

CLAUDIA TEIXEIRA PAIM

ESPAÇOS DE ARTE, ESPAÇOS DA ARTE:

PERGUNTAS E RESPOSTAS

DE INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS

EM PORTO ALEGRE, ANOS 90

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em
História, Teoria e Crítica da Arte.

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões.

PORTO ALEGRE

2004

Claudia Teixeira Paim

**ESPAÇOS DE ARTE, ESPAÇOS DA ARTE: PERGUNTAS E RESPOSTAS DE
INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS EM PORTO ALEGRE, ANOS 90**

Dissertação realizada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio

Prof^ª. Dr^ª. Icleia Borsa Cattani

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Amélia Bulhões

Porto Alegre, 20 de janeiro de 2004.

Agradecimentos

À Andrea Paiva Nunes e Claudia Zanatta, pelo apoio, amizade e momentos compartilhados.

À Roseli Nery, pelo olhar generoso.

Aos artistas entrevistados, pelo suporte.

Aos colegas e amigos Alice, Kássia, Lenir, Marcelo, Flávia, Mara e Miriam, pelas trocas.

À Maria Amélia, pela orientação e confiança.

Ao Geraldo, pelo carinho, incentivo e paciência.

Ao Heiny, Nina, Jana e Tomás por serem como são.

SUMÁRIO

Lista de ilustrações	v
Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução	10
1. AÇÕES COLETIVAS EM PROJETOS DE OCUPAÇÃO	19
1.1. Estratégias de artistas.....	19
1.2. Câmaras.....	27
1.3. Arte Construtora.....	42
1.3.1. Solar Grandjean de Montigny.....	42
1.3.2. Parque Modernista.....	46
1.3.3. Ilha da Casa da Pólvora.....	58
2. EM BUSCA DE AUTONOMIA: EXPOSIÇÕES	78
2.1. Plano: B.....	82
2.2. Remetente.....	107
3. RELAÇÕES ENTRE ESPAÇOS	129
3.1. Espaços permanentes de difusão.....	129
3.1.1. Torreão.....	136
3.1.2. Obra Aberta.....	140
3.2. Espaços de arte, sistema das artes.....	147
3.3. Espaços da arte, iniciativas coletivas de artistas.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
ANEXO A: ENTREVISTAS	185

ANEXO B: RELAÇÃO DAS INTERVENÇÕES NO TORREÃO E DAS EXPOSIÇÕES NA OBRA ABERTA.....	277
--	------------

ANEXO C: AMOSTRAGEM SOBRE MATÉRIAS VEICULADAS E EXPOSIÇÕES NO MARGS E CCMQ.....	287
--	------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Elcio Rossini , s/ título, 1992.....	34
2. Marijane Ricacheneisky , <i>Sala de leitura – Céus</i> , 1992.....	36
3. Luisa Meyer , <i>Átrio</i> , 1992.....	37
4. Luisa Meyer , <i>Átrio</i> , 1992.....	38
5. Nina Moraes , <i>Banquete para convidados inesperados</i> , 1992.....	40
6. Lucia Koch , <i>Conforto</i> , 1994.....	44
7. Lucia Koch , <i>Casa com drop-out</i> , 1994.....	45
8. Fernando Limberger , <i>Mutirão</i> , 1994.....	48
9. Fernando Limberger , <i>Mutirão</i> , 1994.....	49
10. Jimmy Leroy , <i>Piscina</i> , 1994.....	50
11. Marijane Ricacheneisky , <i>Sala de aula-geração de montanhas</i> , 1994.....	51
12. Elaine Tedesco , <i>Um dos caminhos do jardim</i> , 1994.....	52
13. Lucia Koch , <i>Circuito</i> , 1994.....	53
14. Luisa Meyer , <i>Trabalhos de mulher</i> , 1994.....	54
15. Nina Moraes , <i>Prateleira</i> , 1994.....	55
16. Elcio Rossini , <i>Geração espontânea</i> , 1994.....	56
17. Elcio Rossini , <i>Varredura</i> , 1994.....	57
18. Rochelle Costi , <i>Ciranda</i> , 1996.....	60
19. Luisa Meyer , <i>Migração</i> , 1996.....	62
20. Logotipo APIC!	64
21. Nina Moraes , <i>Semitério</i> , 1996.....	66
22. Elaine Tedesco , <i>O Quarto das Almas</i> , 1996.....	67
23. Mima Lunardi , s/título, 1996.....	69
24. Marijane Ricacheneisky , <i>Casa da guarda</i> , 1996.....	70
25. Jimmy Leroy , <i>Torre</i> , 1996.....	71
26. Carlos Pasquetti , s/título, 1996.....	73
27. Lucia Koch , <i>Casa própria</i> , 1996.....	74

28. Casa em que se realizou a exposição Plano: B	84
29. Tuca Stangarlin , <i>Olhos que não vêem</i> , 1997.....	90
30. Tuca Stangarlin , s/título, 1997.....	91
31. Laura Fróes , s/título, 1997.....	93
32. Fabiana Rossarola , s/título, 1997.....	94
33. Fabiana Rossarola , s/título, 1997.....	95
34. Ana Flávia Baldisserotto , <i>Reais Atributos de Princesa</i> , 1997.....	96
35. Ana Flávia Baldisserotto e Tula Anagnostopoulos , <i>Sapo Cururu</i> , 1997.....	97
36. Marijane Ricacheneisky , s/título, 1997.....	99
37. André Severo , s/título, 1997.....	100
38. André Severo , s/título, 1997.....	101
39. Espaço Ulbra , 1998.....	108
40. Rede de convites do Remetente , 1998.....	109
41. Laura Fróes , s/título, 1998.....	112
42. Fabiana Rossarola , s/título, 1998.....	113
43. Cleber Rocha das Neves , s/título, 1998.....	115
44. Maria Helena Bernardes , s/título, 1998.....	117
45. Thelma Vaitses , s/título, 1998.....	118
46. Elaine Tedesco , s/título, da série <i>Aparatos para o sono</i> , 1998.....	119
47. Maria Ivone dos Santos , <i>Cabine de Projeção</i> , 1998.....	120
48. Maria Ivone dos Santos , <i>Cabine de Projeção</i> , 1998.....	121
49. Sandrine Rummelhardt , detalhe da exposição, 1998.....	121
50. Chico Machado , s/título, 1998.....	123
51. Jorge Menna Barreto , <i>Con-fio</i> , 1998.....	124

RESUMO

O presente trabalho versa sobre iniciativas de artistas em Porto Alegre durante a década de 1990. Dedicamos especial atenção ao seu formato de coletivos e aos espaços específicos que criaram para a difusão da arte. Para investigar este tema, escolhemos como objeto central de análise, os projetos de ocupação Câmaras e Arte Construtora, as exposições Plano: B e Remetente e os espaços permanentes Torreão e Obra Aberta. As formas de atuação desses agenciamentos coletivos de artistas, os espaços por eles inventados e as maneiras como foram praticados nos forneceram material para que pudéssemos detectar inter-relações com o sistema das artes. Algumas vezes, eles foram abertamente críticos quanto às instituições e ofereceram respostas às suas insuficiências e limitações buscando, então, criar espaços onde pudessem agir com maior autonomia e liberdade. Essas iniciativas indicaram e indicam até hoje uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido, investindo em outros espaços e, simultaneamente, questionando os espaços de arte existentes, o próprio sistema das artes visuais e os percursos de inserção do artista e seu trabalho.

ABSTRACT

This work discusses artist initiatives in Porto Alegre during the 1990s. Particular attention is given to their group formats and the specific spaces created for the diffusion of art. Investigation of this subject chooses the intervention projects *Câmaras* and *Arte Construtora*, the exhibitions *Plano: B* and *Remetente*, and the permanent spaces Torreão and Obra Aberta as central areas for analysis. The ways in which these collective agencies of artists worked, and how the spaces they created functioned, provide material for identifying inter-relationships with the art system. At times they were openly critical of the institutions and offered responses to their limitations and insufficiencies, thus seeking to create spaces in which it was possible to work with more autonomy and freedom. These initiatives indicated, and continue to indicate a desire to work outside the limits of the established network, investing in other spaces and simultaneously questioning existent art spaces, the visual arts system itself, and the ways in which the artist and his/her work are placed within it.

INTRODUÇÃO

Na década de 90, em Porto Alegre, verificamos a presença de algumas iniciativas de artistas que, coletivamente, viabilizaram projetos de ocupação e exposições em outros espaços que não os convencionais espaços museais ou comerciais do sistema das artes local, ou que criaram espaços permanentes de difusão.

A delimitação temporal desta dissertação se justifica pela presença dessas ações coletivas nesse período e que, até o presente momento, não foram investigadas. Sua importância também reflete um fenômeno que se estende de forma mais sistemática, a partir destes anos, em outras cidades brasileiras. Estes agenciamentos coletivos de artistas oferecem a oportunidade para que tracemos inter-relações com o sistema das artes, pois se algumas vezes eles apontam para uma crítica às instituições, também podemos pensá-los como respostas às suas insuficiências para organizar a apresentação da produção artística local. Por diferentes razões, essa produção não encontra aí seu lugar buscando criar espaços para si. Além disso, são estratégias que indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido com um investimento em outros espaços. Toda esta movimentação questiona os espaços existentes onde haveria uma inadequação entre o tipo de proposta em arte concebida pelos participantes destes coletivos, o próprio sistema das artes visuais e os trajetos de legitimação do artista e seu trabalho.

A existência de agenciamentos coletivos não é fato novo em Porto Alegre. Nos anos 70, houve a atuação precursora de alguns grupos de artistas que buscaram divulgar tanto sua produção como um conceito ampliado de arte contemporânea: o KVHR editou o folheto “KVHR Arte” (1978-1980)¹; o grupo que realizou a edição do cartazete “Nervo

¹ O KVHR foi um grupo integrado por Milton Kurtz, Júlio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt.

Óptico” (1977-1978) e o coletivo que organizou o Centro Alternativo de Cultura “Espaço N.O.” (1979-1982)².

Os projetos de ocupação, as exposições e os espaços permanentes de difusão, frutos de iniciativas coletivas de artistas, que foram analisados neste trabalho são:

- I. O projeto *Câmaras* (embrião do *Arte Construtora*), em 1992, ocupou o prédio do Solar dos Câmaras na região central de Porto Alegre e os artistas dimensionaram trabalhos específicos para cada ambiente escolhido.
- II. O projeto *Arte Construtora*, no ano de 1994, ocupou o *Solar Grandjean de Montigny*, no Rio de Janeiro e o *Parque Modernista*, em São Paulo. Dois anos depois, em 1996, em Porto Alegre, a *Ilha da Casa da Pólvora*. A partir de ações exploratórias, de organização e limpeza do espaço, esta ocupação concretizou-se com a realização de trabalhos em vários espaços da ilha. Aracy Amaral e Lorenzo Mammi foram convidados para comentar esta iniciativa e Felipe Chaimovich escreveu o texto do catálogo. Para os fins propostos nesta pesquisa, a ocupação realizada em Porto Alegre foi investigada mais detidamente, pois através dela encontramos maior número de relações aproximadas com o sistema das artes local.
- III. O *Plano: B* foi uma exposição coletiva em uma casa alugada pelos artistas em 1997, paralela à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- IV. A exposição *Remetente* foi realizada em 1998 no Espaço Ulbra-Unidade Central (no centro de Porto Alegre) e reuniu artistas que se ligaram em uma rede de convites. Foram editados uma revista e, posteriormente, um catálogo da exposição. Ocorreram encontros abertos ao público com os artistas e os críticos: Angélica de Moraes, Agnaldo Farias e Karin Stempel foram convidados como debatedores e suas impressões constam no Catálogo *Remetente*.

² Sobre este grupo e a ampliação do campo artístico no Rio Grande do Sul, ver a dissertação de mestrado de Ana Maria Albani de Carvalho, 1994.

V. O *Torreão* surgiu em 1993 como idéia de atelier para dois artistas plásticos, tornando-se também espaço para cursos. Disponibiliza uma pequena sala que se encontra no prédio, onde artistas são convidados para intervir. Também há encontros com o público quando o artista fala sobre suas intervenções pontuando a disposição do espaço voltado para a produção e pensamento em arte.

VI. A *Obra Aberta* foi uma galeria de arte localizada na região central da cidade que funcionou de 1999 a 2002. Foi concebida e administrada por artistas plásticos que se dispunham apresentar apenas produções afinadas com propostas de arte contemporânea.

A seguir, a relação de artistas participantes, locais e datas destas iniciativas coletivas:

Câmaras – Solar dos Câmaras, de 22 de julho a 14 de agosto de 1992. Rua Duque de Caxias, 968. Porto Alegre.

