas de alguns dos nossos principais artistas. São obras de Vasco Prado, Xico Stockinger e Bez Batti. Ao mesmo tempo, descortina a bela paisagem de Porto Alegre na vista sobre o rio, a Praça da Alfândega e os prédios históricos do entorno. O local recebeu um tratamento paisagístico e também oferecerá os serviços do Bistrô.

Ao receber recortes significativos da III Bienal do Mercosul, o MARGS afirma-se como ponto obrigatório de visitação, dentro do roteiro artístico oficial de Porto Alegre, até o dia 15 de dezembro. A exposição de obras de Diego Rivera vai ocupar as Pinacotecas. No projeto museográfico, o branco e o preto realçam a vertente intimista – o retrato - de Diego Riveira, um dos nomes fundamentais da arte mexicana, conhecido pelo seu desejo de levar a arte a todos, concretizado na pintura mural de acento épico e telúrico. No segundo piso, a Galeria Iberê Camargo recebe óleos e gravuras de Edvard Munch, um dos mais importantes expressionistas e que constitui uma das mostras paralelas da Bienal.

Dentro dos projetos futuros, recentemente, foram encaminhadas à Lei de Incentivo à Cultura do Estado duas novas propostas de continuidade do Projeto Aquisição. Iniciado em fevereiro deste ano, o Projeto já movimentou o mercado artístico com a comercialização de obras dos precursores das artes visuais gaúchas e de artistas referenciais do Estado, como Vasco, Iberê e Stockinger. Agora, o foco desta nova fase fica por conta dos artistas contemporâneos regionais e nacionais. A seleção de obras busca atender às necessidades do acervo para compor um painel dos últimos 50 anos, após o final do Modernismo, buscando representantes do Concretismo, Conceitualismo, Experimentalismo Cinético e demais escolas influentes da contemporaneidade. Dessa forma, o Museu pode proporcionar uma visão comparativa entre os movimentos artísticos ocorridos no Estado e no país.

Ainda neste mês, o MARGS leva a exposição de Leopoldo Gottuzzo para Caxias do Sul, dentro do seu projeto de itinerância, diversificando públicos e divulgando o melhor de nossa história artística, um dos objetivos centrais da política cultural da Secretaria de Estado da Cultura.

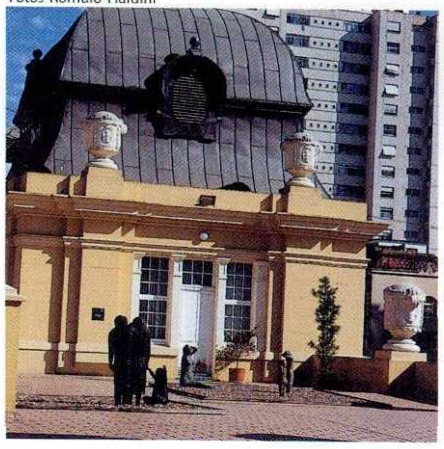
Acompanhe, nas páginas a seguir, o detalhamento da Bienal no MARGS, uma discussão sobre museografia, um percurso pela Bienal de Veneza, além de um ensaio visual de Rômulo Fialdini que fotografou o prédio e o acervo para o livro do MARGS, dentro da Coleção Banco Safra, com lançamento marcado para a noite de 11 de dezembro, no terraço.

Fábio Luiz Borgatti Coutinho
Diretor do MARGS

TERRAÇO

Jardim das esculturas

Fotos Rômulo Fialdini

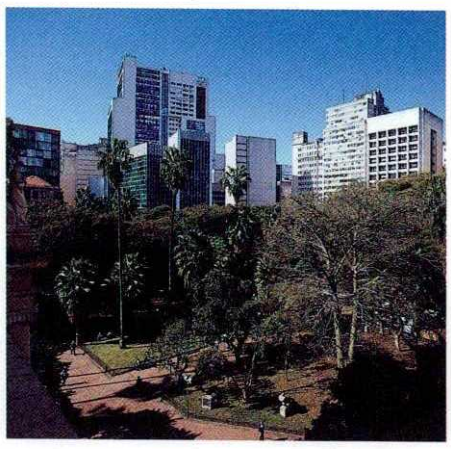


Durante a Primavera, o MARGS experimenta um novo jeito de expor ao público o seu acervo. O espaço escolhido é o terraço do prédio do Museu, onde se localizam os quatro torreões característicos da arquitetura do início do século XX projetada pelo alemão Theo Wiedersphan. A partir da noite de 16 de outubro, o terraço passa a ser o cenário da mostra de esculturas de artistas gaúchos, como Xico Stockinger, Bez Batti e Vasco Prado.

Além de abrigar os ateliês onde acontecem os cursos de arte, o terraço oferece um olhar atípico sobre o Centro da Capital. Do alto dos quatro andares, é possível apreciar a copa das árvores da Praça da Alfândega, o colorido dos jacarandás e ipês, o relógio parado do antigo Correio, o Atlas da antiga Alfândega e, como desfecho, o Guaíba ao fundo, encostando na luz do pôr-do-sol.

Para acolher as esculturas e os visitantes, o terraço recebeu um trabalho paisagístico. A preocupação inicial foi proteger os beirais com vasos e plantas convencionais. Foi proposto um visual limpo, de modo que os elementos não se sobressaíssem à arquitetura do prédio ou à concepção das obras de arte. Não foi criado nenhum trajeto de circulação. Assim, o visitante pode usufruir da liberdade que o local oferece naturalmente.

Essa não é a primeira vez que o terraço do MARGS é explorado para fins artísticos ou comerciais. No ano passado, durante a 46ª Feira do Livro, o Café do MARGS instalou-se no local, oferecendo um cardápio compatível com os dias quentes da primavera gaúcha. Com a total aprovação do público, dessa vez será o Bistrô que estenderá suas atividades ao quarto pavimento.



Desde 1996, quando Xico Stockinger doou ao Museu sua série *Gabirus*, alguns exemplares da coleção de esculturas em bronze já estão instalados no terraço. Ao lado delas, nos torreões, os ateliês continuam funcionando normalmente. As janelas e portas abertas permitem que o visitante descubra o processo de criação e aprendizado nos cursos de arte oferecidos pelo MARGS.

O Jardim das Esculturas coloca-se como uma opção diferenciada no contexto cultural da Praça da Alfândega, que vive seu período de intensa atividade durante os meses de outubro e novembro, quando acontece a Feira do Livro. A exposição reúne *Colunas* e *Gabirus* de Stockinger, *Anel Basalto Negro* de Bez Batti, *Modelo em repouso* e *Torso masculino* de Vasco Prado. Esta última obra, pertencente ao acervo do MARGS, estava exposta desde 1984 em um dos canteiros da Praça da Alfândega, nas proximidades do Banrisul, compondo o projeto do *Museu ao ar livre*.

Reativar o terraço do MARGS é um convite para um novo olhar sobre a cidade. Para chegar até lá, pegue o elevador, primeiro exemplar da marca Atlas instalado na capital gaúcha.

