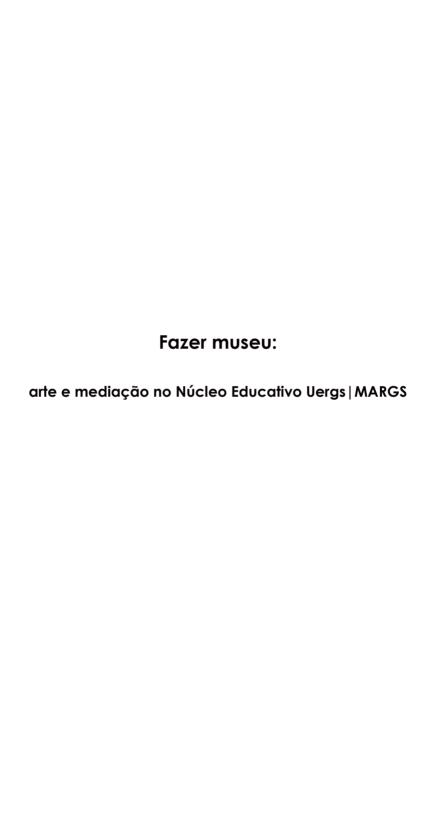


# Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo Uergs | MARGS

Organização: Carmen Lúcia Capra e Mariane Rotter





## SUMÁRIO

Mariane Rotter	03
Revelações Gaudêncio Fidelis	05
Biênio 2011-2012: as mostras do Margs como modelos de curadoria José Francisco Alves	12
<b>Ação Educativa do MARGS</b> Vera Lúcia Machado da Rosa	17
Arte, Não-arte, Mediação em Arte Igor Moraes Simões	23
Passagens, móveis e projeções Elaine Tedesco	30
Nove ou mais indagações a cerca do Lugar Nenhum Helene Sacco	33
23 notas para um museu infra-ordinário Mariana Silva da Silva	38
Vamos falar sobre arte? Carmen Lúcia Capra	42
Autores	47

#### **Apresentação**

Mariane Rotter

Este material é o registro da experiência de um grupo de professores de Artes Visuais que, além de ter escolhido os caminhos e desvios da arte, dar aula, fazer e realizar projetos, vê no espaço dos museus e exposições um grande e profícuo campo para o ensino da arte.

Partindo de um convênio firmado entre a Uergs - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul e o MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, instituições estaduais que nasceram para serem parceiras, mas apenas de modo recente foram apresentadas, passa a existir uma produção conjunta referente às ações do Núcleo Educativo do Museu.

Iniciamos as ações deste convênio com o que acreditamos ser o mais importante em um projeto dessa natureza, promovendo um curso para formação de professores da rede pública. Fundamentados na diversidade de nossas experiências com arte e ensino – bagagens de todos os tamanhos –, propusemos um curso em que se tratassem das principais questões do ensino da arte relacionados com o espaço expositivo: Mediação, História da Arte, Arte Contemporânea, Curadoria, além de conversas com artistas convidados.

Este livro, portanto, agrupa os principais temas e questões abordadas durante os encontros no Museu. Em seu texto, o Diretor do MARGS, Gaudêncio Fidelis, trata de questões pertinentes à sua gestão do museu, como as exposições que tem realizado com o acervo do museu. Em consonância, o Curador-Chefe do MARGS, José Francisco Alves, traz questões sobre curadoria, museu, acervo e formas de apresentação deste. A coordenadora do Núcleo Educativo do MARGS, Vera Lúcia Machado da Rosa, nos apresenta um relato sobre as ações educativas que o Museu realizou desde a sua criação, o que dá início ao importante resgate histórico ainda a ser feito.

Num segundo bloco de textos, que dá continuidade e compartilha questões apontadas anteriormente, Igor Simões

parte de expressões comumente ouvidas no meio expositivo como: "Isto não é arte!" ou, "Até eu faço isso!", para evidenciar temas que a Arte Contemporânea nos apresenta e que algumas vezes nos incomodam, nos desestruturam. As artistas convidadas a participar do projeto educativo Uergs/MARGS, Elaine Tedesco e Helene Sacco, produziram obras que hoje fazem parte do acervo do museu. Em seu texto Passagens, móveis e projeções, Elaine Tedesco faz um relato de uma série de trabalhos desenvolvidos a partir de construções e descontruções urbanas em que a fotografia é ponto central. Helene Sacco apresenta seu trabalho visual a partir de uma escrita poética e peculiar. Mariana Silva da Silva escolhe dialogar com Helene a partir de Georges Perec. autor referência para as duas enquanto artistas. Em seu texto 23 notas para um museu infra-ordinário, Mariana fala das coisas comuns, daquilo que parece banal, cotidiano, "infraordinário", mas que aos olhos dela, de Helene e de Perec, são pontos para alavancar suas poéticas em artes. Por fim, Carmen Capra aponta para as possibilidades e os lugares do ensino e da prática da arte, reforcando a importância de ofertar ao público a aproximação desejada com a arte.

Depois de muitas horas de trabalho, muitas madrugadas de conversas, e-mails, reuniões, aqui está o resultado! Para todos que têm este material em mãos: boa leitura, bom proveito. Use, abuse, compartilhe, passe adiante.

Termino esta apresentação com uma lembrança da época da minha graduação em artes plásticas. Por muito tempo quis e tentei estagiar no MARGS. Naquela época os estágios para alunos de artes visuais eram raros. Tentei algumas vezes, deixando currículo, conversando com conhecidos que lá trabalhavam, pedindo uma recomendação para uma tia que era conhecida do diretor do museu na época. Nada. Recentemente, quando começamos o projeto junto ao Núcleo Educativo do MARGS e estávamos nos apresentando para a equipe que lá trabalha, a lembrança voltou à minha memória e eu ri. Risada boa de alearia.

## **REVELAÇÕES**

Gaudêncio Fidelis

Algumas obras permanecem no esquecimento até que nos sejam trazidas à luz. Porém, a maneira como nos são reveladas é tão importante quanto a própria revelação. Se essa for "malfeita", ela pode se tornar uma inclinação para a obscuridade. No espaço museológico, as obras são reveladas e obscurecidas a cada momento da trajetória de um visitante. É fundamental, portanto, que sejam adequadamente "reveladas". Nesse sentido, curadores, historiadores, críticos e educadores são os agentes de tal revelação, assumindo uma responsabilidade significativa diante dessa tarefa.

Este texto é um breve ensaio acerca de um segmento da exposição Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico, intitulado Cromofobia: a cultura que trata do monocromatismo branco através de um grupo de obras do acervo do MARGS. "Para esse segmento, foi escolhida a cor branca para as paredes, somada a obras que a adotaram como desinteresse ou negação da cor, e também com o objetivo de promover uma descaracterização da ideologia da cor. Aqui, certa assepsia ronda o espaço expositivo, que pode ser definido como aquele que se convencionou chamar de 'o tradicional cubo branco', com sua ausência de interferência de luz, cor ou cheiro". [1]

Considerando o espaço da Pinacoteca, com suas superfícies excessivamente coloridas para esta exposição, a galeria Aldo Locatelli e as Salas Negras proporcionam dois pontos equidistantes em relação ao espaço expositivo, seja em termos de complementaridade, seja em termos de oposição. O primeiro privilegia a monocromia [2] através da cor branca e o segundo da cor negra. A monocromia aqui não é um atestado de rigor artístico, como nos monocromos puros, caso raro no contexto brasileiro e com poucos exemplares no acervo do MARGS, mas sim uma inclinação e por vezes uma menção de sua presença.

[1] Press release da exposição.

<sup>[2]</sup> Utilizo aqui a palavra monocromia em vez de monocromo, visto que este existe apenas em uma forma híbrida no contexto brasileiro e apenas algumas vezes é possível encontrar monocromos puros.

A exposição Cromomuseu foi montada com base em mecanismos de justaposição fundamentados em um método cromolabiríntico de curadoria que implica em escolhas e critérios arregimentados a partir da cor. A disposição de obras no espaço foi definida essencialmente pela cor e por sua disposição no espaço. Centenas de cores diferentes foram utilizadas na cobertura das superfícies da exposição, criando uma grade cromática de ampla complexidade colorística e um campo quase ilimitado de combinações de cor que extrapolam o controle do olhar e rearticulam a noção de variedade, transformando-a em uma característica obsoleta.

No caso da galeria Aldo Locatelli, o tradicional espaço do cubo branco foi mantido, e suas costumeiras paredes brancas tornaram-se indispensáveis para agir como exemplar do espaço branco, que se perdeu de maneira definitiva com a criação do "cromocubo" (em que o museu se transformou), em substituição ao "cubo branco". Na vastidão do espaço colorido em que se viu mergulhado todas as salas do museu, graças à estratégia curatorial da exposição constituída por paredes coloridas, é possível perceber a problematização de um considerável repertório de questões. Na galeria Locatelli, obras figurativas, abstratas e geométricas estão reunidas nessa sala, todas elas características de vários períodos ou estilos e produzidas por artistas de diversas gerações.

Assim como o restante da exposição, esse segmento foi montado com base em mecanismos de justaposição e de disposição não cronológica. Podemos definir a justaposição essencialmente como uma obra colocada em paralelo a outra, com o objetivo de assinalar alguma espécie de relação temática, conceitual, formal, ou de qualquer outra ordem, inclusive política, social, artística, cultural, etc. A justaposição pode criar confrontos, paralelos ou contrastes, bem como mecanismos arbitrários de produção de significado para além daquilo que a própria obra já é capaz de gerar.

A seguir relaciono alguns exemplos de justaposições e relações criadas por esse segmento da exposição de forma a revelar um pouco da lógica que articula a exposição como um todo, mas especialmente esse grupo de obras.

A pintura A Dama de Branco (1906), de Arthur Timótheo da Costa, encontra-se exposta no meio de uma parede, entre

as obras Sem título (1991), de Dudi Maia Rosa, e Sem título - Série Grafismo (2012), de Tânia Resmini. A obra de Tânia pode ser vista como uma figura cuja verticalidade e corpo rarefeito contrasta com o realismo da pintura de Timótheo. Produzida com porcelana branca, esse objeto reflete a aparência do branco da figura de Timótheo, mas como se fosse uma fantasmagoria, característica que podemos identificar na enigmática figura feminina pintada por Timótheo. A pintura de Dudi, por outro lado, introduz uma massa de branco contaminada por cores "sujas" que lhe conferem um caráter pictórico de veladura, mas trata-se de um engano, pois a forma sintética dessas obras fabricadas em resina é resultado de um processo químico de transformação da cor, e não o produto do gesto do artista.