- Carlos Pasquetti
- Elaine Tedesco
- Elcio Rossini
- Fernando Limberger
- Iran do Espírito Santo
- Jimmy Leroy
- Lucia Koch
- Luisa Meyer
- Marijane Ricacheneisky
- Nina Moraes
- Renato Heuser

Arte Construtora – edição *Solar Grandjean de Montigny*, de 10 a 27 de maio de 1994. Rua Marquês de São Vicente, 225. Gávea, Rio de Janeiro.

- Elaine Tedesco
- Elcio Rossini
- Fernando Limberger
- Jimmy Leroy
- Lucia Koch

- Luisa Meyer
- Marijane Ricacheneisky
- Nina Moraes

Arte Construtora – edição *Parque Modernista*, 26 de novembro de 1994. Vila Mariana, São Paulo.

- Elaine Tedesco
- Elcio Rossini
- Fernando Limberger
- Jimmy Leroy
- Lucia Koch
- Luisa Meyer
- Marijane Ricacheneisky
- Nina Moraes

Arte Construtora – edição *Ilha da Casa da Pólvora*, 23 e 24 de novembro de 1996. Esta ilha faz parte do Parque Estadual Delta do Jacuí e é administrada pela Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul.

- Carlos Pasquetti
- Elaine Tedesco
- Elcio Rossini
- Fernando Limberger
- Jimmy Leroy
- Lucia Koch
- Luisa Meyer
- Marepe
- Marijane Ricacheneisky
- Mima Lunardi
- Nina Moraes
- Rochelle Costi

Colaboradores que também realizaram intervenções:

Flávia Aguiar
 João Guimarães
 Kátia Prates
 Laura Fróes
 Renato Heuser

Exposição **Plano: B** – de 02 a 26 de outubro de 1997. Rua Paulino Teixeira, 242. Porto Alegre.

- Ana Flávia Baldisserotto
- André Severo
- Cleber Rocha das Neves
- Fabiana Rossarola
- Laura Fróes
- Maria Helena Bernardes
- Maria Lúcia Strappazzon
- Tuca Stangarlin
- Tula Anagnostopoulos

Participação especial:
Elaine Tedesco
Marijane Ricacheneisky

Exposição **Remetente** – de 03 de setembro a 04 de outubro de 1998. Espaço Ulbra – Unidade Central. Rua Coronel Vicente, 281. Porto Alegre.

- Chico Machado
- Cleber Rocha das Neves
- Dudi Maia Rosa
- Elaine Tedesco
- Fabiana Rossarola
- Jorge Menna Barreto
- José Spaniol
- Karin Lambrecht
- Laura Fróes
- Marco Giannotti
- Marconi Drummond
- Maria Helena Bernardes
- Maria Ivone dos Santos
- Nydia Negromonte
- Ricardo Frantz
- Sandrine Rummelhardt
- Thelma Vaitses

Torreão – espaço que funciona desde 1993. Rua Santa Terezinha, 79. Porto Alegre. Concebido e administrado por *Jailton Moreira* e *Elida Tessler* onde já fizeram intervenções diversos artistas.

Galeria Obra Aberta – de setembro de 1999 ao final de 2002. Rua dos Andradas, 1444, sala 29. Galeria de *Carlos Pasquetti, Patricio Farias e Vera Chaves Barcellos*.

Neste primeiro momento, ao verificarmos a diversidade das propostas, encontradas no estudo destas iniciativas, entendemos que seria necessário uma adequação de conceitos que não apagassem ou sufocassem as especificidades de cada uma. Com isto não pretendemos enquadrá-las e mantê-las rigidamente presas a categorias de pertencimento, mas criar um ambiente teórico que viabilize a investigação. Para isto trabalhamos com a definição e identificação de três núcleos: projetos, exposições e espaços de difusão permanentes. Como projetos investigamos o *Câmaras* e o *Arte Construtora* em suas diferentes edições. No segundo núcleo tratamos do *Plano: B* e do *Remetente*. O *Torreão* e a *Obra Aberta* foram pensados como espaços permanentes de difusão da arte.

No primeiro capítulo, abordamos questões relativas às estratégias coletivas de artistas e analisamos os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*. Através da busca dos aspectos relativos à formação destas parcerias poéticas, investigamos as inter-relações encontradas entre elas e o público, a crítica de arte local e entre os próprios artistas. As relações com os espaços de circulação do sistema estabelecido serão abordadas em um capítulo específico por sua importância, como veremos a seguir. É importante nos determos sobre a recorrência deste tipo de iniciativas de artistas na contemporaneidade, pois em outras cidades brasileiras, também são encontradas atuando e provocando reflexões sobre a arte e a dinâmica de seu circuito.

No segundo capítulo, estudamos as exposições *Plano: B* e *Remetente* buscando investigar as inter-relações de suas operacionalidades com as instâncias constitutivas do sistema das artes local.

O terceiro capítulo focalizará o *Torreão* e a *Obra Aberta* e as novas vias de trânsito destas iniciativas de artistas que buscavam espaços de difusão estabelecendo relações com os espaços tradicionais do sistema das artes, confrontando estes espaços *de* arte com os espaços *da* arte imaginados e produzidos por coletivos de artistas.

A questão central desta pesquisa é detectar quais os questionamentos que levaram os artistas a se organizarem coletivamente, criando espaços próprios para apresentar as suas produções ou a de seus pares. Por que viabilizaram outras formas de se apresentar, de se ver e se discutir arte?

Propomos, então, como *hipóteses* de pesquisa:

- As iniciativas de artistas, nos anos 90, dinamizaram o panorama artístico da cidade interagindo com o sistema das artes;
- Os integrantes destes agenciamentos coletivos operavam com questões da contemporaneidade artística;
- As exposições, os projetos e os espaços de difusão permanentes ocorreram a partir da insuficiência das instituições locais, questionaram o sistema das artes e, ao mesmo tempo, propuseram a abertura de espaços de autonomia;
- Esta insuficiência é quantitativa ou da ordem de inadequação qualitativa ou, ainda, representa mais uma vontade de se pensar arte para além dos termos institucionais?
- Tanto a fragilidade do mercado e da crítica, quanto a carência de espaços e curadorias voltados para a produção contemporânea, de alguma forma determinaram ou influenciaram as estratégias de ação destes coletivos.

Quanto à *metodologia* utilizada para a contextualização do tema em uma necessária análise dentro de um quadro teórico, tanto artístico como histórico, buscamos uma bibliografia específica da arte na contemporaneidade e fizemos um cotejamento com nosso tema.

Para a apresentação dos agenciamentos coletivos aqui propostos como objeto de investigação, foram realizadas pesquisas em periódicos e também nos catálogos editados por ocasião de cada evento. Além disto, realizamos uma amostragem das exposições que, durante os anos 90, ocuparam os dois museus de arte de Porto Alegre buscando verificar a existência e a constância de mostras com os artistas locais. Ela também foi motivada pela

ausência de documentação sistematizada nas instituições correspondentes, servindo inclusive, para suprir esta carência. Outra amostragem foi feita das notícias veiculadas, em um periódico local, sobre estas exposições em espaços museais. Pelo estabelecimento de uma tipologia para as matérias publicadas separadas em categorias e por núcleos de assuntos tratados durante os anos de 1991, 1992 e 1999, buscamos verificar a atuação da crítica de arte. Esta pesquisa de campo nos forneceu material para a presente análise (este está em anexo) sendo uma documentação, também, para estudos futuros.

Esta dissertação contou ainda com entrevistas realizadas com diversos artistas participantes destas iniciativas e sua importância foi fundamental, pois estes depoimentos serviram como material sobre a criação e as vivências propiciadas por estes coletivos, a partir da perspectiva de seus integrantes. Forneceram ainda informações sobre seus processos criativos. Foram feitas também buscas e obtenção de imagens.

Os *objetivos* que buscamos alcançar com esta investigação são:

- Pretendemos contribuir para a reflexão sobre as estratégias coletivas de artistas em um contexto mais amplo dos questionamentos da arte na contemporaneidade.
- Verificar a produção e o processo de criação dos artistas envolvidos, buscando a detecção de suas preocupações e investigações e das razões que os levaram a criar, coletivamente, outras possibilidades de apresentação para seus trabalhos.
- Relacionar as iniciativas de artistas com o sistema das artes, verificando suas inter-relações.
- Detectar os questionamentos dos coletivos em relação aos espaços de circulação convencionais e verificar suas respostas através da análise dos espaços que praticaram.

Entendo como necessário colocar que meu olhar sobre estas parcerias poéticas e sobre os trabalhos dos artistas que delas participaram é contaminado pela minha própria prática como artista plástica. Busquei, sem ter certeza de ter conseguido, obedecer às exigências conceituais de uma pesquisa teórica e, talvez mais importante que isto, tentei preservar um distanciamento que fosse equivalente ao de um teórico. Incerta quanto aos

resultados destas tentativas, reconheço que meu exercício como alguém que escreve teorias é permeado pelo meu olhar e por minhas questões como artista, porém não as creio exógenas a esta pesquisa, apenas penso que dentro do amplo repertório com o qual trabalhei, optei e utilizei conceitos que *também* (e não apenas para mim) aqui faziam sentido e produziam significados.

“Um artista escolhe mesmo quando se confessa”.

Paul Valéry

1. AÇÕES COLETIVAS EM PROJETOS DE OCUPAÇÃO

1.1. Estratégias de artistas

Criar é não se adequar à vida como ela é,
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa...
Waly Salomão

Podemos encontrar em diversas cidades brasileiras um número significativo de estratégias coletivas de artistas. São agrupamentos com diferentes objetivos, distintas formas organizacionais e diversas propostas. É dentro desta realidade que encontramos os projetos, as exposições e espaços permanentes de difusão da arte que aqui investigamos e que tiveram, ou têm, Porto Alegre como palco para suas ações e pólo irradiador das mesmas. Os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, as exposições *Plano: B* e *Remetente* e os espaços *Torreão* e *Obra Aberta* foram iniciativas coletivas que tiveram dimensões significativas envolvendo vários artistas e que desenvolveram uma ação sistematizada. Contam com reconhecimento no sistema das artes local que foi por eles repensado e em relação ao qual realizaram críticas e ocuparam lacunas. Para tanto usaram outras vias de realização que consideraram mais pertinentes com suas próprias concepções de arte e propuseram outros trajetos de circulação para suas produções. Estes agenciamentos coletivos de artistas se preocuparam também com a produção de material impresso como forma de documentar e alargar a circulação de suas propostas de ação coletiva e de produção individual, além de promover um espaço para a discussão. O *Torreão* e a *Obra Aberta* são ainda espaços que apresentaram, ou apresentam, uma continuidade de trabalho.

Todas estas questões, pela sua relevância, serão mais bem desenvolvidas ao longo deste trabalho.

Os espaços *da arte* são aqueles apresentados pelas iniciativas de artistas como frutos de seus esforços e intenções, os espaços de arte são os do circuito tradicional de exibição.

Durante os anos 90, no Brasil e no mundo, houve uma aceleração da velocidade, da diversidade e do alcance das informações. Em 1995, o sistema Windows 95 abriu espaço no mercado, sendo seguido pelo acesso gratuito à Internet. Caiu o muro de Berlim e esfacelou-se a União Soviética. Se, pela televisão, assistimos ao acirramento das disputas no Oriente Médio e às chacinas étnicas africanas, ao mesmo tempo, vimos também os avanços da engenharia genética. Impossível seria pensarmos que todas estas realidades simultâneas possam não alterar nossa sensibilidade e, inclusive, nossa forma de percepção sensível.

Uma proposição artística é um produto histórico: ela é fruto do pensamento de um artista que está inserido em um determinado contexto. O nosso “eu” é histórico. A arte na contemporaneidade é produzida em um universo no qual se verifica a queda das verdades unívocas e das fronteiras entre os diversos campos do conhecimento e da linguagem. “Assim, a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade”(Ronaldo Brito, In: Basbaum, 2001, p. 215).

Conforme Danto, o pluralismo que marca o fim da arte (fim da arte narrativa) “é uma Babel de conversas artísticas que não convergem”, Porém, isto não tem caráter negativo, pois a era pós-narrativa (ou pós-histórica, como este autor a denomina) “oferece um imenso menu de opções artísticas e de modo algum restringe o artista no instante de realizar a escolha que lhe interesse” (Arthur Danto, 1999, pp. 159-160. Tradução nossa). Com tudo isto, não é difícil perceber que não existe uma linguagem única compreendida como arte contemporânea ou definidora de um processo estético, de um estilo. Cada artista tem a sua linguagem. Cada artista cria seu código (Teixeira Coelho, s/d, p.121).