Ana Maria Brambilla
Equipe Jornal do MARGS

EXPEDIENTE Governo do Estado do Rio Grande do Sul • Secretaria de Estado da Cultura • Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli • Secretário de Estado da Cultura *Luiz Marques* • Diretora do Instituto Estadual de Artes Visuais *Bianca Knaak* • Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul *Fábio Luiz Borgatti Coutinho* • O Jornal do MARGS é realizado pela Assessoria de Comunicação da Secretaria de Estado da Cultura • Jornalista responsável *Cida Golin* RG 6.256/25 • Edição *Cida Golin* • Colaboradores *Fábio Coutinho, Solveigue Gonzales, Ana Maria Brambilla, Paulo Silveira, Maria Lúcia Kern, Guilherme Wisnik, José Luiz do Amaral, Rômulo Fialdini, Christina de Almeida, Marco Antônio Cunha, Vera Grecco, Seloí Teixeira e Suzana Branco* • Distribuição *Jorge Feijó e Seloí Teixeira* • Projeto gráfico *Ana Cláudia Gruszynski* • Editoração eletrônica *Atelier Design Gráfico* • Fotolito *Start Serviços Gráficos* • Impressão *Palotti* • Tiragem *10 mil exemplares* • Distribuição gratuita • Cartas para *Jornal do MARGS* Praça da Alfândega, s/nº CEP 90010-150 Porto Alegre/RS Fone: (51) 3227 2311.Fax:3221-2646 • E-mail: museu.margs@terra.com.br • Http/www.margs.org.br. *Os artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.*O MARGS abre ao público de terças a domingos, das 10 às 19 horas. Na segunda-feira, somente expediente interno.

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
Estado da Participação Popular
Secretaria de Estado da Cultura

MARGS

Em Veneza, figuração e técnica

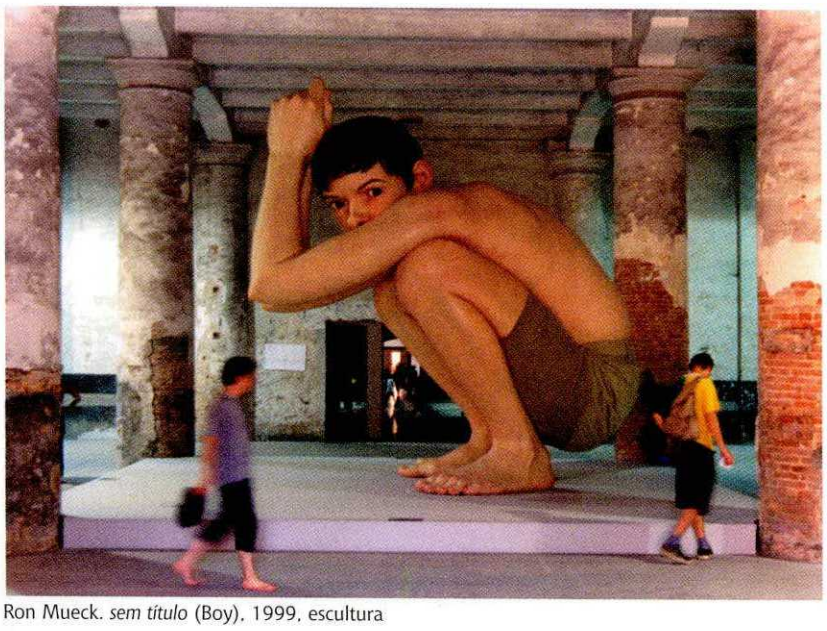
O complexo de espaços ocupados pela Bienal de Veneza, em sua 49ª edição (até 4 de novembro), engloba os seus dois conjuntos de edificações próprias, mais um grupo de palacetes históricos espalhados pela cidade (com representações nacionais), além de alguns locais suplementares. O cerne da Bienal propriamente dita está nas instalações do distrito do Castello, a leste. O visitante, se desejar, pode escolher começar seu trajeto pelos Jardins (Giardini) ou pelo Arsenal (Arsenale). A opção pelo caminho dos Jardins pode ser considerada a oficial. É um percurso bucólico, realizado com a visita aos trinta pequenos e médios pavilhões ocupados pelos países participantes, incluindo o grande Pavilhão Italiano, coletivo como o Arsenal. Guarda um aspecto de feira de nações e esta é a sua lógica. Já a opção pelo Arsenal oferece uma ambientação mais enxuta, onde as obras ocupam, em alternância mais ou menos linear, as quatro longas e antigas edificações recuperadas para o evento. Aqui, a distribuição não obedece às representações nacionais. Num percurso ou noutro, temos à disposição uma excelente amostra da produção internacional, sob o tema geral Platô da Humanidade. E a dimensão do homem como personagem, como assunto ou como objetivo é tornada explícita na escolha das obras. O homem (ou a humanidade) é o protagonista.

Caso se inicie pelo Arsenal, o primeiro trabalho é aquele que acabou se tornando uma espécie de símbolo do evento, o garoto gigante de Ron Mueck, agachado numa pose comum para um menino, mas rara numa escultura. A obra é um sucesso. E o excesso de reprodução na mídia não diminui o impacto de sua escala e acabamento. Mais adiante, a surpresa de ouvir Björk em *All is full of love*, um videoclipe de Chris Cunningham, transportado da televisão para o sistema das artes. Apresentado como um recém-chegado ao sistema, ele rouba atenções com seu *Flex*, produzido em película 35mm e convertido em DVD. Como no outro vídeo, o amor e a criação (concepção), através de um casal que troca socos e faz sexo, em imagens que hipnotizam o público. Esse trânsito entre meios (e mercados) também existe na presença segura de Abbas Kiarostami. Seu vídeo de 1h40min projeta no chão um casal na cama, visto de cima, quase sempre dormindo. Mas ela também acorda, fuma um cigarro, sai da cama (para fazer xixi?) e retorna. Novamente o humano como ator da imagem projetada. Esta Bienal é figurativa.

Há quem acuse um excesso da presença da tecnologia e do vídeo, diretamente ou como parte de instalações. Na realidade, está-se falando indiscriminadamente de uma gama de soluções eletrônicas óticas ou digitais. Sua presença na Bienal é proporcional à nossa vida perceptiva urbana. Mas é verdade que o vídeo nos faz reféns de sua duração. E o acompanhamento do seu desenrolar pode mesmo ser um suplício. Felizmente, os vídeos, animações digitais e outras projeções apresentadas são, em geral, obras amadurecidas. Como os trabalhos precisos de Bill Viola (sua câmera tão lenta que parece imóvel) e de Gary Hill (a imagem estroboscópica e nervosa), ou a ironia (quase humor) de Lars Siltberg (o homem com esferas nas mãos e nos pés buscando o equilíbrio) e Mark Wallinger (um portão de desembarque de aeroporto como portal para o Reino).