O "corpo branco", presente aqui na forma em várias dessas obras, ainda encontra correspondente na fotografia de um ser monocromático caminhando sobre uma paisagem árida do artista Marcos Sari, intitulada justamente Homem Branco (2008-2011), ou no vazio interior da obra de Flávia Fernandes, denominada Sem título (1999), um "figura" de madeira, com um vazio interno com um toco de madeira bruta

fixada em uma de suas extremidades, como um peso em contraposto. Essa obra não tem a predominância do branco, mas uma vazio que aponta para ausência do mesmo. A Mulher de Branco e Branco. o Homem eauivalente de títulos, demonstra como são significativas as escolhas que nomeiam as obras e como estas influenciam nossa percepção uma colocadas ve7 evidência. Nesse caso essa obra pode ainda adquirir uma conotação política em virtude da polarização produzida esta е outro por



Flávia Fernandes, Sem título, 1999.

segmento da exposição exposto nas Salas Negras que trata também da monocromia intitulada Cromonomia: a ausência. Se aqui temos A Mulher de Branco, em uma sala branca, na sala ao lado temos a obra O Gato Preto, de Ado Malagoli em uma sala negra. As duas podem ser ainda consideradas obras canônicas da coleção.

Há outra característica predominante nessas obras da Sala Locatelli: de modo geral, suas superfícies são áridas, às vezes



Ado Malagoli, O Gato Preto, 1954.

rarefeitas, às vezes ásperas. Em cada uma delas, o olhar navega ou desliza de maneira diferenciada

Essa mesma paisagem de Marcos Sari encontra correspondência na aeometria Paulo Roberto Leal. intitulada Linha verde entre tela (1975).Essas duas superfícies áridas, aparentemente improdutivas, mostramse de forma particular pinturas. nessas exceção é a superfície

da obra A Dama de Branco, cuja interioridade da veladura produziu uma aparência de conteúdo que as outras obras não parecem mostrar, na medida que se convencionou assinalar produtividade em arte com a aparência de "trabalho" manual. Mesmo as obras A busca/solidão I 1(973) e A busca/ atração (1973), de Ilsa Monteiro, ou a pintura Sem título (1993), de Dione Veiga Vieira, a primeira com seu aspecto refratário e deslizante, sinalizam para um monocromatismo que rejeita a pictorialidade, ou por fazer o olhar escorregar, ou por emperrar em suas superfícies, como no caso da obra de Dione. Nas obras de Ilsa temos ainda aqui neste contexto uma ironia em relação à condição do monocromo, ao imaginar que a cor reprimida em sua interioridade ameaça projetar-se para fora, como um organismo vivo contido dentro dessa massa leitosa de branco. A "voz" contida na obra de Ilsa, parece encontrar algum expressão na pintura de Dudi Maia Rosa com sua letra "A" exposta ao lado. Do outro lado da pintura de Dudi, a

obra de Lulila "fala" claramente sobre a noção de valor em arte, medida e expressa pela escala do dinheiro.

busto  $\bigcirc$ em gesso, sem piamento atribuição colorística Cristina Balbão. de intitulado simplesmente Busto (1952), encontra eauivalência perfeita na obra de Alessandro



Dudi Maia Rosa , Sem título, 1991.

Amorin, intitulada Crânio Branco (2010), uma caveira de terracota esmaltada que reflete uma superfície sem história, congelada em um tempo que não possui nenhum rastro de sua vida pregressa.

A obra Boleadeira & Ferradura (1976), de Glauco Rodrigues, surpreende por algumas características bastante particulares que guardam algumas contradições em essência. A confluência de uma pintura realista sobre um fundo monocromático é a principal delas. Outra característica é a introdução de um tema gauchesco para apresentar uma questão conceitualmente complexa, como o desvio para o monocromatismo, a relação figura-fundo e os limites da representação. Glauco pintou essas duas imagens – inclusive a moldura – sobre um fundo branco. Ao fazê-lo, ele ultrapassa os limites físicos da moldura e suas limitações simbólicas, de sorte a ingressar no mundo, não mais permanecendo apenas nos limites conceituais e semânticos do quadro.

A pintura que Lucila Vilella realizou para vender, no valor de US\$1.955.000, assinala o valor financeiro estimado em janeiro de 2011 para a obra Cadeau, do artista Man Ray. Através de serigrafia, a artista imprimiu na superfície de uma tela o valor em letras pretas. Essa pintura não pode ser negociável, a menos que o seja pelo próprio valor impresso na superfície da tela.

É emblemático que, no centro dessa sala, esteja exposta a maquete da obra Homenagem à Arquitetura Moderna (1979-2012), de Almandrade, um protótipo de sua escultura em grande escala que hoje pertence à coleção do MARGS e que



Glauco Rodrigues, Boleadeira & Ferradura, 1976.

foi construída em escala real para a exposição anterior do denominada Economia da Montagem: Galerias. Obietos. Monumentos. O protótipo está exposto sobre um desproporcional cubo branco. Um cubo fechado. dentro de um outro aberto. Uma cubo virado para baixo.

dentro de um outro virado para cima. Em suma, é isso que galerias e cubos (brancos) representam. Mas são eles que auardam e expõe a arte.

De frente para a obra de Almandrade, encontra-se a escultura Sapa (1960), de Francisco Stockinger, uma figura que, justamente por ser um exemplar em gesso, parece despigmentada. Com uma das mãos apoiada sobre o peito, ela olha para cima da linha do horizonte, como em uma espécie de admiração, resignação ou descrença, não se sabe bem o quê. Alinhada em direção à emblemática estrutura de Almandrade, parece demonstrar-nos indiferença ou descrença e refletir com ceticismo sobre a própria exposição em que está inserida – o mesmo ceticismo que a obra de Almandrade demonstra diante do projeto arquitetônico da modernidade.

Embora em um lado diverso do espectro, a pintura Sem título (1991), de Dudi Maia Rosa, com sua superfície em gesso branco com um "A" gravado no centro, é um caso emblemático da ausência característica que o monocromo ou a inclinação para o monocromatismo apresenta: a da ausência de uma nomeação das coisas. Contudo, percebemos aqui que o "monocromo" fala, se expressa. O artista, que se mostrou interessado pelos ensinamentos de Rudolf Steiner, o fundador da antropossofia que muito se deixou influenciar por seus ensinamentos, construiu essa obra em gesso e resina. A letra "A" localizado no centro da pintura é, segundo a antropossofia, a primeira manifestação do espírito através das crianças.

[3] Exposição com curadoria de José Francisco Alves, curador-chefe do MARGS.

Mas o que seria a justaposição se não apenas um arbitrário procedimento que dispõe uma obra ao lado da outra na medida em que identifica analogias e similaridades? Tratase de um dispositivo conceitual que se caracteriza por sua capacidade de tornar possível o deslocamento do sentido da obra de um lugar estável e de colocá-lo em um contexto de relacionamentos com outras obras de modo a questionar diversas hierarquias que consolidam uma obra de arte como tal, como, por exemplo, o cânone, o valor estético e a excelência criativa. Todos esses aspectos mostram-se fundamentais para construir uma noção de que as obras são depositários de conhecimento e aprendizado, constituindo-se em plataformas de veiculação de novas possibilidades de experiência.

# Biênio 2011-2012: as mostras do Margs como modelos de curadoria

José Francisco Alves

A par de todos os enfoques, discussões e interpretações do que seia uma instituição museológica, o museu é um organismo cultural amplamente reconhecido e plenamente identificável em suas formas e atuação. Gira em torno dos seus objetivos — a existência de sua coleção — um programa de animação cultural, por meio de exposições sistemáticas de suas peças. O museu ainda precisa implementar os corretos procedimentos de manutenção e conservação do seu acervo, com vistas à preservação do conhecimento e da memória que os bens inscritos em seu livro tombo representam. O prédio, ou pelo menos os espaços físicos destinados às exposições e para a Reserva Técnica (local de depósito/armazenamento das obras), é outra prerrogativa para que o museu exista de fato e de direito. A atividade museológica mais recentemente dada a preocupações no Brasil versa sobre o projeto pedagógico do museu, ou seja, as suas ações educativas.

Nos anos pós-guerra, os museus de arte criados no Brasil foram de forma mais recorrente vistos como um centro cultural. Até meados dos anos 1980, suas exposições não se voltavam prioritariamente para a difusão da própria coleção, pois funcionaram como galerias de arte com vistas à exibição de mostras individuais e coletivas, sem relação com seus próprios acervos, cujo espaço para veiculação de suas peças eram secundários em relação às salas para as mostras temporárias.

Essa política até podemos entender, na medida que havia poucos espaços para as mostras dos artistas contemporâneos e para que as cidades pudessem receber exposições-pacotes ou mesmo sediarem os tradicionais salões. Com o advento da profusão dos centros culturais públicos e privados, a partir de princípios dos anos 1990, esse tipo de política perdeu o sentido mas as instituições museológicas custaram a perder o costume adquirido, uma vez que, com essa política, os museus não precisavam produzir as suas próprias mostras.

Esses dois primeiros anos (2011/2012) da presente gestão do Museu de Arte do Rio Grande do Sul foram marcados pela decisão de cessar esse tipo de política e fazer do acervo o protagonista das ações da instituição. O museu passou, assim, a reservar os seus mais nobres espaços para o acervo e implementou uma política de sua valorização nunca antes vista, inclusive com a criação, inédita, do cargo de Curador-Chefe do Margs, além do projeto que resultará na publicação Catálogo Geral da coleção do museu. Tivemos, nesse sentido, uma divulgação revigorada do acervo, com outros olhares, um elevado número de obras restauradas e uma renovação nada modesta, com aquisições de obras de artistas brasileiros e estrangeiros que perfizeram, até o momento, um aumento de cerca de 10% no número de peças.

O Acervo em constante diálogo:

- Com outros acervos:
- Com a produção contemporânea;
- Com outros bens culturais.

Por isso, a novidade, praticamente uma obviedade para um museu do séc. 21: um museu com curador; um museu produtor de suas próprias exposições.

Para aclararmos um pouco a confusa e pouco crítica abordagem acerca do que é de fato um projeto curatorial, sobre quem é e o que faz um curador, e a respeito de quem pode ser um curador, existem, grosso modo, dois tipos de curadores e, consequentemente, de sistemas curatoriais. O Curador (ou curadores) de Coleção, ou seja, de uma instituição museológica; e o dito Curador "Independente", o responsável pela curadoria de mostras temporárias.

No Margs, a função inicial do Curador-Chefe foi a de voltarse para a realização de novos olhares para o acervo, em diálogo com a produção contemporânea "externa" às paredes do museu. Foram produzidas mostras propostas pela própria curadoria e exposições cujo tema foi definido e instigado pela direção do Margs.

Outra ação a se destacar foi a busca das parcerias, a exemplo do presente projeto de Curso de Formação de Professores, promovido pela Uergs dentro do museu, visto também como uma ferramenta na política de formação e atualização de arte-educadores. A revitalização da Associação de Amigos do Margs, que teve de se adaptar à nova realidade do museu ativo e produtor cultural, também revela essa nova fase, com

a sua entidade apoiadora oficial finalmente a *pari passu* com os objetivos institucionais do Margs.