Na arte brasileira dos anos 90 [...] não existem mais fronteiras entre vertentes, tendências, temas, formas, atitudes, comportamentos. Tudo é deslizante, híbrido, anfíbio. Dogmas e regras deixaram de prevalecer. *Tudo se mescla, tudo se recompõe*. Nada mais

existe em estado de pureza [...] tudo conflui para um território no qual *o que existe de comum é apenas a persistência do gesto criador do artista* (Frederico Morais, 1997, p. 159. Grifo nosso).

É neste contexto que devemos compreender a atuação coletiva de artistas. Estas *parcerias poéticas*³ não são encontradas apenas nos anos 90. Ressaltamos que neste período elas atuaram com significativa efetividade e sistematicidade que persistem até este início do século XXI.

Seria interessante notarmos também sua presença em um contexto mais amplo. Na Documenta 11, de Kassel, Alemanha, realizada de junho a setembro de 2002, 15% dos expositores tinham este formato grupal. Esta presença expressiva compunha-se de várias iniciativas de artistas do terceiro mundo que vivem em grandes cidades do primeiro mundo formando grupos identitários. Além destes, havia agenciamentos de artistas vivendo em contextos inóspitos para a produção em arte contemporânea e que se organizaram coletivamente para a busca de uma reflexão conjunta, forçando os limites impostos por este meio e criando caminhos de inserção no sistema das artes.⁴

Por todo o Brasil encontramos atividades deste tipo e, mesmo com um rápido olhar sobre elas, já nos informam sobre sua diversidade e abrangência de propostas:

1. Chelipa Ferro (Rio de Janeiro, RJ, 1995). Propõe uma reflexão sobre a percepção e os condicionamentos que a sujeitam valendo-se de experimentações em instalações, performances e shows. Participantes: Luiz Zerbini, Barrão, Chico Neves e Sergio Mekler.

2. Grupo Camelo (Recife, PE, 1996). Questiona o sistema das artes brasileiro e propõe uma indagação sobre o papel e o lugar do artista. Participantes: Ismael Portela, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte e Paulo Meira.

3. Linha Imaginária (1997). Rede de artistas de todo o país que organiza mostras coletivas buscando ampliar a visibilidade para produções e processos de pesquisa em arte. É coordenada por Sidney Philocreon e Mônica Rubinho. Organiza,

³ Expressão usada no texto “Um panorama e algumas estratégias” de Luiz Camillo Osorio, In: Panorama da Arte Brasileira 2001, p.123.

⁴ As considerações deste parágrafo foram feitas por Iceia Borsa Cattani em palestra realizada no Instituto Goethe de Porto Alegre, em 12 de setembro de 2002.

também, um banco de dados sobre os artistas que é um mapeamento da diversidade da arte brasileira na contemporaneidade.

4. Clube da Lata (Porto Alegre, RS, 1998). A partir do interesse comum dos seus integrantes pela fotografia e pela câmera obscura e da experimentação com fotografia “pinhole”, este grupo se formou em torno da idéia de concepção de projetos que envolvam seus interesses individuais e de busca de viabilização para os mesmos. Participantes: Adriana Boff, Bárbara Nunes, Betina Frichmann, Claiton Dornelles, Juliana Angeli, Ricardo Jaeger e Tiago Rivaldo.

5. AGORA – Agência de Organismos Artísticos (Rio de Janeiro, RJ, 1999/2003). Procura fomentar a produção e a reflexão sobre arte propondo alternativas a sua circulação, coordenada por Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum. O AGORA trabalhou em parceria com o Capacete Entretenimentos por dois anos e meio formando o espaço AGORA/Capacete. Após o fim desta parceria o AGORA funcionou até março de 2003.

6. Alpendre (Fortaleza, CE, 1999). Organização não-governamental que reúne, em um determinado espaço, artistas e pesquisadores de diferentes áreas. Divide-se em núcleos coordenados pelos seus integrantes nas áreas de artes plásticas (Eduardo Frota); dança e teatro (Andréa Bardawil); linguagens visuais (Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Sólton Ribeiro); literatura (Carlos Augusto Lima e Manuel Ricardo de Lima) e projetos e editoração (Luis Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho).

7. Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro, RJ, 2000). Promove ações de seus integrantes nos espaços urbanos provocando um questionamento sobre o espaço da arte através de colagens coletivas de cartazes. Participantes: Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Floriano Romano, Geraldo Marcolini, Guga, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.

8. MICO (São Paulo, SP, 2000). Seus integrantes têm formação diversificada e com as suas intervenções propõem uma reflexão sobre a cidade e questionam a inserção do artista no sistema das artes, ampliando a noção de arte para além

do que ela recebe deste mesmo sistema. Os participantes optam pela não-divulgação de seus nomes.

9. Grupo Urucum (Macapá, AP, 1997). Busca difundir a arte do Amapá propondo uma discussão em torno da identidade cultural amazônica e buscando intercâmbios com outros artistas brasileiros.

10. APIC! – Artistas Patrocinando Instituições Culturais (Porto Alegre, RS, 2001). Criado por Maria Lúcia Cattani e Nick Rands é um manifesto e um logotipo que qualquer artista pode usar, em material de divulgação, ao arcar com as despesas de exposição de seus trabalhos em instituições culturais públicas brasileiras.

11. CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte (Belo Horizonte, MG, 2001). Idealizado e coordenado por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill visa promover eventos que possibilitem trocas de informações e estabeleçam contatos entre artistas que buscam outras formas de visibilidade para sua produção.

12. Laboratório – Grupo de Experiências Multimídia (São Paulo, SP, 2001). Formado por videoartistas, músicos, dj's, fotógrafos e performers que pretendem criar diálogos entre diferentes mídias. Apresenta-se em vários espaços como instituições ou espaços comerciais buscando um público diversificado.

13. Miolo – Espaço de Arte Contemporânea (São Paulo, SP, 2002). Espaço criado e administrado por artistas voltado à divulgação da produção de artistas jovens, com ênfase em projetos e trabalhos experimentais. Propõe debates e oportunidades de reflexão. Participantes: Ângela dos Prazeres, Henrique Oliveira, Renata Madureira, Violeta Rios Vera e Nino Cais.

E ainda há outros mais, como o Pipoca Rosa (PR); Vaca amarela (SC); Empreza (GO) e Los Valderramas (SP)... As estratégias coletivas de artistas são um assunto instigante, pois indicam uma movimentação, realizada pelos próprios artistas, provocando questionamentos e reafirmando a necessidade de uma reflexão sobre diferentes instâncias do campo artístico brasileiro, na contemporaneidade.

Esse esforço [dos agrupamentos de artistas] poderá não só revigorar as atuais estruturas institucionais como também promover a modelação de um território cultural, um contexto relativizado, criativo e crítico, criado e mantido pelos próprios produtores da cultura deste país chamado Brasil (Martin Grossmann, In: Basbaum, 2001, p. 358).

Nestas iniciativas coletivas encontramos diversas questões significativas emergentes da própria estratégia de ação dos participantes: o questionamento sobre o lugar e o papel do artista e seus limites, pois ao se reconhecer como um propositor coletivo, está ampliando a autoria para além de sua própria produção poética; o fomento à produção artística e à prática da reflexão, inclusive com a criação de espaços para a discussão ou a promoção de encontros que a incentivem e a invenção de formas de pertencimento que não isolem a produção artística da produção de *seu* pensamento. Vale ressaltar que as instituições culturais brasileiras, grosso modo, preocupam-se mais com a apresentação pública da arte do que com o incentivo para sua produção e isto pode passar pela criação de condições para que a mesma aconteça.

Encontramos ainda outras especificidades ao analisar estas iniciativas coletivas de artistas: o questionamento que elas propõem sobre os espaços de arte convencionais e o sistema das artes; a criação de outros espaços de circulação para a arte e que, inclusive, podem ser abertos às propostas de artistas que ainda não tenham suas carreiras consolidadas (o que passa pela sua inserção no sistema das artes). Estes espaços *da* arte, visto que são concebidos, organizados e gerenciados pelos próprios artistas, podem ser provisórios ou permanentes. Provisórios quando não pretendem permanecer além do tempo determinado de alguma exposição ou projeto realizados em espaços excêntricos aos do circuito artístico tradicional (instituições públicas ou privadas e espaços comerciais). Permanentes, obviamente, é quando são criados com a intenção da permanência, quando não são pensados apenas em função da realização de um único acontecimento (assim podemos considerar, por exemplo, o *Torreão* e a *Obra Aberta* e, em outras cidades, o *Alpendre* e o *Miolo*).

Em alguns destes agenciamentos aparece também uma investigação de outras formas de recepção para a arte e a busca de atenção para outros espaços, que tanto pode ser em relação aos seus aspectos históricos, arquitetônicos e sociais ou como espaços naturais (podemos aqui pensar nas diferentes edições do projeto *Arte Construtora*); propostas de aproximação da arte com o público sem a mediação dos espaços de arte tradicionais e a criação de outros percursos legitimadores afirmando-os como possibilidades em relação ao

circuito artístico e assumindo a postura política e ética que vem à tona no momento mesmo do desejo dessa criação.

[...] estes artistas têm ainda que administrar a dimensão política de seus deslocamentos e atitudes, conscientes de como esta sua ação de agenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte [...], que influi diretamente na recepção de sua própria produção [...] (Ricardo Basbaum, In: Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 39).

Com tudo isto, o que queremos reafirmar é a existência e a importância das estratégias coletivas de artistas que atuando vão forçando, mesmo que com dificuldades e lentamente, um redimensionamento para o sistema das artes brasileiro e uma outra dinâmica ao seu funcionamento. Outras trajetórias de legitimação foram criadas, enriquecidas pela constância da presença dos artistas durante todo o processo e que buscam definir os caminhos a serem tomados nestes percursos desviantes.

A seguir, iremos analisar a idéia de projetos de ocupação.

Projeto (do latim *projectus*). Ação de lançar para a frente, de se estender. Idéia; desejo; intenção de fazer ou realizar algo; plano para realizar qualquer ato.

Ocupação (do latim *occupatio*). Ação de ocupar, de invadir, de apoderar-se de qualquer coisa, posse. Ato de trabalhar em algo. Jur.: é um dos modos originários de aquisição de domínio, apropriação.⁵

Se projeto é idéia de alguma realização, ele é também o seu planejamento, um plano para ações. Atos que se estendem até sua concretização. Se ocupação nos remete à posse onde encontramos, mesmo no vocabulário jurídico, o termo apropriação, podemos pensar este último como operação artística freqüente na contemporaneidade. Apropriação de imagens, de objetos, de formas, de idéias... Para nós um *projeto de ocupação* deve ser

⁵Os verbetes encontrados nesta dissertação são uma justaposição de definições encontradas no Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, na Grande Enciclopédia Larousse Cultural, no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa de Caldas Aulete, na Enciclopédia e Dicionário Internacional de W. M. Jackson Inc. Editores e no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

entendido como uma proposta que não encerra um único momento e que pode desenvolver-se em várias ocasiões que se interligam pela experiência cumulativa e crítica de apoderar-se, apropriar-se de diferentes espaços. É através desta definição que agora pensamos os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*. No primeiro, em 1992, já o encontramos assim denominado: “CÂMARAS é um projeto de ocupação do antigo Solar [...] que efetuou modificações provisórias em espaços diversos como jardins, salas e terraços” (Catálogo *Câmaras*, 1992, sem paginação).

Posteriormente, já se denominando como *Arte Construtora*, os participantes foram para o Rio de Janeiro, em 1994, onde ocuparam o *Solar Grandjean de Montigny*. No catálogo publicado apresentaram-se como “um evento imaginado por artistas, [...] com trabalhos produzidos para locais específicos, ocupando algumas casas em diferentes cidades” (Catálogo *Solar Grandjean de Montigny*, 1994, sem paginação). Quando da ocupação do *Parque Modernista*, em São Paulo neste mesmo ano, por razões que veremos adiante, não houve publicação de material organizado sobre a mesma. Em 1996, em outra edição do projeto agora na *Ilha da Casa da Pólvora*, voltaram a editar um catálogo onde encontramos o *Arte Construtora* se autodesignando como “um projeto que se desloca no tempo e nas cidades” (Catálogo *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996, sem paginação).

Com a experiência do projeto *Câmaras*, além do desejo de repeti-la os artistas participantes reconheceram aspectos importantes no que haviam realizado e, também, lançaram um olhar crítico que renovava a intenção de continuar com sua ação de ocupação. Ele foi o embrião do *Arte Construtora*.

Em 1993, reunidos em São Paulo e a partir de conversas e discussões é que este surge propriamente. Este período foi importante por ter sido um tempo de maturação de suas propostas. Discutia-se como realizar as ocupações e quais os aspectos que, até aquele momento, lhes pareciam mais relevantes. Deliberavam sobre as questões práticas necessárias para a produção de mais uma ocupação: como, por exemplo, planejamento, recebimento de autorização para realizarem o projeto e busca de patrocínio, ou seja, organizaram-se em torno da idéia de projeto. As ocupações realizadas em 1994, ofereceram

farto material para que os artistas refletissem, 1995 foi um ano para pensar, seguido pela edição na *Ilha da Casa da Pólvora*, em 96.

