

Te s]xOH

TEXTO

EXPEDIENTE

Te s]xOH

V.1 n° 1 | junho - setembro de 2013

ISSN - 23176997

Te s]xOH

O título da revista Te s]xOH é fundamentado no conceito de que a linguagem é originada na experiência e que a língua é um artefato que se desenvolve e transforma ao longo do tempo. Te s]xOH é uma combinação de sons, símbolos e letras que resultam da projeção híbrida da palavra *texto*, através de uma confluência de forma e conceito que resultam em um fragmento de uma outra língua, uma terceira via de acesso à linguagem, ainda não consolidada mas em contínuo progresso.

Editor

Gaudêncio Fidelis

Jornalista responsável

Cláudia Antunes

Revisão

Elisângela Rosa dos Santos

Design

Jaqueline Piccini
Renata Venturini

Conselho Editorial

David Rompf
Luciano Alfonso
Márcio Tavares dos Santos
Rafael Maia Rosa
Raul Holtz



Capa

Rommulo Vieira Conceição (Salvador - BA, 1968)

Quarto e Cozinha N° 6, 2005

Plantas, materiais e objetos diversos

Dimensões variáveis

Foto da obra na exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no*

Contexto Museológico

Fotografia: Núcleo de curadoria - MARGS

Aquisição através de recursos do Prêmio de Artes

Plásticas Marcantonio Vilaça - MinC/FUNARTE - 2012.

A seção FAC-SÍMILE é constituída por Documentos do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS.

T e s] **x** **O** **H**

T e s] x O H

V.1 n° 1 | junho - setembro de 2013

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul apresenta o primeiro número da revista *Textos*. A publicação foi criada com o objetivo não só de refletir prioritariamente as áreas de atividade do museu, mas também de ampliar seu raio de ação para outras disciplinas. As áreas de desenvolvimento da revista são aquelas compreendidas entre conservação e restauração, curadoria, história de exposições, crítica e teoria da arte, arte-educação, administração em arte, arquivismo em arte e arte.

Publicações realizadas no âmbito dos museus satisfazem uma significativa parte de sua missão institucional, que é a de produzir conhecimento original e articular o pensamento e reflexão no ambiente museológico. No caso de *Textos*, propusemos uma revista com vocação mais ampla, que cumprisse a dupla tarefa de dar conta da produção de conhecimento interno para a esfera museológica e ampliar seu raio de ação para além do universo do museu. Concebida como uma plataforma teórica localizada entre o exercício da produção curatorial museológica e a experiência da autonomia do texto, a revista enfocará a produção teórica de profissionais cujo pensamento reflexivo demonstra inovação e características singulares no âmbito da produção de conhecimento contemporânea.

Textos privilegiará a participação de colaboradores convidados, estando aberta a contribuições espontâneas em áreas de abrangência da revista, que serão avaliadas para publicação por seu conselho editorial. Com textos de especialistas reconhecidos nessas disciplinas, a revista tem como objetivo criar uma plataforma para a troca de experiências e a produção de conhecimento em uma área geográfica compreendida prioritariamente pelo território brasileiro, tendo vista sua relação contextual com a América Latina e o mundo. Nesse sentido, a produção teórica brasileira será o centro gravitacional da publicação, visando continuamente à sua localização crítica em relação a um contexto amplificado.

O título da revista é fundamentado na perspectiva de que a linguagem é um processo que se desenvolve a partir da experiência e toma as formas mais diversas, transformando-se e evoluindo conforme o contexto e a progressão do tempo. Portanto, *Textos* é uma combinação de símbolos, letras e sons que resultam da projeção da palavra “texto”, transformando-a em uma entidade híbrida através da confluência entre forma e conceito. A palavra “texto” foi então transformada em fragmento de outra língua, uma terceira via de acesso à linguagem, ainda não consolidada, mas em contínuo progresso. A presente publicação substitui o antigo jornal do MARGS, interrompido em 2010, por uma revista contemporânea e sintonizada com seu tempo, tanto em termos de conteúdo quanto de design.

O logotipo da revista foi planejado para estar em consonância com a contemporaneidade, tendo em vista os mais avançados aspectos de linguagem gráfica, assim como a evolução contemporânea da criação e seus aspectos informacionais, culturais e da política da escrita. O design da revista também estabelece um projeto gráfico em sintonia com a atualidade, levando em conta o desenvolvimento do design contemporâneo e suas formas mais avançadas de comunicação e legibilidade.

Gaudêncio Fidelis

Editor | Diretor do MARGS

T e s] x O H

V.1 n° 1 | junho - setembro de 2013

SUMÁRIO

POR QUE KANT ACERTOU Thierry de Duve	10
ENTRE A QUARTA PAREDE E A TERCEIRA DIMENSÃO Rafael Vogt Maia Rosa	16
CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPLEXA FORMAÇÃO DO CONSERVADOR Humberto Farias	18
DENTRO DO ÚTERO: CURADORIA FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO Gaudêncio Fidelis	22
HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: COMO FAZER UM MUSEU Márcio Tavares	25
CONFALONI: UM MESTRE À MARGEM DO SISTEMA DE ARTE BRASILEIRO Enauro de Castro	29
ENTRE UMA METODOLOGIA TRADICIONAL DE CURADORIA E NOVOS MODELOS: O CASO EXEMPLAR DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL Ana Zavadil	32
FAC-SÍMILE Seleção Raul Holtz	35
CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES	43

POR QUE KANT ACERTOU¹

Thierry de Duve

Meu ponto de partida é uma simples afirmação e um método de leitura cego e mecânico. A afirmação, já feita em *Kant after Duchamp* (Kant após Duchamp), é de que a sentença “Isto é arte,” com a qual os *readymades* são batizados, é um julgamento estético no sentido Kantiano.² O método de leitura é um convite à releitura mental da *Crítica do juízo* substituindo a palavra “arte” para cada ocorrência da palavra “beleza” e perguntando a si mesmo se nada de essencial mudaria na abordagem de Kant. Ouso dizer que há um quê de mecânico e estúpido em tal substituição sistemática. E há algo tão mecânico e estúpido na justificativa por detrás disso, a quase permutabilidade de artista e observador diante de *readymades*. Tecnicamente, sua posição é a mesma: nem artista nem observador criaram os objetos; o artista meramente desafiou o público a aceitar ou refutar a afirmação de que estes devam ser vistos como arte. A beleza é irrelevante e não influi nem na decisão do artista, nem na do observador.

Mas por que leitores de Kant iriam querer reler a *Crítica do juízo* substituindo “beleza” por “arte” só porque um artista do século XX tornou a beleza irrelevante para a apreciação de um punhado de objetos que constituem somente uma pequena parte de sua obra? A substituição é imperativa apenas para os leitores de Kant que estão convencidos de que: 1) Os *readymades* de Duchamp são verdadeiros marcos da arte moderna e não podem simplesmente serem taxados de fraudes ou experimentos alopados; 2) Chamar um objeto de “arte” é exercer seu próprio juízo estético acerca deste; 3) A explicação de Kant acerca de juízos estéticos é a melhor já dada. Fosse eu o único leitor de Kant assim triplamente convicto, dois fatos ainda permaneceriam: se os *readymades* de Duchamp não tivessem tido um impacto tremendo na arte e não tivessem sido levados a sério por um número significativo de críticos de arte, historiadores e teóricos, a questão do batismo “isto é arte” ser ou não um juízo estético poderia jamais ter vindo à tona. E se não tivesse sido Duchamp o mensageiro de uma realidade que vai muito além de sua ação como autor dos *readymades*, ninguém convicto de que a ex-

plicação de juízo de estética de Kant é a melhor teria de reler a terceira *Crítica* com a substituição de “beleza” por “arte” em mente. A “mensagem” de Duchamp é parte de uma alteração profunda na instituição artística: os *readymades* foram os mensageiros de nossa mudança do sistema das Belas Artes para o sistema da “arte em geral”, isto é, de um sistema fechado de convenções artísticas *interno* para um conjunto aberto de convenções artísticas *sobre* o qual a apreciação estética é requisitada a declarar. Não me estenderei aqui sobre a “mensagem” de Duchamp.³ Meu objetivo com este texto é apenas discutir uma dupla hipótese: 1) Quando se trata de entender o que são juízos estéticos, como estes funcionam, o que estes nos fazem e o que está em jogo quando os pronunciamos, Kant “acertou”; e 2) Mudanças históricas desde o tempo de Kant tornaram necessárias algumas mudanças de ênfase cruciais necessárias à nossa leitura de Kant – mudanças, que, entretanto, não enfraquecem a validade da *Crítica do juízo*.

Ao afirmar que Kant “acertou”, quero dizer que a compreensão que Kant chegou acerca do que os humanos fazem quando experienciam o mundo esteticamente, e o que isso significa e implica a eles, é a mais precisa e acurada de todos os tempos. Tal afirmação pode parecer estranha para filósofos, que tendem a interpretar a obra de seus colegas (e especialmente um colega sistemático como Kant) por sua própria coerência e consistência por um lado, e por seu lugar na história da filosofia, por outro, mas não pela verdade que traz à luz para sempre. Até certo ponto, abordo Kant como se este fosse um cientista em vez de um filósofo. Considero sua descrição dos juízos estéticos uma descoberta que todos os teóricos da estética posteriores deveriam adotar e expandir. Assim como Newton e Einstein trilham caminhos sem volta para a física, ou Darwin para a biologia, Kant o fez para a estética.

A SRA. A E O SR. B DISCUTEM POR CAUSA DE UMA ROSA

Tentarei explicar a descoberta de Kant nos termos mais simples possíveis. Imagine duas pessoas – vamos chamá-los Sra. A e Sr. B – encontrando uma rosa. A Sra. A exclama: *Oh! Mas*

que linda rosa. O Sr. B responde: *Você está louca? Eu nunca vi uma rosa tão feia.* Kant presencia a cena. Nesse caso, ele concorda com a Sra. A, pois ele se deleita com a experiência de olhar para a rosa – e assim você pode pensar que sua conclusão se alinha com sua reação instintiva: A Sra. A está certa, o Sr. B está errado. Mas não é esta a conclusão de Kant. Ao perguntar a si mesmo como ele sabe que a rosa é linda, ele conclui que o *sente*: a beleza da rosa literalmente coincide com seu prazer em contemplá-la. Ao refletir acerca de seu estado de espírito, ele corrige sua reação instintiva imediata. Dado que sentimentos são pessoais e subjetivos, portanto variam de indivíduo para indivíduo, cultura para cultura, classe social para classe social, o sentimento da beleza não é uma propriedade objetiva da rosa e conseqüentemente não é um objeto de conhecimento como dois mais dois são quatro. Seria de se esperar que Kant concluísse: A Sra. A, o Sr. B e eu estamos todos errados ao atribuir beleza ou feiura à rosa como se fosse um fato. Não deveríamos admitir a subjetividade de nosso juízo ao invés de atribuir autoritariamente um predicado objetivo à rosa? Não deveríamos dizer “Eu gosto (ou não) desta rosa”; “Esta rosa me agrada (ou desagradada)”; “Eu *acho* essa rosa bonita (ou feia)”? Mas esta também não é a conclusão de Kant. Ele agora se questiona por que todos os três protagonistas, ele incluso, lançaram mão espontaneamente de uma fórmula que “objetificou” seu sentimento subjetivo. Ao expandir o uso das palavras do trio, ele reflete acerca do fato de que as pessoas em geral tendem a falar de beleza e feiura como se estas fossem propriedades objetivas dos objetos considerados como belos ou feios, enquanto eles deveriam saber, como ele sabe, que seu único acesso a essas propriedades é seu sentimento subjetivo. Deve haver alguma razão para um erro tão grave ser tão comum, Kant pondera. E é isso que o leva a concluir que, não obstante sua clara discordância, a Sra. A e o Sr. B estavam ambos certos ao reivindicar sua assim chamada validade objetiva para seus juízos. Por quê? Kant acabou de descobrir que o que a frase “esta rosa é linda (ou feia)” faz de fato não é atribuir beleza (ou feiura) objetiva à rosa; ao invés disso ela sugere ao outro – todos os outros – o sentimento de prazer (ou dor) sentido em si. Seja a Sra. A afirmando que a rosa é linda, ou o Sr. B afirmando que é feia, sua discórdia resume-se a gritar *com razão* um ao outro, mesmo que o façam de maneira polida: *você deveria sentir o que sinto. Você deveria concordar comigo.* Dizer que as pessoas reivindicam aprovação universal para seus juízos estéticos, quando basta uma exceção para contradizê-las, é dizer que este apelo à razão alheia para concordar por força do sentimento é válido. E é isso que Kant entendeu melhor que qualquer outro antes ou desde então.

Cabe enfatizar três ideias. A primeira é a de que toda experiência estética, nos termos de Kant, todo puro juízo de gosto, contém um *deveria* direcionado a alguém. Não é o caso com juízos acerca do que Kant chama “o concordável”, que lidam com preferências puramente pessoais, e onde discordâncias não são um problema. A Sra. A fala com o Sr. B e vice-versa. Obviamente eles não discursam apenas entre si. Eles teriam tido a mesma experiência estética diante da rosa se ninguém estivesse presente. Eles não teriam se expressado em voz alta, mas ainda teriam dito silenciosamente “esta rosa é linda (ou feia)” a um “você” implícito. A frase não é dirigida a ninguém em particular, mas tem um recipiente. Suponhamos que a estrutura gramatical de um juízo estético é algo como: “isto é belo, não é?” O recipiente é indeterminado, logo universal; o “você” implícito refere-se a qualquer um e a todo mundo. Primeira conclusão: *juízos estéticos implicam um discurso universal.* A segunda ideia a enfatizar é a de que juízos estéticos não são lógicos, mas baseados em sentimentos. Sentimentos são subjetivos e involuntários – egoístas, você poderia dizer (meu sentimento é meu e não de outrem) e automáticos (não consigo evitar sentir o que sinto). Prazer e dor certamente correspondem a, e talvez epitomizem, essa definição geral de sentimentos. Agradabilidade e beleza geram prazer. Aquela satisfaz-se em ser meramente egoísta ao passo que esta clama por aceitação universal. E o faz automaticamente, ou seja, involuntariamente. Segunda conclusão: *um juízo estético puro ou verdadeiro é um apelo à concordância por força de sentimento involuntariamente dirigido a todos.* A terceira ideia a enfatizar é a de que este apelo à concordância vale tanto para a Sra. A quanto para o Sr. B, no que pese sua discordância. A feiura também reivindica aceitação universal. Quando o Sr. B afirma que a rosa é feia, ele apela à sua insatisfação, desgosto ou dor ao olhar para a rosa, em nome do que ele crê ser seu excelente gosto a respeito de rosas; não obstante ele afirma que a Sra. A, ou de fato qualquer um e todos *deveriam* concordar com ele: a Sra. A deveria ser mais sábia e não obter prazer de um exemplo tão medíocre. Terceira conclusão: *o que está em jogo em última instância, em termos de juízo estético, não é nem a beleza da rosa nem o sentimento que ela faz aflorar; é a concordância.*

Desnecessário dizer que Kant não chegou a tais conclusões observando duas pessoas discutindo acerca da beleza de uma rosa. Ele nem mesmo as pronunciou nas palavras que usei. Não obstante, acredito que minha curta explanação da descoberta de Kant é compatível com a maioria daquelas popularizadas em aulas de filosofia, embora divirja delas em pontos cruciais. 1) As versões dadas em aulas de filosofia raramente encenam uma discussão. Falam

do direito da beleza à universalidade e convenientemente calam o fato que a feiura reivindica o mesmo.⁴ 2) Elas nunca mostram Kant como alguém que tem experiências estéticas e não pode evitar tomar partido em discussões estéticas; elas o pintam como um filósofo frio e imparcial que reflete acerca de juízos estéticos em geral do alto de sua torre de marfim. Como resultado, embora enfatizem que o juízo de gosto é reflexivo e não determinante, tais versões parecem não perceber que a reflexão de Kant ao longo da obra é uma longa e elaborada tradução intelectual acerca do que todo e qualquer juízo estético de fato faz. Em outras palavras, elas não determinam completamente o porquê da *Crítica do juízo* ser um estudo analítico e não uma teoria: é exercitando seu juízo reflexivo que se entende o que é um juízo reflexivo. 3) Embora reconheçam que a beleza não é uma propriedade objetiva senão um sentimento subjetivo, justificam o direito deste sentimento de reivindicar aceitação universal citando argumentos como distanciamento, livre ação da imaginação e compreensão, determinação sem propósito, ou necessidade exemplar; raramente enfatizam a demanda no outro. 4) Ao ressaltar que juízo estético é impor aos outros a sensação prazerosa sentida em si, enfatizam a necessidade teórica de dotar todos os seres humanos da faculdade do gosto, ao mesmo tempo que desviam a atenção de sua contrapartida, a obrigação quase ética de dotar todos os humanos com a faculdade de concordar. Tais explicações são corretas. O que elas enfatizam está no texto de Kant (e espero que você me perdoe por não citar aqui capítulo e versículo para provar que tudo que minha leitura do texto faz é mudar um pouco a ênfase). A faculdade do gosto não é importante por si só. É importante por ser testemunha de uma capacidade universalmente compartilhada de concordância, chamada por Kant de *sensus communis*.