Quanto aos modelos curatoriais adotados pelas mostras do acervo, o destaque inicial foi a nova forma de abordagem das obras em relação aos temas propostos pelas exposições. Uma visão labiríntica, cujas obras foram dispostas não em um sentido cronológico, mas em configuração de analogias de linguagens, proposições essas feitas de maneira a instigar o espectador a perceber e a construir/desconstruir essas e outras relações entre os trabalhos.

As exposições que refletem essa prática foram várias, e podemos exemplificar duas, "Labirintos da Iconografia" (2011) e "Economia da Montagem" (2012).

A primeira consagrou o museu como efetivo produtor de suas mostras (em continuidade à mostra "Do Atelier ao Cubo Branco"), realizando todos os aspectos de uma grande exposição, em especial o inovador projeto museográfico (de autoria da curadoria). Em "Labirintos da Iconografia", foi realizada a inclusão de um espaço fechado, com madeira e vitrines de acrílico, para a exibição de performances contínuas



Exposição Labirintos da Iconografia, 2011.

de Élcio Rossini, durante o período da mostra, e o "Labirinto Museológico", uma construção museoaráfica numa disposição que remetia ao Labirinto grego de Dédalo e o Minotauro, do cuias pecas acervo distribuídas na estrutura lembravam os personagens e os contextos desse mito.

Em outra sala dessa exposição, a ousada exibição da canônica pintura O Cristo Morto (1941), de Di Cavalcanti, serviu como exemplo do novo olhar sobre a coleção, no caso com uma das obras mais conhecidas do Margs, a qual integrou a primeira mostra do museu, o núcleo original do

Acervo da instituição. [1] A pintura foi exposta pendurada em espaco vazado nas paredes da Pinacoteca. como а mostrar entranhas do museu. cuias paredes dessa invenção moderna – o Cubo Branco – são reveladas como são. realmente falsas



Exposição Labirintos da Iconografia, 2011.

e frágeis. A inclusão dessa pintura foi acompanhada de obras em analogia iconográfica, como o *Crucifixo* (s/d) de Girolamo Pilotto, o vaso cerâmico (1956) de Luiza Prado, a bacia de cerâmica com água (1984) de Marlies Ritter e a *Nossa Senhora do Relax* (2007) de Sandro Ka.

Em "Economia da Montagem – Monumentos, Galerias, Objetos", a exposição foi constituída a partir de questões construtivas inspiradas no trabalho "Monumento à Arquitetura Moderna" (1979-2012), de Almandrade, obra projetada nos

anos 1970 e executada pela primeira vez, pela equipe do Maras, vindo a imensa escultura a ser incorporada acervo do museu (iunto com uma maquete da mesma). A montagem desse monumento seguiu também ao que foi utilizado na maioria das mostras, a inserção de um imponente trabalho no centro das Pinacotecas. como uma espécie de "obra âncora" da exposição, a qual simbolizava, mais que outras, as questões



Exposição Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos, 2012.

[1] Mostra "Arte Contemporânea Brasileira", realizada na primeira quinzena de setembro de 1955, na Casa das Molduras, quando a instituição não possuía nem sequer um espaço provisório.

conceituais das propostas curatoriais.

Ainda em "Economia da Montagem", a continuidade das discussões em torno das questões sobre o Cubo Branco inseriu, na condição de um item da exposição, simplesmente uma galeria de arte, especialmente construída numa das Pinacotecas laterais, a qual encerrava uma exposição autônoma, com tema, título, artistas e curador próprios: uma exposição dentro da outra. "Reduções do Sentido" tratou de um discurso corrente no qual o Cubo Branco seria uma espécie de "prisão" para as obras, as quais seriam, nessa ótica, "aprisionadas", deslocadas de seu "contexto original", o ateliê. Assim, essa galeria tomou ares de cela, remetendo ao sistema prisional, ao intercalar com obras do acervo do museu, contextualizadas, peças dos acervos do Museu da Polícia Civil e do Presídio Central de Porto Alegre, tais



Exposição Economia da Montagem : Monumentos, Galerias, Objetos, 2012.

como armas de fogo artesanais, cordas para pás, aranadas, estoques e outros objetos clandestinamente fabricados pelos detentos. Sendo assim, essa outras е mostras podem ser também proposições no sentido de transversalidade e/ ou interdisciplinaridade.

Esses dois anos do Margs revelaram as potencialidades do seu Acervo, até então considerado limitado, por alguns, mas que mostrou-se diverso e interessante, por meio do trabalho curatorial. Essa visão profissional veio a permitir a exibição de obras desconhecidas do grande público, ao lado dos trabalhos canônicos da instituição, sob olhares renovados que acabaram por demonstrar o quanto um projeto curatorial pode contextualizar e recontextualizar a fruição do acervo, por meio de enfoques apropriados e atuais, os quais mostraram que o Acervo do Margs está mais vivo do que nunca.

### Ação Educativa do MARGS

Vera Lúcia Machado da Rosa

O MARGS suraiu no ano de 1954 como uma instituição da Divisão de Cultura da então Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Ado Malagoli, seu fundador, era artista plástico, restaurador, museólogo com diploma obtido nos Estados Unidos e, algo de que muito se orgulhava, professor. Como primeiro diretor do museu. professor Malagoli cercouse da valiosa colaboração de Alice Soares, artista plástica e professora do Instituto de Belas Artes, e de Christina Balbão, professora que fez história no Instituto por sua competência e dedicação.



Arthur Timótheo da Costa, A dama de branco, 1906.

Foi justamente à Christina que coube a tarefa de acompanhar

o público e esclarecer suas dúvidas no primeiro endereço do MARGS, ainda nos altos do Theatro São Pedro. Suas primeiras intervenções ocorrem a partir de 1957, quando houve a inauguração deste espaço ao público com desenhos de Pedro Weingärtner.

Costumamos dizer que Christina foi a primeira mediadora do MARGS, embora o conceito de mediação como o temos hoje seja uma conquista bem mais recente.

O diretor do museu tinha bem presente a função educativa que uma instituição museal possui e então convidou o Prof. Ângelo Guido para uma série de palestras sobre arte, visando a formação de público para o MARGS.

Em 1973 o museu mudou-se do Foyer do Theatro São Pedro para o Edifício Paraguay, que ficava no número 235 da Av. Salgado Filho, no centro de Porto Alegre, onde ocupou o primeiro e o quinto andares.

Nesta sede as artistas plásticas Alice Soares e Helena Maya D'Ávila promoviam encontros com escolares, onde falavam das obras do acervo e depois desenhavam com eles no próprio espaço expositivo, pois não havia sala disponível para isso. São também desta época concorridas sessões de cinema sobre vários assuntos culturais que atraíam um bom público.

A equipe, ainda pequena devido ao espaço reduzido, criou então um projeto onde artistas convidados iam às escolas, projetavam imagens de suas obras e explicavam seus processos criativos. Estas visitas geraram grande repercussão na época.

Também na sede da Salgado Filho foi executado o plano piloto de um projeto onde os artistas iam às fábricas e interagiam com os operários, levando inclusive instrumentos de trabalho como goivas e tacos, no caso de xilogravuras.

Em 1978 Luiz Inácio Franco de Medeiros, que dirigia o MARGS desde 1975, foi o responsável pela transferência da instituição para sua sede definitiva na Praça da Alfândega. Foi quando a equipe até então pequena, que atuava em conjunto em todos os projetos, recebeu acréscimo de mais funcionários, que foram estruturados em núcleos diversos com atribuições específicas.

As visitas guiadas (era assim que se chamavam na época) eram feitas em colaboração entre o Núcleo de Acervo e o Núcleo de Extensão Cultural. A equipe do acervo, que dominava o conhecimento das obras sob seus cuidados, atendia os grupos agendados pela equipe do extensão, núcleo encarregado da relação do museu com o público.

O fato de muitos dos funcionários do museu serem oriundos da Secretaria da Educação, fazia com que houvesse mais diálogo entre instituição e escolas. Professores foram convidados a virem ao museu para ouvir o que o museu tinha a oferecer e fazer suas solicitações. As mudanças na forma de adquirir conhecimento começavam a se fazer sentir.

No entanto, a ação educativa ainda se ressentia de dois problemas crônicos: as diferentes maneiras de encarar a educação em museus que mudavam a cada quatro anos e a eterna falta de recursos financeiros e humanos.

Em 1982 o surgimento da AAMARGS - Associação dos Amigos do MARGS, trouxe importante contribuição, além do aporte financeiro das anuidades. Um número cada vez maior de associados passou a desempenhar ações voluntárias na instituição. Alguns destes voluntários passaram então a colaborar nas visitas guiadas.

A partir da década de 90, com o crescimento da demanda, o núcleo de extensão e os voluntários passaram a trabalhar com agenda estruturada, com horários fixos para os mediadores e um dia da semana (na segunda-feira dia em que o museu não abre) para formação teórica, quando eram estudados textos sobre arte e realizadas conversas com os curadores das exposições e artistas.

Entre os anos de 1999 e 2002 o museu passou a produzir catálogos para cada exposição, que eram disponibilizados gratuitamente entre os mediadores como forma de retribuir sua disponibilidade. Foi também neste período que houve um maior número de exposições que contemplavam mediação paga. Nessas ocasiões nossos voluntários tinham a preferência nas vagas a serem preenchidas.

Outra dificuldade que o núcleo de extensão tinha era que a sua diversidade de atribuições, contato com público, cedência de espaços, oficina nos torreões, palestras, seminários e afins, agendamentos, contatos com mediadores e professores. Ficava tudo misturado sem uma clara hierarquia das necessidades do nosso trabalho. Muitas vezes éramos tidos como "faz-tudo". Sempre que os funcionários não sabiam responder às questões das pessoas que procuravam o museu, estas dúvidas eram enviadas ao extensão.

Também as direções nem sempre entendiam a necessidade do núcleo em centralizar a ação educativa, o que eventualmente fazia com que fossem delegadas aos mediadores decisões que caberiam aos técnicos da instituição.

É importante dizer que, desde a fundação da AAMARGS, a mediação no MARGS esteve a cargo de voluntários que prestaram um enorme serviço ao museu e à comunidade.

Sem eles a ação educativa estaria inviabilizada, pois o Estado não possui funcionários suficientes. Este grupo, que no início se denominava monitores, cresceu intelectualmente junto com o núcleo ao discutir as questões da construção do conhecimento em museus com Paulo Portella do MASP, num encontro proporcionado pelo educativo da Fundação Iberê Camargo.

Ao mesmo tempo em que nos descobríamos mediadores, nós iniciávamos uma produtiva parceria com a SMED para



Berenice Gorini, Orunko: Axé lemanjá, 1956.

a formação de professores, inclusive das recém-criadas Escolas Infantis. Com a SEDUC os entendimentos foram bem mais recentes devido ao gigantismo da sua estrutura.