A propensão (inerência) ao figurativo presente na imagem captada e reproduzida está ainda mais evidente no grande contingente de instalações fotográficas ou com fotografias. Na maioria dos espaços, as fotos foram obtidas a partir de um nexo sistêmico, em que cada imagem faz parte de um projeto

Foto Paulo Silveira



Ron Mueck. *sem título* (Boy), 1999, escultura

unificador original ou de uma estratégia de exposição. Não há lugar para inocência. Encontra-se essa marca nos acidentes automobilísticos registrados de 1949 a 1978 por Arnold Odermatt, na mãe com pneu no pescoço, em caixa de papelão ou com enormes sapatos de Tatsumi Orimoto, ou nas cerca de trezentas pequenas fotos tiradas por Martin Bruch depois de quedas de seu corpo fragilizado pela esclerose múltipla. E ainda há um expressivo conjunto de registros de coletivos humanos, como em Tuomo Manninen e suas 22 fotos de grupos com afinidade de profissões ou interesses, Massimo Vitale e suas pequenas multidões em grandes fotos profusamente iluminadas, ou Hai Bo e seus cinco pares de "antes e depois", que suplantam a primeira impressão de serem soluções ingênuas. Mais: a alegria espontânea dos banhos rituais do vodu em Cristina Garcia Rodero (e que acabou por merecer a única reprodução de obra nas capas dos catálogos oficiais). Mais ainda: a pungência nas trinta fotos de Lucinda Devlin, quadradas, ascéticas, geladas, sem a presença de seres humanos, mostrando (acusando) limpíssimas câmaras de morte e outros aparelhos de execução em penitenciárias norte-americanas.

Quem quiser procurar as categorias artísticas mais antigas (não necessariamente conservadoras) terá um pouco mais de trabalho. Mas reencontrará a escultura maiúscula de Richard Serra ou a pintura convicta de Gerhard Richter e Cy Twombly, artistas gigantes. E também conhecer as coloridas narrativas pictóricas de Neo Rauch, os desenhos da instalação *Drawing and thinking* de Keith Tyson, além de outros soldados do bidimensional. Mas, em geral, os procedimentos tradicionais não se apresentam ortodoxos. Fazem parte de uma etapa da criação, normalmente estando incorporados às instalações ou adaptados ao esforço expressivo. É forçoso reconhecer que o público prefere e aplaude a obra multissensorial que se dá em espetáculo. Mas o bom espetáculo: os aparelhos de exercícios físicos passivos de Antal Lakner, a luz Atari e o pingue-pongue de teto para grande ambiente de Pierre Huyghe, o piso de vidro sustentado por milhares de bonequinhos de Do-Ho Suh, e o *Bicho* de Ernesto Neto, com seus aromas, sua convicção formal e sua belíssima apropriação do espaço, uma das obras mais fotografadas pelos visitantes, leigos ou não.

Os palacetes da cidade (ocupados pelos países como anexos à mostra principal) oferecem algumas exibições muito interessantes e outras nem tanto. Corremos o risco de encontrar mostras apressadas, que mereceriam eventos autônomos, como a sombria e muito incompleta Carmen Miranda e il Carnevale Brasiliano, no Palazzo Fortuny. Mas o momento mais fraco da Bienal acaba sendo a instalação que lhe deveria ilustrar, a *Plataforma do pensamento*. Num salão mais ou menos central do principal pavilhão dos Jardins, uma superfície alta e descendente em nossa direção, a plataforma (o platô?), serve de apoio para um conjunto de trinta e poucas pequenas obras de artistas de diversas culturas, de uma cabeça de Buda ao *Pensador* de Rodin, de obras primitivas a eruditas, de coisas da África a coisas da Europa. Individualmente os trabalhos são fortes, mas dialogam mal uns com os outros, acabando por se anular e transformar tudo numa metáfora fácil, num didatismo desnecessário. Fica, da *Plataforma*, apenas este relato, já que poupei minhas fotos para outras obras. Prefiro ser testemunha apenas dos muitos e bons momentos dessa Bienal. Ela é uma exibição pujante e atual. E do lado de fora tem Veneza e a laguna.

Paulo Silveira
Mestre em Artes Visuais/UFRGS
Autor do livro *A página violada* (Editora da Universidade)

O TRABALHO VOLUNTÁRIO TAMBÉM É CAPAZ DE REALIZAR GRANDES OBRAS.

GERDAU
www.gerdau.com.br

Parceiros Voluntários
Você quer ajudar. A gente sabe como.
Tel.: 3227.5819
www.parceirosvoluntarios.org.br

MARGS

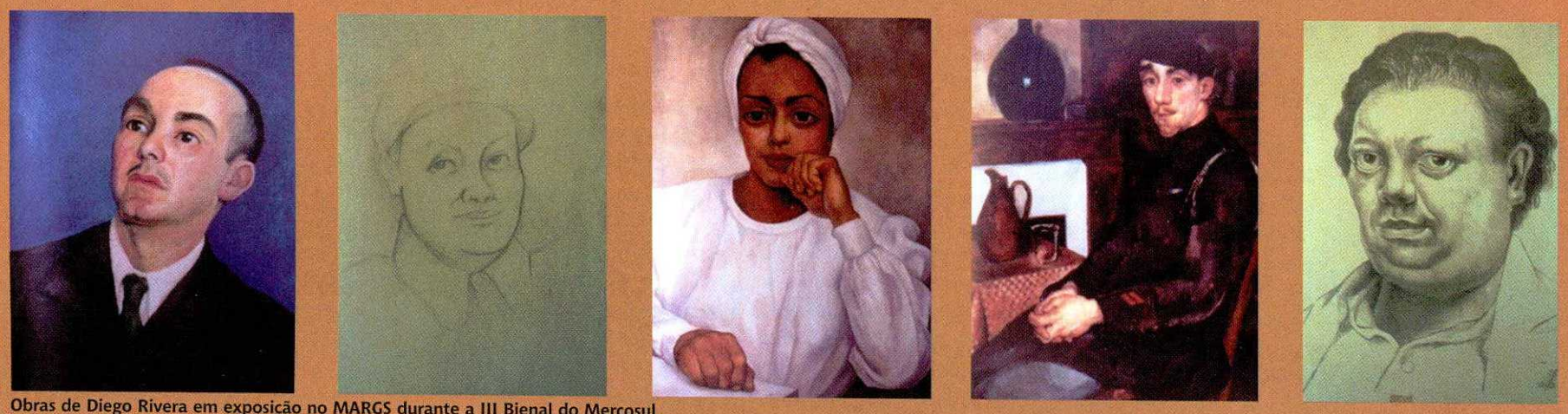
A BIENAL NO MARGS

A III Bienal do Mercosul abre, como já é tradição, com um concerto à beira do Guaíba, no anfiteatro Pôr-do-sol, na noite do dia 15 de outubro. A pintura como expressão de resistência, e seus desdobramentos em outras vertentes, será um dos pontos altos desta edição que deve concentrar esforços na visibilidade da produção contemporânea. Mais de 120 artistas plásticos, e cerca de 400 obras, estarão reunidos até o dia 16 de dezembro em seis espaços distintos. A Bienal, como é de praxe desde o início (1997), dialoga de forma criativa com a cidade, com seus habitantes, resgatando espaços esquecidos. Na primeira, foi o prédio da antiga Mesbla; na segunda, o cais do porto; agora, é a vez do distante Hospital Psiquiátrico São Pedro, em processo de desativação, que será iluminado por interferências visuais e cênicas. A proximidade com o rio também é uma constante e, desta vez, a Cidade dos Contêineres deve chamar a atenção de quem passa entre os parques da Harmonia e Marinha do Brasil. São 51 módulos iguais, abrigando a diversidade das experiências criativas.