SENSUS COMMUNIS

O *sensus communis* Kantiano não é o senso comum no sentido ordinário, é sentimento comum: sentimento compartilhado ou compartilhável, e sua respectiva faculdade; uma habilidade comum de ter sentimentos em comum, uma comunhão ou comunicabilidade de afetos implicando uma definição transcendental de humanidade como uma comunidade unida por uma habilidade universalmente compartilhada para compartilhar sentimentos universalmente. Não existe, entretanto, prova de que o *sensus communis* exista de fato. Existe o fato de que dizemos coisas como “esta rosa é linda”, que dizemos por força de sentimento, e que atribuímos consenso universal a tais sentimentos, quer saibamos ou não. É claro (como prova a resposta do Sr. B) que a humanidade como um todo jamais

irá concordar acerca da beleza da rosa. Mas isto não é pré-requisito para a legitimidade da frase “esta rosa é linda” (não estou dizendo “verdade”, mas “legitimidade”). Só precisamos supor que meu sentimento é compartilhável por todos. É isso o que eu de fato suponho. É isso que todos nós supomos, a Sra. A, o Sr. B, você e eu, todo mundo, quando fazemos juízos estéticos. O “você deveria concordar comigo” implícito é o que me justifica em minha afirmação, você na sua, e todos os outros seres humanos nas suas, embora não haja um fio de esperança acerca de uma concordância universal entre nós. A guerra é a regra, paz e amor são a exceção. Mas Kant sente que seu dever como filósofo é prover todos os humanos com a capacidade de concordar e teorizar corretamente acerca desta. O gosto ou é esta faculdade, ou *sinaliza-a*. Kant hesita entre ambas teorizações, mas por fim decide que não importa realmente. O que importa é que, independentemente da existência factual do *sensus communis*, deveríamos supor que este existe. A leitura padrão da terceira *Crítica* vê claramente a necessidade teórica desta suposição, mas a meu ver não dá atenção suficiente à obrigação quase moral que poderia “explicar como é que o sentimento no juízo do gosto é esperado de todos como se fosse um dever”.⁵ A leitura que proponho enfatiza o ceticismo de Kant a respeito de ser o *sensus communis* um atributo natural da espécie humana – um instinto, por exemplo – ou simplesmente uma ideia da qual não podemos prescindir. Cabe aqui citar capítulo e versículo:

Esta norma indeterminada de um senso comum é de fato pressuposta por nós, como mostra nosso direito de elaborar juízos de gosto. Se há de fato tal senso comum, como princípio constitutivo da possibilidade de experiência, ou se um princípio mais alto de razão torna-o mero princípio regulativo para em nós produzir um senso comum para propósitos mais elevados; se, por consequência, o gosto é uma faculdade natural e original ou somente a ideia artificial de uma faculdade ainda por ser adquirida, para que um juízo de gosto com sua suposição de aceitação universal de fato seja apenas um pré-requisito da razão para produzir tal harmonia de sentimento; se o “deveria” – isto é, a necessidade objetiva da confluência de sentimento de qualquer pessoa com aquela de qualquer outro, apenas indica a possibilidade de chegar a tal acordo, e o juízo do gosto apenas dá um exemplo da aplicação deste princípio – tais questões ainda não temos nem o desejo nem o poder de investigar.⁶

Este trecho vem do § 22. Quando no § 38, Kant finalmente volta às questões postergadas, sua dedução do juízo de gosto (e em Kant dedução significa legitimação sem

prova) é ela mesma um uso reflexivo e determinante do juízo – motivo pelo qual Kant, aparentemente para sua própria surpresa, acha-a fácil:

Tal dedução é tão fácil, porque não é preciso que ela justifique nenhuma realidade objetiva de um conceito; pois a beleza não é o conceito do objeto, e o juízo de gosto não é um juízo de cognição. Ela afirma apenas que temos razão em pressupor universalmente em todo ser humano as mesmas condições subjetivas do poder de juízo que encontramos em nós mesmos.⁷

Vejo esta passagem como o melhor indicativo de que é o apelo à universalidade que indica o distanciamento, o livre uso das faculdades, a determinação sem propósito, ou a necessidade exemplar, e não vice-versa.⁸ Isto se confirma na experiência estética, não em um prazer especial que distinguiria o sentimento do belo do “mero” sentimento do concordável e que seria de fato compartilhável por todos, mas no fato que temos sentimentos profundos pela assim chamada objetividade de nossos juízos estéticos. Tais sentimentos são melhor evidenciados, às vezes de maneira violenta, em casos de discordância estética com outra pessoa que amamos e respeitamos. Crianças são bons exemplos deste princípio, às vezes terminando uma amizade por causa de sua cor favorita. Já adultos, aprendemos que cores são uma questão de concordância, e raramente brigamos por causa da beleza de uma rosa. Mas quando o assunto é arte... Preste atenção nos seus sentimentos ao andar pelas galerias: na intensidade de seu entusiasmo e no desgosto que sente quando seu entusiasmo não é compartilhado; em seu medo da opinião dos outros a respeito de seu gosto quando se trata de pessoas cujo juízo e opinião você respeita; no seu constrangimento, vergonha ou exasperação ao ouvir o dono de uma galeria tecer elogios a uma obra que você julga desprezível; na maneira como uma obra de arte realmente inovadora, para a qual você ainda não estava pronto, desequilibra seu senso artístico. Veja por si mesmo, e entenderá o que digo. Kant mensurou de uma vez por todas a profundidade das discordâncias estéticas entre os seres humanos: elas são equivalentes à negação da humanidade do outro. E o porquê de sua convicção de que o *sensus communis* - em última instância, a faculdade de viver em paz com nosso próximo - deva ser postulada, mesmo na ausência de empatia teoricamente demonstrável na espécie humana. O mais incrível é que ele tenha percebido que uma questão de tal magnitude - somos capazes de viver em paz? - esteja em jogo em uma frase tão soporífera como “esta rosa é linda”.

Quando substituída por “isto é arte”, as implicações políticas e culturais de seu pensamento e estética revelam-se em toda sua profundidade.

A ABORDAGEM ‘KANT APÓS DUCHAMP’

Isso nos leva a minha segunda ideia, as mudanças históricas desde Kant. A substituição de “isto é belo” por “isto é arte” não é minha. Tampouco é a substituição de uma rosa (um objeto natural) por uma coisa (um artefato humano). Ambas foram-nos impostas pelo desenvolvimento artístico da modernidade em todos os domínios, incluindo o científico, o político e o artístico. O belo na natureza era, para Kant, o local onde a esperança no destino ético da espécie humana era posto à prova. Não é mais, por motivos demasiado complexos para elaborar aqui. A arte (e não digo belo na arte, digo arte, e ponto) é agora este local. A função social da arte – se é que a arte tem função, e se é que ela pode ser chamada de social – é a de provar que os humanos deveriam viver em paz uns com os outros, mesmo quando tudo aponta para o contrário. Imagine a Sra. A e o Sr. B discutindo, não sobre a beleza de uma rosa, mas desta vez acerca de uma controversa obra de arte contemporânea – por exemplo, o *Equivalent VIII* de Carl Andre, os famosos 120 tijolos comprados alguns anos atrás pela Tate Gallery por uma soma que a imprensa considerou um gasto exorbitante para o contribuinte. A Sra. A exclama, admirada, “Ah! Isso é arte!” O Sr. B retruca: “Você está louca, é lixo!” Seus vereditos são lançados na forma binária que se tornou paradigmática cada vez que uma obra de arte (como a *Fonte* de Marcel Duchamp) implora ao público para que aprecie suas qualidades dentro das convenções do meio ao invés de pedir que decidam sua mera admissibilidade no domínio da arte. Preciso lembrar que o *Equivalent VIII* é feito de tijolos industrializados, *ready-made*? Que os tijolos estão simplesmente dispostos em linhas e colunas sem cimento ou qualquer outra coisa que os disponha em um todo unitário e acabado? E que essa disposição em particular é apenas uma de várias, todas ditas equivalentes, isto é, de igual valor?

Carl Andre é um escultor, não um artista no sentido amplo da palavra. Entretanto, sua arte é tanto parte da história da recepção dos *readymades* de Duchamp nos anos sessenta quanto uma expansão da tradição iniciada por Brancusi. O Sr. B conhece Brancusi, em cuja obra percebe o belo. Porém ele não vê beleza, nem talento, nem mesmo destreza artesanal em uma pilha de tijolos. “Isto não é uma escultura”, é seu veredito. Dado que não é também pintura, poema ou peça musical, logo não é arte. Você diria que o Sr. B não tem informação suficiente, que ele não acompanhou as tendências artísticas recentes, ou que ele ainda irá acusar recepção dos *readymades* de Duchamp. Um curso relâmpago

sobre arte dos anos sessenta talvez o faça mudar de opinião. Tal paternalismo enfurece o Sr. B. Há salas na galeria que ele visita com prazer. Não é que ele seja mal informado; ele simplesmente se recusa a reconhecer os *readymades* de Duchamp, por conta do que ele se convence de ser seu gosto superior em assuntos artísticos. Em sua opinião, por ser uma galeria pública custeada com dinheiro do contribuinte, a Tate deveria exibir apenas obras dignas do nome – que transmitam o sentido de humano na arte com o qual ele consegue ter empatia, obras que elicitam sentimentos universalmente compartilháveis, ao invés de conjurar especulações intelectuais acerca dos limites da arte que apenas esnobes sabem apreciar. O Sr. B quer que a arte evoque o *sensus communis*.

A Sra. A não é nenhuma esnobe ou intelectual que goste de especular sobre os limites da arte. Nem alia a ideia de arte digna de ser chamada como tal com “gosto superior”, que ela crê ser o gosto de *peessoas que se creem superiores*. Ela também tem suas salas favoritas na Tate. Ela se orgulha de que os museus britânicos sejam gratuitos. Ela acredita que parte de seus impostos lhe é devolvida em forma de prazer – e não apenas prazer: algumas das obras realmente ampliam os limites, ela pensa. Tais obras são as mais instigantes, e ela adora isso. Algumas são feias e quase nojentas, mas ela luta contra suas reações instintivas negativas e força-se a olhar para elas. Ela nunca havia pensado que estas obras articulam um tabu acerca das qualidades estéticas mais tradicionais. Ela adora Brancusi, e sente a beleza de sua obra. Ela não sabe que Carl Andre certa vez afirmou ter deitado a *Coluna infinita* de Brancusi na horizontal, entretanto ela instintivamente sente a relevância de uma escultura renunciar à verticalidade. A Sra. A tem interesse na época em que vive, uma época que dedica pouco espaço para elás idealistas e deveria envergonhar-se de monumentos que lançam-se aos céus. Ela aprecia a humilde qualidade cotidiana da obra de Andre, sua simplicidade e falta de artesanato. Ri ao pensar que poderia tê-la feito ela mesma. A Sra. A é democrata, e também quer que a arte apele ao *sensus communis*.

Não está claro que tudo que foi dito acima acerca de juízos estéticos se mantém quando o conceito de *arte* em oposição à *beleza* está em jogo? A descrição Kantiana da experiência estética e suas consequências para o *sensus communis* continuam tão válidos quanto sempre foram. Não precisamos ir além para obter uma “teoria” estética adequada. Ainda assim, a mudança da beleza (seja na natureza ou na arte) para a arte (e ponto final) fez necessária uma nova leitura da terceira *Crítica*. A mudança em questão resume-se em dizer que a simples frase “isto é arte” tornou-se a expressão canônica do juízo estético *moderno*, substituindo “esta

pintura (estátua, poema, peça musical, etc) é linda (boa, ótima, fantástica, demais, legal, massa, sei lá)” em todos os casos em que a avaliação da qualidade da obra implique em primeiro lugar declarar sua comparabilidade com a arte já existente. A percepção de tal substituição e a investigação de suas consequências compõem a abordagem estética que eu chamo de “Kant após Duchamp”. Uns 125 anos separam a *Crítica do juízo* de Kant dos primeiros *readymades* de Duchamp, e em algum lugar no meio do caminho (por volta de Courbet e Manet) o fenômeno conhecido por modernismo ou vanguarda ocorreu. Foram necessários mais cinquenta anos após os primeiros *readymades* de Duchamp para que as últimas tendências em modernismo ou vanguarda finalmente os reconhecessem. Novas questões então surgiram: ainda somos modernistas? A vanguarda não deu certo? Juízos estéticos não são obsoletos ou irrelevantes? A teoria da arte não deveria abolir a estética?

EPÍLOGO

A Sra. A e o Sr. B estão na Tate Modern discutindo acerca do *Equivalent VIII* de Carl Andre. Kant observa a cena. A Sra. A mostra sua aprovação com um aceno de cabeça afirmativo: “Ah, isto é arte!” O Sr. B retruca: “Você está louca, isso é lixo!” Kant toma partido do Sr. B, desta vez. Por ser aberto a novas ideias, ele tenta o quanto pode enxergar do ponto de vista da Sra. A, mas nada acontece. Para ele, aquela coisa no chão é apenas um monte de tijolos abandonados por alguns pedreiros. Kant humildemente insiste no esforço, disfarça seu constrangimento, nota que o nome do autor está na parede. Ele tenta se pôr no lugar desse tal Carl Andre que a Sra. A chama de artista. Ele não deixa de atribuir à forma da coisa ridícula para a qual ele está olhando as decisões que esse tal de Carl Andre imbuíu em sua obra – se é que é uma obra. A coisa foi definitivamente feita por humanos, mas não representa nada, e o tal artista nem sequer tocou na matéria-prima da qual é feita. Qualquer um poderia ter feito isto, pensa Kant. Parece tão descuidado, tão largado, tão desleixado, tão “não-feito”, como se tivesse caído do céu. Ao entrar na Tate, Kant esperava ver representações de rosas, cavalos, pessoas e assim por diante. Ele não se sente pronto para 120 tijolos reivindicando o direito ao nome de arte e intimando-o a aliar-se com a Sra. A. Instigante? Intimidante? Que estranho sentimento de quase obrigação é esse que Kant sente crescer dentro de si, brigando com sua confusão, seu constrangimento e sua ira iminente? E o que é esse sentimento ainda mais estranho de exaltação que ele sente ao começar a refletir? Kant estava quase dando de ombros e saindo da sala, mas os tijolos são fascinantes.

¹ Extraído e adaptado de “Do Artists Speak on Behalf of All of Us?”, em *The Life and Death of Images, Ethics and Aesthetics*, eds. Diarmuid Costello and Dominic Willsdon (London: Tate Publishing, 2008).

² Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

³ Entretanto farei isso, tanto estética quanto historicamente, em um livro futuro.

⁴ Sejam justos, nem todos os especialistas em Kant silenciam acerca disto. No que tange a esta e várias outras questões (mas não todas), tendo a me alinhar com a leitura da *Crítica do juízo* de Henry E. Allison. Vide sua obra *Kant's Theory of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

⁵ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trad. Paul Guyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 176. A tradução para o inglês de Guyer é a mais recente e, por objetivar neutralidade interpretativa, é tecnicamente a mais próxima do texto original alemão. Usarei-a sempre que puder, mas ocasionalmente permitirei-me lançar mão de traduções mais livres ou literais que expressem minha leitura do texto melhor que a versão de Guyer. Consultei três outras traduções em língua inglesa além da primeira citada. Em ordem cronológica decrescente, iniciando da mais recente: *Critique of Judgement*, trad. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett 1987); *Critique of Judgment*, trad. J.C. Meredith, 1911, (Oxford: Clarendon Press, 1952); *Critique of Judgment*, trad. J.H. Bernard, 1892 (New York: Hafner 1951). Daqui em diante citarei as diversas edições apenas pelo nome do tradutor.

⁶ Bernard, 77.

⁷ Guyer, 170-171.

⁸ Aqui divirjo da leitura de Allison e, como Guyer, dou prioridade ao segundo ‘momento’ da *Analítica do belo* em detrimento do primeiro. Embora concorde com Allison que Kant planejou os quatro ‘momentos’ da *analítica* como uma argumentação progressiva, não a vejo deste modo. Vide Allison, *Kant's Theory of taste*, 78 ff; Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), 131-132.