O *Arte Construtora* é um projeto, isto quer dizer que não se reconhece como concluído. Reunindo-se desejos e circunstâncias, podem ocorrer outras ocupações. Ele realiza a construção de um espaço efêmero da arte pela instauração neste de relações artísticas, ou seja, se apropria de um território e o transforma em espaço que acolhe propostas de artistas. É formado por Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Lucia Koch e Marijane Ricacheneisky que moram em Porto Alegre e por Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Luisa Meyer, Nina Moraes e Rochelle Costi (que se integrou efetivamente em 1996, apesar de acompanhar as propostas desde o início) que residem em São Paulo. Nas duas primeiras edições do *Arte Construtora*, respectivamente no *Solar Grandjean de Montigny* e no *Parque Modernista*, apenas Elaine, Elcio e Marijane moravam em Porto Alegre. Na ocupação da *Ilha da Casa da Pólvora* houve convites a outros artistas, assim como no projeto *Câmaras*.

1.2. Câmaras

A artista Marijane Ricacheneisky trabalhava, em 1992, na restauração do antigo prédio do Solar dos Câmaras (que seria o futuro museu da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul) e era visitada pelos amigos Lucia Koch e Fernando Limberger. Eles passaram a sentir como possível uma ocupação daquele espaço que, inclusive, por um determinado período poderia então se transformar em algo diferente do que era naquele momento (um prédio histórico em restauração) e do que seria posteriormente (um museu). “Seu destino [...], para nós, não era satisfatório: o espaço era muito bom e queríamos que ele fosse mais vivo, mais aberto e mais integrado à vida

cultural da cidade e, então, o usamos antes que ele assumisse esse destino [...]”.⁶ Com a idéia da ocupação, eles passaram a relacionar o nome de outros artistas que acreditavam que o próprio espaço sugeria, “olhávamos para uma sala e lembrávamos de um ou outro artista cujos trabalhos ficariam ótimos ali”.⁷

Começaram os convites e intensificaram-se as conversas e as visitas exploratórias. Todos os participantes eram amigos e muitos moravam na cidade e tinham formação acadêmica no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Podemos pensar esta instituição como uma instância de formação no sistema das artes local que serviu como um aglutinador para os artistas que por ali passaram (e ainda passam), dos quais alguns desenvolveram, a partir dessa vivência comum, laços que os motivaram a realizar trabalhos em conjunto ou projetos coletivos. Em todas as exposições e projetos estudados encontramos este predomínio de artistas que conviveram durante seu período de formação.

Havia então, na origem do conjunto de pessoas que participaram do *Câmaras*, relações afetivas e reconhecimento mútuo, inclusive permitido por essa proximidade, da possibilidade de cada um trabalhar com o desafio que era um projeto de ocupação de um local aonde havia um prédio histórico, público, em obras, ainda indeterminado em relação ao uso que teria seus espaços internos e externos e onde cada um dos artistas deveria trabalhar com todas estas variantes. Dos participantes, Fernando Limberger, Nina Moraes, Luisa Meyer, Jimmy Leroy e Iran do Espírito Santo vivem atualmente em São Paulo.

Os artistas eram amigos, como já foi dito, e estes nós afetivos não podem ser desconsiderados nestas estratégias coletivas. A amizade era um fator importante, foi o que os uniu e aproximou ligando-os em torno da idéia de produção de outras formas para apresentar e produzir seus trabalhos, re-inventando outros espaços que, mesmo quando foram provisórios, foram espaços *da arte*.

⁶ Depoimento de Lucia Koch em entrevista realizada em 2002. . Nos parece pertinente colocar que as entrevistas que realizamos entre 2002 e 2003 com vários artistas que participaram das exposições, projetos e espaços de difusão foram tratadas também como material de pesquisa, as suas falas percebidas como um objeto de investigação que apontou, algumas vezes, rumos para que nos detivéssemos e pudéssemos confrontar umas com as outras e com seus contextos. As entrevistas realizadas estão em anexo ao final desta dissertação.

⁷ Idem.

Sobre a prática da amizade podemos salientar que a literatura filosófica que trata da mesma vem, desde Platão, referindo-se a ela através de metáforas familiares onde é objeto de culto ou elogio e o “verdadeiro amigo” é tratado como “irmão”. Já aqui, percebe-se uma *des-politização* da amizade, pois se meu amigo é meu irmão, ele é um igual a mim e aí se opera um apagamento das diferenças que é uma condição para a prática da amizade como veremos a seguir, além disto, a rarefação de seu aspecto político se dá também pela sua retirada do espaço público e seu subsequente confinamento na esfera privada. A sociologia e a filosofia apenas a partir de 1970 vêm demonstrando uma crescente preocupação sobre a amizade (Francisco Ortega, 2000, p. 56).

Francisco Ortega é um autor que busca sublinhar a relevância deste tema como objeto de investigação para a filosofia e a política, para isso inclusive ele realizou uma genealogia da amizade que permitiu entrever as diferentes formas que ela assumiu na história e propôs elementos para que a pensemos na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política. A atualização deste conceito coloca-se contra sua noção clássica que vem de Aristóteles e Cícero e que a toma em termos de “igualdade e concordância” pois, no amigo, ao invés do consenso, devemos buscar a incitação, “um desafio para nos transformarmos”, esta forma de relação com o outro deve se estabelecer sem anular as diferenças, numa posição agonista e que extraia das tensões sua possibilidade de riqueza e de produção ampliada de sentidos mais do que o fortalecimento da identidade.

Foucault e Hannah Arendt não aceitam uma “interioridade e uma visão essencialista da subjetividade”. O primeiro fala de um “sujeito-forma” que aponta “para o processo de sua constituição; um sujeito como atividade, em devir, que visa à sua multiformidade histórica” escapando, assim, das formas subjetivantes como exercício solitário, pois para ele, a formação da identidade é um processo público (Francisco Ortega, 2000, p. 29). A amizade é prática de autotransformação. “Ressaltando os momentos de assimetria e irreciprocidade está se afirmando a heterogeneidade, a alteridade na relação com o outro, que não deve ser suprimida na busca de consenso” (Idem, p. 81).

Assim, em Foucault podemos encontrar a amizade como um espaço de relações onde cada um recria-se constantemente em contato com o outro, numa dinâmica que aponta para adiante da subjetivação individual e singular, sendo mais coletiva permitindo “a criação de um espaço intermediário, capaz de fomentar *tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos*” (Francisco Ortega, 1999, p. 24. Grifo nosso).

Esta associação entre o individual e o coletivo com a manutenção das diferenças e tensões encontradas num quadro relacional é importante, pois indica uma validade mais abrangente no nosso contexto já que os artistas participantes das estratégias investigadas desenvolveram, através de seus laços de amizade, ações que não devem ser vistas apenas como frutos de interesses privados, porque a prática da amizade, ao contrário, é uma ação pública e política no mundo. “A política pode irromper em qualquer lugar [...], na mídia, na arte, ou na amizade como exercício do político, sempre que os indivíduos se inserem no mundo pela palavra e pelas ações e dão início a algo novo e inesperado” (Francisco Ortega, 2000, p.42).

Num contexto de “des-politização”, esvaziamento e privatização do espaço público (onde somos “representados” mas não temos muitos espaços onde se dêem intercâmbios que favoreçam o desenvolvimento da crítica e fomentem o desejo de autonomia, que são pensamentos que brotam apenas no espaço da discussão pública), alguns autores como Hannah Arendt, Foucault e Derrida pensaram outras vias políticas para a recuperação do espaço público, onde a política é compreendida “como atividade de criação e experimentação”. Sendo assim, a amizade “representa um ‘exercício do político’, um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento” (Francisco Ortega, 2000, pp. 23-24). A amizade está além de um quadro relacional limitado por prescrições e relações institucionalizadas. É uma prática móvel onde as estratégias de poder, pela mobilidade da relação amistosa, têm dificuldade para se estabelecerem como estados de dominação. “Falar de amizade é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização” (Idem, p. 89).

Ortega analisa alguns autores para os quais o surgimento da família burguesa é um acontecimento capital no movimento de “privatização, des-politização e intimização

próprio da modernidade” erodindo formas de sociabilidade e de convívio público, inclusive a amizade, pois a família vai monopolizar todas as formas de sociabilidade esvaziando o espaço público (Francisco Ortega, 2002, p. 105). Hannah Arendt aponta também para a ligação entre a *familialização* da sociedade e este esvaziamento, pois para acessarmos o mundo público (que é o espaço político) devemos sair da esfera do privado, da família (Arendt citada por Francisco Ortega, *ibidem*).

São identificados também, por Ortega, três outros fatores que contribuíram para a rarefação do quadro relacional das sociedades ocidentais: o Estado que, a partir do século XV, passa a intervir no espaço social comunitário, ou seja, ele tem ingerência mais direta na vida dos indivíduos; o incremento da alfabetização e a difusão da leitura que possibilitaram uma prática de “reflexão solitária” e, por último, outras formas de religião que “permitiram o desenvolvimento de maneiras de devoção privadas e de meditação solitária” (Francisco Ortega, 2002, p. 107).

Acreditamos existir também a intensificação de práticas econômicas capitalistas e de interesses políticos que visavam a desmobilização e o isolamento dos indivíduos no sentido de controle e manipulação, subtraindo no espaço público o espaço político para a ação intersubjetiva que certamente proporcionaria oportunidades de conscientização do estado de dominação e influência a que estavam submetidos.

Havia um outro estratagema do Estado: ao pressentir a existência de algum tipo de associação, mais ou menos informal, que poderia ameaçar ou questionar sua preponderância política, desenvolveu práticas de dominação velada sobre as mesmas. A questão do patrocínio é um exemplo: institucionalizava a associação passando a exercer o controle sobre a mesma. Esta prática pôde ser observada entre os séculos XVI e XVIII quando, com o crescimento urbano, houve o surgimento de lugares públicos que propiciavam o encontro entre as pessoas dinamizando perigosamente (para o poder instituído) o espaço e formas de sociabilidade públicos (Francisco Ortega, 2002, pp. 126-127). Sobre o termo “espaço público” é interessante ver o seu uso por Arendt para quem, na contemporaneidade, não há condições para que se pense a reconstrução da esfera pública de forma unificada como aponta Ortega:

Sua ênfase [de Hannah Arendt] na pluralidade, no agonismo, na teatralidade e na performatividade, lhe impede de apresentar a esfera pública como uma unidade. Não ligando o espaço público ao Estado, existe nenhum local privilegiado para a ação política, isto é, *existem múltiplas possibilidades de ação, múltiplos espaços públicos que podem ser criados e redefinidos constantemente, sem precisar de suporte institucional*, sempre que os indivíduos se liguem através do discurso e da ação: agir é começar, experimentar, criar algo novo, *o espaço público como espaço entre os homens pode surgir em qualquer lugar, não existindo um 'locus' privilegiado* (Francisco Ortega, 2000, pp. 22-23. Grifo nosso).

Esta visão que não atrela o espaço público ao Estado e às instituições nos é bastante cara. É esta possibilidade de ação criadora e criativa que encontramos nos agenciamentos coletivos de artistas que utilizaram qualquer espaço transformando-o em espaço da arte, aberto e múltiplo, em concordância com a pluralidade dos indivíduos que participaram destas iniciativas. Para Basbaum, a amizade que une artistas em coletivos deve ser pensada em seu aspecto de prática política:

[...] que leva à construção de um espaço de diferença, um espaço de confronto. Isto agrupa mesmo, isto cria convergência para o novo modo de trabalho, para todos os aspectos ligados à construção de grupos, de espaços de convívio, espaços de alianças, de afinidades (Ricardo Basbaum, In: CEIA, 2002, p. 113).

A ética da amizade é a da liberdade e da incitação (e também excitação) comum. Esta ética pressupõe que cada um conceba, individualmente (mas no embate com o coletivo), a sua forma de relação, tornando a amizade um quadro multiforme de formas de vida onde não há primazia de uma sobre a outra ou a prescrição de uma única forma como verdadeira ou correta. É neste contexto da multiplicidade e das diferenças que se dá a amizade como uma prática política no ambiente público, uma alternativa de sociabilidade que permitiu a realização das estratégias coletivas de artistas que não necessitaram, ou não desejaram, o acontecimento de suas propostas em espaços institucionalizados ou mais convencionais.