Também à convite da Secretaria Municipal de Educação de Canoas fizemos formação para as professoras de Educação Infantil do município.

Podemos dizer que a necessidade da comunidade e o empenho das diversas equipes que trabalharam no núcleo fizeram crescer a ação educativa,

independentemente da orientação ideológica dos diversos governos pelos quais passamos.

A atual gestão, iniciada em 2011, fez algumas substanciais modificações na estrutura da casa, criando o núcleo de curadoria e o cargo de curador-chefe, unindo os acervos documental e artístico, transformando o núcleo de extensão cultural em educativo, e principalmente, optando por criar exposições a partir do acervo da instituição. Com esta clara posição fica estabelecido que o núcleo educativo do MARGS tem por objetivo principal a formação de público para o museu, objetivo este atingido através da Ação Educativa da instituição, que é delineada em comum acordo com a direção e curadoria.

No mesmo ano o MARGS, em conjunto com o Educativo da Bienal de São Paulo, fez encontro de formação para os voluntários e com os professores das redes públicas e rede privada para a exposição "Obras Selecionadas" da 29ª Bienal de São Paulo.

construção de conhecimento no espaço de educação não formal requer cuidados aue antecedem as visitas mediadas. que importante instituição mantenha um processo constante formação de mediadores, professores



Danúbio Gonçalves, Cai pela terceira vez, 1973.

e coordenadores de grupos que vão visitar o museu. O ideal é que se fizesse esta formação antes de cada nova exposição prevista.

Sendo assim, o museu convidou os educadores do Coletivo-E a elaborarem um projeto pedagógico para a exposição Labirintos da Iconografia, o que fez surgir o "Labirintos da Memória", conjunto de ações que envolveu professores e alunos da rede pública estadual e público espontâneo. No segundo semestre do ano, os espaços do museu foram cedidos a 8º Bienal do MERCOSUL.

No primeiro semestre de 2012, aproveitando a nova abordagem de curadoria implantada na instituição, o educativo do MARGS convidou a professora Adriana Ganzer para realizar o "Encontro de Formação e Curadorias Professores". para Nesse sentido Educativas organizados e discutidos conceitos de arte, museu de arte e curadorias educativas na busca da formação do olhar. Os professores foram convidados a visitar as exposições Mecanismos/Dispositivos e A Invenção da Escala e, a seguir, realizar curadorias educativas utilizando algumas imagens das exposições e outras mais oferecidas pela organização do encontro. No final os vários grupos formados, fizeram a defesa oral de suas curadorias e o grande grupo fez uma avaliação crítica de todo o processo.

Por fim, ainda no primeiro semestre, foi implantada a Ação Educativa Uergs/MARGS, parceria que vai se estender, pelo menos, durante toda esta gestão. A primeira atividade planejada e executada é o "Curso de Formação de Professores," com duração de 14 de setembro até oito de dezembro, que pretende discutir educação em museu, mediação, curadoria, história da arte e arte contemporânea. As ações desenvolvidas nos próximos anos também vão gerar registros escritos.

### ARTE, NÃO-ARTE, MEDIAÇÃO EM ARTE

Igor Moraes Simões

"Isto não é arte!" "Até eu faço isso!" "Porque que aqui isso é arte e lá em casa não é?" Talvez, expressões como essas soem como clichê, lugar comum, ultrapassadas para os habitantes daquilo que aprendemos a chamar de "mundo da arte", ou pelo menos aos habitantes mais autorizados a falar sobre este mundo. Representam noções muito iniciais acerca dos procedimentos artísticos, dos objetos (ou da ausência deles). No entanto, há quem encontre diariamente essas afirmações. Elas se espalham pelas primeiras aulas dos cursos de formação em arte, pelas conversas de grupos de amigos, pelas salas de aula das escolas, por grupos que percorrem museus, bienais e grandes mostras em geral e mesmo por entre homens e mulheres que se acreditam conhecedores de uma "grande arte" com "grandes mestres" e "grandes obras".

Esta escrita nasce de uma necessidade. Da necessidade de trazer a um grupo heterogêneo (e não o são sempre?) algumas indagações sobre como disparar possibilidades para a mediação em arte no espaço do museu e também da escola diante de trabalhos que não se enquadram em categorias canônicas do objeto artístico.

Ao longo das manhãs que nos fizeram reunidos no auditório do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagolli - MARGS, foram surgindo afirmações que, se não se igualam àquelas, são questões que nascem em uma mesma família. São suas irmãs, primas, mães. Naquele momento a estratégia escolhida foi a de fazer em um dos encontros uma aula com o mesmo movimento que este texto por ora se debate para poder soar como um equivalente: de onde, na arte, nasce uma noção que escapa de maneira radical à ideia que durante séculos consagrou o que era indiscutivelmente artístico. Arriscandose ainda mais, como estas mudanças abalaram as nossas ideias de arte, história da arte e ensino da arte.

Aqui, neste pequeno espaço de escrita, me arrisco, não a fazer um rastreamento do nascedouro de expressões como essas, mas de inferir sobre o que está no cerne das falas que suscitaram essa discussão. Reduzindo ainda mais, questiono: que arte é essa que não é reconhecida como arte? Que arte

é essa que "até eu mesmo" faço? Que arte é essa que só ganha esse adjetivo quando está no museu, e fora dele pode habitar o espaço da casa, da prateleira do supermercado, do mundo como aquele espaço comum à existência de tudo que não habita o multiverso da arte? Que criações são essas que abrem espaço para tais indagações?

## Um visitante imaginado e os abalos às noções de arte na década de 60



Emiliano Di Cavalcanti, Composição [Cristo morto], 1941.



Sandro Ka, Reconhecimento, 2008.

Pensemos em um visitante imaainário exposição de uma que reúne trabalhos diversos tempos, espacos, e culturas: Ao passar pelas salas por onde estão dispostos os trabalhos. ele depara com uma tela de matriz figurativa e representativa como "Composição: a Cristo Morto", de Cavalcanti Para esse visitante dificilmente se impõe a pergunta se aquilo que está a sua frente é ou não arte. Ele a fita, a questiona, até mesmo lança possíveis ancoradas narrativas em seu conhecimento pessoal. Compara com

outras representações já vistas com o mesmo tema ao longo de sua experiência cultural. Ele pode até, a partir destas referências, questionar se é ou não uma "boa pintura". Mas o que acontece quando este mesmo visitante se depara com um trabalho como "Reconhecimento" do artista Sandro Ka?

Não, não estou afirmando que os visitantes de museus e exposições em geral, não tenham condições de adentrar no jogo proposto pelo trabalho do artista gaúcho que se apropria de dois objetos da esfera do cotidiano e lhes

reagrupa criando um bloco de significações múltiplas que se projetam desde uma afetividade posta em uma memória iconográfica destas peças, até os novos sentidos que migram de uma a outra e circundam este agrupamento-situação proposto. O que faço aqui é utilizar estes dois artistas e seus trabalhos e a figura desse visitante imaginário para colocar em evidência duas noções completamente distintas sobre arte, artistas, procedimentos e objetos.

Na pintura de Di Cavalcanti podemos entrever noções consagradas que apontam para um artista que cria manualmente seu trabalho, a partir do conhecimento de técnicas específicas para isto, ali se pode ver sua maestria no jogo cromático, no arranjo das figuras, aludindo a uma iconosfera que aproxima este trabalho de toda a arte que foi produzida e aceita como tal no Ocidente, pelo menos se adotarmos, como momento de partida, o século XVI com todos os estabelecimentos que estipularam aquilo que é ou não arte e da própria história da arte, com os escritos de Giorgio Vasari. Logicamente, percebe-se na tela o conhecimento do artista sobre as mudanças procedidas durante as vanguardas modernas. Cabe ressaltar a própria especificidade do trabalho: uma pintura - reconhecidamente uma manifestação icônica da produção artística. Todas essas características permitem que o trabalho de Di Cavalcanti se posicione nas noções que construíram, como afirmam Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2006), as grandes narrativas da arte e nas modalidades mais recorrentes e consagradas nestas narrativas, em especial a pintura e a escultura.

Mas e o trabalho de Ka? O artista se apropria de objetos já existentes e que saem do fluxo do cotidiano. Não há aqui o artista como um criador de formas, não cabem aqui os mesmos critérios utilizados para validar a qualidade estética do trabalho de Cavalcanti. Há sim, um olhar artístico sobre o mundo e seus objetos, sobre os discursos que se mostram nestes objetos e sobre as possibilidades de novos arranjos discursivos. Um olhar que pode selecionar desde a feirinha, até a loja da esquina aquilo que reagrupado (ou seria reencenado?) se transforma em suporte de uma arte posta em pensamento e que tem no objeto um índice deste movimento cerebral. Pouco ou nada existe aqui que afirme categoricamente estes dois objetos como artísticos, a não ser o fato de estarem colocados em um museu. Partindo das premissas que garantem a pintura de Di Cavalcanti um pertencimento à

esfera da arte, quando nos colocamos diante do trabalho de Ka, estaríamos diante de uma não arte? Não se abririam aqui espaços para as afirmações que dão início a esta escrita? Proponho uma outra via mais plausível: Pensar quais deslocamentos foram esses que permitem o reconhecimento do trabalho de Ka como arte.

Correm pela ficção que proponho aqui, ao alinhar estes dois trabalhos, uma enorme quantidade de abalos que a ideia de arte sofreu a partir da década de 60. Abalos que moveram a posição e a função do artista e da arte como criadores de objetos, a noção de autor, de história da arte. Penso nas palavras de Michael Archer, quando nos diz que:

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: A pintura e a escultura (...) Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades (ARCHER, 2008, p. 1).

As certezas perdidas das quais o autor nos fala, não foram apenas vivenciadas pelos habitantes autorizados do mundo da arte. Não afetaram apenas a crítica, a filosofia e a história da arte do período, que se viram diante de criações que escapavam a tudo que se compreendia como artístico. Essa perda também foi vivenciada pelo público. Um público que em grande parte ainda tenta entender essa cisão ocorrida a partir da década de 60 e que abriu um amplo número de possibilidades estabelecendo as feições da arte contemporânea. Se por um lado, no campo dos estudos da área, essa experiência já foi ultrapassada, não parece que o mesmo tenha ocorrido com o público em geral. Embora deva se pesar aqui o crescente número de arandes mostras e bienais pelas grandes cidades do mundo e a frequência de público nessas exposições que trouxeram uma familiaridade com a arte contemporânea e, em nosso contexto particular, a existência de mostras como a Bienal do MERCOSUL. Ainda assim, é possível encontrar no público não familiarizado com a arte contemporânea, um constante ar de incredulidade diante dos trabalhos expostos.