ENTRE A QUARTA PAREDE E A TERCEIRA DIMENSÃO¹

Rafael Vogt Maia Rosa

Você não pode sempre se preocupar com os outros e manter-se de olho em si mesmo simultaneamente. Isso seria abusivo e quase tão divertido quanto assistir a um casamento de duas pessoas que você não conhece.²

John Ashbery

“Este é o homem por trás do maior espetáculo da Terra”, diz o entrevistador com um gesto em direção a Roger Waters, referindo-se ao show *The Wall*. A locação da entrevista é na cidade de Buenos Aires, supõe-se que num quarto de hotel. Ao fundo, são vistas duas reproduções – gravuras – de figuras com trajes militares do século 18 ou 19. Logo depois, o roqueiro faria um retiro no “Fim do Mundo”, à Patagônia, de onde teria declarado à imprensa local: “Tenho certeza de que, quando os argentinos viram meus shows, tentaram gravar tudo em suas retinas. Agora sou eu que gravarei em minhas retinas toda a beleza desta maravilhosa paisagem”.

Seguem transcrições de dois trechos da entrevista citada – concedida ao jornalista Zeca Camargo para programa exibido a uma emissora brasileira:

WATERS – Nós já nos apresentamos umas 150 vezes ao redor do mundo. Assim que terminamos os shows de arena, em agosto do ano passado [2011], eu já tinha tomado a decisão de me apresentar a céu aberto. Primeiramente porque eu adoro trabalhar na América do Sul – e aqui não há arenas.

CAMARGO – É verdade.

WATERS – Vocês têm casas de show...

CAMARGO – Ou estádios.

WATERS – Exatamente. Ou praias, mas só isso. Então, tentei transformar o espetáculo, que era de arena, num show para estádio.

CAMARGO – O que foi necessário para subir esse degrau? Precisou fazer muitas coisas?

WATERS – Tecnicamente, você viu que projetamos imagens no show. Há muita projeção de filmes, que são importantíssimos,

pois, nessas projeções, nós incorporamos o coração e o espírito da música [“ofthepiece”, na fala original em inglês]. Então, passamos do show de arena, que tecnicamente eram 8 mil pixels de largura para um de 15,5 mil pixels de largura [sic; “andthisisnow 15,5 thousand pixels...”]. Projetamos em uma tela de 140 metros [...“orsomething”]. Ninguém jamais tentou isso antes.³

A capa do álbum do grupo Pink Floyd, *The Wall* (1979), já mostrava uma combinação entre minimalismo e psicodelia e prenunciava talvez uma necessidade de teatralização que acabou por desaguar em filme homônimo, dirigido por Alan Parker, em 1982, a partir de roteiro do próprio Waters. Era, ao que parece, um artefato coletivo naquele momento.

Agora, quando o espetáculo se inicia, sabemos que ainda estamos em um labiríntico bairro na cidade de São Paulo, contornando muros arredondados de condomínios. O show *The Wall* foi montado e desmontado entre os dias 30 de março e 1º de abril no gramado do Estádio do Morumbi.⁴ Poderia ser considerado um work in progress e uma espécie de autorretrato cujo suporte é uma estrutura de palco gigantesca, com alta tecnologia, que estaria no lugar uma “arena inexistente”:

CAMARGO – É mais do que o espetáculo apresenta, é sobre o próprio “*The Wall*”, que as pessoas reverenciam há anos, décadas. É uma importante parte da cultura. O que pensa disso? As pessoas exageram?

WATERS – Acho sensacional.

CAMARGO – Provavelmente.

WATERS – Sinto muito orgulho. Tenho orgulho porque as musas daquele homem relativamente mais jovem, de 32 ou 35 anos atrás, ainda fazem sentido em relação ao artefato, mas também fazem sentido em relação à filosofia, à política e, espero, à humanidade por trás da história⁵.

The Wall é didático em termos de quebra “da quarta parede”. O evento é constituído a partir de um elemento central entre o palco e o público: um muro que é, ao mesmo tempo, suporte para projeção de imagens e componente cenográfico construído e desconstruído materialmente, além de ser o invólucro conceitual para o personagem do cantor, Roger Waters. Ali, nesse contexto, é que o artista se apresenta ao vivo. Ou melhor, há partes do espetáculo em que ele está sobre o muro ou dentro dele, encenando sua juventude.

Wim Wenders, em *Pina 3D* (2011), cria uma dupla profundidade no filme/homenagem à Pina Bausch. Através da introdução cenográfica de uma boca de palco feita com recursos gráficos rudimentares, o cineasta permite ao público do filme ver depoimentos, imagens de arquivo e trechos de espetáculos de Bausch recriados por pessoas que trabalharam com ela. Os trechos, muitas vezes sincronizados com filmagens de performances originais, são realizados pela companhia que a bailarina dirigiu a partir de 1973 e que batizou de Tanztheater Wuppertal [Dança Teatro Wuppertal]. O conceito do nome é limiar e propunha uma estética àquele tempo nova, que se viu com certa desconfiança por fundir dança e teatro, em uma instituição próxima à sua cidade natal, Solingen.

Há no filme uma paisagística bastante variada, enquanto esse primeiro plano que ilude o espectador ao parecer projetar a dança adiante da tela de cinema e, portanto, literalmente misturado ao público como uma holografia em escala 1 para 1.

Ao comentar um dos depoimentos sobre Pina em seu filme, o cineasta procura conceituar um termo utilizado com frequência por ela, “Sehnsucht”, em português, “saudade”:

WENDERS – Ela descreve uma condição humana em que todo o seu ser quer estar em outro lugar, de modo que sua vida real, e o lugar em que está, quase não existem mais. O que você está desejando ocupa o seu pensamento inteiro, de uma forma quase doente, como um viciado. [...] Na verdade, o “Sehnsucht” de Pina era um anseio por uma vida melhor, na qual haveria mais honestidade e verdade. Mais liberdade. Em todas as suas peças há um elemento de “utopia”. [...] ⁶

A ideia de teatralidade pensada nesses ensaios não é bem uma utopia. Esse limiar vem sendo experimentado, inclusive no Brasil, pelo menos desde o final da década de 1960, inclusive no campo ensaístico. Por outro lado, esse tipo de trabalho é ainda questionável não por levar a pensar na aproximação entre arte e vida no contexto da arte contemporânea, mas por implicar uma declaração de liberdade de pensamento político. ⁷

No âmbito da estética, como observa Leo Steinberg a respeito de um trabalho de Jasper Johns, intitulado *Target with Four Faces* (1955), esta é uma questão que se situa aquém da representação, pois o rosto de alguém só deixa de ser um alvo genérico quando nos aparece numa relação de reciprocidade:

A pessoa se debruça sobre uma caixa d'água trivial Eternit (marca registrada), não entra nela, somente se inclina a espiar sua imagem que aparece sobreposta à frase inscrita no fundo do tanque – “Mergulho do Corpo” –, quer dizer, entre a imagem que se debruça e o reenvio dela, uma levíssima operação ocorre de superação da dicotomia corpo/espírito, corpo/linguagem. ⁸

Aqui, a percepção de uma essência depende de uma participação efetiva, de uma nova predisposição para se relacionar com as coisas, com o outro e consigo mesmo.

¹ Capítulo da tese *Ensaio de uma Dramaturgia Limiar*, de Rafael Vogt Maia Rosa, defendida em 15 de junho de 2012, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

² John Ashbery, “My Philosophy of life”, in *The American Poetry Review*, Nov./Dec. 1994, vol. 23 [tradução livre para este trabalho].

³ Globo News, programa “Almanaque”. Sábado, 31 de março de 2012 [transcrição para este trabalho].

⁴ Projetado por Vilanova Artigas e Carlo Cascaldi, construído a partir de 1952. Cf. João Massao Kamita, *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000, 122.

⁵ Globo News, *Idem*.

⁶ Border Crossings, Meeka Walsh (Editor), *Issue No. 120*, Winnipeg, Dec. 2011 [tradução para este trabalho; não paginado].

⁷ Fernando Rodrigues, “Agora é o atraso”, *Folha de S. Paulo*, sábado, 7 de abril de 2012, p. A2: “na política, entretanto, que a sanha regulatória vai ao paroxismo. Já começa até a fazer parte da paisagem como se fosse algo natural. (...) Hoje é feriado. Interessados podem assistir ao vídeo do curioso ‘juízo do adesivo’. Está na web e só tem 11 minutos e 37 segundos (bit.ly/TSE-adesivo). É o ‘Brasil profundo’ no seu melhor. Os ministros do TSE protagonizam nesse julgamento uma discussão bizantina sobre quando um adesivo num carro passa a ser propaganda. Ao final, Adma Fonseca termina condenada a pagar a multa de R\$ 5.000”.

⁸ Wally Salomão, *Hélio Oiticica – Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003, 89.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPLEXA FORMAÇÃO DO CONSERVADOR

Humberto Farias

INTRODUÇÃO

O profissional que atua na área de conservação e restauro de obras de arte, em nosso país, dentro de uma perspectiva acadêmica, é muito jovem. Os cursos universitários na área de conservação existentes hoje acabaram de formar suas primeiras turmas e de adquirir o reconhecimento do Ministério da Educação. Trata-se de uma situação diferente da que existia no âmbito acadêmico anteriormente, como, por exemplo, a do curso de especialização do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que formou grande número de profissionais no país; e a das disciplinas de conservação e restauro ministradas pelo Prof. Edson Motta – e posteriormente pelo seu filho, Prof. Dr. Edson Motta Jr. – no curso de pintura da Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Os cursos de conservação e restauro formavam técnicos, alunos de belas artes com uma ideia sobre a atividade de conservador, especialistas em suportes de pintura, escultura ou papel.

Esse novo profissional que sai das universidades hoje encontra dificuldades para se colocar no mercado de trabalho e para projetar estratégias de aplicação dos conhecimentos adquiridos ao longo de sua formação. O jovem conservador necessita de experiência para poder aplicar em sua vida profissional os conhecimentos oferecidos no curso, e isso não se dá no âmbito acadêmico, devido a razões como, por exemplo, o tempo reduzido para prática de ateliê, a falta de direcionamento das potencialidades para o mercado de trabalho, a pouca ou quase nenhuma interdisciplinaridade com as áreas da ciência e da história da arte, entre outros. Acredita-se que é necessário compreender que a formação de um conservador é tão complexa quanto a do médico e a do advogado, necessitando de investimento em todos os setores universitários: corpo docente, laboratórios, políticas de estágios, etc.

OS CURSOS DE CONSERVAÇÃO

A UFMG possui uma grade curricular que atende o aluno de conservação, capacitando-o para atuação nos suportes pintura, escultura e papel, além da conservação preventiva. Ou seja, oferece uma formação plena e global nos principais suportes. O curso Tecnológico de Conservação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) trabalha com os suportes pintura de cavalete, pintura mural e escultura. Acredita-se que a opção da instituição pelos dois suportes deva-se ao fato de na cidade de São Paulo existirem instituições reconhecidas e qualificadas para formar profissionais de conservação que atuem nos suportes de papel. Existem ainda outros cursos universitários, como o da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o da Universidade de Pelotas, os quais acredita-se que trabalham de forma similar ao da UFMG.

Um dos problemas vivenciados pelas universidades que oferecem cursos de conservação é o de encontrar professores que possuam uma formação que atenda às exigências da docência de nível superior, tais como possuir mestrado e/ou doutorado na área ou em áreas afins. Quando esse profissional é encontrado, na maioria das vezes ele não possui experiência prática, tendo dedicado mais do seu tempo às questões acadêmicas, em detrimento das atividades práticas. Outra dificuldade é a de encontrar, por exemplo, um professor de história da arte que entenda especificamente da construção dos objetos de arte, articulando o contexto histórico, a época, os materiais, os processos de degradação do material constituinte das obras e os procedimentos de conservação. Uma das estratégias para lidar com isso, nos cursos de conservação, é recorrer ao professor de história da arte que já existe no quadro de professores no curso de Artes. O que ocorre é que esse professor, não obstante a reconhecida solidez intelectual, aborda a história da arte a partir de perspectivas teóricas e historiográficas, ou seja, as obras e os fatos históricos vistos sob a luz da teoria da arte e da história, o que é importante para a compreensão da obra de arte, mas

que não possui ligações diretas com as especificidades com as quais o conservador deverá lidar, como a história dos materiais e das técnicas, as possibilidades materiais e as intenções artísticas pertinentes ao período. Este exemplo pode se estender a outras disciplinas; e, neste sentido, o foco das disciplinas oferecidas no curso de conservação deve se direcionar para a conservação, e não trabalhar de forma autônoma, pois desta maneira elas farão pouco ou quase nenhum sentido.

Outra questão é o tempo de experiência de trabalho prático que os cursos oferecem, que é insuficiente, mesmo para alunos que cumprem com as exigências de estágio e trabalho voluntário. Com raras exceções, os estagiários são vistos pelos empregadores como mão de obra barata: colocam um estagiário no lugar de um profissional formado, com a desculpa de que estão oferecendo um estágio, e, o que é pior ainda, alocam no estágio de conservação alunos de outras áreas, para realizar tarefas de um conservador (esta prática é muito comum nas empresas que realizam serviços de conservação e restauro). Acredita-se que para o estágio seja necessária a presença de um orientador, que vai gastar parte do seu tempo orientando o estagiário, de maneira que as problemáticas surgidas no trabalho possam ser discutidas, investigadas e, conseqüentemente, direcionadas para soluções mais adequadas à obra em questão. É inaceitável, por exemplo, em procedimentos de conservação como a remoção de vernizes alterados de superfícies de pintura, após ser selecionado um solvente para solubilizar o filme alterado, permitir que o aluno trabalhe desacompanhado do orientador, uma vez que, como o aluno não domina esse procedimento, ele certamente terá inúmeras dúvidas a respeito do que realmente está solubilizando, e assim aumentará, potencialmente, o risco de danificar a pintura. Portanto, o orientador precisa estar diretamente em contato com a experiência prática a que o aluno está sendo submetido, verificando e ampliando seu desenvolvimento intelectual e manual. Alternativas para minimizar o problema do tempo necessário de experiência prática podem ser vistas, por exemplo, no Programa “Empresa Júnior” da PUC-SP, iniciativa que está atualmente em andamento e que pode colaborar como um complemento à formação do jovem conservador. Fazendo uma analogia com a área do direito, é como se fosse um “escritório modelo”, que atende a comunidade a preços simbólicos, dando a oportunidade de o aluno se relacionar tanto com o público – o futuro cliente – quanto com os processos, o que lhe proporcionará experiência prática. Desta maneira, o aluno estará mais familiarizado com o mercado de trabalho, sem excluir os possíveis estágios em escritórios e empresas de sua área de atuação. Se a

universidade disponibilizar um ateliê de conservação, com professores disponíveis, para o desenvolvimento associado do trabalho prático e do conhecimento teórico por parte do aluno, este, como o aluno de direito, terá maior probabilidade de se colocar no mercado de trabalho.

O PANORAMA DO MERCADO DE TRABALHO

Em geral, os espaços de atuação do conservador são instituições – como museus, repartições públicas detentoras de acervo, instituições financeiras, entre outros – e clientes particulares – galerias, leilões, seguradoras etc. Nesses espaços, o conservador pode trabalhar individualmente, como, por exemplo, para um colecionador particular ou para galerias de arte, ou em pequenos grupos, que podem ser organizados pelas próprias instituições, formando equipes de trabalho, tal como acontece geralmente nos museus. Outra possibilidade é a das “grandes obras”, como teatros, palácios, casas-museu e centros culturais, em que praticamente todos os contratos são firmados com grandes empresas, na maioria das vezes do ramo da engenharia e da arquitetura.

Em todos esses cenários, não se exige que o profissional seja formado em conservação; qualquer indivíduo pode se considerar conservador. Essa realidade dificulta a inserção do conservador com formação, pois como não existe a necessidade de o trabalho ser realizado por profissional formado e qualificado, as empresas responsáveis pelas grandes obras contratam ou subcontratam pequenas empresas cujos profissionais, geralmente, não possuem formação: são trabalhadores de outras áreas, que não estão qualificados para o trabalho, e que por não possuírem formação recebem uma remuneração muito abaixo do que seria cobrado por profissionais, colocando em risco o patrimônio e preenchendo um posto de trabalho que não é de sua competência. Porém, em poucos casos a formação e a experiência na área são exigências para a contratação.

Outra possibilidade é a de o aluno formado em conservação atuar em áreas periféricas ao trabalho de conservação. Existem inúmeros campos de atuação que estão carentes de profissionais, como, por exemplo, o de representações ou o de produção de equipamentos, entre outros. Como a profissão ainda não foi regulamentada, não existem conselhos que possam fiscalizar e garantir uma reserva de mercado para esses futuros profissionais, e o aluno de conservação encontrará dificuldades para se colocar no mercado de trabalho devido a essa concorrência desigual. O reconhecimento da profissão e a formação de entidades de categoria se fazem pertinentes, para a permanência deste jovem profissional em seu campo de atuação específico.