A amizade coloca o indivíduo numa dimensão coletiva e fora da família e ainda “supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) *suscetível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação*” (Francisco Ortega, 1999, p. 171. Grifo nosso). Ponderamos estar nessa superação a possibilidade de existência das realizações propostas através dos agenciamentos coletivos de artistas, pois, vistas sob

este ângulo, elas formam um espaço onde se conjugam o individual e o comum viabilizando, assim, uma realização prática e efetivando uma prática de realização.

Se as instituições públicas ou privadas que abrigam espaços de visibilidade para produções artísticas favorecem o individualismo e um certo isolamento do artista, a contrapartida é encontrada nos agenciamentos frutos de associações onde o fazer, refletir, produzir e tomar certas decisões são ações coletivas que não podem ser pensadas baseadas na concepção individualista do artista. Esse procedimento já foi apontado no próprio catálogo da ocupação do *Solar dos Câmaras*: “escolhidos os ambientes, trabalhos individuais foram dimensionados e, arrumações, acréscimos, reconstituições, montagens, ações planejadas e circunstâncias foram organizados coletivamente” (Catálogo Câmaras, 1992, sem paginação). Aqui também aparecem, claramente, os impasses enfrentados pelos artistas em um projeto de ocupação de um espaço trazendo do seu passado informações sobre sua história privada e social e, ao mesmo tempo, sua indeterminação presente.

Elcio Rossini, no *Câmaras*, em uma busca de diálogo com o espaço do Solar, apresentou uma escultura em gelo e fogo (ilust. 1). Este trabalho foi um indicador do trânsito que a matéria traçou, construído com elementos díspares que em sua soma se alteram. O gelo exposto à temperatura deforma, desmancha a forma desta escultura efêmera deslocando o olhar para as transformações que vai sofrendo. Há uma relação entre a forma e o tempo e um pensamento sobre o limite e a presença da matéria na arte. No final, o que resta é água, o mesmo elemento, mas em outro estado.

Esta escultura provocava uma alteração e um espelhamento provisórios sobre o espaço onde foi instaurada. Este espaço se encontrava em transformação pelo trabalho de restauração a que estava sendo submetido e punha em cena a provisoriedade das relações existentes entre espaço e obra, entre obra e artista e entre público e obra.

Construções de proposições artísticas efêmeras são recorrentes na arte contemporânea: a noção de obra como objeto acabado e único é constantemente questionada por artistas que também se indagam sobre a relatividade das relações a que estamos submetidos e que estabelecemos com o mundo. A noção de processo e a realização de trabalhos efêmeros expandem a idéia de obra como objeto acabado, desestabilizando

noções enraizadas no que Anne Cauquelin chama de “vulgata estética”. Para esta autora, a provocação da arte contemporânea não visa sempre o público, “mas *a arte ela mesma* nos seus aspectos estabelecidos” (Anne Cauquelin, 1996, p. 106. Tradução nossa). Esta arte, nos diz ela, “trata sempre de denunciar, de provocar decepções, de proclamar por toda sorte de manobras que, decididamente, a arte não é aquilo que acreditamos que é” (Idem, p. 116).



Ilust. 1. Elcio Rossini, sem título, escultura em gelo e fogo, 1992.

O desafio para os participantes do projeto *Câmaras* era como ocupar aquele espaço: ou do atelier trazer seus trabalhos e ali dimensioná-los tentando criar uma relação singular com o lugar ou, a partir deste, imaginar o que fariam, criando trabalhos específicos que só ali teriam a condição de produção de sentidos. Além dessas questões, conforme alerta Ricardo Basbaum:

[...] é importante que os artistas tenham consciência e percebam o poder que têm em relação aos seus trabalhos no sentido de construir locais de atração, territórios que consigam atrair a atenção e aglutinar uma série de conexões. Isso não é pouco, pois parece que produzir arte é mesmo construir estes locais especiais, regiões de atração (Ricardo Basbaum, In: CEIA, 2002, p. 111).

Marijane Ricacheneisky define sua produção em apenas um termo: a pintura. Entretanto, o amplia apropriando-se do espaço onde a instala, rompendo com a questão do plano do suporte, escapa deste e dialoga com o lugar deixando que se contaminem mutuamente. A propósito, este também foi o seu procedimento nas ocupações realizadas pelo *Arte Construtora*. Sua produção é em pintura, porém há uma inseparável relação entre ela e o espaço. Não pela questão da representação deste e sim pela instauração que a artista realiza destas pinturas em lugares específicos.

Trabalho e espaço passam a funcionar então como um conjunto, um todo. É o caso de “Sala de leitura – Céus”, sua proposta de intervenção no Solar dos Câmaras (ilust. 2). Ela apresentou um livro com pinturas instalado em um local que foi preparado como uma sala para leitura – uma cadeira e um livro sobre uma mesa faziam um claro convite ao visitante: sente e leia. Contaminação entre o conteúdo do livro – as pinturas – e o espaço circundante. Instalação de pinturas ou pintura que se apropria, que instaura um espaço específico para si própria? Pintura ou instalação? Aqui novamente encontramos um traço recorrente na arte contemporânea: a contaminação entre categorias artísticas e a superposição de linguagens em proposições híbridas que operam uma ampliação no conceito de arte.

Luisa Meyer apresentou seu trabalho composto com fragmentos de diferentes formas (ilust. 3 e 4). São sete esculturas de gesso pintadas. Nelas vemos toda uma composição que utiliza fragmentos de objetos de gesso industrializados ou que serviram como moldes: algumas formas nos são familiares, outras nem tanto. Porém são formas “prontas”, a artista se apropria delas que estão disponíveis no cotidiano. Estas esculturas têm um forte apelo tátil. Apresentam saliências e reentrâncias. São irregulares e, ao mesmo tempo, contínuas. Se por um lado, são construídas a partir do acúmulo e transmitem a idéia de irregularidade, por outro, cada uma delas se apresenta como uma unidade. A

apropriação destes fragmentos é, então, um dos seus elementos de construção. Este procedimento se tornou uma operação freqüente na arte contemporânea.



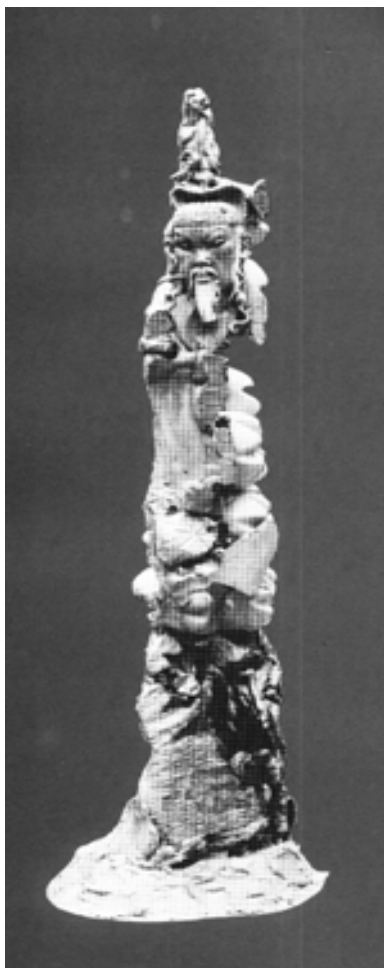
Ilust. 2. Marijane Ricacheneisky, *Sala de leitura – Céus*, instalação e livro com 15 pinturas de 22 x 8,3 cm cada (têmpera sobre papel), 1992. Detalhe.

Apropriação (do latim *appropriatio*). Ato ou efeito de apropriar-se, de se tornar próprio, adequado. Adequação, pertinência. Adaptação, acomodação, conformação.

Este termo, surgido ao final dos anos 70, nos reporta a uma prática mais antiga: a apropriação de imagens pelos dadaístas no início do século XX e a apropriação do objeto – o *ready made* de Marcel Duchamp (Tadeu Chiarelli, 2002, p. 21). No Brasil, encontramos a apropriação inclusive como estratégia constitutiva de nossa “brasilidade” na segunda década do século XX. “O movimento antropofágico no fim dos anos 20, chegou a sugerir a apropriação como princípio criativo sistemático, único capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira” (Icleia Borsa Cattani, 2002, p. 106). Naquele contexto era a apropriação de elementos das culturas locais, mas também das pesquisas artísticas internacionais.



Ilust. 3. Luisa Meyer, *Átrio*, 7 esculturas de gesso pintadas, 1992. Detalhe.



Ilust. 4. Luisa Meyer, *Átrio*, 7 esculturas de gesso pintadas, 1992. Detalhe.

No momento atual, encontramos diferentes práticas da apropriação (como, por exemplo, de imagens, objetos e com ou sem releituras) sendo usadas por vários artistas e com propósitos diferenciados na construção de suas poéticas. Devemos pontuar também a importância de outro conceito, o de deslocamento, que atua junto da apropriação. Ao se apropriarem de imagens e/ou objetos, os artistas deslocam-nos para que se abram, para que produzam outros significados, para que sejam ressignificados conforme o arranjo que lhes é dado e o local aonde eles irão, novamente, emergir.

Nina Moraes apresentou “Banquete para convidados inesperados”: uma instalação feita no antigo refeitório do *Solar dos Câmaras* com muitos e variados objetos. Uns foram

trazidos de seu atelier, outros, sobretudo esses, foram encontrados no próprio local (ilust. 5). Fragmentos da realidade apropriados pela artista. No Catálogo *Câmaras*, aparece uma lista dos elementos com os quais ela montou seu trabalho: “talheres, tecidos, metais, papel, retalhos, resíduos, fios de plástico, fios de cobre, cristais, vidros, vidrinhos, veludo, colheres do Elcio (outro artista que participou do *Câmaras*), lustres, tudo, relíquias, raciocínio, penas, palhas de aço, ordem, memória, emoção, barroco, formas, pedaços de parede, cera, achados, contatos, vasculhados, passado, mármore, livros, tesoura, moldura, pintura, figurinhas, ferramentas, prospecções, sal, inventário, coisas, sobras, desdobras, ferro, madeira talhada, vassoura, espanador, cortinas, taças, adornos, pães, vitrine, pingentes, velas, mataborrão, gessinhos da Luisa, botões de resina da Lucia (ambas são artistas que estavam junto neste projeto), sabonetes, flores, arrumação, arranjo, buffet, lagartixa, resquícios, acúmulo, detalhes”.

Aqui, aparecem a noção do acúmulo, da memória, dos resíduos. Estas questões são apresentadas através da união, pelo gesto da artista. Todos estes objetos que aparentemente não se ligam uns aos outros no cotidiano, aqui, unem-se pela intenção de Nina Moraes de apropriar-se deles e com eles construir um “Banquete” – uma mesa farta de tudo, onde qualquer um que se aproxime sintam-se capturado por, pelo menos, alguns destes fragmentos do cotidiano.

Os artistas participantes apontaram para o fato da visita ao *Câmaras* ter sido superior às suas expectativas, o que seria também um indicativo do desejo de outros habitantes da cidade de se aproximarem para conhecer, de saciarem sua curiosidade sobre aquele lugar. Acreditamos que houve, em relação aos outros artistas locais, uma renovação da questão da ampliação do papel do artista – realizando uma proposta coletiva e transformando um espaço pouco definido em um espaço, mesmo que provisório, para a arte – repercutindo a possibilidade de se articular coletivamente “não como um grupo que defende alguma estética, mas para que possa se realizar algo comum, para que a gente reúna forças neste sentido”.⁸

⁸ Elcio Rossini em entrevista realizada em 2002.



Ilust. 5. Nina Moraes, *Banquete para convidados inesperados*, instalação, 1992.

Havia ainda relações muito ricas permitidas pelos diálogos entre os participantes durante o período de realização e instalação dos trabalhos. Era um sistema de trocas fluente que alimentava a todos pelas discussões do que estavam fazendo e como, tanto em relação a suas poéticas individuais quanto ao projeto em si. Esta oportunidade de manter intensas

relações, por sua dinâmica e importância, é um dos aspectos que motivou este coletivo a continuar realizando outras ocupações.⁹ Nas inter-relações do projeto *Câmaras* com os demais artistas do meio local podemos observar que ele se multiplicou também pela marcação daquele lugar como um espaço para abrigar propostas artísticas, pois após sua realização, ainda por algum tempo, ele acolheu algumas exposições.

O *Câmaras* teve a publicação de um catálogo com a apresentação visual dos trabalhos, sem textos críticos. A relação dos participantes, sobretudo os que estavam residindo em Porto Alegre, com a crítica de arte local apontava a consciência da não-efetividade desta nos jornais da cidade. Esta crítica, durante os anos 90, contou com poucos canais de veiculação resultando na ausência de textos críticos que fossem publicados com sistematicidade, essas carências foram constatadas por nós na amostragem que realizamos e cujos dados foram trabalhados no segundo capítulo¹⁰.

⁹ Idem.

¹⁰ Ver páginas 104 a 106.