Sabemos que uma exposição de arte contemporânea pode se apresentar como um espaço que move pela incerteza,

que inquieta, produz novas possibilidades de pensamento, mas creio que o reconhecimento destas características passa por uma compreensão. Quando falo em compreensão não estou defendendo uma apropriação de um ou outro trabalho naquilo que ele "de fato seria", o que incidiria na busca de uma verdade quardada a ser desvelada pelo reconhecimento das "reais intenções do artista", que muito mais serve para uma experiência moderna do que para a contemporânea. Compreender significa, aqui, reconhecer procedimentos artísticos como possibilidades da arte do nosso tempo. Essa necessidade se torna mais indispensável ainda quando apontamos para um grupo com as características daquele que motivou esta escrita e a aula que lhe deu origem. Um grupo preocupado, em geral, com a mediação de trabalhos artísticos no contexto da escola e do museu. Afinal, como é possível mediar um trabalho que não entendemos como arte?

No século XX, realizações como o trabalho de Marcel Duchamp, de maneira seminal no início do século e, mais tarde, a retomada de algumas das suas ideias nos caminhos que levam ao Minimalismo, Arte Pop e Arte conceitual são chaves indispensáveis para compreender a metamorfose dos trabalhos que passaram a habitar museus e galerias (ou ainda negá-los). Não farei agui uma longa digressão sobre estas contribuições, antes de tudo o que faço é citar estes momentos como passos indispensáveis para compreender as mudanças da arte da metade do século XX até os nossos dias. A partir deles, vê-se a emergência dos meios fotográficos, audiovisuais, da efemeridade, da performance, happening, instalações e ainda uma ampla agenda que principalmente a partir da década de 70, vai questionar e propor as noções do outro e da diferença, baseadas em temas problematizados pelos estudos culturais. Também para o público e profissionais que agem no ensino da arte tanto em âmbito formal como informal, novos pontos de partida são estabelecidos. Dedicando-se a analisar o surgimento de novas modalidades de trabalhos na arte conceitual a partir do trabalho do artista Lawrence Weiner, o historiador Michael Archer (2008) afirma que encontramos ali um desconforto com o conceito de arte como expressão de uma ideia ou emoção pertencente ao artista. Em vez de perguntar o que uma peça significa, isto é, tentar descobrir o que o artista está tentando nos dizer, agora era mais apropriado para o "receptor" considerar de que maneiras a informação dada

poderia ser significativa" (p.78). Esse pensamento também se desenvolve a partir das mudanças em relação noção de texto e leitor, desenvolvidas por filósofos como Roland Barthes e explicita a mudança nas expectativas do espectador na tentativa de uma possível "interpretação" para a obra de arte.

Diante disso, como mediar, ao nosso visitante imaginário, trabalhos como este? Cabe esclarecer que ele não domina estes códigos e se pergunta constantemente sobre a validade artística daquilo que está vendo. Nosso visitante adota como modelo uma ideia de arte que é formada por uma base clássica com informações sobre arte moderna e chega na maioria das vezes com essa expectativa nas exposições. Será que as mesmas questões, estratégias e indagações utilizadas para mediar o "Cristo morto" servem para os" bonequinhos de louça e plástico" ?

Os trabalhos contemporâneos também exigem que se respeitem as mudanças na arte para que sejam, dentro das suas possibilidades e impossibilidades mediados. A dificuldade diante de um conjunto tão amplo de proposições artísticas como as que vivenciamos hoje não assola apenas ao professor, ao mediador, ao público em geral. No ano de 2012, a diretora artística da Documenta (13) publicou a "carta a um amigo" onde fala sobre a dificuldade da construção de sentidos em uma exposição. Em um dos trechos publicados pela Revista Humbold 104 (2012), ela diz:

A transformação de uma exposição em um experiência formadora de sentido para seus visitantes é complicada. Jamais existe, em um dado lugar, em um dado momento, somente um público homogêneo. Há grupos variados de público: os cultos e familiarizados com a assim chamada "grande arte", outros que como flaneurs encontram por acaso a exposição pelo caminho, outros ainda que veem na arte o ultimo espaço livre para o ativismo, o mundo da arte local, (...) É por isso que se pode entender uma exposição como uma rede de várias exposições que passam constantemente ora para o primeiro plano, ora para o plano de fundo, algumas visíveis, outras invisíveis e outras somente visíveis após muitos anos depois de um evento como este.

Compreender o pensamento que envolve a produção de novas ações, objetos e procedimentos artísticos, torna-se, assim, indispensável para podermos reconhecer trabalhos cujas faces não nos são mais apresentadas dentro de categorias pré-definidas. Já o nosso visitante, adentra hoje em um museu, ou em uma uma galeria que sabe (ou deveria saber) não haver uma leitura oficial para os trabalhos que expõe, posto que a exposição que apresenta é tão variada quanto o número de visitantes que recebe. No entanto, o conhecimento das possibilidades do campo artístico contemporâneo é uma contribuição indispensável para aqueles que pretendem auxiliar nosso visitante imaginário a pensar, jogar e abrir-se a uma arte que é selvagem a enquadramentos e que como o próprio tempo, escapa constantemente àqueles que tentam apreendê-la. Uma arte que se impôs a tudo que estava estabelecido e abriu, expandiu e instaurou novas formas de fazer, pensar, e ver a arte e o mundo potente que se deixa brotar por entre estes trabalhos.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BELL, Julian. A nova história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. Sobre a Elaboração Progressiva de uma Exposição

na Escrita. Revista Humboldt. Bonn, Alemanha, n. 104 p. 55 - 57, 2012.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

HARRISON, Charles. Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 2007.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

SMITH, Edward Lucie-: Arte POP. In STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SMITH, Roberta: Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

### Passagens, móveis e projeções

Elaine Tedesco

"A fotografia, que tem tantos usos narcisistas, é também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo; e os dois são complementares." Susan Sontag

Olho a cidade brincando de perder-me para vê-la como uma desconhecida. Observo os contrastes de sua trama urbana, vejo pátios, janelas e portas gradeados, muros com cercas eletrificadas, casas, casebres, mansões, construções precárias, fábricas desativadas, lojas de móveis velhos ou antigos. Em minhas andanças gosto de recriar caminhos demarcando as ruas: próximas, conhecidas, distantes, impensadas, estranhas, calmas, movimentadas, escuras, arborizadas.



Elaine Tedesco, Entre os móveis, 2012.

caminhadas Nessas focalizo detalhes dessas ruas e alaumas vezes, elejo lugares fotografar para servirem OU para anteparo para projeção das imagens fotografadas. Procuro fixar alguns aspectos que intriaam – edificações

velhas, fábricas e construções abandonadas, guaritas para seguranças, lojas de móveis antigos. De tudo o que registro me interesso de maneira especial pelas construções que indicam decadências e desocupações, isto por que de certa forma elas indicam cacos de histórias locais, que ancorados em um outro tempo ainda resistem provocando intervalos temporais na cidade. Pode-se vê-los, também, como espaços de indeterminação que mostram um curso da vida do lugar, sua falência e abandono.

Passo muitas vezes por um lugar até decidir fotografá-lo. Como os demais objetos do mundo, os lugares quando fotografados perdem suas dimensões, seu ar, seu som, achatam-se perdem

a referência do contexto, desencarnados tornam-se imagens. Registros instantâneos de instantes fugidios que procedem de "uma espécie de estética do desaparecimento e do apagamento, que vai com força contra essa concepção difundida demais segundo a qual a fotografia seria o ápice do real" (Dubois, 1993, p.247) ou como afirma Baudrillard "o vestígio deixado pela desaparição de todo o resto" (1997, p.35). Neste meu processo de trabalho com as fotografias existem longos períodos entre as obtenções e seu destino como projeção, edito-as e elas ficam em um limbo, esperando. Eu necessito de tempo para apreender as fotografias obtidas, esquecer o lugar e encontrá-lo como imagem, observar os seus detalhes, me surpreender com eles. De fato o que ocorre é: deposito-as entre tantas outras imagens em minhas caixas de slides, ou nas pastas de arquivos digitais, que não possuem uma classificação precisa, para depois procurar, rever e reeditar antes de realizar as projeções. São o registro do meu jogo com a caixa preta, atestados de uma relação de presença e ausências.

Em janeiro de 2005 iniciei, simultaneamente, duas séries de registros fotográficos – uma focalizando os espaços internos de algumas lojas de móveis usados e a outra fotografando meu reflexo diante do espelho. Os arquivos de imagens ficaram guardados durante meses, isto é o que ocorre todas as vezes que inicio um trabalho novo. Em outubro do mesmo ano quando fui produzir o trabalho para a V Bienal de Artes Visuais do Mercosul decidi abrir os arquivos e realizei alguns esboços para a criação de um vídeo.

## 1.1 A edição de passagens entre os móveis e o retrato no espelho

A edição em vídeo é um trabalho com o tempo, muitas vezes criam-se ritmos a partir de fragmentos temporais préexistentes, nesse caso no processo de edição tratou-se de criar uma sequência rítmica a partir de imagens estáticas. Todas as imagens foram capturadas em fotografia digital. Antes de editar fiz alguns esboços em um programa para desenvolvimento de apresentação de slides, foi possível, então, classificar e editar as imagens das lojas de móveis que seriam usadas e verificar que o meu retrato destacava-se diante do conjunto provocando cortes brutos nas sequências. Por isso depois realizei fusões entre seis autorretratos diante do espelho e fotografias de interiores de lojas de móveis. O

conjunto final de imagens disponíveis para edição em vídeo era composto por essas seis imagens e mais uma dúzia de cenas com os referidos espaços. A edição foi feita da seguinte maneira: primeiro - uma sequência de obtenções fotográficas usando a fusão como transição; segundo - uma nova fusão dessa sequência sobre ela mesma; terceiro - uma fusão entre a sequência resultante e a primeira invertida.

O ritmo é dado pelo tempo das transições. O resultado é um vídeo composto por passagens de uma cena a outra. Não há desenvolvimento de acontecimentos narrativos, apenas trânsitos. A impressão final é de que uma sequência de imagens está sendo projetada sobre ela mesma.

#### 1.2 As projeções nos espaços da Fundação Iberê Camargo

Quando fui convidada para participar da Revista Lugares, imediatamente pensei em criar um trabalho a partir do vídeo que descrevi acima. Fiquei pensando em como aproximálo dos meus procedimentos com as projeções no espaço urbano. Inicialmente pensei em projetá-lo em diferentes espaços na cidade ou projetar outras imagens que tenho em meus arquivos (como fotografias de ruínas), por fim, escolhi projetar as fotografias dos espaços internos das lojas de móveis antigos (que foram transpostas pra slides) sobre os espaços internos da Fundação: primeiro no ateliê de gravura de Iberê Camargo e depois na sede do museu que ainda está em construção.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

BAUDRILLARD, Jean. A arte da desaparição. Coleção Nimagem. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Núcleo de tecnologia da Imagem, 1997. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1994. SONTAG, Susan. Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Este texto foi publicado originalmente na revista eletrônica Lugares, Fundação Iberê Camargo, em 2006.