A COMPLEXIDADE DA FORMAÇÃO DO CONSERVADOR

A busca pela formação superior em conservação de obras de arte é o reflexo da profissionalização da categoria. A formação técnica em conservação e restauro, primeiro passo de uma longa caminhada do indivíduo que pretende trabalhar com a preservação do patrimônio artístico, transformou-se de fim em meio. Como em outras carreiras, não basta o aluno possuir formação técnica, nem mesmo apenas uma graduação; a necessidade aponta para a pós-graduação. Neste sentido, a formação que se pretende para o aluno candidato a futuro profissional da conservação deverá incluir ferramentas teóricas e experiência prática, para o desenvolvimento de um trabalho consciente e dentro das perspectivas éticas da profissão. Isso é o que se almeja, mas existe a consciência de que falta muito para se atingir esse patamar, pois as instituições são jovens e ainda estão constituindo seus corpos docentes e suas identidades institucionais.

Ao longo de sua experiência no curso de licenciatura em conservação, o autor do presente texto pode elaborar algumas considerações que acredita serem pertinentes ao processo de entendimento do que é o profissional de conservação e quais são as suas possibilidades de construção. Existem profissionais que trabalham no campo da prestação de serviços, como os conservadores, e que podem ser classificados em dois grupos: “serviços de resultado” ou “serviços de meio”.

O “serviço de resultado” prevê resultados práticos e objetivos; já o “serviço de meio” projeta uma perspectiva de resultados. Pode-se pensar, como um exemplo de “serviço de resultado”, nos profissionais da arquitetura e da construção civil. Eles projetam edifícios, habitações e reformas, com prazos, custos de mão de obra e material, cálculos de aproveitamento da luz natural, prevenção contra enchentes e fortes ventos, entre outros fatores. Esses projetos oferecem garantia quanto à satisfação com os serviços e os prazos, quando são elaborados; por exemplo, quando se firma um contrato de compra de um apartamento na planta, esse contrato prevê que todas as características descritas no projeto se concretizem, com pena de multa e eventuais processos, caso seja descumprido o acordo firmado. O pragmatismo e a certeza de que os resultados sairão como o previsto diminuem as possibilidades de imprevistos nos acordos.

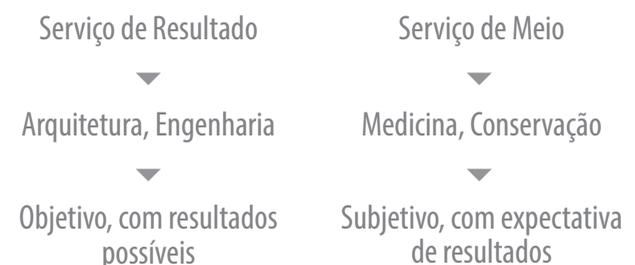
Quando se pensa no “serviço de meio”, pode-se pensar nos profissionais da medicina: um médico não pode garantir cem por cento que o resultado de uma cirurgia será positivo; dadas as condições gerais do paciente, ele pode estimar a probabilidade de o resultado ser positivo. É comum, depois de uma cirurgia, os familiares do paciente

perguntarem ao médico que realizou a intervenção como foi a cirurgia realizada em seu ente querido; o médico, se for o caso, dirá que a cirurgia teve sucesso, mas que o paciente não resistiu e faleceu. Ou seja, o resultado final independe da qualidade da cirurgia ou da perfeição com que o médico realizou os procedimentos; não há uma garantia quanto ao resultado – cada caso é um caso, ou melhor, cada indivíduo é um caso. Nesse contexto, os resultados são estimados de acordo com a experiência do médico: há uma expectativa, uma projeção do que pode acontecer com o paciente, mas não são viáveis previsões precisas quanto ao desfecho.

Em ambos os exemplos, há elementos em comum: os profissionais possuem informações suficientes para realizar seus trabalhos; trabalham dentro das suas áreas específicas; possuem uma reserva de mercado, contando com entidades de classe e reconhecimento profissional; são feitos investimentos em pesquisa e na interdisciplinaridade; e outros. O arquiteto sabe exatamente como realizar um projeto de acordo com as preferências e exigências do contratante; o médico busca o entendimento integral da vida do paciente – avalia se este é um esportista ou um intelectual, como é seu meio social ou que histórico familiar ele herdou – e só assim chega a um diagnóstico e se decide por determinado tratamento para o paciente.

Por tudo isso, o autor entende que a atividade do conservador está no universo dos “serviços de meio”. O conservador necessita compreender a obra de arte como um todo e ter a certeza que cada obra é, como cada indivíduo, única. Os conservadores preveem o resultado de uma intervenção, mas este pode variar de acordo com a resposta da obra ao tratamento proposto; e o que pode ser um procedimento eficaz em determinada área da obra pode não ser adequado em outra.

FORMAÇÃO



CONCLUSÃO

A pergunta que se repete nas reuniões acadêmicas, nos encontros e nos congressos na área de conservação de obras de arte é: por que é tão complicado formar um conservador? Acredita-se que uma possível resposta seja a de que, como a profissão do médico ou do advogado, a do conservador é extremamente complexa, já que envolve a compreensão daquilo que é uma obra de arte e que determina a sua permanência para a posteridade. São muitas as variantes envolvidas, e o conservador, para dominar o contexto em que a obra se encontra, necessita de um repertório de conhecimentos muito vasto, em que se pode destacar: o conhecimento crítico, histórico e teórico, no universo da história da arte; a história dos materiais utilizados na construção da obra, o valor semântico atribuído ao material e a sua aparência estética ao longo dos anos; o conhecimento dos processos de deterioração da matéria; a distinção entre o que é dano provocado pela ação do tempo e o que é pátina, autenticidade histórica; o conhecimento científico, para solicitar exames, e o trabalho interdisciplinar, com o intuito de encontrar o diagnóstico mais preciso. Trata-se de um trabalho de interpretação e de gerenciamento dos valores simbólicos dos objetos de arte, que necessita de investimento em pesquisa, em infraestrutura e em capacitação do corpo docente. Enfim, acredita-se viabilizar o entendimento das partes interessadas com o mesmo e único propósito: formar globalmente o profissional de conservação, para preservar integralmente o patrimônio artístico.

REFERÊNCIAS:

- ARGAN, Giulio C. e FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MONTEIRO, Washington de Barros. *Curso de Direito Civil: direito das obrigações 1ª parte*. Volume 4, 33ª Edição. São Paulo: Editora Saraiva, 2007, 56.
- RODRIGUES, Silvio. *Direito Civil parte geral das obrigações*. Volume 2, 30ª Edição. São Paulo: Saraiva, 2007, 17-18.
- VENOSA, Sílvio de Salvo. *Direito Civil: teoria geral das obrigações e teoria geral dos contratos*. Volume 2, 7ª Edição. São Paulo: Editora Atlas, 2007, 53-54.
- BOMFORD, David e LEONARD, Mark. *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004, 118-123.

DENTRO DO ÚTERO: CURADORIA FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO BRASILEIRO

Gaudêncio Fidelis

Os museus podem ser vistos como um grande útero, com suas imensas reservas técnicas fechadas e às escuras, protegidas para a conservação das obras, que de vez em quando são trazidas à luz das galerias como um recém-nascido. Da mesma forma, as exposições passam por meses de gestação. Depois disso, elas crescem no exercício da visibilidade pública. Por outro lado, como um grande útero, os museus são também órgãos de gestação da criatividade, ou pelo menos deveriam. Dentro deles muitas novas ideias nascem e eles se mostram como uma grande mãe que abriga a arte dos artistas. Mas o que acontece quando não se comportam como úteros, não propiciam luz às obras que acolhem e não se mostram capazes de gerar projetos criativos? Podemos dizer que, mais do que aquela instituição patriarcal que conhecemos, os museus hoje deveriam ser mais útero e menos depósitos de obras esquecidas.

Às vezes, temos a impressão de que nossos museus estão apenas iniciando uma vida institucional. Quando refletimos sobre a introdução de determinados programas de exposições que habitam os museus brasileiros e sua endêmica incapacidade de produzir conhecimento, a necessidade de realizar uma virada radical é não só necessária, mas também urgente, e talvez a única saída para a mediocridade institucional que nos ronda. A situação parece ainda mais complexa no que se refere à realização de exposições que proponham uma mudança epistemológica que seja produtiva e proporcione determinados deslocamentos do cânone,¹ o preenchimento de lacunas nas coleções e, até mesmo reparações pelas ausências claramente demarcadas da produção de mulheres artistas e outras produções negligenciadas pela institucionalidade. A demarcação de um espaço mais politizado para exposições dentro dos museus é indispensável neste momento em que há a necessidade de repensar radicalmente as possibilidades de intervenção da produção curatorial em relação à própria episteme que rege a lógica produtiva das exposições museológicas.

* * *

As fundações do cânone da história da arte podem ser creditadas em grande parte ao canônico livro *Le Vite De'piùeccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*, escrito pelo artista e escritor florentino Giorgio Vasari em 1550. A

base ideológica da obra de Vasari é igualmente problemática porque localiza a produção de artistas exclusivamente italianos, como se o restante do mundo não existisse. E ele, de fato, não importava para o escritor. É evidente que se tratava de escrever uma história da arte sob o ponto de vista do centro de difusão do que Vasari acreditava ser o lugar da produção de conhecimento, nesse caso, especificamente, Florença. Nesse sentido, a obra de Vasari problematiza ainda mais a questão ao introduzir uma perspectiva localizada, embora se pretendesse universal. O texto baseia-se em uma abordagem biográfica da vida dos artistas e, portanto, aquela que enfatiza a genialidade e a inovação artística. Contudo, um dos aspectos fundamentais que o método biográfico de Vasari realiza, é acentuar o grau de influência do artista biografado, gerando o que podemos descrever como um “estado de genialidade” e aquele dos artistas considerados “influenciados”, ou seja, dentro de uma genealogia de filiação artística. A ideia de genialidade seria uma construção essencialmente de privilégio, assentada em uma estrutura cultural/biográfica que lhe confere prestígio antes de tudo.

Portanto, a construção biográfica que Vasari realiza só pode ser compreendida com base nos pressupostos de uma invenção cultural, forjada na figura de um artista que é de classe alta, do sexo masculino e pertencente a uma elite intelectual e artística. O empreendimento de Vasari tornou-se determinante para a construção do cânone da arte ocidental, e suas consequências ainda são sentidas com significativa força em todas as instâncias da produção acadêmica e museológica. De fato, a maioria das exposições ainda é construída com base em uma hierarquia de excelência e genialidade, uma visão puramente academicista da arte que pretende assegurar determinadas prerrogativas do cânone que são transmitidas através de gerações e mantidas estáveis pela história da arte.

Os museus são sites de reprodução discursiva e de sua circulação nas mais diversas esferas da vida dos indivíduos. O que acontece quando tais instituições não provocam aspirações no imaginário social e produzem apenas uma mímica frouxa da indiferença comportamental da sociedade, sem instigar ou inspirar os indivíduos em seu cotidiano? Exposições que promovam questões de gênero, visibilidade de grupos ainda não representados em instituições, direitos

humanos e vários outros tópicos da ordem do dia. O que acontece quando não vislumbramos em nossas instituições a subjetividade excluída? A pergunta mais imediata talvez fosse: é porque ela se encontra excluída em primeiro lugar? Será pior do que vislumbrar cotidianamente uma subjetividade personalizada que se manifesta apenas como resultado da vontade pessoal dos agentes que dirigem tais instituições, atribuindo-lhes seus interesses pessoais?

* * *

Uma *curadoria feminista* vem mostrando significativo crescimento no contexto internacional, embora no Brasil ela tenha apenas ensaiado os primeiros passos. A principal questão é que a especialidade dos projetos curatoriais mostra-se consideravelmente difícil de categorizar, sendo que os que se intitulam essencialmente feministas tendem a ser claramente definíveis, caso em que se nomeiam como tal, ou demandam uma análise mais aprofundada para que possamos caracterizá-los como feministas, quando tal perspectiva programática não se anuncia de antemão. Contudo, há uma resistência de determinados curadores de intitularem-se feministas, e os casos afirmativos ainda estão restritos a um pequeno número de profissionais.

A curadora do MOMA, Cornelia Butler, organizadora da exposição *Wack! Art and Feminist Revolution*, faz uma surpreendente afirmação, assinalando não ter problemas com a nomenclatura feminismo: “Ao contrário da atual geração de vinte e poucos anos, as mulheres que saem dos programas de pós-graduação e para o mundo profissional, para mim, a nomenclatura do feminismo nunca foi uma questão ou um problema”.² Surpreendente porque se, por um lado, exposições de caráter ou inclinação feminista crescem ao redor do mundo, por outro, cada vez menos curadores e curadoras sentem-se dispostos a intitularem-se como tais, embora um considerável número deles tenha tido a coragem de fazê-lo. No provinciano contexto de curadoria brasileiro, a disposição de fazê-lo publicamente torna-se ainda mais minguada.

Há também outro aspecto que introduz um complicador maior: a emergência de alguns curadores “feministas” do sexo masculino. Paulo Herkenhoff intitulou-se um curador feminista no texto de introdução da exposição *Manobras Radicais*³ que ele curou juntamente com Heloisa Buarque de Holanda, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Mesmo assim, a afirmação não deixou de soar um pouco incômoda em um contexto de afirmação ainda claudicante do desenvolvimento de uma curadoria feminista no Brasil, com suas raízes patriarcais e pouco politizadas, em que uma história de exposições apenas começou a esboçar os primeiros passos. As exposições de arte brasileira de considerável visibilidade e que adotaram um cunho feminista, ainda que curadas por brasileiros, tiveram sede em instituições fora do país, dentre elas destacam-se: *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*⁴ e *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*,⁵ ambas

exibidas pelo National Museum of Women in the Arts em 1993 e 2001.⁶ *Manobras Radicais* e o *Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*⁷ foram duas outras exposições de grande envergadura realizadas dentro do Brasil.

Podemos categorizar *Manobras Radicais*, em seu esforço em benefício da especificidade individual das obras, com o claro objetivo de interpolar um potencial caráter feminista da produção artística, com aquele de suas características inerentes. Nesse sentido, pode-se perceber uma consistente projeção discursiva ao desvendar os interstícios de cada obra incluída na exposição, em um exercício de considerável detalhamento teórico e reflexivo que se mostra recorrente nos procedimentos de Herkenhoff ao longo de seus projetos curatoriais e empreendimentos teóricos. O que parece ter em vista assinalar justamente essa especificidade cultural, de certo modo, realizando uma movimentação estratégica para longe de uma distinção discursiva individual. Pode-se dizer que tais exposições contribuem significativamente para desmitificar a concepção de que as exposições feministas são muitas vezes apenas a manifestação caprichosa de curadores e de que, por seu caráter político, elas teriam dificuldade em dar uma contribuição artística relevante a uma história de exposições, raciocínio que se mostra claramente insistente no universo acadêmico e museológico brasileiro.

Para discutir brevemente um exemplo, *O Museu Sensível* promoveu uma visão programática anti-hierárquica, suprimindo critérios de seleção mais radicais e promovendo a inclusividade ao mostrar um número considerável de artistas cujas obras estão presentes na coleção do museu. Apenas um pequeno número não foi incluído em virtude de problemas de conservação nas obras e outras questões técnicas. Com tal perspectiva inclusiva, a realização da exposição convergiu para enfatizar o caráter cultural das obras, antes mesmo de sua perspectiva estética. Ao fazê-lo, outras características foram consideradas como relevantes, tais como: uma fundamental relação de diálogo entre obras de gerações, estilos e determinação conceituais divergentes, mas cuja ênfase em uma exposição feminista tornou-se de extrema importância.

Se, por um lado, as iniciativas curatoriais de teor feminista são escassas, por outro, é preciso avaliar porque tais circunstâncias persistem no contexto brasileiro, a despeito de uma suposta nova geração de curadores que surge a cada ano. A experiência que temos de curatorias feministas quase inexistente, ainda que possamos assinalar que há um potencial no país para que as mesmas se constituam como uma realização mais determinante no contexto de exposições brasileiro – e, quem sabe um dia, estrangeiro –, embora possamos concluir sem muita dificuldade que ainda estamos longe de tal perspectiva. Portanto, este ensaio tem como objetivo apontar alguns problemas que rondam o que podemos conceber como curadoria feminista e suas manifestações mais próximas. Na verdade, o assunto é abordado aqui pela primeira vez, por mais surpreendente que pareça.

É preciso construir uma cartografia da produção de exposições que de alguma forma contribuíram para a definição de um campo de atuação inclinado politicamente para a experiência feminista nos museus. Ou seja, aquelas que, além de abordar o assunto, demonstraram estar dispostas a enfrentar o aparato museológico como um mecanismo exclusionário da produção da obra de artistas mulheres, tanto pela construção de exposições, quanto pela constituição de seus acervos, sem os quais não é possível constituir nenhuma história de exposições significativas no ambiente institucional. Seria um absurdo considerar que não existe uma tradição de curadoria feminista no Brasil, porque não temos em nossas instituições as obras para constituir tais exposições, e a ausência dessa produção em coleções que estejam disponíveis ao público ainda que este seja um problema grave e sem muita perspectiva de ser corrigido a curto prazo.