1.3. Arte Construtora

1.3.1. Solar Grandjean de Montigny

“Encerrar o Rio em uma casa; reter as impressões de uma cidade. Uma casa é o diminutivo de uma cidade. Casas e cidades são caldeirões de intimidades. As intimidades são percebidas nas esquinas e nos rodapés”.
Cao Guimarães¹¹

A partir da vivência compartilhada no projeto *Câmaras*, os participantes tiveram muito para conversar, aliando-se a isto o desejo de repetir a experiência. 1993 foi o ano em que se configuraram como projeto. Surgia assim, o *Arte Construtora*. Iniciaram uma série de trabalhos práticos necessários à produção de mais um projeto de ocupação. Lucia Koch e Fernando Limberger morando em São Paulo, através de alguns contatos viabilizaram com os outros participantes os próximos espaços escolhidos: o *Solar Grandjean de Montigny*, no Rio de Janeiro, e a *Casa Modernista*, em São Paulo.

O *Solar Grandjean de Montigny* é um prédio histórico e abriga o Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio. Foi construído, em meados dos anos 20 do século XIX, pelo arquiteto francês que integrava a Missão Artística Francesa chegada ao Brasil em 1816, para ser sua residência. É um projeto arquitetônico neo-clássico adaptado às técnicas construtivas e ao meio ambiente brasileiro. Este olhar estrangeiro do arquiteto que projetou o solar repercutia nos artistas do *Arte Construtora* que eram também estrangeiros, em relação à realidade daquela construção. Foi nesta condição que se aproximaram do Solar e dos outros espaços que ocuparam. Cao Guimarães percebeu esta sutileza ao visitar o local durante a construção e instalação dos trabalhos. O texto do catálogo é de sua autoria e ele

¹¹ Catálogo Solar Grandjean de Montigny, 1994, sem paginação.

ali nos diz que “a realidade está sendo moldada por mãos estrangeiras” (Catálogo Solar Grandjean de Montigny, 1994, sem paginação).

A ocupação ocorreu entre 10 e 27 de maio de 1994 com trabalhos do núcleo de participantes do *Arte Construtora*: Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Nina Moraes. Os artistas ocuparam não apenas o interior da casa: suas paredes externas e a área natural ao seu redor tornaram-se habitadas por suas intervenções. (Ilust. 6 e 7).

Os trabalhos foram finalizados no convívio com os espaços e objetos encontrados, condições climáticas, estórias e arquitetura do lugar. Com esta atividade exploratória, propomos uma arte ambientada, disposta a assumir as influências do meio (Catálogo Solar Grandjean de Montigny, 1994, sem paginação).

Além do catálogo, houve um debate com os participantes do *Arte Construtora* e o grupo de artistas do Rio de Janeiro, VISORAMA – Produção e Pensamento em Arte Contemporânea¹², na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Nesta apresentação do *Arte Construtora*, aberta ao público e mediada por outro coletivo de artistas, já percebemos o desejo de ampliar e provocar condições de trocas com outros olhares. Esta situação significou igualmente uma busca de reconhecimento de suas atividades e uma maneira de captarem, através deste outro olhar, material para aquecer e enriquecer suas próprias reflexões nutrindo-os para a próxima edição do projeto.

¹² Os principais participantes do Visorama foram Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares, posteriormente teve a adesão de Analu Cunha e Brígida Baltar. Outros artistas não participaram diretamente, porém havia uma proximidade com Maria Moreira, Márcia X, e Alex Hamburger. Estes dados constam no texto “E Agora?” de Ricardo Basbaum, In: *Arte & Ensaios*, 2002, p. 93.



Ilust. 6. Lucia Koch, *Conforto*, 10 lâmpadas infravermelhas de secagem, 1994.



Ilust. 7. Lucia Koch, *Casa com drop-out*, linhas de massa plástica e espelhos sobre paredes, 1994.

1.3.2. Parque Modernista

E pairando numa organização de poesia, de serenidade, de conforto, de atualismo, a personalidade estupenda de Warchavchik, que se dissimula nos móveis, paira nas cortinas, floresce em cactos nos jardins e reúne a copa, a escada, a garagem e os dormitórios num sossego bom e esportivo, comercial e vitorioso – como deve ser o cenário otimista da vida de cada dia neste século bendito. Oswald de Andrade¹³

O *Parque Modernista* encontra-se na Vila Mariana, cidade de São Paulo. A sua área de 12 800m² compreende os jardins e a *Casa Modernista*. Esta foi inaugurada em 1927 com projeto do arquiteto russo, radicado no Brasil, Gregori Warchavchik. É reconhecida como a primeira casa no estilo Moderno a ser construída no país. Os artistas participantes foram os mesmos da ocupação do *Solar Grandjean de Montigny* que puderam abrir a *Casa Modernista* ao público apenas durante o dia 26 de novembro de 1994, por razões esclarecidas a seguir. Além de ocuparem a própria casa, apresentaram trabalhos pelos jardins e espaços do parque que a rodeiam. Ao abordarmos esta edição do projeto optamos por apresentar imagens dos trabalhos de todos os participantes visto que não houve produção de catálogo (ilust. 8 a 17). Na verdade, esta ocupação foi a primeira onde os artistas tinham acesso ao local sem nenhum tipo de mediação direta, ficando totalmente responsáveis por ele. Esta liberdade proporcionava uma maior aproximação com o lugar em relação à ocupação anterior e ao *Câmaras*, fazendo crescer neles um novo desejo de proximidade e de liberdade a ser buscado para a próxima edição do projeto *Arte Construtora*.

Não é somente a ocupação de espaços não tradicionais do circuito de exibição estabelecido o que torna o *Arte Construtora* um projeto merecedor de um olhar mais atento. Do mesmo modo sua organização como uma iniciativa coletiva de artistas. É também interessante em sua estratégia a abertura de um outro caminho para a visibilidade dos

¹³ O autor refere-se à Casa Modernista neste artigo publicado no *Diário da Noite*, São Paulo, em julho de 1930 e que posteriormente foi republicado na *Arte em Revista*, 1980.

trabalhos de seus integrantes, indício de uma movimentação que não passa diretamente, ou pelo menos de maneira convencional, pelo sistema das artes, mas o tangencia em certos aspectos re-elaborando outras formas para a apresentação e circulação da arte e para a legitimação dos artistas. Mesmo que isto não tenha sido, num primeiro momento, pensado objetivamente pelos artistas, ou pelo menos, por todos eles, este projeto adquiriu contornos políticos em sua ação no circuito artístico e questionou os limites de atuação dos artistas.

Talvez um primeiro balanço que se possa fazer da presença de diversas estratégias coordenadas por artistas no atual momento da arte brasileira, assim como da atuação, consciência e consistência de diferentes e variados artistas que negociam suas presenças no circuito a partir de uma caracterização muito menos estreita de seus papéis enquanto ‘produtores de arte’, deva passar pela percepção de que está em curso um outro arranjo poético da cultura – um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras: há um desejo de escrever (ou reescrever) inscrições, deslocar certos acomodatamentos para um arranjo mais dinâmico e produtivo, movimentar e reinventar mecanismos e circulações (Ricardo Basbaum, In: Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 39).

Tanto o *Solar dos Câmaras*, quanto o *Solar Grandjean de Montigny* e a *Casa Modernista* interessavam aos artistas por serem prédios históricos e de uso público configurados como espaços arquitetônicos. Aliando-se a estes interesses estava também a questão do *Parque Modernista*, apesar da sua importância histórica, estar abandonado e em ruínas. O local foi tombado em meados da década de 80 pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo e foi reconhecido como importante patrimônio pelo Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (em âmbito federal) e pelo Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (em âmbito municipal). Seu tombamento foi o resultado da mobilização dos moradores daquela região (este movimento posteriormente transformou-se na Associação Pró-Parque Modernista) para impedir a demolição da casa e seus jardins que daria lugar a um condomínio residencial.¹⁴ Lamentavelmente, nem o tombamento, nem o reconhecimento impediram o abandono do Parque e da Casa Modernista que se encontram bastante deteriorados.

Entre outras razões, foi também a constatação de tal abandono que ajudou a configurar o desejo de chamar a atenção para este lugar, de proporcionar a outras pessoas a

¹⁴ Dados que constam em artigo de Adilson Melendez, 2001.

possibilidade de conhecê-lo.¹⁵ Todavia sua ocupação pelos artistas revelava, ao mesmo tempo, o descaso com que estava sendo tratado. A partir disto, surgiu uma série de conflitos com a associação que administrava o local que passou a realizar uma censura velada ao projeto de ocupação. Sua divulgação foi controlada e pode ser aberto ao público apenas por um único dia.

Além de ser um projeto coletivo que ocupa espaços não tradicionais do circuito de exibição, o *Arte Construtora* teve como um de seus objetivos buscar a atenção do público para estes lugares. Aqui ele assumiu, definitivamente, sua possibilidade como ação política. Indicava o abandono de uma casa importante para a memória da cidade de São Paulo e para a história da arquitetura urbana moderna no Brasil. Outra questão que do mesmo modo mobilizou a ação dos artistas foi o contato com as pessoas que estavam destruindo o local. Tentaram conscientizá-las da importância do mesmo, esclarecendo sobre a ação que os artistas estavam ali realizando. Evidenciou-se, mais uma vez, um alargamento da atuação do artista revelando inclusive uma investigação sobre seu papel e lugar que podem ser considerados como questionamentos recorrentes na arte contemporânea.



Ilust. 8. Fernando Limberger, *Mutirão*, limpeza e organização de objetos encontrados, 1994. Detalhe.

¹⁵ Conforme Elcio Rossini em entrevista.



Ilust. 9. Fernando Limberger, *Mutirão*, limpeza e organização de objetos encontrados, 1994. Detalhe.



Ilust. 10. Jimmy Leroy, *Piscina*, piscina revestida com papel alumínio, 1994.



Ilust. 11. Marijane Ricacheneisky, *Sala de aula-geração de montanhas*, pinturas (guache sobre papel), fotografias, potes de tinta, troncos, 1994.



Ilust. 12. Elaine Tedesco, *Um dos caminhos do jardim*, tecido, penas e fio de cobre, 1994.
Detalhe.



Ilust. 13. Lucia Koch, *Circuito*, filtros coloridos de policarbonato em parede com tijolos de vidro, 1994.



Ilust. 14. Luisa Meyer, *Trabalhos de mulher*, peças moldadas em gesso, 1994.



Ilust. 15. Nina Moraes, *Prateleira*, potes de vidro, sal grosso e pigmentos, 1994.



Ilust. 16. Elcio Rossini, *Geração espontânea*, pães e dentaduras de plástico, 1994.
Detalhe.



Ilust. 17. Elcio Rossini, *Varredura*, ação de varrer e organizar o espaço, jarro de vidro e rosas, 1994.

1.3.3. Ilha da Casa da Pólvora

...eu aprendi a escutar o silêncio das paredes.
Manoel de Barros

Com a experiência das edições anteriores, o *Arte Construtora* começou a ampliar seus interesses para além dos espaços arquitetônicos, indo em direção à questão de deslocamentos e paisagens.

A *Ilha da Casa da Pólvora* é paisagem carregada de memória. O registro de sua antiga função instiga a curiosidade em nosso olhar ao se mostrar como resquícios de antiga construção. Mas é difícil manter esta curiosidade acesa e não apenas resignada sobre um lugar, se ele nos é vedado pelas dificuldades de acesso. O *Arte Construtora*, ao ocupar esta ilha, além de nos torná-la acessível, mesmo que por um breve período, provocava a abertura do aspecto dialético da memória: registro do passado que se atualiza no presente pela lembrança e registro deste presente que se torna, ele também memória. E aqui este presente era reforçado pela ação dos artistas, pelas intervenções ali realizadas.

Esta ilha é uma paisagem singular da cidade de Porto Alegre. Pode ser avistada de longe com as ruínas do paiol de pólvora e da casa da guarda. Assim ela foi vista pelos artistas reunidos na beira do rio, no cais do porto. A *Ilha da Casa da Pólvora* começou a atrair suas atenções.