Ao contrário da edição anterior que problematizava a identidade cultural, o curador-geral Fábio Magalhães não elegeu nenhum tema específico, buscando centrar o foco nas características recorrentes da produção artística do Mercosul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai), centro de intensa criação, e das novas tendências estéticas latino-americanas. O país convidado deste ano é o Peru. O artista homenageado é Rafael França, um multimídia porto-alegrense, falecido precocemente aos 34 anos nos Estados Unidos. Trabalhou com vídeo, xerografia, foto, arte postal e outras mídias. O MARGS recebe o segmento especial de Diego Rivera, revelando em densos retratos a alma intimista do muralista mexicano, um dos mentores do realismo socialista. Ali o espectador encontrará obras realizadas entre 1906 e 1957, ano de sua morte. Entre elas, um retrato de Frida Khalo, uma de suas mulheres. No Museu, o público também terá acesso a 12 óleos e 20 gravuras das fases finais da trajetória de Edvard Munch (1863-1944), o norueguês expressionista, famoso pela tela *O Grito*. Entre as outras mostras paralelas também estão Pintura Chinesa Contemporânea e obras do israelense Tal R.

Além do alto investimento na área de arte-educação, a Bienal terá entrada franca em todos os locais, motivo para ultrapassar os 294.287 visitantes registrados em 1999. São dois meses para percorrer, lentamente, o MARGS, a Usina do Gasômetro, o Memorial do RS, o Santander Cultural, a Cidade dos Contêineres (perto do Anfiteatro Pôr-do-Sol) e, na primeira semana, o melancólico Hospital São Pedro.

Diego Rivera e a redefinição do papel social da arte



Obras de Diego Rivera em exposição no MARGS durante a III Bienal do Mercosul

A obra pictórica de Diego Rivera (1886-1957) situa-se no contexto internacional no momento de crise das vanguardas e dos valores liberais, de emergência dos estados totalitários e de redefinição do papel social da arte. No México, o artista após longa estadia na Europa, retorna em 1921,[1] vivenciando o período pós-revolucionário,[2] no qual ele e outros artistas lutam pela institucionalização de práticas artísticas dirigidas à coletividade e para a construção de novas representações identitárias, nas quais as populações indígenas e mestiças são resgatadas para a sua configuração. O interesse de Rivera pelas culturas indígenas é despertado quando viaja a Yucatán e Campeche, onde conhece a arte maia e o colorido de seu artesanato, bem como a partir da sua integração no Partido Comunista do México. Até então, o artista era membro do Ateneu, instituição de jovens intelectuais que defendia ideais filosóficos europeus, revestidos de teor místico, e valorizava a arte erudita. No primeiro mural "La Creación" (1921), Rivera enfatiza os aspectos místicos na alegoria da criação do universo, aproximando-se das concepções do encomendante da obra, José Vasconcelos, Secretário de Educação e membro do Ateneu.[3]

O muralismo, enquanto movimento artístico militante, explora sobretudo os temas históricos, épicos populares e folclóricos [4], tendo em vista a comunicação com as massas mestiças e indígenas e a sua educação. As pesquisas arqueológicas e etnográficas trazem à tona as culturas indígenas, que servem de paradigma para a construção da arte monumental, bem como para o projeto de integrá-la à vida cotidiana e do anonimato do artista. A execução dos murais se processa de forma coletiva, como foi descrita pelo pintor Pablo O'Higgins: "Diego traçava e não permitia a ninguém desenhar (...), nós pintávamos os fundos". [5] Logo, Rivera mantém o controle da estrutura da obra e preserva a sua individualidade pictórica.

Siqueiros e Rivera, dentre outros, redigem o Manifesto do Sindicato dos Operários, Técnicos, Pintores e Escultores do México (1923), proclamando o aniquilamento da velha ordem social e o papel de militância ideológica do artista. Eles repudiam a pintura de cavalete, a arte erudita, individualista e de gosto burguês, em defesa da arte popular, coletiva que socializa as práticas artísticas e que possibilitaria o triunfo da "arte étnica, cosmogônica".[6] É a partir dessas premissas que os artistas aspiram com a pintura mural construir o novo México, no qual a mestiçagem étnica e cultural dominaria, assim como a justiça social.

Rivera é convidado para visitar a URSS (1927/28), onde integra o grupo de artistas *Outubro* e assina a "Declaração" em prol do realismo. Nesta ocasião, ele executa uma série de estudos e pinturas sobre os festejos da revolução russa. Apesar das suas articulações políticas, nos anos 30, ele recebe encomendas para a realização de murais nos EUA, cujas temáticas evidenciam a valorização dos poderes tecnológicos e industriais norte-americanos. Porém, Rivera destaca, sobretudo, a capacidade do trabalhador para a sua promoção.

Nos murais, ele utiliza a linguagem realista, tendo em vista a função educativa e a militância política, após ter passado pelo Cubismo (1913-17), em Paris. A retomada da narrativa e da representação se insere no pós-guerra, no *retour à l'ordre*, que é elaborado pelos próprios artistas no interior do Cubismo, estabelecendo a síntese formal deste com a tradição clássica nacional, num momento de reflexão sobre o papel de destruição/construção das vanguardas e das funções sociais da arte. Após as atrocidades da guerra, os artistas, através da volta à ordem, resgatam as raízes artísticas nacionais e os valores mais estáveis e homogêneos, em detrimento do individualismo e da eterna busca do novo. A pintura mural e os seus fins evidenciam as preocupações dos artistas no entre-guerras. Porém, as aspirações políticas não atingem os resultados previstos e eles não abandonam completamente a pintura de cavalete.

A exposição das obras de Rivera, que se realiza no MARGS, revela a intensa prática do retrato, comum também na arte européia deste período. Neste gênero pictórico, observa-se que o artista procura definir o tipo social burguês, porém distinguindo-o por meio de signos populares mexicanos e de seus traços étnicos. Ele, através do desenho rigoroso, de um certo frontalismo e da intensidade cromática, situa o retratado num entorno onde os signos identitários estão presentes. Os seus procedimentos neste gênero não são muito distintos, muitas vezes, daqueles da pintura mural. Em alguns retratos, ele introduz pequenos textos, nos quais salienta a autoria dos mesmos, como se verifica em "Cuca Bustamante" (1946).

Rivera persegue o mito da identidade, a partir da construção da memória coletiva, da ordenação do tempo histórico e de acontecimentos selecionados do passado. Assim, ele determina o momento original, consagrando-o como ato fundador, e a identidade é elaborada, como uma espécie de eu coletivo, oriundo da relação com o outro. O artista assume a missão de fazer da sua pintura o espaço de produção de memórias, de imaginários e de aspirações revolucionárias, porém sem deixar de considerar as linguagens formais contemporâneas.