## Três epígrafes, nove indagações e um inventário acerca do Lugar Nenhum

Helene Sacco

Estamos ligados a este lugar pelas lembranças. (...) Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. Michel Certeau

Vive-se em algum lugar Em um país, em uma cidade deste país, em um bairro desta cidade, em uma rua deste bairro, em um apartamento deste prédio. Georges Perec

O que é a vida? Não sei. Onde ela habita? Ao inventar o lugar os seres vivos respondem essa questão. Michel Serres

Lugar Nenhum, mais que uma construção, conceito ou localização, é uma sensação...

1. O que nos liga de fato aos lugares? 2. Em que medida, situação ou condição podemos dizer que somos de um algum lugar?

As implicações nas formas de habitar e as experiências de espaço desencadeadas por essa ação vêm tomando o centro das pesquisas de várias áreas do conhecimento, produzindo um alerta quanto à necessidade de reflexão sobre o assunto.

Segundo Marc Augé, a urbanização do mundo é um fenômeno que um demógrafo pôde comparar à passagem histórica para a agricultura, ou seja, à passagem do nomadismo caçador ao sedentarismo. No entanto, seu paradoxo, nos alerta o autor, é que se trata de um "fenômeno que não corresponde a um novo sedentarismo, mas, antes, a

novas formas de mobilidade" (AUGÉ, 2010, p.29). Em geral, a mobilidade é associada à aceleração das comunicações, ao aumento crescente do turismo e à flexibilização dos Estados e Economias, advindos da globalização. Esta nos dá como marca a inadequação da noção usual de pertencimento a um lugar, rompendo por mais que nos esforcemos contra, a associação entre lugar, cultura e identidade. Sem um lugar definido, a mobilidade passa a ser um novo paradigma contemporâneo.

3. É possível habitar o movimento? Guilherme Wisnik salienta que a mobilidade aparece como um impulso generalizado e "difuso", constituindo o próprio "ser" da cidade contemporânea, no qual a ideia de mobilidade acaba criando um paradoxo: "remete a uma condição transitória fixada em estado de permanência" [1]. Um estranho paradoxo, porém, mais do que isso, um exemplo de como se expressa a forma de ser e estar no mundo atual.

As indagações aqui apontadas me foram apresentadas como experiência de desnorteio. Aconteceu no dia em que me deparei com uma casa sendo deslocada de um lugar para outro sobre um caminhão. Tal acontecimento, que me era desconhecido, mas muito comum na região sul de Santa Catarina, tornou-me estrangeira na paisagem da cidade e completamente fora de lugar. Por alguns segundos perdi o sentido de lugar no mundo e precisei reinventar o que eu entendia sobre como habitar um lugar. Eu que sempre fui migrante e mudei diversas vezes de casa, estava presenciando uma prática onde o lugar "em parte" segue junto ao seu proprietário.

Por algum tempo a casa me deteve atenção, motivando a criação de objetos-lugares e proposições relacionais onde os contextos são ativados e imantados com a inserção de dispositivos, mas havia uma imagem que não saia do meu pensamento: a de uma cidade mudando constantemente de lugar, alterando completamente suas referências e experiências. Uma cidade Caos, a cidade dos apagamentos que gerou a possibilidade do Lugar Nenhum.

[1] WISNIK, Guilherme. O nomadismo sedentário. Trecho extraído da Folha de São Paulo, Folha Ilustrada na segunda-feira do dia 22 de outubro de 2007.

Com invenção a cidade dessa Caos. passei a estar atenta às características das cidades. suas peculiaridades. formas organização e modos de funcionamento. Percebi assim, a existência de um desenho sutil feito de movimento, desenho



Helene Sacco, Lugar Nenhum: marcas para um ponto príncipe, 2012.

que age na estrutura das cidades como um princípio fundador, ele se inscreve e determina as formas de convívio, as trocas, as fugas, as exclusões, os isolamentos, criando formas de vida no ritmo da circulação, portanto a cidade é como um corpo vivo.

Lugar Nenhum pode ser pensado como o extremo do movimento. 4. O que aconteceria a uma cidade se todas as casas mudassem de lugar com certa frequência? 5. O que a faria se fixar numa mesma região? 6. O que determinaria o tempo de permanência? 7. E se por acaso, essa forma de habitar virasse prática usual a todos os lugares do mundo? 8. Como seria esse sujeito/cidadão/migrante em constante movimento? 9. Como viver a mobilidade preservando a experiência direta e com o mundo?

É preciso salientar que a prática migrante é diferente do nomadismo tradicional. O verdadeiro nômade habita sua paisagem na mais estreita, íntima e sensível relação. Ele a conhece em profundidade ao mesmo tempo em que depende dela em grande escala. Essa dependência imprime uma forma de vida onde se respeita o ritmo da natureza, os ciclos, os riscos, onde é fundamental ler a paisagem como a um texto que muda a cada hora e em todas as estações.

As formas de vida, em parte, correspondem ao valor e sentido depositado ao território que habitamos. Isso me fez pensar muito no que se faz e o que se espera de uma cidade. As indagações a cerca do lugar e as forma de habitar fizeram dessa experiência de encontrar uma casa sendo transportada, num inventário-coleção que virou matéria ficcional. Ao ver que o número de casas inventariadas poderia formar um bairro, procurei materializar, em certa medida, o que antes só

existia no inconsciente e no imaginário. A ficção assim tornouse um gesto de construção ao inventariar-recolher, em meio aos resíduos do real o material necessário.

Lugar Nenhum é um inventário de encontros com casas moventes. Lugar Nenhum não é um Não Lugar, conceituado por Marc Augé, como um lugar de passagem que se opõe ao lugar antropológico. Lugar Nenhum, não possui localização, não se fixa. O que se move é o próprio lugar alterando completamente a forma de se relacionar com o mundo. Noções de tempo e espaço se tornam absolutamente alteradas. Aqui uma narrativa de um dos vagueadores do Lugar Nenhum:

...e neste dia todas as casas mudaram de lugar. Desde então, nossas referências são as estrelas. Um endereço que se altera com as estações. O supermercado não fica mais na terceira quadra depois da padaria, logo no que passávamos por uma casa rosa. A torre da igreja não está mais localizada em frente e bem ao centro do pórtico da cidade...

Os telescópios, lunetas, bússolas, tornaram-se novamente objetos imprescindíveis.

Estradas, rotas e caminhos, transformaram-se em textos para serem lidos com extrema atenção. Usamos os caminhos exercitando a lentidão, já que nos é obrigatório o movimento. Os mapas precisam ser refeitos a cada dia, numa cartografia complexa que não conta somente com o que é visível, mas tudo que se considera experiência. 2007/... [2]

Através dessa narrativa, a cidade e como viver, tiveram a primeira forma. Narrar é um gesto que além de inventariante do real é construtor, e ainda consegue ser também uma forma de endereçamento. Nasce de uma experiência, onde a narrativa como potência construtora não separa o fazer do pensar e reconhece a relação direta entre vida e criação. (BENJAMIN, 1993, p. 221) Esse procedimento de leitura é semelhante à experiência com a instalação chamada Lugar Nenhum: notas para um ponto príncipe. Na instalação, um conjunto de objetos, fotografias e desenhos, constrói por fragmentos o lugar de experiência. Nela, seja a andorinha, a casa de vidro ou a câmera lúcida, tudo procura ser objeto/ presença, que se fazem também palavra/texto que gera e desdobra as alusões. Todos os objetos foram inventariados de lugares de revenda de objetos usados e antigos, onde o

[2] SACCO, Helene. Lugar Nenhum. Texto que faz parte do múltiplo, 2011, p.01, e da Instalação chamada Lugar Nenhum: marcas par um ponto príncipe, 2012.

gesto de inventariar e inventar aproxima essas duas palavras pela sua raiz etimológica. Aquilo que foi encontrado jamais deixa de existir: inventário, invenção.

A coleção de 33 fotografias traz a ideia de cidade em movimento. Essas imagens surgiram por acompanhar o deslocamento de algumas casas, outras por doação realizada por amigos, colegas e alunos, ao saberem da pesquisa que venho desenvolvendo desde 2007. Os desenhos são realizados com 30 carimbos com figuras de convenções de trânsito utilizadas em rodovias, uma espécie de alusão às formas de leitura, num mundo onde tudo é movente. Nele, certamente as placas e sinalizações predominariam na paisagem, as autoestradas seriam uma rede de movimentofixo, onde o ritmo e rotinas do mundo se organizariam a partir do tráfego de veículos.

A necessidade de diálogo direto com o mundo, na tentativa de criar raízes através da experiência artística, vem como uma proposta de desenho da paisagem. O desenho é dúbio: árvore com os galhos ou tronco só com a raiz. Moverse ou fixar-se? É preciso estar lá para saber. O material de desenho está acoplado à valise com livro e câmera lúcida. O Ponto Príncipe, uma atualização do ponto 0 da perspectiva renascentista, se insere como o lugar de ver ou de viver a experiência de criação de uma nova imagem-paisagem. O ponto 0 numa perspectiva invertida é o lugar do sujeito, o lugar onde tudo principia. Trata-se de um objeto-lugar que pertence a um sujeito que viaja pelo mundo do Lugar Nenhum, ele cria pontos de experiência através do desenho, o que considero exercício de certa lentidão, qualidade cada vez mais necessária ao mundo.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

AUGÉ, Marc. Por uma antropologia da mobilidade. São Paulo: Editora UNESP, UFAL, 2010, p. 29.

\_\_\_\_\_\_Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas. SP: Papirus. 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W. In: Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política – 6º Edicão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p.221.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. 1. Artes do Fazer. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.p.189.

PEREC, Georges. Espécies de espacios. Ed. Montesinos 4º ed. 2000.

SERRES. Michel. Atlas. Madri: Catedra. 1995.

WISNIK, Guilherme. O nomadismo sedentário. Trecho extraído da Folha de São Paulo, Folha llustrada na segunda-feira do dia 22 de outubro de 2007.

# 23 notas para um museu infra-ordinário

Mariana Silva da Silva

As notas em itálico constituem-se de citações traduzidas pela autora do livro L'infra-ordinaire (Paris: Éditions Seuil, 1989, pp. 9-13) de Georges Perec (1932-1986). As outras notas aludem à instalação Lugar Nenhum: marcas para um ponto príncipe, 2012, da artista Helene Sacco (1975), pertencente ao acervo do MARGS e apresentada na mostra Economia da Montagem, 2012.



Helene Sacco, Lugar Nenhum, 2012.

N° 1 - O que realmente acontece, o que nós vivemos, o resto, todo o resto, onde está ele? Aquilo que acontece todos os dias e volta a acontecer a cada dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta dele, como

### interrogá-lo, como descrevê-lo?

Nº 2 - Há, em primeiro lugar, uma fotografia emoldurada de uma casa sendo transportada em uma autoestrada por um veículo. A casa é de madeira envelhecida, sua pintura um tanto patinada. Não vemos janelas, somente uma porta entreaberta. Por baixo da casa, podemos ver as rodas do automóvel que a transporta. Somam-se a esta fotografia muitas outras (de casas que andam em carros).