Não por outra razão, a *Gestão 2011-2014* do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS),⁸ adotou uma política com o objetivo de colecionar a produção dessas artistas e de recompor as mais diversas lacunas dessa produção ao longo do arco histórico do acervo do museu, localizado entre meados do século 19 e a contemporaneidade. Embora lacunas históricas sejam as mais difíceis de recompor, outras mais recentes, da década de 1980 para cá, já se mostram urgentes, pois muitas dessas obras que não foram colecionadas pelos museus, desapareceram ou foram destruídas pelas artistas por razões diversas (falta de espaço, de infraestrutura para preservá-las e de condições de manutenção). Os museus, por sua vez, não se interessaram em colecioná-las, enquanto seus diretores sequer parecem ter cogitado a possibilidade de que tal política de aquisição fosse necessária. Este é um fato incontestável que demanda imediatas reparações, constituindo ao mesmo tempo uma necessidade de extrema urgência.

¹ Refiro-me àqueles deslocamentos que são possíveis, porque as estruturas canônicas são resistentes a qualquer tipo de mudança.

² Cornelia Butler, "Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria", in *Wack! Art and Feminist Revolution*, catálogo da exposição, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (London and England: The MIT Press, 2007), 17.

³ "Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)", in *Manobras Radicais*, Curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda, catálogo da exposição, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, 9.

⁴ *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, catálogo da exposição, ensaios de Paulo Herkenhoff e Aracy Amaral, The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., 1993.

⁵ *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, catálogo da exposição, curadoria de Susan Fisher Sterling, Berta Sichele Franklin Espath Pedrosa, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., October 18, 2001-January 6, 2002.

⁶ Não é de se estranhar que a maioria das exposições feministas tenham sido realizadas fora do país. A mensagem parece dizer que, se por um lado, havia a necessidade de realizá-las, por outro, as instituições brasileiras não estavam preparadas para tal. Sabe-se que nesse caso, os motivos foram, em muito con-

tingenciais, mas não deixa de ser sintomático e significativamente metafórico que tal situação tenha acontecido.

⁷ Curadoria realizada pelo autor. A exposição foi realizada no período de 19 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

⁸ Um atestado do universo patriarcal que vivemos e que se reflete nas galerias de nossas instituições é a inclusão sistemática e exclusiva de nomes de artistas homens como denominação de galerias institucionais. Cabe assinalar que, das oito galerias que o MARGS possui, seis delas contêm nomes de artistas homens (Aldo Locatelli, Ângelo Guido, Iberê Camargo, João Fahrion, Oscar Boeira e Pedro Weingärtner). A exceção são as Salas Negras e a Pinacoteca central, que foram assim nomeadas respectivamente. Some-se a isso o fato de que ao nome do museu foi adicionado o nome de seu fundador, Ado Malagoli, esta talvez uma homenagem mais justa. No entanto, o MARGS não é um caso único. O Museu de Arte Contemporânea também teve, no passado, suas galerias nomeadas com nomes de artistas do sexo masculino, como Sotero Cosme, Vasco Prado e Iberê Camargo, assim como a galeria de arte do Gasômetro, nomeada igualmente com o mesmo nome. As Pinacotecas da Prefeitura de Porto Alegre levam o nome de Aldo Locatelli e Rubem Berta respectivamente, este último um patrono das artes. Recentemente, o Atelier Livre da Prefeitura adotou o nome de Francisco Stockinger. A despeito da contribuição destes artistas é preciso uma prova mais contundente de que a crítica e a historiografia através de seus agentes, nunca consideraram a relevância da produção de artistas mulheres suficientemente significativa para que sua contribuição artística justificasse uma homenagem institucional? Chega a ser chocante que, em pleno século 21, os diretores das principais instituições de arte do Estado do Rio Grande do Sul nunca tenham pensado na contribuição da obra de artistas mulheres ao utilizar o tão celebrado hábito promocional de nomear galerias de museus. Ainda assim, parece-me que seria hoje inapropriado fazer esta inclusão tardia, pois ela teria de ser reduzida a um ou dois nomes em detrimento de uma enormidade de artistas mulheres de relevância cuja contribuição artística é inquestionável.

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: COMO FAZER UM MUSEU

Márcio Tavares

Para qué recordar?
“Por eso te hablaré de estos dolores que quiseira apartar,
te obligaré a vivir una vez más entre sus quemaduras,
no para detenernos como em uma estación, al partir,
ni tampoco para golpear com la frente la tierra,
ni tampoco para llenarnos el corazón com água salada,
sino para caminar conociendo, para tocar la rectitud/
com decisiones infinitamente cargadas de sentido, para
que la severidad/
sea una condición de la alegría,
para que así seamos invencibles”.

Pablo Neruda

O presente foi invadido pela memória. A partir do final da década de 1970 e do início da década de 1980, houve uma ruptura no modo como a sociedade se relaciona com o tempo. Nesse período, a memória emergiu como uma preocupação cultural e política central no Ocidente. Os discursos de memória sobre eventos traumáticos do século XX – primeiramente sobre o holocausto e, depois disso, sobre outros eventos chocantes, tais como as violações aos direitos humanos ocorridas durante as ditaduras civil-militares do Cone Sul, por exemplo – são efeito tanto do desencanto social com a crença no futuro, típica dos movimentos e das filosofias modernistas, quanto da emergência de um presente hipertrofiado que busca raízes no passado para reconstituir identidades fraturadas pela aceleração dos acontecimentos e pela globalização.

Atualmente, o presente deixou de se constituir em uma ponte entre o passado e o futuro. Tornou-se um espaço dilatado que engloba praticamente tudo, ou seja, houve um encontro daquilo que Reinhart Koselleck chama de “horizonte de expectativa” (que designa todas as expectativas com relação ao futuro) com o “campo de experiência” (que exprime a persistência do passado no presente).¹ Assim, a experiência social de relação com o tempo afasta-se tanto da

concepção de *historia magistra vitae*², que estava calcada na repetição mítica do exemplo – do tipo “anões apoiados sobre os ombros de gigantes” –, quanto do futurismo característico da modernidade. A crença no futuro está mais abalada do que nunca, enquanto a percepção sobre o passado tornou-se opaca e fragmentada. Por tais motivos, a relação entre presente e passado transmutou-se em uma relação presente-memória em nosso tempo.

O historiador francês François Hartog afirma que mudamos o nosso “regime de historicidade”. Essa noção é valiosa para entendermos a preponderância dos discursos de memória hoje. Conforme Hartog, “um regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento. Ele ritma a escritura do tempo, representa uma ‘ordem’ do tempo, a qual se pode subscrever ou, ao contrário (e mais frequentemente), querer escapar, procurando elaborar um outro”.³ Nesse sentido, um regime de historicidade trata da relação social com o tempo, mas um regime de historicidade não é algo absoluto, pois a preponderância social de determinado regime não exclui a sua coexistência com outras formas de percepção da temporalidade na sociedade.

O regime de historicidade ora em vigência é o chamado *presentismo*. Provavelmente, os slogans “tudo imediatamente”, “esquecer o futuro” e “no future” que os estudantes de 1968 empunhavam em seus protestos e que marcavam à tinta nos muros das cidades previam a dilatação do espaço reservado ao presente. Desse modo, o horizonte foi invadido por um presente hipertrofiado, exigência de uma sociedade de consumo que, com a velocidade cada dia maior dos acontecimentos e das informações, transforma objetos e pessoas em coisas obsoletas em um piscar de olhos.

O presentismo marca uma ruptura com o privilégio que a modernidade concedia ao futuro no século XIX e no início do século XX. As filosofias e os movimentos modernistas apontavam para a construção de um futuro já pré-orientado e positivamente melhor que o presente e o passado, razão pela qual nutriam certo desprezo pela tradição e

pelo passado. O movimento futurista, por exemplo, chegou a instar a queima dos museus, já que a permanência do passado seria o principal motivo que impediria o surgimento de um “homem novo” ou de uma “sociedade nova”.

O regime de historicidade futurista foi duramente abalado pelas imensas catástrofes humanas do século XX, as quais evidenciaram o lado obscuro do racionalismo iluminista. A carnificina nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, o stalinismo e, principalmente, a ascensão do nazismo e a ocorrência do holocausto colocaram em xeque os “futuros presentes” da modernidade e abriram espaço para a emergência dos “passados presentes”⁴, característica dos discursos de memória atuais. No entanto, a hegemonia do futurismo foi solapada, de fato, no rastro do processo de descolonização e da emergência dos novos movimentos sociais – em especial o feminismo, os movimentos pela liberdade de orientação sexual e contra o preconceito étnico – nas décadas de 1960 e 1970, que exigiam a visibilidade de outras histórias e das histórias dos “outros”, algo incompatível com as grandes narrativas que marcaram a modernidade.

A partir do final dos anos 1970, intensificou-se a busca por raízes identitárias de indivíduos, grupos e nações, marcadas pela emergência dos discursos de memória. Nesse período, cresceram as comemorações (1980 foi decretado o Ano Internacional do Patrimônio), assim como a restauração e a conservação substituíram o espaço que a modernização detinha nas políticas urbanas, por exemplo. Toda preocupação pareceu deslocar-se para a preservação das marcas de um passado que parecia desvanecer com rapidez em um presente amplificado. Pierre Nora salienta que “identidade, memória e patrimônio” são “as três palavras-chave da consciência contemporânea, as três faces do novo continente da cultura”⁵. As comemorações, o tombamento de áreas urbanas, o surgimento de novos museus e o sucesso contemporâneo das biografias, por exemplo, são formas de oferecer coerência e pontos de apoio para identidades ameaçadas pela aceleração dos acontecimentos e dos fluxos de informação.

Contudo, a difusão mundial da cultura da memória trouxe em seu bojo as mais diversas possibilidades de uso político dos discursos de memória. Segundo Andreas Huyssen, os usos políticos da memória são variados:

[...] indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas

de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo.⁶

Pode-se perceber que o processo de formalização da memória socialmente hegemônica, ou da memória oficial, é resultado de um processo de disputa social e cultural sobre os significados do passado. São verdadeiras “batalhas pela memória”, como afirmou Michael Pollak⁷, travadas entre dominantes e marginalizados em uma luta simbólica pela instituição de sua versão do passado, que estabelecem na arena pública quais discursos de memória terão visibilidade e quais discursos serão relegados ao esquecimento ou ao silenciamento. Os maiores embates são fruto, em geral, de processos históricos traumáticos, como o fascismo na Itália, o franquismo na Espanha e as ditaduras civil-militares na América do Sul, por exemplo.

Portanto, a hegemonia de um discurso oficial de memória não significa o extermínio de outros discursos sobre o passado. As memórias que não logram tornarem-se parte do discurso oficial, segundo Pollak⁸, passam a ser transmitidas e preservadas em um circuito privado, ou seja, através de redes de sociabilidade afetivas, como os amigos e a família, ou de grupos pequenos, como associações e partidos políticos. Todavia, dependendo da conjuntura política e social do presente, pode surgir um contexto mais favorável para que as memórias subterrâneas reapareçam na arena pública, causando fraturas no discurso oficial de memória e provocando uma alteração na percepção da sociedade sobre os acontecimentos passados.

No Brasil, acompanha-se hoje esse processo com relação aos discursos de memória sobre a ditadura civil-militar. Desde o período da transição para a democracia, os principais atores políticos construíram um processo pactuado em que não havia espaço para uma revisão dos acontecimentos do passado, como as violações aos direitos humanos cometidas pelo Estado. A Lei de Anistia, aprovada em 1979, é símbolo desse compromisso de construir a democracia através de um apagamento do passado, pois a lei prevê⁹ a anistia tanto dos militantes e resistentes ao arbítrio quanto dos agentes da ditadura e da repressão política. Não obstante, apesar dessa conjuntura pública desfavorável, grupos de ex-presos políticos, familiares de mortos e desaparecidos, setores da Igreja e partidos políticos de esquerda, por exemplo, mantiveram suas memórias e travaram uma luta incansável para que o Estado brasileiro reconhecesse sua responsabilidade com o passado autoritário e abrisse um processo de revisão pública da repressão política durante a ditadura.

A partir de meados da década de 1990, o Brasil passou a adotar algumas políticas que tinham por objetivo reparar e reconhecer a responsabilidade do Estado pelo sofrimento submetido a milhares de brasileiros por parte dos órgãos de repressão política. Todavia, grupos ligados ao período autoritário alegavam com frequência que investigar as violações aos direitos humanos cometidas pela ditadura faria reabrir “velhas feridas” e que os grupos que lutavam por “memória, verdade e justiça” eram movidos por um sentimento revanchista. Esses artifícios transformaram em um processo moroso a criação de políticas de memória que objetivassem dar conta dos eventos ocorridos durante a ditadura civil-militar. Somente em 2011 o país instituiu uma Comissão Nacional da Verdade a fim de investigar as violações aos direitos humanos ocorridas entre 1946 e 1988, e a Presidenta Dilma Rousseff sancionou a Lei de Acesso à Informação que desclassifica o conjunto da documentação da repressão política.

O exemplo mencionado permite-nos entrever a amplitude da memória nas disputas políticas contemporâneas. Portanto, um museu, um arquivo ou um monumento interferirá, em maior ou menor medida, nos embates sociais pela instituição pública de determinado discurso de memória. Desse modo, os responsáveis pela criação ou pela manutenção de um centro cultural de memória devem tentar entender como atuam os mecanismos instituintes dos discursos públicos de memória, ou seja, um memorial não deve ser erigido somente a partir de boas intenções frente aos traumas sociais criados pelos acontecimentos passados, mas sim, a partir do conhecimento da importância das memórias individuais e coletivas na formação das identidades, elaborar estratégias e metodologias que visem a produzir conhecimento e reflexão sobre os discursos memorialísticos.

Os museus são um produto do iluminismo, fundado na ideia de que, através de seu acervo e de suas coleções, seria possível dispor de um conhecimento totalizante do mundo. Junto com as universidades, formavam a linha de frente da vanguarda do conhecimento e de sua disseminação. Contudo, os museus surgiram com uma concepção diversa da universidade – até o século XX destinada para poucos: eles são constituídos por um princípio inclusivo, pois estão abertos ao público. Por isso, embora tragam em si uma raiz democratizante do conhecimento, os museus também possuem – como todo projeto iluminista – um viés autoritário, na medida em que, ao desejar um conhecimento totalizante do mundo, pretendem determinar o que é conhecimento.

Na contemporaneidade, porém, não há espaço para que uma instituição assuma sozinha o papel de

guarda e divulgadora exclusiva do conhecimento. Nessa perspectiva, os museus tornaram-se mais um elemento do emaranhado de vias que formam as redes de conhecimento. Tornou-se imperativo democratizar o museu: mais do que abrir suas portas para muitos, é preciso abrir seus acervos e coleções para as interpretações de muitos. Segundo Victoria Dickenson: “a forma social do museu como um depósito respeitado, um mantenedor honesto e aberto a todos, pode ser agora reformada para atingir sua própria premissa original de inclusão [...]”¹⁰

No que se refere aos museus históricos e memoriais, é imperativo que se desvie o olhar dos *grandes* marcos históricos e dos *grandes* personagens que organizaram, ao longo da modernidade, as grandes narrativas centradas no mundo ocidental. Tornou-se urgente a elaboração de novas estratégias e metodologias que pretendam dessacralizar a história e os acervos museológicos, pois somente despidos de sua aura intocável é que se permitirão novas interpretações e questionamentos sobre a produção museológica. Então, uma boa curadoria nas áreas de história e memória, deve privilegiar o humano ao suposto heroísmo, deve elaborar mais sobre os eventos do cotidiano e sobre aquilo que é comum à maioria do que sobre o que é considerado extraordinário, visto que, assim, a narrativa histórica construída no museu deixará definitivamente de servir à glorificação dos poderosos e do Estado e passará a se aproximar dos anseios de uma comunidade que tem no museu mais um espaço para conhecer, refletir e questionar o mundo.

Por isso, é necessário abrir as portas do museu cada dia mais para a sociedade, pois o progresso institucional de um equipamento cultural de memória depende da apropriação livre e crítica de seu conteúdo e de seus acervos pela cidadania. Em outras palavras, deve ser um local de encontro, de ludicidade, mas, sobretudo, um espaço para a produção e a difusão livre do conhecimento. Deve ser um espaço para que o cidadão possa “educar-se” na perspectiva de Paulo Freire, estando disposto a “educar-se” com todos os que a ele recorrem.

Trabalhamos para a instituição do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM), um espaço cultural de caráter transnacional que objetiva demonstrar o compromisso dos países do bloco com a democracia e com os direitos humanos. Esse novo espaço cultural de memória terá o objetivo de evidenciar que os direitos humanos são um uma construção histórica, oriunda da luta social, e que sua manutenção como um projeto coletivo depende do fato de que a sociedade tome o conceito para si. Desse modo, pretendemos apresentar histórias e memórias que corporifiquem as

violações aos direitos humanos originadas pela Operação Condor – a coordenação dos aparatos repressivos das ditaduras do Cone Sul –, bem como abrir espaço para as histórias de mulheres, negros, indígenas, da comunidade LGBT que, a partir da democratização da região, tiveram um novo espaço para lutar por seus direitos.