Maria Lúcia Bastos Kern
Professora da FFCH da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

[1] Rivera após estudos na Academia de San Carlos, na cidade do México, vai dar continuidade aos mesmos na Academia de Barcelona (1907-1910) e, em seguida, reside em Paris, onde participa do grupo *Cristal*, formado por artistas cubistas, como Juan Gris e Jean Metzinger.

[2] Após a revolução zapatista (1910) que derruba o ditador Porfírio Díaz, o México vive um período de convulsões internas até a posse na presidência, do líder revolucionário Alvaro Obregón, em 1920, quando os intelectuais e artistas exercem um papel preponderante para o estabelecimento de uma nova ordem social.

[3] Ver EDER, Rita. "Muralismo mexicano: modernidade e identidade cultural" IN: BELLUZZO, A.M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. P. 110.

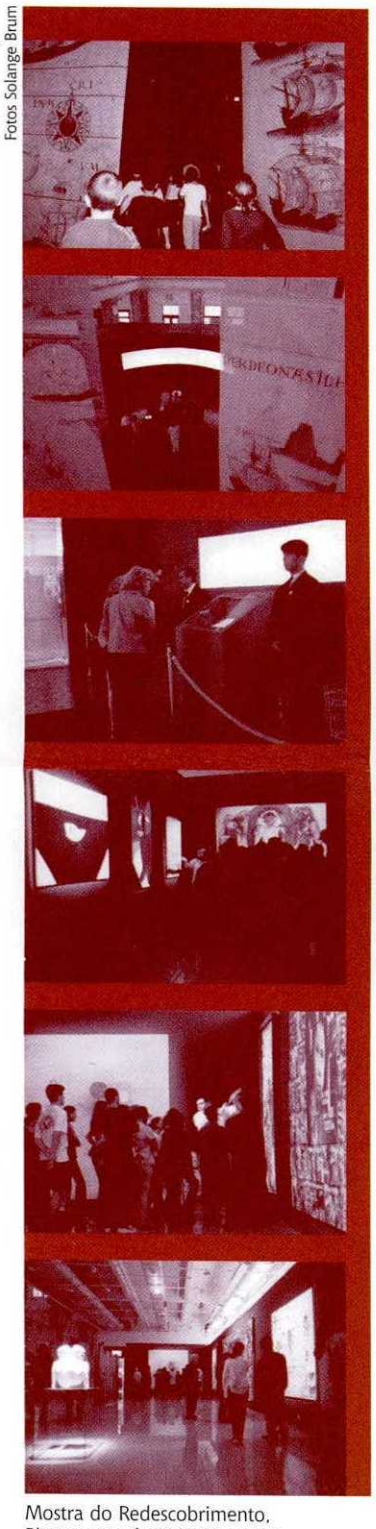
[4] Estes temas foram tratados em gravuras, anteriormente, por José Gadalupe Posada (1852-1913).

[5] TIBOL, R. "Le muralisme" IN: *Art d'Amérique Latine*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. P. 178.

[6] BELLUZZO, M. *Opus Cit.*, p. 254-256. Os artistas repudiam a comercialização da arte e trabalham sob encomenda do Estado, produzindo murais em edifícios públicos, em detrimento dos espaços privados. Para o domínio da técnica pictórica, eles estudam os afrescos dos primitivos italianos.

Design museográfico: diálogos criativos no espaço

Fotos Solange Brum



Mostra do Redescobrimento, Pinacotecas do MARGS, agosto e setembro de 2001

A convivência da cenografia com a obra de arte é um assunto polêmico, que tem suscitado, cada vez mais, interessantes discussões. A abordagem cenográfica dos museus surgiu inicialmente para a concepção de ambientes para exposições temáticas, como os Museus de História Natural, onde o valor estava em conseguir recriar ambiências passadas, transmitindo significados de maneira multisensorial. Em Israel, há também importantes museus que, não possuindo acervo, se destacam pela capacidade de simular – com alta tecnologia – situações históricas. No entanto, quando essa concepção fantasiosa tem que contracenar com a obra de arte – algo por si só já dotado de um valor próprio, aurático – torna-se problemática. Mas trata-se, na minha opinião, de um problema carregado de estímulos. Como tratá-lo de forma consistente? Na verdade, a questão pode ser desdobrada em dois campos: por um lado na arquitetura, no projeto dos novos museus, onde o caso do *Guggenheim* de Bilbao tornou-se ícone; por outro, no *design* museográfico de exposições em museus já existentes. Trataremos aqui do segundo caso que envolve sempre a necessidade de um diálogo, mesmo que irreverente, com a linguagem do espaço existente.

O ponto mais delicado da questão, no meu entender, está no fato de que a era do marketing e do consumo generalizado, em que vivemos, tem operado transformações profundas na cultura, tratada como mercadoria. Nesse quadro, o caráter de *show* que as grandes exposições cenográficas muitas vezes assumem, rema, inegavelmente, a favor da chamada cultura do espetáculo, em que o valor perene da obra de arte se vê esvaziado. Contudo, o que é uma crítica à maneira de conduzir a arte no mercado, como *business*, não se rebate necessariamente na realidade concreta de montagens museográficas de caráter cenográfico que, quando feitas com rigor e inspiração, são capazes de acrescentar múltiplos significados às concepções já enrijecidas de expor objetos artísticos de forma indiscriminada e homogênea. Corre-se o risco de interferir no caráter da obra? Sim, mas os riscos muitas vezes valem a pena.

O ponto está em saber dialogar e interpretar os contextos, acrescentando novas realidades de percepção sem desconfigurá-los. Nesse aspecto, a discussão do *design* se reaproxima da arquitetura, onde o exemplo paradigmático vem de uma obra do mestre Lucio Costa no Rio Grande do Sul. Lucio foi o pioneiro do modernismo arquitetônico no Brasil e o fundador do nosso patrimônio histórico. Em sua primeira "missão" no SPHAN, em 1937, projetou o Museu das Missões, no povoado de São Miguel. Lá, ao mesmo tempo que utilizou materiais remanescentes das ruínas, de pedra e madeira, propôs a utilização de amplos vidros nas fachadas para permitir a percepção das peças de escultura sobre o fundo da catedral remanescente. Isto é, o próprio sítio arqueológico tornou-se "cenário" da exposição; a um tempo real e fantástico. Essa questão é, na verdade, cada vez mais atual. Ser contextualista ou renovador? A sabedoria está em procurar a justa medida: tanto justeza como justiça. É claro que o tratamento espacial de uma exposição de arte indígena deverá ser muito diferente da concepção de uma exposição de arte acadêmica. Na verdade, o caso indígena oferece uma instigante situação, pois trata-se de uma sociedade que não possui o conceito de arte, onde os valores atribuídos aos objetos são outros: utilitários, mágicos, etc. O que, então, levaria a supor que há uma forma única e correta de dispor objetos no espaço? Afinal, a arte do século XX trilhou um caminho que tem, paulatinamente, minado o conceito estático e aurático da obra de arte, transformação consumada com as "instalações" e a arte ambiental. Nesse deslocamento, o cenógrafo tornou-se também uma espécie de artista que completa de sentidos os significados cada vez mais abertos das exposições de arte.