 $N^{\circ}\,3$  - Uma maquete de uma casa de vidro bem pequena está sobre uma prateleira igualmente de vidro presa à parede. Dela brotam flechas pretas.

N° 4 - Mais acima à esquerda da casa, na mesma parede, há uma fotografia enquadrada e um texto datilografado sobre fundo cinza, igualmente enquadrado. Ambas as molduras são: A) retas; B) de madeira clara; C) acompanhadas de vidro reflexivo convencional. Se o olhar for levemente inclinado para baixo avistar-se-á duas figuras pretas carimbadas sob os distintos quadros. Se o olhar for levemente inclinado para cima avistar-se-á uma escultura de porcelana representando

um pássaro voando. A figura possui uma cor entre preto e cinza, dependendo da posição da luz.

N° 5 - Interrogar o habitual. Mas, justamente, estamos habituados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um



Helene Sacco, Lugar Nenhum, 2012.

problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação.

N° 6 - A fotografia localizada ao fundo da peça é um registro preto e branco de uma paisagem delimitada por um morro e um céu nublado. O foco da imagem concentra-se na silhueta de uma árvore sem folhas. Em primeiro plano, localiza-se uma casa simples e um poste de madeira.

N° 7 - Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?

 $N^{\circ}$  8 – De longe, as flechas assemelham-se a moscas ou outros tipos de insetos.

Nº 9 – O centro de interesse da sala parece ser um estreito tapete estendido no chão, em diagonal, cuja existência somente é justificada pela maleta de couro que recebe em sua superfície. A antiga mala não é pequena nem grande e permanece aberta mostrando seu conteúdo, destacandose: um conjunto grande de carimbos e um passarinho de porcelana azul.

N° 10 – Como falar destas "coisas comuns", como controlálas melhor, como segui-las, arrancá-las da escória em que permanecem atoladas, como dar-lhes um sentido, uma linguagem: que falem, finalmente, do que são, do que somos. N° 11 – Talvez se trate de fundar nossa própria antropologia: aquela que falará de nós, que irá procurar em nós o que há tanto tempo pilhamos dos outros. Não o exótico, mas o endótico.

N° 12 – A propósito do pássaro azul. Está de perfil à maneira egípcia. Do ponto de vista em que foi moldado, possui unicamente uma asa. Sua posição é deitada como um peso de papel. Abaixo dele, um mapa. "O céu".

N° 13 - O que se deve interrogar são os tijolos, o vidro, o concreto, nossas maneiras à mesa, nossos utensílios, nossas ferramentas, nossos usos do tempo, nossos ritmos. Interrogar o que parece nunca deixar de nos surpreender. Nós vivemos, é claro, respiramos, é claro, nós caminhamos, nós abrimos portas, descemos escadas, sentamos em uma mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Onde? Quando? Por quê?

N° 14 – A asa do pássaro ainda encosta levemente em uma folha de papel do tipo ofício, tamanho A4 em que é impressa uma extensa lista de convenções gráficas. Para cada item da lista, um desenho. Alfândega, altura sobre o nível do mar, barca, bomba de gasolina, caminho, campo de



Helene Sacco, Lugar Nenhum, 2012.

aviação, cruzamento sem barreira. Subitem estradas estaduais: Terra natural, pavimentadas, estrada federal, estrada de ferro, fonte térmica, hospedagem eventual, hospital. hotel. histórico, montanhas ou serras, oficina mecânica. passagem difícil. de refeições, ponto auilometragem parcial, quilometragem total. ruínas. váu. vista panorâmica.

Nº 15 – Diante da maleta está armado um complexo objeto autossustentado por uma base tipo tripé. Trata-se de uma câmera lúcida, utensílio óptico usado para ajudar artistas a desenhar. Ela permite executar uma sobreposição óptica do assunto visto sobre a superfície na qual o artista desenha. O artista vê simultaneamente a cena e o plano do desenho. O desenho da silhueta de uma árvore sem folhas ocupa a face da pilha de papéis sustentada pela prancheta do aparato.

N° 16 – William Hyde Wollaston patenteou a câmera lúcida em 1807.

N° 17 – Descreva sua rua. Descreva para um outro. Compare. Faça um inventário de seus bolsos, sua bolsa. Pergunte-se sobre a procedência, o uso e o destino de cada objeto que você carrega.

Nº 18 – O conjunto de carimbos é espalhado e amontoado. Devem ser mais do que vinte carimbos encostados uns aos outros. Os instrumentos que servem para marcar papéis de uso oficial ou particular possuem uma haste cuja ponta é arredondada e a extremidade oposta chata e retilínea. Alguns cabos de madeira saem das divisórias internas da maleta. Suas pequenas bases emborrachadas estão enegrecidas pela tinta seca e em cada uma delas está gravada uma seta horizontal. A disposição dos carimbos dispara as setas em sentidos opostos.

Nº 19 – Questione suas colheres de chá.

N° 20 – O que existe sob o seu papel de parede?

N° 21 – Quantos gestos são necessários para compor um número de telefone? Por quê?

N° 22 – Somada às fotografias de casas que andam em carros, a inscrição carimbada na parede branca à direita de quem entra diz: "Lugar Inventado".

N° 23 – Importa-me pouco que essas questões sejam aqui, fragmentárias, apenas indicativas de um método, mais de um projeto. É muito importante para mim que pareçam triviais e fúteis: é precisamente o que as torna tão, se não mais, essenciais do que tantas outras por meio das quais, em vão, tentamos capturar a nossa verdade.

# Vamos falar sobre arte?

Carmen Lúcia Capra

Às vezes, por força das adversidades do cotidiano, somos levados a nos queixar sobre o pouco espaço destinado às artes na vida, na mídia, na escola. As estatísticas mostram em números o pequeno gasto das famílias brasileiras com cultura. [1] A mídia, apesar de seus vários veículos, como televisão, jornal, revista e principalmente internet, tem priorizado mais a divulgação de eventos artísticos e culturais do que o jornalismo cultural. O espaço escolar, um lugar de conhecimento – e também de conhecimento em arte – muitas vezes promove uma arte descontextualizada em relação aos estudantes e às necessidades culturais da nossa época. Partindo desse ponto de vista, um tanto amargo, prosseguirei este ensaio falando sobre lugar, interesse e oportunidade em relação ao conhecimento artístico.



Alexandre Arioli, Sem título, 1985.

## O Lugar

O museu é o espaço frequentemente indicado como o luaar da arte. Mesmo aue entendamos aue produção artística tenha se afastado do tradicional espaco expositivo do museu, tomando forma ocorrência muito diversas, é à ideia de museu que geralmente as pessoas que não são da área recorrem ao se referirem ao lugar (físico) da arte. Assim, se as pessoas reconhecem

[1] A despesa média mensal familiar com recreação e cultura é de R\$ 52,26, segundo a última Pesquisa de Orçamentos Familiares realizada pelo IBGE. Disponível em <a href="http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=rs&tema=pofdespesasrendimentos">http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=rs&tema=pofdespesasrendimentos</a>. Acesso em 15 nov. 2012.

no museu um espaço de arte, este, além de conservar, preservar, estudar, colecionar, exibir a arte, deve trabalhar para que o público acesse o que lá se encontra e realiza. Por este aspecto, entende-se que a democratização do acesso à arte pelo público faz com que a dimensão educativa ganhe relevância e deva ser agregada ao conjunto de funções do museu.

Grande parte dos museus da atualidade mantém um setor educativo que atua na produção de materiais e estratégias de mediação para promover e aprofundar a relação entre o público e a arte. No contexto local [2] pode-se dizer que as instituições culturais têm se empenhado em atrair todo o tipo de visitante: estudantes de todas as idades, professores, grupos de trabalhadores, famílias, idosos, turistas, portadores de necessidades especiais, visitantes ocasionais, além de manter um público que já é frequente. Assim, para promover educação, cada qual em sua medida investe em uma variedade de ações como: formação de mediadores, encontros com artistas e curadores, disponibilização de materiais pedagógicos, realização de cursos para professores e oficinas artísticas

#### O Interesse

Recentemente. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, através do colegiado de professores da Graduação em Artes Licenciatura, Visuais: e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul uniram forças em prol da ação educativa



Diana Domingues, Universusmulti, 1984.

[2] Refiro-me à cidade de Porto Alegre, considerando informações fornecidas pelos convidados dos Diálogos sobre museu, arte e educação, evento ocorrido em14 de setembro de 2012 por ocasião do lançamento do convênio entre Uergs e MARGS: Camila Monteiro Schenkel (Projeto Educativo Fundação Iberê Camargo); Igor Simões (Artes Visuais – Uergs); Maria Helena Gaidzinski (Ação Educativa Santander Cultural); Paola Zordan (Faculdade de Educação – UFRGS) e Vera Lúcia Machado da Rosa (Núcleo Educativo MARGS). do museu. No mês de setembro, iniciamos o Curso de Formação de Professores, a primeira produção da parceria interinstitucional, que tinha como meta principal (mas não exclusiva) desenvolver, com professores da rede pública, estudos acerca do ensino contemporâneo de artes visuais em relação às exposições vigentes no museu, além de realizar práticas artísticas e criar, coletivamente, propostas pedagógicas que pudessem encorajar novas aulas de Arte nas escolas.

No primeiro dia de curso tivemos o auditório cheio, o que nos fez perceber que tínhamos "ouvintes" atentos aos instrumentos disponíveis de divulgação. Mas, além da presença significativa, merece atenção especial o fato de existir uma rica variedade de interesses naquele grupo, formado de: artistas, estudantes de artes visuais em licenciatura e bacharelado, professores de Arte já atuantes e recém-formados, mediadores de museus diversos (de arte, de história, de futebol), integrantes de organizações culturais, estudantes e formados em museologia, arquitetura, história, sociologia, psicologia, pedagogia, cinema, letras e apreciadores das artes.

O grupo se constitui de pessoas especialmente interessadas em arte, que lá estão para trocar conhecimentos, expressar dúvidas e elaborar respostas às suas inquietações. Procuram uma interlocução entre suas áreas de origem e a arte ou um espaço de expansão das diversas práticas como estudantes, artistas e professores.

Essa vontade – que é vontade de arte, em sentido amplo – só pode se manifestar se a abordagem adotada pela ação educativa for a do diálogo, em que cada um parte de um diferente ponto (quanto à sua formação, por exemplo) para trilhar o caminho de uma mediação que contemple a manifestação aberta e a escuta dos saberes, das hipóteses, dos anseios. No interior de uma prática educativa baseada na compreensão compartilhada é que poderão surgir possibilidades de geração de sentido de sujeitos ativos no diálogo sobre e com a arte.