No ano anterior, 1995, eles haviam pensado e conversado sobre as edições já realizadas que lhes proporcionaram farto material de reflexão. Um dos aspectos que se sobressaiu foi a valorização da liberdade para pensar e instalar suas propostas artísticas. No *Parque Modernista*, como foi dito anteriormente, eles ficaram sozinhos na etapa de produção, sem negociar o uso do espaço com ninguém. Os problemas que tiveram foram de outra ordem, pois neste lugar foram os únicos a decidir como fariam sua ocupação. Desta situação amadureceu a vontade de contarem com maior autonomia e margem de ação nos

espaços a serem ocupados. Assim passaram a procurar outros lugares nos quais tivessem estas mesmas condições de experiência e vivência livres de mediações. Esta busca de um espaço de liberdade e de autonomia vai além da preocupação com “formas estéticas de ocupar um lugar ou de criar relações com ele. A experiência vivida dentro desses espaços é tão importante para nós que ela, às vezes, se sobrepõe ao resultado final dos trabalhos”.¹⁶

Da visão distante que tiveram da ilha desenvolveu-se o desejo de aproximação com a mesma. Realizaram visitas culminando com a decisão de mais uma edição do projeto. Receberam apoio parcial da Prefeitura de Porto Alegre, via FUMPROARTE (Fundo de Apoio à Produção Artístico-Cultural de Porto Alegre), e partiram para mais explorações do local, mapeamento e fotografias, atividades exploratórias, de reconhecimento e aproximativas. Tiveram de realizar diversas ações no sentido de prover o lugar de infraestrutura para seu acesso e ocupação, inclusive realizando a coleta dos detritos que lá se acumulavam, pois, devido à posição da ilha, ela serve como um “filtro” e retém o lixo que desce pelo rio.

Estas atividades foram feitas como um mutirão entre os participantes do *Arte Construtora* e alguns colaboradores que também realizaram intervenções: Flávia Aguiar, João Guimarães, Kátia Prates, Laura Fróes e Renato Heuser. Esta edição do projeto, como no *Câmaras*, abriu-se para a participação de outros artistas convidados: Marepe, Mima Lunardi, Carlos Pasquetti e Rochelle Costi (esta última passando efetivamente a integrante do projeto).

O trabalho de Rochelle Costi partiu da apropriação de “objetos nativos”, de fragmentos da ilha (ilust. 18). Eram roupas que haviam sido encontradas no local. Camisas que eram penduradas nas árvores e ficavam dançando com o vento, calças no chão que foram cobertas com sementes para pássaros. Havia também uma canoa com sacos de lixo: um aproveitamento do lixo coletado por todos quando prepararam o espaço para a posterior ocupação pelos trabalhos. Um dado importante, que aqui percebemos, foi a falta de limites definidos entre as proposições dos artistas. Elas se misturavam entre si e também com a própria natureza da ilha. Não havia indicações a respeito das mesmas nem da autoria de

¹⁶ Depoimento de Elcio Rossini em entrevista realizada em 2002.

cada intervenção. Em seu trabalho, Rochelle Costi faz referências à ausência/presença de corpos: as roupas, ao serem açoitadas pelo vento forte que sopra na primavera sobre o Guaíba, lembravam fantasmas que, vistos junto às ruínas da antiga Casa da Pólvora, pareciam evocar memórias de vidas, corpos e situações passadas.



Ilust. 18. Rochelle Costi, *Ciranda*, roupas, bambu, sementes, 1996. Detalhe.

Luisa Meyer, Nina Moraes e Elaine Tedesco também realizaram apropriações. Luisa instalou na água, sobre estacas, diversos objetos de cimento modelados em fôrmas industriais (ilust. 19). São formas que encontramos disseminadas na produção em massa. As operações de apropriação, de deslocamento e de instalação destas formas é que atuam para a construção do trabalho. Estes objetos e sua inquietante e instável localização sobre as águas do rio provocavam um sentimento de estranheza que era reforçado por outros

objetos, também de cimento, que lembravam colinas, horizontes irregulares e que aludiam a outras margens possíveis para a ilha.

Quanto ao termo *deslocamento*, já o encontramos sendo utilizado, no início dos anos 90, por alguns curadores que articularam, em torno do mesmo, algumas exposições: “*displacement* ou a *deslocation* revela um desejo de re-alocação, re-orientação ou, ainda, a necessidade de estabelecer novas categorias ou re-mapear espaços não imaginados em busca de conexões entre estrutura do sistema e estatuto da arte e o mundo ao nosso redor” (Daniela Bousso, 2000, p. 148).¹⁷

Para falarmos de deslocamento é interessante vermos como este termo se revela.

Deslocamento (do latim *dislocare*). Mudança de um lugar para outro; mudança de direção, desvio. Remoção, transferência, transposição. Ação de desprender, despegar. Desconjuntamento, desarticulação.

Se por um lado o percebemos como mudança de lugar e/ou de direção, por outro, ele indica uma desarticulação. No deslocamento como procedimento artístico é este desconjuntamento dos sentidos que talvez o torne atraente para muitos artistas: deslocar o sentido é colocá-lo à deriva.

Na arte contemporânea podemos assistir a diferentes tipos de deslocamentos. Há aquele deslocamento físico que acompanha a apropriação de objetos e imagens que quando desalojados de seus contextos se transformam em “objetos vazios”.¹⁸ Com outras palavras: eles têm suspenso seu significado. Ao mesmo tempo, estes objetos vazios permitem a ocupação do espaço vago por outros sentidos que se produzem a partir da maneira como eles são articulados a outros elementos em seu novo lugar. O vazio não é então negativo. Sua positividade é justamente esta de abrir-se a outras significações. Assim, “a idéia de

¹⁷ Esta autora cita *Deslocations* que foi uma exposição realizada, em 1991, no MoMA de Nova York. Em 1992, *Displacement* foi o eixo curatorial da IX Documenta de Kassel.

¹⁸ Octavio Paz, 2002, p. 26. Este autor, ao falar sobre o ready made de Duchamp assim o trata: “objeto vazio, coisa em bruto”.

deslocamento oscila entre o princípio de organização e desorganização, na tentativa de apreensão de um intervalo, entre localização e deslocalização” (Daniela Bousso, 2000, p. 148).



Ilust. 19. Luisa Meyer, *Migração*, objetos de cimento modelados em fôrmas industriais, 1996. Detalhe.

Há também o deslocamento de operações que tanto podem ser internas do campo artístico (como o movimento de “fazer” de uma determinada categoria para outra) como entre a arte e outras disciplinas ou áreas de aplicação.

Podemos encontrar ainda o deslocamento dos conceitos que estruturam o “mundo da arte” e suas instituições legitimadoras que passam a ser questionadas e ao seu funcionamento como aconteceu com o surgimento do *APIC!* – citando mais uma estratégia de artistas em Porto Alegre. Melhor dizendo: talvez não haja um deslocamento e sim uma *desacomodação* pelo questionamento, pela evidenciação do funcionamento dos espaços do circuito. O *APIC!* é um manifesto e um logotipo e discute a falta de apoio financeiro ao

artista, quando expõe em instituições culturais públicas e busca incentivar a reivindicação por uma remuneração adequada (ilust. 20).

É oportuno pensar nos deslocamentos da atuação do artista nas estratégias coletivas. Podemos propor que o seu papel, na contemporaneidade, é transitivo (que transita): ele pode, por exemplo, envolver-se com questões da mediação e atuar como produtor de espaços de difusão do seu trabalho, bem como do de seus pares.

Podemos falar dos agenciamentos coletivos realizados em Porto Alegre, nos quais encontramos artistas deslocando-se do que poderia ser compreendido convencionalmente como o seu lugar central (a produção artística), atuando como produtores de espaços não tradicionais. Ao realizar trânsitos entre diferentes instâncias do circuito de legitimação firma o caráter transitivo de seu papel de artista. Nos espaços permanentes de difusão aqui analisados – *Torreão e Obra Aberta* – pode ser detectado este aspecto movente da relação entre o artista e a arte (vista como parte do sistema onde ela recebe seus valores simbólicos, ou seja, o sistema das artes). Há artistas que administram espaços independentes em relação a instituições oficiais e onde outros colocam sua produção. Este deslocamento o artista empreende quando busca uma amplificação de sua atividade e uma maior autonomia.

Além dos deslocamentos já citados, podemos falar sobre o da própria experiência com alguns trabalhos que convocam outros sentidos físicos, além da visão, e que pode somar-se a ela ou impedi-la. Ressaltamos a importância do deslocamento que se relaciona com os sentidos e os significados: há uma suspensão destes e a sua abertura para que recebam e projetem outros. Deslocar é uma forma de transformar o que está dado. O que se encontra estabelecido é desestabilizado, retirado da imobilidade pelo corte de suas raízes. O deslocamento des-naturaliza aquilo sobre o qual opera.

A inquietação humana retira a matéria de seu lugar de origem e transmuta sua função, criando elementos de entretenimento e manifestação expressiva. Deslocados de sua natureza original, esses adotam novas funcionalidades, novas configurações e ecoam novos significados (Lucília Garcez, 2002, p. 17).

The logo consists of the acronym 'APIC!' in a large, bold, sans-serif font. Below it, the full name 'Artistas Patrocinando Instituições Culturais' is written in a smaller, bold, sans-serif font, arranged in three lines and slightly rotated to the right.

Ilust. 20. Logotipo APIC!

O deslocamento é importante para nós, sobretudo, porque ele problematiza os agenciamentos coletivos de artistas em outros espaços fora do circuito de exibição estabelecido que confere status artístico ao que abriga. Não é o caso de apenas afirmar que o artista, na contemporaneidade, desloca situações e objetos do mundo para dentro da instituição. Aqui, os deslocamentos foram feitos para um outro espaço que também teve de ser construído simbolicamente como um espaço da arte e que convocava a presença do público e de representantes de outras instâncias do sistema das artes para que o apreciassem. Eram, então, deslocamentos problemáticos que não contavam, a priori, com o abrigo físico da instituição. Ao mesmo tempo, acabaram demonstrando a elasticidade desta última, que passa a institucionalizar o que também está fora de sua circunscrição espacial (representada, por exemplo, pelos museus e centros culturais).

As iniciativas de artistas não foram movimentos que excluíram ou rejeitaram o olhar integrador do circuito artístico. Elas buscaram muito mais realizar um desejo de autonomia, liberdade e experimentação. O desejo nasce de uma falta e instala uma necessidade. Foi uma busca de atender a esta necessidade o que os artistas fizeram ao se reunirem e usarem outros espaços. As inter-relações entre os espaços de exibição do circuito local e estes espaços propostos por estratégias coletivas de artistas serão o foco do terceiro capítulo.

Deslocamento envolve movimento, trânsito e fluxos que são noções pertinentes à arte como um campo de produção de conhecimento e como linguagem, que está em

permanente estado de expansão, inclusive movendo-se entre outras disciplinas. A arte contemporânea é uma estratégia de suspensão de certezas e de deslocamento de sentidos. Marilena Chauí nos indica o quanto o fluxo entre a experiência e o pensamento, que a arte provoca, é um movimento *humano*:

O que as artes ensinam à filosofia? Que o pensamento não pode fixar-se num pólo (coisa ou consciência, sujeito ou objeto, visível ou vidente, visível ou invisível, palavra ou silêncio), mas precisa sempre *mover-se* no entre-dois, sendo mais importante o mover-se do que o entre-dois, pois entre-dois poderia fazer supor dois termos positivos separáveis, enquanto o mover-se revela que a experiência e o pensamento são *passagem de um termo por dentro do outro*, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar. Eis por que as artes ensinam à filosofia a impossibilidade de um pensamento de sobrevôo que veria tudo de uma só vez, veria cada coisa em seu lugar e com sua identidade [...] (Marilena Chauí, 1994, p. 475. Grifo nosso).

Nina Moraes construiu sua proposta “Semitério” com a apropriação dos objetos encontrados no local e que foram colados sobre algumas ruínas da construção existente na ilha (ilust. 21). Estes objetos foram descartados por alguém que não sabemos quem é, tampouco sabemos há quanto tempo estavam no local. São fragmentos de histórias e funcionalidades anteriores às quais não temos acesso. São pedaços do próprio lugar ou, no dizer de Felipe Chaimovich, são “objetos nativos”.¹⁹ Sobras, restos, detritos colados sobre algumas ruínas transformaram-se em totens dos artificiais produtos humanos.

Além da apropriação, o acúmulo tem aqui um papel importante: estes objetos não foram re-trabalhados. É pela acumulação sobre alguns suportes que eles concorreram para a construção de conjuntos escultóricos. A artista realizou uma varredura no local e organizou os detritos do mesmo em um outro sentido: a concentração do espaço pelas suas sobras, a manifestação de sua história por aquilo que estava disperso e preterido. Um resgate, uma reconstrução simbólica do espaço através de seus fragmentos.

Elaine Tedesco é outra artista que se apropriou de “objetos nativos”, duas carcaças de canoas, mas também de artefatos industrializados – mosquiteiros – e com eles repropôs a ilha em uma versão mítica como “o lugar para onde voariam as almas antes de deixar a terra” (Catálogo Ilha da Casa da Pólvora, 1996, sem paginação). A escolha e organização dos materiais no espaço concorriam para uma analogia entre a imagem de ilha e de solidão:

¹⁹ Ver Catálogo *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996, sem paginação.

todos estes objetos são destinados ao uso humano, ao transporte de corpos e a sua proteção, mas aqui, pela precariedade de uns e pela estranha posição de outros, sem a presença dos destinatários aos quais serviriam, apontam para o desolamento de sua ausência (ilust. 22). A operação desta artista com conceitos de repouso e sua falta e de isolamento já vinha sendo explorada, sistematicamente, desde o início dos anos 90. Novamente são os procedimentos de apropriação e de deslocamento de objetos que juntos atuam na construção de uma proposição que os recompõe como significantes.