No projeto museográfico para a exposição da "Carta de Pero Vaz de Caminha", no MARGS, que realizei em parceria com Robson Outeiro e Glória Mota, sob a tutela criativa de Fábio Coutinho, procuramos criar véus de transparência que, como membranas, permitissem uma aproximação lenta e misteriosa da carta, esse objeto inefável e milagrosamente real que lá esteve. No caso, o intimismo da luz rebaixada e a obrigatoriedade do percurso em seqüência, como numa procissão, procuraram reforçar o caráter sagrado de investidura daquele espaço, numa contemplação sutilmente profanada, no painel de entrada, pela caligrafia vazada da carta em linhas de luz fria, apontando para uma releitura algo *kitsch* do documento de batismo do país, em tempos de "apagão".

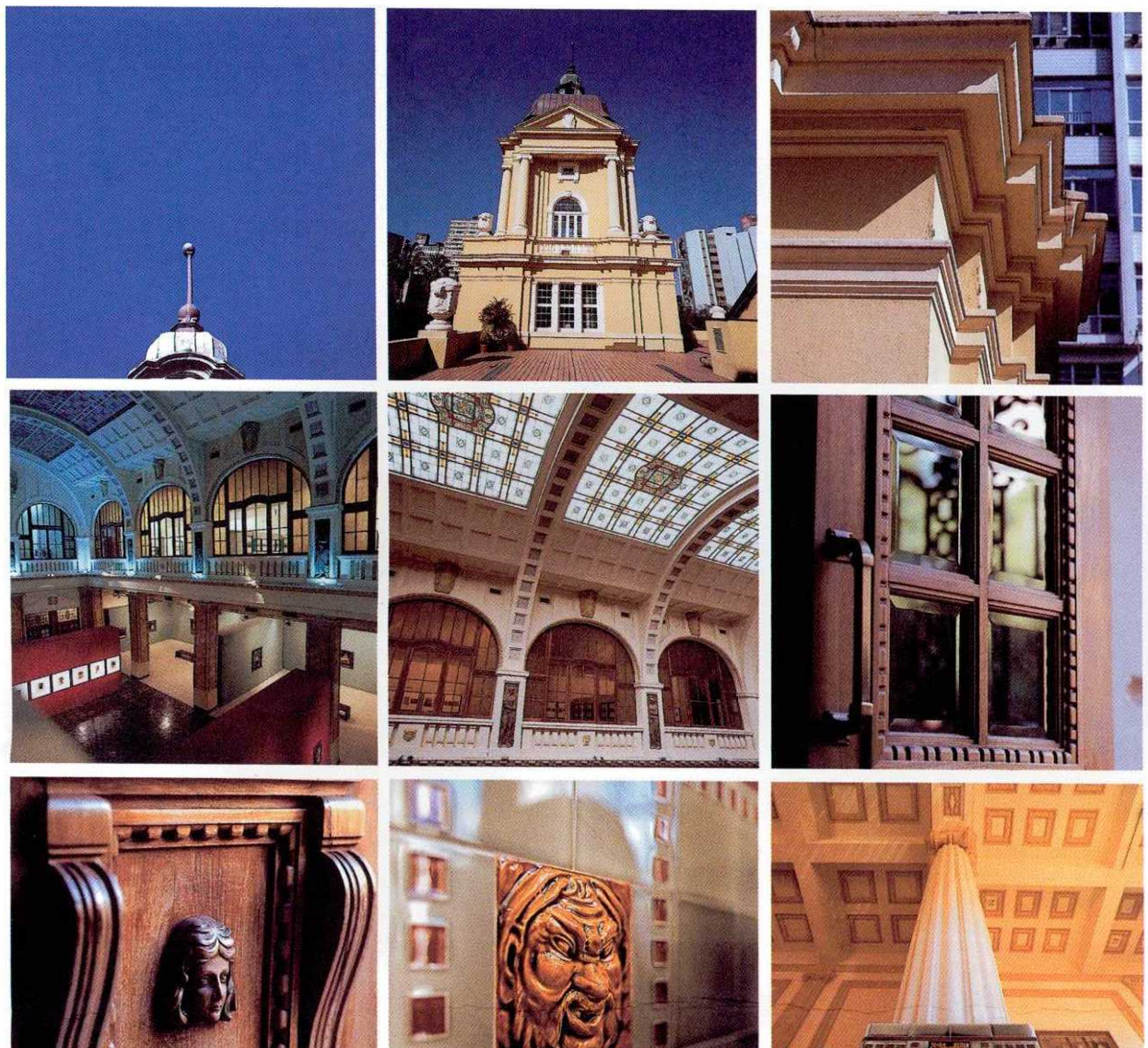
Guilherme Wisnik
Arquiteto

Impressão plana e rotativa
Impressos promocionais e editoriais
A qualidade com agilidade que você precisa

GRÁFICA EDITORA Pallotti
IMAGEM DE QUALIDADE
Av. Plínio Brasil Milano, 2145 • Porto Alegre/ RS • Fone (51) 3341.0455 • pallotti@pallotti.com.br
Av. Presidente Vargas, 115 • Santa Maria/RS • Fone (55) 222.3050 • grafica@pallottism.com.br

MARGS

ENSAIO VISUAL



Fotos Rômulo Fialdini para o livro do MARGS dentro da Coleção Banco Safra

Detalhes de uma cidade em busca da sofisticação

O paulista Rômulo Fialdini, um dos nomes mais respeitados na área de fotografia de obras de arte, percorreu, neste ano, o acervo e os detalhes da arquitetura sofisticada do prédio do MARGS. Seu ensaio visual será publicado no volume 20, dedicado ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul, dentro da coleção de Museus Brasileiros do Banco Safra, com lançamento previsto para o dia 11 de dezembro. São volumes com visibilidade internacional, cerca de 400 páginas em fino acabamento, apresentando um histórico e o melhor da coleção do MARGS. Fialdini assina as fotos dessa Coleção desde o segundo número. Fotógrafo da Casa Vogue e da edição brasileira da revista Big, seu trabalho, geralmente, está vinculado a projetos editoriais. Neste ano, por exemplo, além do livro do MARGS, dedicou-se ao *Guia de Beleza*, da editora do Senac, e ao livro do artista *Amílcar de Castro* com textos de Ronaldo Britto.

Através da lente de Rômulo, é possível perceber detalhes do prédio histórico do MARGS, antiga Delegacia Fiscal, construído no início dos 10 (ficou pronto em 1913), quando mais de 500 prédios estavam sendo levantados numa Porto Alegre que almejava a modernização sob o comando de José Montaury. A construção de Theo Wiedersphan, junto com os Correios e Telégrafos, foi decisiva para a transformação da Praça da Alfândega num dos pontos mais atraentes da cidade na primeira metade do século XX.

O lançamento do livro do MARGS, dentro da Coleção do Banco Safra, será comemorado com uma grande festa no terraço na noite do dia 11 de dezembro, com a presença da diretoria do Banco Safra, diretores de museus brasileiros e personalidades.