Para realizar um trabalho desta magnitude, é necessário que se desenvolva um projeto curatorial de excelência e um projeto educativo capaz de cativar as novas gerações para a valorização dos direitos humanos. O objetivo do programa de exposições a ser executado no MDHM é o de oferecer, através de expressões artísticas justapostas com a documentação histórica, um novo suporte narrativo para os debates sobre história e memória no Museu. Desta forma, a intenção é gerar no visitante um impacto sensorial que aguace o desejo de buscar outros dados sobre os eventos do passado. Em um momento em que a informação está a distância de um clique na internet, a função das instituições museológicas transita da necessidade de transmitir “o” conhecimento para transformar-se num espaço de compartilhamento de expressividades, sensações e de produção de empatia entre o que está exposto e narrado e a comunidade que recorre ao Museu. Assim, não se trata de abandonar a pretensão de produção de conhecimento que sempre existe quando se desenvolve uma exposição, mas encarar a impossibilidade epistemológica de uma exposição abordar todos os exemplos que ilustram um conceito não como um aspecto negativo, mas de considerar a potencialidade existente nas lacunas das narrativas para a construção de um novo horizonte de possibilidades e sensações entre as obras e documentos expostos e as experiências dos visitantes.

Um programa de exposições com um desenvolvimento conceitual de excelência, tanto intelectual, quanto material, deve ser acompanhado pelo desenvolvimento de um projeto educativo tão amplo quanto. A tarefa pedagógica de um museu não está encerrada em monitorias e visitas guiadas. Elas são um dado fundamental, principalmente para o público escolar, para realizar uma mediação entre a exposição e o público e contribuir na formação de sentido, propondo mecanismos que facilitem a compreensão do que está sendo mostrado. Todavia, a área educativa avança para um programa para além das exposições. Nas oficinas, debates, seminários e rodas de conversa desenvolvidos em conjunto com as exposições é que a funcionalidade educativa e formativa do Museu se completa, pois assim pode-se ativar dispositivos que contribuam para firmar na comunidade percepções aprofundadas acerca dos temas em discussão pela instituição.

Construímos a ideia do MDHM a partir de uma perspectiva descolonial¹¹ da história de nossos países, de um sentido da necessidade da descolonialidade dos saberes e de uma necessária descolonização das subjetividades. Na América Latina, tratar dos direitos humanos requer uma abordagem de fundo sobre o histórico de exploração econômica e social do continente, somada a um exercício da dominação que impôs a colonização dos corpos e das subjetividades, os quais são igualmente motores do autoritarismo, do preconceito étnico, de gênero e da homofobia em nossos países. Este é um posicionamento central para que, em consonância com a afirmação de Jacques Le Goff, a memória coletiva e a história não sejam instrumentos de escravidão dos homens e das mulheres, mas de sua libertação.¹²

¹ Reinhart Koselleck, *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2006).

² Em latim, “história mestra da vida”.

³ François Hartog, *O tempo desorientado: tempo e história. “Como escrever a história da França?”*. Porto Alegre: Anos 90, n. 7 (Julho de 1997), 8.

⁴ Expressões retiradas da obra: Andreas HYUSSEN, *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (Rio de Janeiro: Aeroplano), 2000.

⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1992), 1010.

⁶ Andreas Huyssen, *Op. cit.*, 16.

⁷ Michael Pollak, “Memória, esquecimento, silêncio”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3 (1989), 3.

⁸ *Idem.*

⁹ Segundo o Superior Tribunal Federal, a Lei de Anistia segue em vigência no país até hoje.

¹⁰ Victoria DICKENSON, “Reformando o museu: raízes e ramificações”, in Luís Marcelo MENDES, (org.). *Reprograme* (Rio de Janeiro: Catarse, 2012), 77.

¹¹ Walter Mignolo, *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras UFF*, Rio de Janeiro, n. 34 (2008), 287-324.

¹² Jacques Le Goff, *História e memória*. Vol. 2. Lisboa: Edições 70 (2010), 96.

CONFALONI: UM MESTRE À MARGEM DO SISTEMA DE ARTE BRASILEIRO

Enauro de Castro

Estou perplexo... Maravilhado... Perplexo e maravilhado! Perplexo por compreender afinal, por meio de Thierry de Duve em *Fazendo escola (ou refazendo-a?)* (de DUVE, 2012), o que a antropóloga Custódia Selma Sena, autora, entre outras obras, de *Sentidos do sertão* (SENA, 2011) e *Interpretações dualistas do Brasil* (SENA, 2003), vinha tentando me dizer a respeito da modernidade e da pós-modernidade: que esta nada mais fez do que constatar o que a outra perpetuou como “tradição do novo”.¹ Maravilhado, ao mesmo tempo, por constatar – por minha própria conta – o que Frei Confaloni (pintor italiano radicado em Goiânia no final da década de 1950) já verificava desde aquele momento: que a criatividade tornou-se o ponto de partida para a educação artística no Brasil em detrimento da tradição. Ou seja, privilegiou-se a ruptura em vez da continuidade, a pura invenção em vez da *transmissão* cultural. Não foi por acaso que, em 1957, no *Jornal do Brasil*, Mário Pedrosa o chamou de “dublê de pintor”. Quando ele manifestou descrédito diante dos alunos da escolinha infantil de Ivan Serpa, expostos no Museu de Arte Moderna de Goiânia (este já extinto) nos seguintes termos: “tive a impressão de me achar na frente de desenhos tipicamente infantis, aproveitados pela esperteza de pintores e bons pintores...” (PEDROSA, 19/03/1957, p. 8).

Por ocasião do *I Congresso Nacional de Intelectuais*, de 1954, Confaloni já havia se manifestado em relação ao abstracionismo que, em sua opinião, fez bem em quase não estar presente naquele encontro que reuniu, em Goiânia, intelectuais e artistas de todo o país e da América Latina para discutir os destinos da arte e da cultura nacional. Segundo ele, “por felicidade, nesta exposição (do 1º Congresso Nacional de Intelectuais), o abstracionismo foi quase desconhecido, fazendo, por isso, bem-estar pela sorte da arte no futuro” (SILVEIRA, 1991, p. 78). Essa posição de Confaloni quanto ao abstracionismo, sobretudo naquele momento de construção nacional, em que a abstração tornou-se a base para o desenvolvimento da arte no Brasil, não podia ser bem vista. Principalmente por Mário Pedrosa, para quem a arte abstra-

ta, verdadeiro estilo de nossa época, parecia ser o último estágio da arte que veio para ficar. Ligada ao desenvolvimento total do homem, a arte abstrata seria, na opinião do crítico, resultado de um desenvolvimento interior a ela mesma (PEDROSA, 1996, p. 253):

A arte abstrata não veio por acaso ou capricho [...] Ela é resultado de múltiplos fatores, mas entre esses é da maior importância o seu próprio desenvolvimento interno. A marcha da arte moderna, desde mesmo o impressionismo, e principalmente a partir de Gauguin, se vem fazendo num sentido cada vez mais afastado da natureza, para evoluir num mundo cada vez mais abstrato; segue ela assim num movimento paralelo ao da ciência, que se move completamente fora do mundo perceptivo. Obtida sua autonomia no curso de uma longa história, a arte viva atual é como que obra em si mesma, do desenvolvimento de seus próprios elementos constitutivos.

Além disso, a arte abstrata aparecia paralelamente – a uma civilização de comunicação sem contato direto – para educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra. Foi assim que a pedagogia artística moderna teve seu grande triunfo, quando descobriu na criança o poder de criação e uma personalidade. Desde então, “os preconceitos acadêmicos, que não se manifestam apenas no domínio artístico, receberam uma sentença de morte, embora ainda perdurem em muitos círculos e meios, como, aliás, tantos outros anacronismos” (PEDROSA, 1996, p. 81). Assim sendo, posturas como a do pintor goiano, que se mostrava reticente acerca do abstracionismo e cético acerca do modelo pedagógico de Ivan Serpa, tinham de ser combatidas, pois constituíam um “obstáculo tão duro quanto a rotina acadêmica ao desenvolvimento da arte verdadeira e a aceitação do primeiro preceito da pedagogia infantil atualizada – o desarmar da arrogância do adulto em face da criança, ser em si” (PEDROSA, 19/03/1957, p. 8).

Confaloni não compreendia por que aqueles desenhos de criança deviam ser vistos senão como aquilo mesmo que pareciam ser, ou seja, simples desenhos de crianças, como também não compreendia o processo de modernização brasileiro, sobretudo como este vinha se dando em Goiás, com as construções de Goiânia e Brasília, isto é, como forma de exploração. De maneira sempre mais ostensiva, esse processo expulsava o homem do campo, constringendo-o a fixar-se nas periferias das novas cidades, sem nenhum direito a participar da partilha dos espaços urbanos. Contudo, na visão do crítico, Confaloni não passava de um frade preconceituoso e avesso à modernidade. Pedrosa chamava-o pejorativamente de “frade goiano” – embora, na verdade, ele fosse frei dominicano com formação filosófica.

Confaloni estudou pintura com Primo Conti na Itália e, no pós-guerra, mostrou seu trabalho ao lado dos futuristas sobreviventes. Tinha em mente, suponho que por conhecer de perto o processo de formação da república italiana (Lampedusa), a pintura como modo de integração social (Argan). Em Goiânia, rivalizou com Gustav Ritter – artista de origem alemã que veio para Goiás em plena Guerra Fria (1949), contratado pelo governo federal para ensinar técnicas modernas na Escola Técnica Federal. Ritter, ao contrário de Confaloni, saudava a modernização, entusiasmando-se com a construção de Brasília, aparentemente sem se dar conta dos conflitos sociais causados por esse processo ou acreditando no avanço do capital como solução para esses problemas. O fato é que para esse artista, a arte moderna era a expressão do “homem atual” que, personificado por Gropius e Le Corbusier, “de novo caminhava-se para a formação de um estilo universal próprio de nossa época” (RITTER, 1983, p. 192).

No início dos anos 1960, inspirado pela Bauhaus e pela Carta de Atenas, Ritter reuniu um grupo dissidente de professores da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) e criou o Instituto de Artes (IA/UFG). Confaloni permaneceu na EGBA, ao lado de DJ Oliveira (artista popular do interior de São Paulo que veio para Goiânia em 1957), ensinando pintura, desenho e gravura. O sucesso do IA foi imediato, tanto que em 1971 ele já mostrava na XI Bienal de São Paulo os primeiros trabalhos dos seus alunos e mestres que “caminham para a liberdade formal e conceitual” (LEONINO, 1971), capitaneados por Gustav Ritter. Essa bienal, diga-se de passagem, foi boicotada por artistas do mundo todo em solidariedade a Mário Pedrosa, perseguido pelo regime militar.² Enquanto isso, a EGBA era transformada em escola de arquitetura. No entanto, curiosamente, mesmo aqueles artistas do IA que foram parar na Bienal de São Paulo não entraram para o rol da arte nacional. Nem mesmo Ritter, apesar de ter tido certo reconhecimento nesse evento.

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (ZAGO, 2010, p. 415), pesquisando os arquivos da bienal³ desse período, salienta que é comum os críticos e historiadores da arte classificarem as bienais internacionais da década de 1970 como “mostras em crise”:

Porém, diversos artistas de inúmeros locais do país destacaram-se no cenário nacional nesse momento. O que nos faz levantar alguns questionamentos: teria esse fato se dado porque a maioria dos artistas que já participavam do circuito artístico instituído recusava-se a expor nas bienais? Ou ainda: os artistas que expuseram nas bienais eram aqueles que não se encaixavam no perfil vanguardista solicitado no período?

Seja como for, a partir daí, a cena regional recrudescceu. A modernização da arte brasileira, naquele momento histórico, revelava-se como um processo incompleto e elitista, centralizado no Sudeste. Isso para não dizer que, a rigor, tal processo tornara-se *paulistocêntrico*. Dessa perspectiva, os artistas goianos, que ficaram submetidos a um mercado de arte local e restritivo, são vistos como meros repetidores, como se eles simplesmente copiassem “os artistas de maior sucesso no momento” (FIGUEIREDO, 1979, p. 100), apenas para satisfazer esse mercado, que era controlado pelo capital rural. Assim, eles desaparecem quase que totalmente do cenário da arte nacional, inclusive o próprio Ritter. Do grupo que participou da bienal, somente Ana Maria Pacheco, que frequentou a EGBA, projetou-se fora do país, morando em Londres como bolsista da Tate Gallery.

Aline Figueiredo aponta vários outros fatores que, além do mercado de arte local, teriam contribuído para esse afastamento dos artistas goianos do panorama da arte brasileira, como, por exemplo, a falta de um elemento catalisador e esclarecido, que provavelmente seria uma instituição ou mesmo um crítico, para direcionar ao público uma linha de ação mais informada a respeito da criatividade. Na falta desse elemento, quem cumpria a função de mediação e crítica eram os escritores locais, que publicavam comentários gerais sobre arte nos periódicos goianos.

Não obstante, restaram no cenário local alguns artistas que deram continuidade ao processo de construção do campo artístico em Goiânia, embora tenham permanecido confinados. Esse isolamento gerou o preconceito, que perdurou por muito tempo, de que uma tradição “figurativista, expressionista-cubista e principalmente pictórica” marcou a “cena local” (MORAES, 2004, p. 10). Essa marca afastou os artistas goianos dos grandes centros do país e somente foi apagada quando os artistas contemporâneos, a partir da dé-

cada de 1990, “incorporam as referências centrais da arte do presente e captam as questões que circulam no ambiente cultural da atualidade” (SOBRAL, 2002).

É importante acrescentar que Confaloni acreditava na criação de museus regionais pelo Brasil que incorporassem em seus acervos não apenas a produção dos artistas modernos, mas também a produção da tradição popular, indígena e colonial, como forma de salvaguardar a cultura e dar-lhe continuidade. Essa foi a sua principal preocupação ao realizar a mostra de arte do Congresso de 1954 ao lado de Ritter e Luiz Curado. Com essa finalidade, ele e Luiz Curado percorreram todo o estado de Goiás reunindo exemplares de ex-votos, arte rupestre, arte indígena, máscaras e objetos populares, além de grande parte da obra de Veiga Vale, artista goiano do século XIX. Ao todo, eles reuniram para essa exposição mais de 700 obras, das quais em torno de 300 eram obras de artistas modernistas vindas de todo o país.⁴ Quase todas elas foram doadas à EGBA/UCG (hoje PUC). Mais tarde, no início dos anos 1970, cerca de 40 obras modernistas dessa exposição que permaneceram em Goiânia foram doadas ao município para se formar o primeiro acervo do MAG.

REFERÊNCIAS

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

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

LEONINO, Caiado. Apresentação do *Catálogo da XI Bienal de São Paulo/ Goiás*, 1971.

MORAES, Juliano. *A disputa do campo simbólico das artes plásticas em Goiânia: período entre as décadas de 80 e 90*. Projeto apresentado ao Departamento de Ciências Sociais como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais. Goiânia: UFG, 2004.

PEDROSA, Mário. Frade céptico, crianças geniais. *Jornal do Brasil* (19.03.1957).

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

RITTER, Gustav. Arte moderna. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, UFG (Jul./Dez. 1983).

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SENA, Custódia Selma. *Sentidos do sertão*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2011.

SILVEIRA, P.X. *Conhecer Confaloni*. Goiânia: Ed. UFG, 1991.

SOBRAL, Divino. *Olhar multiplicado: nova arte contemporânea em Goiás*. Curadoria de Divino Sobral. Galeria ECCO I e II do Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio. Brasília/DF. De 10 de julho a 24 de agosto de 2002.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *A I Bienal de São Paulo ou Pré-Bienal de 1970*. VI Encontro de História da Arte, UNICAMP, 2010.

¹ Thierry de Duve afirma que o modelo pedagógico moderno baseou-se “na crença da criatividade e na convicção de que a criatividade, e não a tradição, oferece o melhor ponto de partida para a educação” (de DUVE, 2012, p. 44): “O modelo Bauhaus (...) favorece a invenção, uma vez que qualquer progresso na sua expressão indica uma liberação da criatividade do aluno, uma atualização do potencial artístico (...) O problema é que o mito da criatividade é suspeito, e que o futuro pelo qual o modelo Bauhaus esperava sua legitimidade pertence ao passado (...) Em compensação, o declínio do modelo Bauhaus permanece atual; tem tudo a ver com a nossa condição, e que geralmente qualificamos como pós-moderna” (de DUVE, 2012, p. 50-51). Para Custódia Selma Sena, a ênfase no valor positivo da mudança e a crença em sua inevitabilidade histórica fazem com que a interpretação do Brasil que emerge da sociologia científica dos anos 50-60 se torne inteiramente analítica e fragmentária: “Voltada para a temática das discontinuidades sociais internas e para a avaliação das possibilidades de integração social como condição do desenvolvimento da nação (...) de modo diferente do ensaio, que apresenta uma concepção sintética do país (...) a sociologia vai estabelecer com o passado um diálogo reticente, marcado pela percepção do fim da sociedade tradicional e pelo anseio de superação de nossas raízes culturais. Da perspectiva da nova ordem que emerge – e da qual a sociologia é simultaneamente sintoma e porta-voz – o passado e a tradição constituem, principalmente, um obstáculo à realização da modernidade e uma herança suspeita da *ordem antiga* que se desagrega” (SENA, 2003, p. 51). Ainda, para essa autora, “o sertão é o depositário do passado da sociedade brasileira, da memória que não quer ser lembrada; daí que o sertão [com o qual Goiás é identificado] se constitui como uma ameaça, a ser derrotada, literal e simbolicamente” (SENA, 2011, p. 117).