Nesta perspectiva, muito pela característica do grupo que se constituiu, temos percebido que o trabalho a ser desenvolvido em um museu não é o da reafirmação do mais elevado saber sobre a arte, mas um trabalho que tenha como ponto

de partida a necessidade expressa pelo grupo, permitindo o trânsito de conhecimentos que partem das pessoas, toquem na arte e voltem para elas, modificados.

Isso nada significaria se não existissem pessoas interessadas em falar sobre arte. E elas existem, atuam nos mais variados segmentos e anseiam por oportunidades não somente para se manifestarem e expressarem suas ideias sobre a arte, mas, sobretudo, para aprender através do diálogo.

### A Oportunidade

Existindo o lugar e o interesse, resta pensar sobre a oportunidade. Cursos, palestras, colóquios, visitas mediadas, oficinas: toda oferta que se puder fazer ao público é um modo potente de oportunizar a aproximação desejada com a arte. Mas não parecem bastar os encontros, é preciso garantir o espaço para a manifestação de pensamentos. É preciso não somente ouvir e não simplesmente ser ouvido, mas sobretudo dialogar para que aquele lugar e obras passem a ser frequentados, habitados, vividos.

Fernando Hernández [3] , tratando sobre as relações de poder constituem aue educação em museus, especialmente prática da mediação, propõe que instaure um estado de possibilidade e de encontro com a arte em vez da transmissão de informações sobre ela. Entende que a tarefa em que devemos nos



Isaura Pena, Sem título, 1986.

[3] Levo em consideração sua fala 13 dezembro de 2011, na conferência internacional "Em nome das artes ou em nome dos públicos?", promovida pelo Serviço Educativo da Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e o Programa Gulbenkian Educação para a Cultura (Lisboa), transmitida online na Faculdade de Educação da UFRGS, em parceria com o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE).

empenhar é a de proporcionar encontros entre público e arte que não sejam pautados por uma postura defensiva, mas que permitam circunstâncias, campos de oportunidade e criação de percursos individuais de interpretação incentivados pela mediação. Sendo o próprio aprender uma conversação cultural, revela-se a necessidade de que os diálogos sobre a arte não aconteçam no âmbito da comunicação, mas de uma conjunta análise.

Concluindo este ensaio, em que se pretendeu pensar sobre a presença da arte na vida pelo viés da ação educativa do museu, percebem-se as muitas possibilidades – e responsabilidades – de constituição do museu como o lugar que torna a arte viva porque nele se acolhe o público interessado em arte e onde se oportunize a construção de significados sobretudo através de interpretações e indagações.

#### REFERÊNCIA:

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pesquisa de Orçamentos Familiares 2008-2009. Disponível em <a href="http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php">http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php</a> \$\sigla=rs&tema=pofdespesasrendimentos>. Acesso em 15 nov. 2012.

#### **Autores:**

Carmen Capra (Caxias do Sul, RS). Professora Assistente da Uergs. Membro do Núcleo Educativo Uergs/MARGS. Mestre em Educação pela UFRGS e Licenciada em Educação Artística pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em arte/educação e formação continuada de professores. Foi professora na rede municipal de ensino de Caxias de Sul. Membro do Grupo de pesquisa em arte: Criação, interdisciplinaridade e educação (Uergs) e Grupo de pesquisa em Educação e Arte - GEARTE (UFRGS). E-mail: carmen-capra@uergs.edu.br

Elaine Tedesco (Porto Alegre, RS). Doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS (2009). Professora Adjunta no Instituto de Artes da UFRGS na área de fotografia. Artista visual com produção em fotografia, instalação e videoperformance. Desenvolve o projeto de pesquisa Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade (UFRGS). Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ UFRGS (2012). Participou de diversas exposições, entre elas: Tatata, Bagé e Porto Alegre, Sam Art Projects, Parcours Saint-Germain, Paris, Montagem S-3, Project Room, Galeria Lemme, São Paulo, 52 Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia, II e V Bienal de Artes Visuais MERCOSUL, Porto Alegre. E-mail: elaine.tedesco@ufrgs.br

Gaudêncio Fidelis (Gravataí, RS). Diretor do MARGS. Bacharel em Artes Plásticas pela UFRGS, Mestre em Arte pela Universidade de Nova Iorque e Doutor em História da Arte pela Universidade do Estado de Nova Iorque com a tese The Reception and Legibility of Contemporary Brazilian Art in the United States (1995-2005). Foi diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul e fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Foi curador do Ciclo Arte Brasileira Contemporânea do Instituto Estadual de Artes Visuais. Foi curador-adjunto da V Bienal do MERCOSUL. É autor dos livros Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea (MAC-RS, 2002), e Uma história concisa da Bienal do MERCOSUL (Fundação Bienal do MERCOSUL, 2006). E-mail: diretor@ margs.rs.gov.br

Helene Sacco (Pelotas, RS). Artista Visual e Professora. Doutoranda em Arte Visuais, Poéticas Visuais, UFRGS e Mestre em Artes Visuais, UFRGS (2009). Especialista em Didática e Metodologia de Ensino Superior (2004). Bacharel em Artes Visuais pela UFPEL (1999). Participou de diversas exposições, entre elas: Gabinete Poético Urbano - Casa M - VIII Bienal do MERCOSUL, Porto Alegre, Inserção do Gabinete Poético urbano no Campus central da UFRGS, Projeto Perdidos no Espaço, Porto Alegre, Residência artística no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Território Transitório: inserção Criciúma - Casa na Praça Nereu Ramos, Criciúma, Rumos Visuais, São Paulo. E-mail: helenesacco@ hotmail.com

Igor Simões (Pelotas, RS). Professor Assistente da Uergs. Membro do Núcleo Educativo Ueras/MARGS, Mestre em Educação pela FAE/PPGE/ UFPEL, com a pesquisa intitulada: Mulheres em Imagens Sob Os Olhares de Meninos e Meninas: Uma Reflexão baseada na Trama formada por Artes Visuais, Educação e Gênero, Licenciado em Artes Visuais pela UFPEL. Foi diretor de Artes Visuais na Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas. sendo responsável pela gestão das Salas de exposições: Antônio Caringi, Inah Costa e Frederico Trebbi, coordenando ainda, no período, a gestão de políticas públicas na área das artes visuais no município. Foi curador do I Prêmio João Simões Lopes Neto de Artes Visuais. Realizou curadoria de exposições e exerceu docência em Arte no Ensino Fundamental e Médio atuando ainda como Curador Educativo do Da Maya Espaço Cultural, em Bagé, promovendo cursos de formação de professores, mediação e oficinas para alunos das escolas da rede pública. Concentra seus estudos na área de ensino da arte, História da arte e gênero e historiografia da arte. E-mail: igor-simoes@uergs.edu.br

José Francisco Alves (Sananduva, RS). Doutor e Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS), Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural (ULBRA) e Bacharel em Escultura (UFRGS). Professor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre desde 2000 e Curador-Chefe do MARGS desde 2011. Tem realizado curadorias e organizado eventos de arte e cultura desde 1988. Dirigiu o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e o Instituto Estadual de Artes Visuais entre 1993 e 1994. Publicou Stockinger – Vida e Obra (Multiarte, 2012), Fontes d'Art no Rio Grande do Sul (Artfolio, 2009) e A Escultura Pública de Porto Alegre – História, Contexto e Significado (Artfolio, 2004).E-mail: curadoria@margs.rs.gov.br

Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, RS). Artista visual e Professora Assistente da Uergs. Membro do Núcleo Educativo Uergs/MARGS. Mestre e Bacharel em Artes Visuais pela UFRGS. Recebeu entre 2002-2004 Bolsa de Pesquisa da CAPES e em 2008 a Bolsa UNESCO Aschberg juntamente ao Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda para residência de artista. Participou de diversas exposições, entre elas: Tatata, Bagé e Porto Alegre, Pequena Distância, Belo Horizonte, Brasília, Caxias do Sul, Montenegro e Porto Alegre, Salão 10x10, Montenegro, Fiat Mostra Brasil, São Paulo, projeto Perdidos no Espaço no Campus Central da UFRGS, Porto Alegre, Rencontres Internationales Paris-Berlin, Paris, Salão Victor Meirelles, Florianópolis. E-mail: mariana-silva@uergs.edu.br

Mariane Rotter (Ijuí, RS). Artista visual e professora assistente da Uergs. Coordenadora do curso Artes Visuais – Licenciatura da Uergs. Membro do Núcleo Educativo Uergs/MARGS. Mestre e Bacharel em Artes Visuais UFRGS. Membro do Grupo de pesquisa em arte: Criação, interdisciplinaridade e educação (Uergs). Trabalhou no projeto educativo da Fundação Bienal do MERCOSUL e do Santander Cultural. Participou de diversas exposições, entre elas: Meu Ponto de Vista- Série Banheiros, 1º Prêmio IEAVI de Incentivo à Produção de Artes Visuais, Porto Alegre, Pequena Distância, Belo Horizonte, Brasília, Caxias do Sul, Montenegro e Porto Alegre, Fiat Mostra Brasil, São Paulo. E-mail: mariane-rotter@uergs. edu br

Vera Lúcia Machado da Rosa (Cachoeira do Sul, RS). Coordenadora do núcleo educativo do MARGS. Formou-se em Licenciatura em Desenho e Plástica pela FEEVALE. De 1974 a 1986 trabalhou como marchand no mercado de Porto Alegre, nas galerias Sete Povos Galeria de Arte, Galeria Guignard, Galeria do SENAC, e Sala de Arte da Associação Leopoldina Juvenil. De 1977 a 1995 lecionou educação artística e história da arte na rede pública estadual. Em 1996 ingressou na SEDAC, tendo desenvolvido suas funções no MARGS, IEAVI, MAC, Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e Museu Júlio de Castilhos. Teve várias passagens pelo MARGS, sempre atuando na ação educativa do museu. E-mail: educativo@margs.rs.gov.br

Capa e concepção geral: Elenise Frizzo

Imagem da capa: detalhe da obra de Ado Malagoli, O Gato Preto, 1954.

Produção gráfica: Carmen Lúcia Capra

Revisão: Mariane Rotter e Mariana Silva da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F 287 Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo UERGS/ MARGS./

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul; Carmen Lúcia Capra, Mariane Rotter (Organizadoras).

Porto Alegre: UERGS, 2012

50 p.

ISBN: 978-85-60231-09-6

1.Museu. 2.Artes. 3.Núcleo Educativo da UERGS. I. Capra, Carmen Lúcia. II. Rotter, Mariane. III. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. IV. Título.

CDU: 7:069

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UERGS

Contatos: acao-educativa@uergs.edu.br e educativo@margs.rs.gov.br

Este livro foi financiado através do Edital Interno de Financiamento de Projetos de Extensão 03/2012 da Proex/Uergs.





Apoio