MARGS

ALIANÇA FRANCESA Através da parceria com o MARGS, a Aliança Francesa desenvolve uma nova didática de aprendizado do francês em *Um mois, um peintre*, cursos que abordam a vida e a obra de artistas famosos. Os encontros acontecem às quartas-feiras, das 15 às 17 horas, no mini-auditório do MARGS. Sócios da AAMARGS têm desconto de 20% nas inscrições. Uma nova turma será iniciada em 17 outubro em torno da trajetória de Edouard Manet. As inscrições podem ser feitas na Aliança Francesa. Fone 3222-6070.

CAFÉ A partir de outubro, o Café do MARGS disponibiliza acesso à Internet para seus clientes. Além dessa novidade, o Café do MARGS oferece novas receitas de *cheescake*, com morango e amora. E, para as tardes de primavera, a sugestão é a torta de laranja que leva o tradicional *cointreau* na receita. Visite o Café do MARGS de terças a domingos, das 10 às 19 horas. Fone 3221-4945.

AAMARGS A Associação dos Amigos oferece para seus sócios, a partir do dia 31 de outubro, às 14h30min, o curso de *Arte Brasileira Contemporânea* com o professor José Augusto Avancini. As inscrições podem ser feitas na sede da AAMARGS, que funciona de terças a sextas, das 14 às 17h 30min. E-mail: aamargs@terra.com.br. Torne-se um amigo pelo site: www.margs.org.br.

HAPPY HOUR CULTURAL Imagens e Metamorfoses do Feminino – Ato Criativo e Ato Analítico é um dos encontros especiais marcados para outubro no MARGS. No dia 23, às 19 horas, no auditório, os psicanalistas Jaime Betts e Lenira Balbueno Fleck conversam com a escultora Cláudia Stern sobre aspectos do seu processo criativo. Com a exibição de slides, os três aproximam a criação da experiência analítica nas reivenções dos sujeitos e do feminino. Entrada franca.

LOJA Uma linha de produtos com a logomarca da III Bienal do Mercosul está à disposição na Loja do MARGS. São bolsas, pastas, carteiras de plástico, além de camisetas e canetas. O catálogo geral da exposição também está à venda, ao lado de livros sobre a vida e o trabalho de Diego Rivera, Edvard Munch e outros artistas da Bienal. A Loja do MARGS funciona de terças a domingos, das 10 às 19 horas. Fone: 3228-8533. E-mail: lojadomargs@terra.com.br.

BISTRÔ A partir do dia 18, o Bistrô inaugura seu espaço junto ao Jardim das Esculturas, no terraço do MARGS. Serão oferecidos sanduíches, petiscos, doces, drinks, vinhos e, como bebida oficial da primavera, o *champagne*. Visite o Bistrô ao ar livre de terças a domingos, das 10 às 21 horas. Fone: 3225-4484

Parceiros do MARGS

- Aliança Francesa
- Arteplantas
- Ativa
- Banrisul
- Edelweiss
- Fiat
- Gerdau
- Gráfica Palotti
- Happy Man
- Hotel Plaza São Rafael
- Tintas Killing
- Kreybel
- Lojas Pompéia
- Lojas Renner
- Martins+Andrade
- Miolo Vinhos Finos
- Nort South
- Ouro e Prata
- Revista Aplauso
- Shopping Iguatemi
- Start Serviços Gráficos
- Terra
- Varig
- Viveiro Floricultura
- Yázigi

Munch e os filhos do espanto

Algumas imagens produzidas pela arte integram-se de tal maneira à cultura que já não há como vivenciar determinadas experiências sem que elas venham à nossa memória. É o caso de *O Grito*, com que Edvard Munch nos forneceu a configuração do espanto diante do que ultrapassa nossa compreensão. Difícil, portanto, num momento em que ainda estamos sob o impacto do atentado que inaugurou a lista dos horrores do século 21, não associar a nossa vivência da perplexidade com a tão conhecida figura delineada há mais de um século pelo artista norueguês. E quando nos questionamos se não estamos apenas projetando no passado os significados de nosso presente, somos obrigados a lembrar que o horror e o espanto estão entre os sentimentos que as peripécias do progresso moderno freqüentemente têm provocado nos artistas.

São antigos os alertas sobre o quanto as trevas podem estar próximas e mesmo ligadas às luzes. Desde os primeiros tempos do cálculo do capital e da matemática da razão, a arte apontou para os limites da pretensão iluminista. Já em 1508, Erasmo de Roterdam, com seu *Elogio da Loucura*, evidenciava o quanto o outro da razão - ora apontado como o mal e ora como a loucura - estava muito mais intimamente ligado às práticas da nova racionalidade do que se costumava apresentar. Não é outro o caminho seguido por Shakespeare, Cervantes, William Blake, Sade, Baudelaire e tantos outros que tentaram encarar de frente as contradições que habitam o moderno.

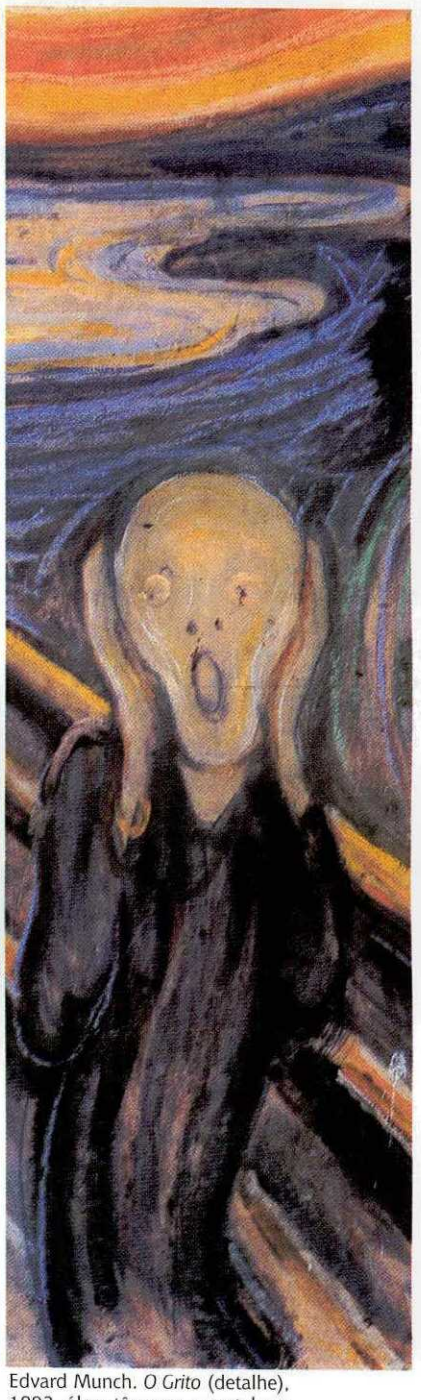
Ao contrário do pintor medieval que, ao encontrar na terra as marcas do céu, sentia-se integrado a uma ordem universal, El Greco vê o profano e o sagrado como ordens distintas de valores que só se relacionam pela tensão. Em Goya, a observação do contraditório transforma-se em percepção do grotesco. Para Van Gogh e Munch a vivência da cisão entre a subjetividade e a objetividade acentuou-se a ponto de eles já não conseguirem se ver senão como dilacerados ao tentarem colocar-se no mundo. Um mundo fantasmagórico em que o artista apenas se consegue encontrar refletido em cacos de espelho que o mostram fragmentado.