² Na *11ª Bienal de São Paulo*, em 1971, artistas e críticos do circuito internacional de arte mantiveram o boicote iniciado na edição anterior e ampliaram o tom das críticas. Max Bill, Alexander Calder, Henry Moore e Pablo Picasso chegaram a publicar na imprensa norte-americana uma carta de repúdio à perseguição da ditadura militar ao escritor e crítico Mário Pedrosa. Picasso, que teve uma importante mostra na segunda bienal, também recusou a homenagem que a 11ª edição prestaria aos seus 90 anos (...). Apesar do grande volume de trabalhos, a representação do país sofreu muitas críticas pela desorganização, pela falta de critérios nas escolhas e pela opção da quantidade em detrimento da qualidade (<http://entretreningo.uol.com.br/arte/bienal/1971/>).

³ “Constatarei, no período em que estava ligada à Fundação Bienal, que a documentação histórica das bienais nacionais encontrava-se da maneira como foi arquivada durante os anos 1970, o que significa que nunca foi organizada, tampouco efetivamente pesquisada” (ZAGO, 2010, *idem*, p. 415).

⁴ Uma lista das obras que foram exibidas na *Exposição Comemorativa do I Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia* encontra-se no arquivo do MAG.

ENTRE UMA METODOLOGIA TRADICIONAL DE CURADORIA E NOVOS MODELOS: O CASO EXEMPLAR DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

Ana Zavadil

O contexto atual da arte contemporânea abre-se ao múltiplo, ao interdisciplinar e a situações e comportamentos singulares envolvendo possibilidades infinitas de associações poéticas, e isso implica, diretamente, em uma diversidade de concepções curatoriais. As obras e os modos como são trazidas à visibilidade pública suscitam diálogos intercambiáveis, em que o curador é o responsável pela construção das narrativas da exposição. As exposições agregam valor inestimável dentro do sistema de arte, pois elas são portadoras dos mais variados conceitos e temas e devem exercer o importante papel de gerar conhecimento; além disso, elas são um dos meios mais eficazes de legitimação de um artista. Por apresentarem distintos conteúdos, cabe ao curador criar as tramas conceituais para organizar a experiência estética que será dirigida ao público fruidor.

Está sobre a chancela do curador a organização da exposição desde a seleção das obras, a museografia, os textos, a disposição das obras no espaço e a exploração do que elas oferecem isoladamente, ou em conjunto, criando contrapontos ou encontros entre elas. Entretanto, acima de todas as tarefas, o curador deve defender as suas escolhas de maneira crítica, uma vez que as suas ideias são permeadas por pensamentos teóricos, e o seu trabalho envolve questões de autoria. O critério da exposição conforme a sua singularidade conceitual pode definir o curador como autor¹.

As diferenças que queremos salientar entre curadoria tradicional e contemporânea estão relacionadas a modos e períodos em que se realizaram.

Um método de curadoria tradicional é aquela em que o curador se situa como mantenedor do acervo de uma instituição ou museu e cabe a ele conservar, exibir e decidir sobre as novas aquisições de obras para complementar esse acervo. Essa curadoria deve apegar-se aos padrões rígidos de comprometimento com a história e a cronologia dos fatos. A curadoria teve origem a partir dos museus, que tem por características fundamentais colecionar, documentar, conservar e exibir obras de seu acervo e de suas coleções. O cargo de curador (*conservateur* em francês) foi oficialmente criado

em 1826, no Museu do Louvre, na França, e Jean-François Champollion foi contratado para o departamento de Antiguidades Egípcias.

No Brasil, o aparecimento da curadoria acontece muito mais tarde, visto que o circuito artístico começa a se formar na metade do século XX, em decorrência da criação dos museus de arte moderna de São Paulo (1948), do Rio de Janeiro (1949), do Rio Grande do Sul (1954) e da bienal de São Paulo (1951) e outros fatores tais como a profissionalização das galerias, a ocorrência de salões, os leilões e a criação de escolas de arte, além de um maior número de publicações, espaço em jornais para a crítica de arte e o aumento do número de colecionadores. Esses fatos e outros que aconteceram vão impulsionar o crescimento das atividades e mudanças no cenário das artes, desencadeando na consolidação da curadoria.

A atuação de Walter Zanini como professor de história da arte na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo e, principalmente, como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, de 1963 a 1978, onde conduziu as exposições de forma diferenciada, foi de extrema importância porque apresentou obras que discutiram a inserção de novas mídias e a pluralidade dos suportes que estavam sendo usados como sintoma de novas linguagens artísticas. Devido à sua atuação no museu, ele foi chamado para curar a Bienal de São Paulo na edição de 1981, onde atuou de maneira significativa e apresentou as obras não mais por categorias, e sim por linguagens, já que a arte começava a se apresentar com mais complexidade dissolvendo seus limites entre linguagens e adotando formatos mais experimentais. Ademais, ele achava que o museu deveria evoluir para receber esses novos experimentos. As suas atitudes e, conseqüentemente, os resultados que elas trouxeram podem ter levado ao que pode ser considerado o marco de uma nova curadoria contemporânea².

A curadoria contemporânea detém a sua base na questão da autoria, na sua capacidade de legitimar artistas e nas abordagens temáticas. As curatorias passaram a ser contextuais, ou seja, as obras são pensadas para o local e muitas

vezes produzidas nesse local. As exigências relacionadas à figura do curador são de que ele deve ter profundos conhecimentos sobre a história da arte e tudo o que está relacionado com a produção contemporânea, porque é necessário uma constante atualização em função do intenso fluxo de alterações na área.

Paulo Herkenhoff, consultado sobre o que é curadoria respondeu:

A curadoria se dá em diversas instâncias, ela torna visível, ela aponta para tecidos culturais, ela produz uma arqueologia do saber. Eu não posso entender a curadoria como não sendo um processo histórico, ainda que sobre o presente e ao mesmo tempo um processo crítico. Aqui eu cito claramente Giulio Carlo Argan, para quem não existe crítica sem história e vice-versa. [...] A curadoria também tem um espectro de responsabilidade que passa pelo catálogo, pela escolha das obras, pelas relações entre arte e educação. Num país como o Brasil, é inadmissível uma curadoria que não leve em conta o público. Isso não quer dizer perda de rigor na exposição, mas sim produzir determinados discursos que possam negociar a relação do homem comum com a obra, relação que sustenta hoje, por exemplo, o sistema de arte americano.³

Suas observações sobre a curadoria tradicional e a contemporânea servem de base para o entendimento do papel do curador, que na sua origem estava direcionado aos acervos de museus e a coleções. A partir dos anos de 1970 e, de forma contundente, a partir dos anos de 1990, o deslocamento dessa atividade passou para a ação em exposições temporárias, em outros espaços expositivos, como centros culturais, galerias, salas de exposições e, em muitos casos, as exposições passaram a ter caráter de espetáculo.

UM CASO EXEMPLAR: O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

No caso das curadorias realizadas nos museus nas últimas décadas, falaremos agora mais especificamente do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS –, que adotou um novo método de curadoria, visto que anteriormente o museu “era solicitado a desempenhar o papel de centro cultural ou galeria de arte como forma de atender a crescentes demandas por exposições individuais e coletivas”, de acordo com José Francisco Alves, primeiro Curador-chefe da instituição⁴. O museu passa a não exercer mais o seu papel fundamental que é exibir o seu acervo. No encontro *Trópicos na Pinacoteca*, realizado pela Pinacoteca de São Paulo, que reuniu vários curadores e foi amplamente discutida as situações dos museus, Marcelo Araujo⁵, o então diretor da instituição, disse o seguinte:

“Não há ‘quadros’ suficientes nos museus brasileiros nem telas nem profissionais. Falta também uma política de caráter público. Na década passada, o meio museológico acostumou-se a viver à sombra de grandes exposições itinerantes privadas, deixando de responder por uma de suas principais tarefas.

Como ironizou Marcelo Araujo no encerramento do debate *Trópicos na Pinacoteca*, estes são “os poucos e pequenos desafios que os museus enfrentam”.

Enfrentar desafios foi o que fez o Núcleo de Curadoria do MARGS, criado em janeiro de 2011. Essa nova etapa de curadoria que retoma a exposição de obras do acervo do museu aconteceu tendo em vista algumas modificações importantes que ocorreram, desde a digitalização do acervo, além de mudanças estratégicas visando à conservação e ao manejo das obras, até outras atitudes importantes gerenciadas pelo coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa. Em relação à curadoria, foi criado o cargo de curador-chefe, e o núcleo de curadoria passa a ser o centro gravitacional do museu, bem como o restante dos outros núcleos que constituem a instituição. A organização interna sofre mudanças que ajudaram nas novas concepções curatoriais, mas isso aconteceu depois de algum tempo. Nas primeiras exposições, o trabalho de localização das obras foi mais complexo, mas não foi impedimento para as criações arrojadas que trouxeram novas discussões a cerca do papel do curador, principalmente estando ele em uma instituição museológica.

As singularidades das exposições que estão acontecendo no MARGS, desde 2011, a partir da gestão do diretor Gaudêncio Fidelis, mostram-se de maneira inovadora e eficaz, que o museu ao mesmo tempo que mostra o seu acervo introduz obras de acervo de outras instituições e do estúdio de artistas para discutir as relações deste com a produção contemporânea. Vale lembrar que o acervo do museu percorre um arco que vai de meados do século 19 até a contemporaneidade. Pode-se perceber nesse caso uma complementaridade entre as duas curadorias, uma mais tradicional, uma vez que o acervo é utilizado, e métodos contemporâneos, porque envolve temática, proposições conceituais e questões de autoria. É importante salientar o conjunto de exposições realizadas desde 2011, em que proposições curatoriais inovadoras abarcaram conceitos não comumente empregados no que tange à exposição de obras canônicas. O principal mecanismo utilizado na realização das exposições foi o de justaposição. Esse mecanismo cria tensões entre as obras e é resumido da seguinte forma: é a “interposição de uma obra em relação à outra, ou seja, é aquele que cria um atrito con-

ceitual baseado em uma diversidade de questões (formais, conceituais, históricas, etc.)⁶. Nas exposições que abrangem uma quantidade de obras, o recorrente eram as analogias e a cronologia como meios de organizar a colocação no espaço expositivo. Por meio da justaposição das obras, não precisam mais se adequar a modelos formais, pelo contrário, a supressão da cronologia e das analogias formais possibilitou arranjos em que a obra assume um novo contexto trazendo um diálogo inovador entre elas. Outro mecanismo que junto com a justaposição trouxe um novo formato de projetos curatoriais foi o “modelo labiríntico” de curadoria. Esse modelo, segundo Fidelis:

[...] teria então a incumbência de satisfazer um conjunto de necessidades, combinando política, conceito, significado e produtividade curatorial, na medida em que possibilitaria construir outros meios de negociação do espaço com a obra, levando em consideração não somente analogias formais, mas também vários outros fatores em um contexto de justaposição.⁷

Essas atitudes que criaram projetos curatoriais inovadores no MARGS suscitam novos questionamentos no que diz respeito à sintonia que pode existir entre métodos tradicionais e contemporâneos, pois ao estabelecer o foco no acervo é possível a criação de exposições que tragam para o debate essas novas proposições e que elas possam ser estudadas e constituir um corpo para investigações nos modos de apresentar a arte. Talvez, neste momento, haja a necessidade de se debruçar sobre os projetos realizados e pensar quais transformações eles estão trazendo para dentro do museu. O certo é que as curadorias têm o ponto de partida no acervo e buscam a partir do diálogo entre as obras imprimir um senso de história e gerar conhecimento, demonstrando uma visão contemporânea de como deve ser tratado uma coleção museológica.

¹ Nathalie Heinich e Michael Pollak, “From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position”, in Reesa Geenberg, Bruce Ferguson E Sandy Nairne. (ed.) *Thinking About Exhibitions*. (London, New York: Routledge, 1996), 231-50.

² Bettina Rupp, *Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico*. Porto Alegre, 2010, Dissertação- Instituto de Artes- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

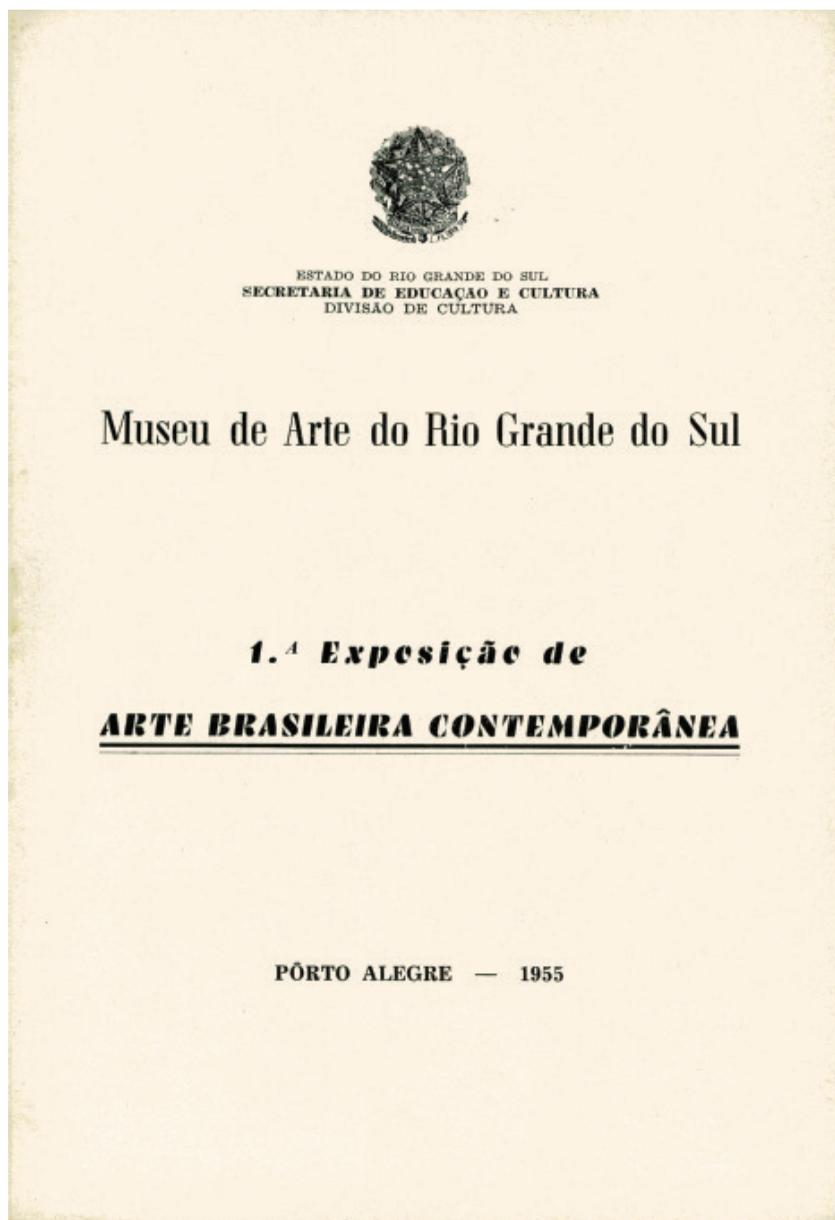
³ Paulo Herkenhoff, “Rodadas”, in Tejo Cristiana (coord.) *Panorama do Pensamento Emergente*, (Porto Alegre, RS: Zouk, 2011), 62.

⁴ José Francisco Alves, “O acervo como protagonista do MARGS”, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org) (Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 82.

⁵ URBIM, Emiliano. Trópico na Pinacoteca: O Desafio dos Museus. Evento que reuniu Moacir dos Anjos, Carlos Martins e Marcelo Araujo <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1678,1.shl>

⁶ Gaudêncio Fidelis, “Justaposição no Labirinto: observações preliminares para uma teoria de design, montagem e diagramação conceitual em exposições museológicas”, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org) (Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 51.