Mas não é apenas o espanto e o horror causados pelo dilaceramento que encontramos em Munch. Nele está também presente a preocupação com o desvelamento que aparece entre os principais pensadores do século 19. A mesma preocupação com atingir as vivências que se escondem sob o véu das aparências que inspira a crítica da ideologia em Marx, a crítica da cultura em Nietzsche ou a análise da percepção em Freud, e que também marca a poesia de Baudelaire, as pinturas de Monet ou as peças de Ibsen.

Em *O pato selvagem*, de Ibsen, há um sótão que aparece apenas referido pela fala, mas que adquire grande importância no desenrolar da ação. Um mundo de fantasia, repleto de móveis antigos e árvores de natal secas, onde o velho Ekdal encena caçadas a coelhos e onde é mantido um pato selvagem. Há também um livro que *na primeira página, tem uma gravura que representa a Morte com uma ampulheta e uma Virgem*; e um relógio que não funciona, o que provoca o comentário de que *o tempo parou na casa do pato selvagem.* Esse jogo de espelhos, em que uma dimensão aparece dentro de outra, toma conta do drama, gerando um clima em que cada coisa aponta para significações que a ultrapassam e que, a qualquer momento, podem desfazer-se. Apesar de estarmos no território da palavra, é fácil perceber as mesmas relações com que Munch opera, lançando mão de tonalidades sombrias que, no entanto, não ignoram as cores puras e luminosas que provocam reverberações, criando a sensação de algo insólito e fantasmagórico.

Para Munch, como para Van Gogh e Gauguin, já não se tratava apenas de levar o olhar para além das convenções do racionalismo matemático, permitindo a vivência da luminosidade, como os Impressionistas. Agora, tratava-se de buscar mais decisivamente nas formas do mundo os contornos da subjetividade. Em 1995, realizou-se em New York uma exposição dos trabalhos de Munch com o título de *Paisagens da Mente*. Não poderia ser mais adequada a alusão ao pintor em que as imagens da natureza e a figura humana costumam aparecer envolvidas em uma dança em que se enlaçam a subjetividade e a experiência das mais amplas dimensões do mundo e do cosmo. Como ele próprio escreveu: *O natural não é algo que pode ser visto pelo olho sozinho... também se encontra dentro da alma, em imagens vistas pelo olhar interior.*

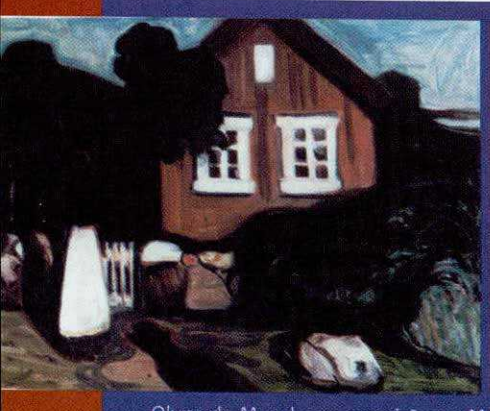
Assim é que ele parte para a busca de vivências em que a subjetividade possa ir mais além, tanto de seu confinamento em si mesma, quanto da superfície das aparências do cotidiano. Situações como a que Sartre colocará em evidência através de seu personagem Roquetin: *Tudo é gratuito, este jardim, esta cidade, eu mesmo. Quando acontece que nos apercebemos disso, o estômago se embrulha e tudo se põe a girar... Eis aí a Náusea...* Uma narração bastante próxima daquela com que o próprio Munch se refere aos momentos que o levaram a compor *O Grito*: *De repente, o céu se fez vermelho-sangue. Parei e me encostei contra a cerca, morto de cansaço, e olhei para as nuvens flamejantes que pendiam como sangue e como uma espada sobre o fiorde azul-escuro e a cidade. Meus amigos se foram. E senti um grito estrondoso e interminável penetrando a natureza.* Não é por acaso que sua exposição em Berlim, em 1892, costuma ser apontada como a origem mesma do expressionismo alemão. E certamente podemos encontrar em suas pinturas, desenhos e gravuras, tanto quanto nos textos de Kierkegaard ou Nietzsche, as raízes do pensamento existencialista. Para ele, como para Gabriel Marcel: *a existência não é separável da surpresa.*

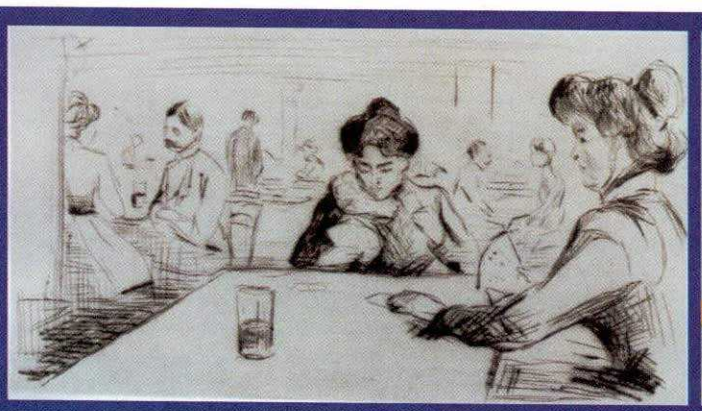


Edvard Munch. *O Grito* (detalhe), 1893. óleo, têmpera e pastel em cartão.

Hoje, depois de tanta água ter passado pelo moinho da modernidade e de tantas ilusões terem sido trituradas, a própria arte surge transformada em combustível para alimentar os cálculos da economia que move a grande engrenagem. Enquanto nos museus e bienais, desfilam multidões atentas apenas à festividade das exposições e dos seus cenários, Van Gogh tornou-se mais conhecido por suas cotações nos leilões do que pelo seu questionamento sobre os caminhos do humano. E se *O Grito* cristalizou-se como arquétipo de um determinado tipo de experiência, profundamente decisiva, também se viu transformado em quinquilharias de todo tipo, como chaveiros, ou bonecos infláveis para servirem de *souvenir* para turistas. Apesar disso, para os que sentem necessidade de repensar a trajetória que nos trouxe até aqui, as imagens de Munch ainda têm muito o que dizer. Principalmente quando se impõem como testemunho da luta pelo resgate de uma subjetividade humana cada vez mais desvalorizada em nome da objetividade do mundo da tecnologia e da espetacularidade. O espanto ante o potencial de destruição do humano que se manifesta nos gestos de nosso tempo talvez possa melhor ser entendido se refletirmos sobre os alertas que os principais artistas da modernidade, e entre eles Munch, nos têm endereçado.

José Luiz do Amaral
Professor, escritor e crítico de arte





Obras de Munch em exposição no MARGS até 16 de dezembro.