⁷ Idem. Gaudêncio Fidelis, “Justaposição no Labirinto”, 52



exposição

de

**Pedro
Weingärtner**

museu de arte do rio grande do sul

1957 ⁹⁵ RS

EXPOSIÇÃO PEDRO WEIGÄRTNER – FOYER DO TEATRO SÃO PEDRO EM 1957

A Exposição marca a inauguração da primeira sede do MARGS, no “Foyer do Teatro São Pedro” e inicia o programa de exposições do museu. A mostra contou com 58 obras provenientes do acervo do MARGS, de instituições do Estado, de diversos museus do Rio de Janeiro e São Paulo, assim como de coleções particulares.



O secretário Mauro Rodrigues, da Educação e Cultura, assina o livro de visitantes. Inaugurava-se a sede provisória do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Museu de Arte do RGS ganhou casa nova, bonita e adequada

Inevavelmente, está de parabéns o Departamento de Assuntos Culturais, a própria Secretaria de Educação e Cultura, por extensão, também a cidade de Porto Alegre e o nosso Estado. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que ontem abriu, conjuntamente com o Instituto Cultural Brasileiro Alemão, a exposição de Gravura Contemporânea Alemã, inaugurou, igualmente, sua nova sede. Uma sede provisória, é certo, preparada na antiga sede do Cotillon Clube, mas, enfim, uma sede condigna com o acervo que o MARGS possui. Uma sede onde existe espaço excelente para a distribuição das obras, ambientação propícia a seu exame e admiração, iluminação muito bem distribuída, paredes apropriadas para receberem telas importantes como as que existem agora, expostas ao público. Acabou-se o modo, o desgaste e rachaduras das obras, acabou-se aquela unidade que tudo invade no sótão velho do Teatro São Pedro. Na primeira visita que ontem fizemos, até nos sentimos num destes pequenitos e simpáticos museus europeus, que sem grandes alardes, nos oferecem verdadeiros tesouros. Assim a nova sede do Museu de Arte do Rio Grande do Sul: aí está uma vitrina dedicada a alguns de nossos principais artistas contemporâneos, além do acervo que abrange também esta área. Em outra sala, os mestres Pabst, Weingärtner, Guido, alguns românticos e impressionistas europeus, enfim, quando toda a etiquetagem das obras estiver concluída - o que não foi feito ainda é por absoluta falta de tempo, conforme nos explicou o pintor Filipe Bernhardt - teremos e poderemos ter orgulho em trazer um turista até lá e dizer: este é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

A Imprensa cabe uma pontinha de orgulho: no fundo, cada um de nós, através de todas as críticas feitas, às vezes bem, às vezes mal aceitas, também colaboramos nesta obra que o secretário Mauro Rodrigues pôde inaugurar segunda-feira última. Além, a SEC inaugurou, em menos de 10 dias, duas realizações importantes: na semana passada, após quase cinco anos de ausência, o Museu Júlio de Castilhos, e, agora, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com o que se inicia uma obra que deverá prosseguir, com sacrifícios, mas necessariamente, e cujo clímax será o início do trabalho de reconstrução do Teatro São Pedro.

E de se esperar, agora, que à alegria da sede provisória, que, como sede provisória, é excelente, se acrescente a preocupação com a sede definitiva, possivelmente, segundo se anuncia, no prédio ora ocupado pela Biblioteca Pública, que passaria para o prédio antigo dos Correios e Telégrafos. Então, sim, uma boa catalogação de obras, a edição de um catálogo (a exemplo do efetuada com a documentação histórica do Rio Grande do Sul, obra de vulto e seriedade), e a ampliação das atividades, com a realização de cursos, palestras e encontros. Tudo isso fará com que se possa sorrir e dizer: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul existe. A inauguração desta semana, esperamos sinceramente, é uma abertura de nova fase. O governo do Estado mostra que também é "Tempo de Rio Grande" no campo cultural.

O MARGS E A SUA SEDE PROVISÓRIA

Reportagem do Correio do Povo de 29 de setembro de 1973 exaltando a mudança do MARGS para uma nova sede, ainda que provisória, como uma nova fase para museu. A nova casa situava-se na antiga sede do Cotillon Clube, na Avenida Salgado Filho, que segundo a reportagem melhoraria em muito as instalações da instituição comparado ao sótão velho do Teatro São Pedro.



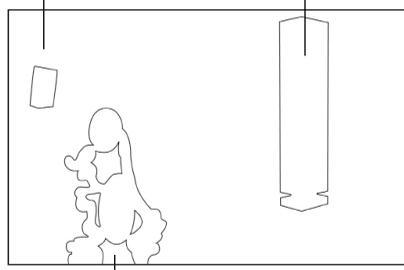
FOTO DA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO MARGS, NO ATUAL PRÉDIO.

O diretor do MARGS, Luiz Inácio Medeiros, o Governador Sinval Guazzeli, a Primeira dama do Estado Ecléa Guazzeli, o Secretário de Educação e Cultura do Estado Plácido Steffen e demais autoridades no desenlace da fita de inauguração da nova sede do MARGS – 26 de outubro de 1978.



Ocaso, de Ilsa Monteiro
(Acervo do MARGS)

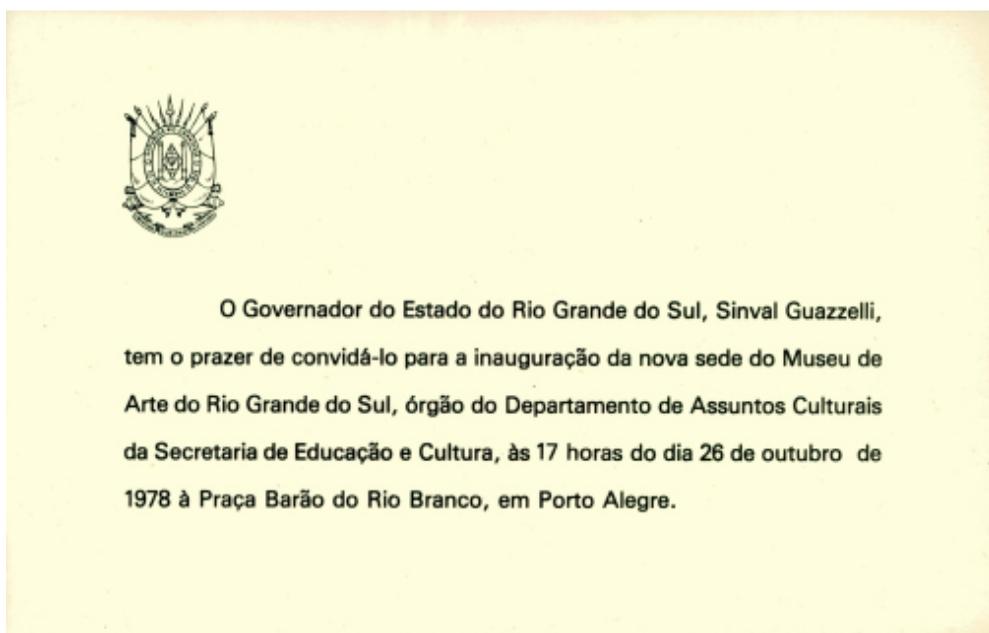
O Obelisco, de Avatar de Moraes
(Acervo do MARGS)



A Imagem Sobre o Mar, de Luiz Gonzaga
(Acervo do MARGS)

FOTO DA VISITA DO GOVERNADOR À EXPOSIÇÃO NA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO MARGS – 26 DE OUTUBRO DE 1978

O Governador Sinval Guazzeli, a Primeira dama do Estado Ecléa Guazzeli, o Secretário de Educação e Cultura do Estado Plácido Steffen e o Diretor do Museu Luiz Inácio de Medeiros na exposição que inaugurou a nova sede do MARGS. Na foto pode-se notar a presença de importantes obras do nosso acervo, tais como: *O Obelisco* de Avatar de Moraes, *A Imagem Sobre o Mar* de Luiz Gonzaga e ao fundo a obra de Ilsa Monteiro, *Ocaso*.



CONVITE DA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO MARGS – 26 DE OUTUBRO DE 1978.

Convite assinado pelo então Governador do Estado do Rio Grande do Sul, Sinval Guazzelli para a inauguração da nova sede do MARGS na, ainda chamada, Praça Barão do Rio Branco.

O MUSEU EM BUSCA DE UMA NOVA SEDE

Se há um desejo da comunidade artística para o prédio da reportagem se torne anexo ao MARGS, a fim de atender as demandas crescentes museu, no ano de 1969 a folha da tarde já lançava uma campanha para que o prédio se transforme na nova sede da instituição. Alterou-se as intenções, mas o objetivo é o mesmo, ou seja, promover o contínuo aperfeiçoamento das instalações do museu a fim de atender as demandas que se apresentam para uma instituição que é referência para as artes plásticas no Brasil.



SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

MARGS

BOLETIM INFORMATIVO

ANO I – Nº 1

Av. Salgado Filho, 235 – 1º andar



BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Nº 1, ANO I – 1976

Primeira publicação de cunho informativo e histórico do Museu. Tendo como objetivo tornar-se: “uma fonte histórica de nosso plasticismo e de nossos artistas”, como consta no editorial da publicação. Este primeiro exemplar aborda assuntos relacionados com a história da instituição, a constituição de seu acervo, as atividades de restauro e as realizações no ano de 1975, assim como, a programação do MARGS para o ano de 1976.

CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES

ANA ZAVADIL

É mestre em Arte Contemporânea pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Lecionou curadoria no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul/RS. Integrou o Comitê de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS e foi membro do Conselho Estadual de Cultura do RS. Vem realizando diversas curadorias e possui extenso volume de textos críticos na área de arte contemporânea. É curadora-chefe do MARGS.

DAVID ROMPF

Escritor e curador independente em Nova York. Como editor de fotografia da revista *Memoir*, escreveu sobre fotógrafos da Índia, Bélgica, Inglaterra, Equador e Estados Unidos. Seus ensaios apareceram em publicações como *Harvard Review*, *Hotel Amerika*, *Missouri Review*, *The Los Angeles Times*, *Newsweek* e muitas outras. Leciona escrita criativa na Universidade da Califórnia, em Berkeley e foi membro do *Writers' Institute* em Nova York. Estudou história da arte na Universidade de Londres. Possui formação em direito, educação e literatura por Berkeley, Harvard e Universidade do Sul da Califórnia.

ENAURO DE CASTRO

É artista plástico graduado pela Universidade Federal de Goiás (1996). Atualmente trabalha como pesquisador e técnico de reserva junto ao acervo do Museu de Arte de Goiânia - MAG.

HUMBERTO FARIAS

Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV - EBA/UFRJ, conservador e restaurador associado ao Centro de Conservação de Bens Culturais; atualmente é professor dos cursos de conservação e restauro da PUC - SP e da UFRJ, membro da diretoria da ABRACOR e do Conselho Cultural do Instituto Brasil Estados Unidos; e pesquisador no campo da conservação de arte contemporânea.

LUCIANO ALFONSO

Jornalista e doutorando em Comunicação e Informação pelo PPG-COM/UFRGS (2013). Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação pela mesma universidade. Graduado em Comunicação Social também pela UFRGS. Atualmente é coordenador de Produção da Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão. Nesta mesma função atua como parecerista Ad hoc da Revista *Estudos em Jornalismo e Mídia*, da Uni-

versidade de Santa Catarina (UFSC). Como assessor na área cultural coordenou a comunicação de instituições como a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do RS.

MARCIO TAVARES

Historiador, mestrando em História pela UFRGS, pesquisador das áreas de história e memória e história política das transições democráticas na América Latina; atualmente é Coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura RS, Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Diretor do Memorial do Rio Grande do Sul e Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul.

RAFAEL VOGT MAIA ROSA

Crítico de arte e dramaturgo, mestre e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Ministra cursos livres de artes desde 2001 e publicou, entre outros, os ensaios *Até onde se pode ir muito longe* (Ars, 2007), a entrevista *A Fabricação do Vazio* (Trópico, 2010), e as peças teatrais *Banhistas* (SESC, 2005) e *Enquanto Estiver Aqui* (Teatro para Alguém, 2012).

RAUL HOLTZ

Arquivista formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2003. Coordenou o Projeto de Digitalização do Acervo do MARGS e organizou a publicação do *Catálogo Geral das Obras do Museu*. Atualmente é coordenador do Núcleo de Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

THIERRY DE DUVE

Historiador de arte e filósofo, professor emérito da Universidade de Lille 3. Publicou inúmeros livros sobre arte e estética, tais como *Kant after Duchamp* (The MIT Press, 1996), *Clement Greenberg Between the Lines* (Dis Voir, 1996), *Sewn In the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp* (The University of Chicago Press, 2012), *Fazendo Escola (Ou refazendo-a?)* (Chapecó: Editora Argos, 2012). Ele ocasionalmente tem organizado exposições tais como *Look: 100 Years of Contemporary Art*, realizada para o Palais des Beaux-Arts em Bruxelas em 2000 e a representação da Bélgica para a Bienal de Veneza em 2003. No Brasil ministrou seminários no Centro Cultural Maria Antônia (2005), na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife (2006) e na Universidade de São Paulo - USP (2010).

REVOLUTION BY DESIGN

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO DO MARGS

O Núcleo de Design Gráfico do MARGS criado em agosto de 2013, tem como missão estabelecer um programa de design gráfico para as publicações e outras peças do museu que requeiram projeto gráfico. A missão do Núcleo é **promover um avançado nível de design**, inovando em todas as fases de produção de peças gráficas como forma de atender as necessidades da instituição e de **revolucionar o design gráfico in house**, e sobretudo servir de modelo para o desenvolvimento de uma política de design no âmbito institucional.

O Núcleo tem ainda como objetivo proporcionar a jovens designers **experiência** na área de design gráfico, preparando novos profissionais para a atuação no mercado de trabalho, contribuindo para o crescimento da **excelência do design gráfico no mundo contemporâneo**, especialmente aquele desenvolvido para a aplicação em **instituições museológicas**.

O NDG é complementar à política de design iniciada pela recém criada **Coleção de Design do MARGS**.



REALIZAÇÃO

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR

Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI

– MARGS

DIRETOR

Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE

Ana Zavadil

NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Carla Adriana Batista da Silva
Maria Tereza Heringer – Coord.

NÚCLEO DE CURADORIA

Ana Zavadil - Curadora-chefe
Célia Moura Donassolo
Eneida Michel da Silva
Henrique dos Santos Garcia
Lidiane dos Reis Fernandes
Mariana Bueno Maier
Marília de Oliveira Frozza
Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

Cláudia Rejane Antunes - Coord.

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO

Gaudêncio Fidelis - Coord.
Jaqueline Wiggers Piccini
Jéssica Jank
João Pedro Krause

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Ana Maria Hein
Maria Tereza de Medeiros
Nataliê dos Santos Silveira
Raul César Holtz Silva - Coord.
Verlisa Suelen Navacosta

NÚCLEO EDUCATIVO

Camila Barreto Ruskowski
Vera Lúcia Machado da Rosa - Coord.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa - Coord.

CONSELHO CONSULTIVO

Beatriz Bier Johannpeter
Carlos Fajardo
Gaudêncio Fidelis - Presidente
José Luiz de Pellegrin
Marilene Pietá
Renato Malcon
Romanita Disconzi
Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO

Ana Zavadil
Blanca Brittes
Gaudêncio Fidelis
José Francisco Alves
José Luiz de Pellegrin

EQUIPE DE SEGURANÇAS

Anderson Luis Martins Kreis
Andréia da Rocha Barbosa
Antonio Lino Rodrigues
Carlos Alberto de Oliveira Vieira
Daniel Andrade
Daniela Souza Dornelles
Edison Santos da Silva
Ernesto Saul Heinermer
Gilda Teresinha Oliveira Teixeira
Gilnei da Cunha Santos
Jean Carlos Dias Paim
Jean F. de Oliveira
João Anilton Machado Cardoso
Jorge B. Pacheco Junior
Jorge da Rosa Silva
José Wellington Silva da Silva
Manuel José A. Ferreira
Michelle da Silva Marques
Paulo César Gonçalves dos Santos
Rita de Cássia Conceição Figueira
Romerio Vargas de Siqueira
Rosa Alvina da Silva
Saimon Silva da Costa
Thiago Michael Santos de Oliveira
Valter Pinto Pereira Junior

SERVIÇOS GERAIS

Alba Eloisa Brissuella Brum
Luciane Freitas Dias
Marcelo Limas da Silveira
Nelci Anschau
Sara dos Santos Lima de Souza

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS

Beatriz Kessler Fleck – Presidente
Ilita da Rocha Patrício – Vice-Presidente
Dirce Zalewsky – Secretária
Jussara Stockinger – 1ª Tesoureira
Dione Marques Campello Costa – 2ª Tesoureira
Evanice Lenuzze Pauletti – Conselho Fiscal
Maria Glória Miranda Corbetta – Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS

Dandara Cagliari
Iara Nunnenkamp
Iná Ilse de Lara
Ledir Carvalho Krieger
Lenir Maria Perondi
Mairis Cavalheiro
Maria Regina Marques Teixeira
Renato Dias de Mello
Tânia Valeria Meurer Tipa

ISSN: 23176997



Apoio



Realização



Secretaria da Cultura