Ilust. 21. Nina Moraes, *Semitério*, objetos encontrados colados sobre ruínas, 1996. Detalhe.



Ilust. 22. Elaine Tedesco, *O Quarto das Almas*, seis mosquiteiros e duas carcaças de canoas, 1996. Detalhe.

A ação do *Arte Construtora* provocava um desejo de participação em alguns artistas. Também apontava para outros a possibilidade e viabilidade de diferentes formas de atuação através de agenciamentos coletivos. Era possível realizar a transfiguração de um lugar em espaço da arte e influenciar o sistema das artes local, alargando-o pela forma de apresentação específica de um projeto construído por artistas. Idealizado e viabilizado em todos os seus diferentes aspectos sempre por gestão coletiva dos próprios participantes. Além disto, as ocupações tinham a intenção de não apenas usar estes locais, mas de usá-los com trabalhos que criassem relações com os espaços. As sucessivas edições deste projeto indicam um amadurecimento sobre estas inter-relações possíveis entre artista-espaço-trabalho.

A proposta do *Arte Construtora*, em Porto Alegre, pode nos levar, de maneira muito precisa, a pensar sobre *contaminação*. Nesta ilha, os trabalhos além de se cruzarem com a natureza do local, penetravam-se, uns nos outros, pelas suas próprias formas de apresentação. Não havia indicações, nem placas ou qualquer outro tipo de sinalização sobre as intervenções realizadas nem referentes à autoria ou aos seus próprios limites físicos. Onde termina a proposta de um artista e começa a do outro? Questões que não foram, propositalmente, respondidas pelos integrantes do projeto.

Cabia a cada visitante ir explorando o lugar e deparar-se com as propostas de ocupação da ilha sem saber ao certo sobre seus limites e referências autorais. Não se tratava de *um* trabalho coletivo, mas de diferentes proposições artísticas cujos autores não pretenderam estabelecer limites entre elas permitindo que pudessem ser vistas interpenetrando-se mesmo tendo matrizes diferentes. Cada artista partia de questões próprias adaptando-as ao espaço, ou partia deste e conduzia suas investigações conforme o que mais lhe instigasse.

A contaminação como operação artística na contemporaneidade pode se dar não apenas entre categorias, mas entre as próprias proposições artísticas e entre estas e o espaço onde são instaladas. Seria o resultado de uma conscientização de que o espaço é mais do que a moldura do trabalho: é também um elemento que participa na sua construção de sentido.

Mima Lunardi construiu seu trabalho com materiais contrastantes. Ásperos e brutais cabos para amarração de navios e suaves e nobres veludos enroscavam-se entre si e pelos troncos nodosos das árvores nativas. O contraste visual e a vigorosa evocação da diferença ao tato provocavam a vontade de aproximação (ilust. 23).



Ilust. 23. Mima Lunardi, sem título, cabos de amarração de navio e veludo, 1996. Detalhe.

O mesmo processo de contaminação com o local pode ser observado na proposta de Marijane Ricacheneisky com pintura, colagens, baixo-relevo e objetos. Em um reforço do diálogo com o espaço, a pintura, que é paisagem vista pela janela da “casa da guarda” (antiga construção em ruínas), tem a forma desta abertura: pintura-paisagem-janela (ilust. 24). Havia também, cavado no chão, um desenho-mapa da ilha. Podemos nos perguntar se o mapa não é uma metáfora daquele lugar que contaminava o imaginário dos participantes.

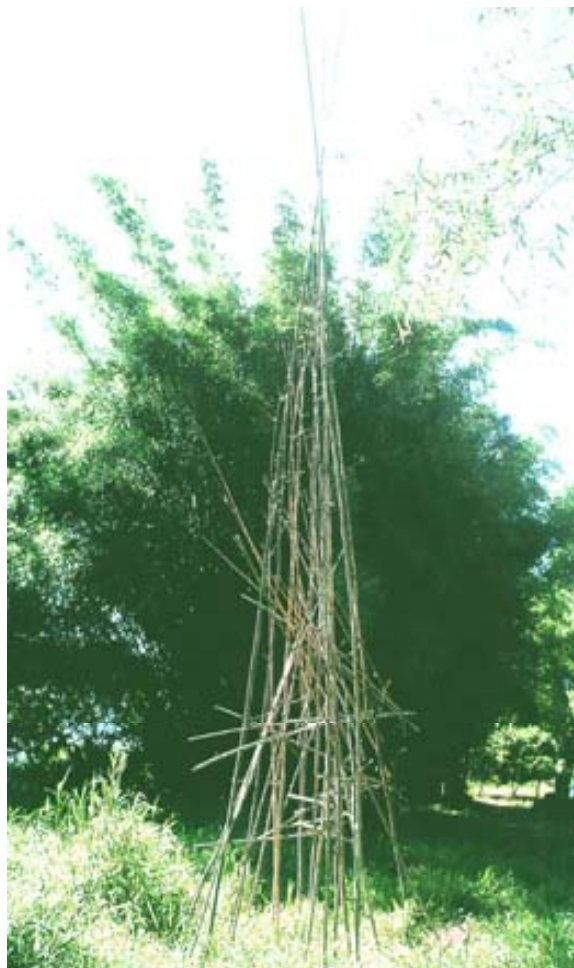
Diversos trabalhos apresentados na *Ilha da Casa da Pólvora* muitas vezes estavam diretamente mimetizados com aquele ambiente representado tanto como ambiente natural quanto como ambiente construído: “chegar aos trabalhos dependia da decisão de cada visitante, sem garantias de diferenciação clara entre intervenção artística e composição natural” (Felipe Chaimovich, In: Catálogo Ilha da Casa da Pólvora, 1996, sem paginação).

Torre era o nome da proposta de Jimmy Leroy (ilust. 25). Quando pensamos em uma torre, a imagem que se forma em nossa mente é a de uma construção forte, alta, resistente e inexpugnável (como, a princípio, parecem ser nos contos infantis). Porém, a *Torre* da qual falamos aqui é de outra natureza. Construída com material encontrado no local durante a limpeza e ordenação do mesmo: o bambu. É alta? Sim, mas frágil, precária e, ao contrário das torres das histórias infantis, ela não escondia coisa alguma. Aberta, entregava-se ao olhar deixando à vista a precariedade de sua própria construção.

Pensar a arte apenas em termos formais não é mais suficiente para nos aproximarmos da produção na contemporaneidade. Podemos verificar a veracidade desta afirmação ao observarmos as intervenções realizadas pelo *Arte Construtora*: as situações propostas pelos artistas são para serem vistas e experienciadas durante o tempo de duração de cada projeto. Estão em relação estreita demais com aqueles espaços para permitir que, fora deles, tenham algum tipo de permanência física, ou antes, de possibilidade de produção de algum sentido.



Ilust. 24. Marijane Ricacheneisky, *Casa da guarda*, pintura, colagem, baixo-relevo, objetos, 1996. Detalhe.



Ilust. 25. Jimmy Leroy, *Torre, bambus*, 1996. Detalhe.

Na *Ilha da Casa da Pólvora*, em várias proposições, a intervenção do artista era sutilmente introduzida nas condições espaciais que encontraram já estabelecidas no lugar. De certa forma, forçavam uma potencialização da experiência e sobre ela Ana Maria Tavares indica que “a qualidade e a potência da experiência hoje vale mais que o objeto e a própria arte contemporânea é uma experiência de deslocamento e de suspensão”.²⁰ Não bastava olhar estas proposições e nem de um único ponto, tínhamos de nos deslocar para percebê-las na sua relação com o espaço e na sua abertura para outros significados, onde cada um poderia reagir conforme o que percebesse fosse atuando sobre sua experiência e vivência singulares.

²⁰ Comunicação da artista durante palestra realizada em Porto Alegre, no Instituto de Artes da UFRGS, 02 de maio de 2002.

Em um texto, sugestivamente intitulado “Pasear para ver: cambios perceptivos en la recepción del arte contemporáneo”, Aurora Fernández Polanco nos fala das trocas que o papel do espectador sofreu ao longo das últimas décadas do século XX. Na arte contemporânea é necessário que tenhamos uma “visão plural” que também seja percebida em uma dimensão corpórea que inclua outros sentidos, subvertendo os hábitos perceptivos. A experiência estética atualmente passa a ser como um curto-circuito que desbloqueia as formas mais usuais do olhar passivo (Aurora F. Polanco, 1999, pp. 177-179).

Cumpramos ressaltar que os questionamentos sobre a relação arte-público não são nenhuma novidade e sabemos que no Rio Grande do Sul, já nos anos 70, se buscava uma proximidade com o público que passa de espectador a participante. Alguns dos artistas do *Nervo Óptico* e do *Espaço N. O* desenvolveram propostas de atuação que “envolviam uma mudança de postura por parte do espectador diante da obra, a qual encontrava-se sustentada pela noção de *participação*” (Ana Carvalho, 1994, p. 267).

O trabalho de Carlos Pasquetti foi delicadamente apresentado no catálogo, onde, além de imagens, havia uma pequena lista do que o compunha: “círculo, ar, espaço, feltro. Furo e mancha, espaço, vento” (Catálogo Ilha da Casa da Pólvora, 1996, sem paginação). Aqui percebemos quão pouco havia de elementos exógenos à ilha. Era ela própria que potencializava o pensamento que resultava na intervenção proposta pelo artista (ilust. 26).

Neste sentido também podemos observar “Casa Própria” de Lucia Koch: com a colocação de filtros coloridos nas janelas de um casebre de pescadores ela conseguiu obter uma alteração do seu espaço interior e exterior ao mesmo tempo – a luz que por ali passava modificava a cor e criava outra atmosfera para a pequena casa e, quando de seu interior, olhávamos pela janela com o filtro, era então a paisagem ao redor que se alterava, tingindo-se estranhamente (ilust. 27). Nesta proposição o que é oferecido ao público não é um objeto artístico válido por si mesmo, é mais uma qualidade de experiência e que deve ser vivida, experimentada para que faça sentido, esta é uma estratégia de artistas que encontramos pensando não mais em termos da necessidade da presença de objetos na arte.

Como observou Nathalie Heinich sobre a arte atual,

A dificuldade para se aceitar a arte contemporânea é maior enquanto ela tende a operar um deslocamento do valor artístico que não reside mais tanto no objeto proposto quanto no conjunto de mediações que ele autoriza entre o artista e o espectador [...] (Nathalie Heinich, 1999, p. 19. Tradução nossa).



Ilust. 26. Carlos Pasquetti, sem título, aro de arame e feltro, 1996. Detalhe.

Esta edição do projeto *Arte Construtora* foi aberta ao público durante os dias 23 e 24 de novembro de 1996, recebendo nestes dois dias cerca de 800 pessoas.²¹ Este público era bastante variado, composto não apenas por pessoas ligadas ao meio artístico, sendo constituído também por outras que se sentiam curiosas em relação aquele lugar tornado acessível pela ação dos artistas. Uma ilha e suas ruínas desafiando a imaginação dos visitantes. Um lugar, antes impossível à aproximação, tornado próximo e chamando sobre si um outro olhar e oferecendo-se à experimentação.

De alguma maneira nossa presença num lugar também é um complemento àquelas obras, por que é contagiante, envolve as pessoas que também vão vivenciar aquele lugar de um modo diferente. Este lugar *se amplia das circunstâncias e da instalação do trabalho para essa vivência e experiência com o lugar.*²²

²¹ Informações que constam no Catálogo Ilha da Casa da Pólvora, 1996, sem paginação.

²² Elcio Rossini em entrevista, 2002. Grifo nosso.

Quanto aos trabalhos apresentados, podemos repetir que havia um certo entrelaçamento entre eles. Não havia paredes a separá-los ou qualquer outro tipo de artifício que os delimitasse e restringisse o olhar para uma situação específica, na qual eles poderiam ser, então, facilmente recortados. Não eram trabalhos coletivos, eram autorais, mas que dispensaram esta identificação com o autor. Proposta que se diferencia dos modelos de exposições tradicionais onde a autoria é bem definida.

As relações das exposições e projetos aqui investigados com os diferentes aspectos que compõem os espaços de exposição do sistema das artes local serão analisadas no terceiro capítulo, porque merecem uma aproximação minuciosa uma vez que as estratégias coletivas de artistas revelam importantes indícios acerca de seu funcionamento. Aos espaços tradicionais endereçaram questionamentos de diferentes ordens e apontaram para outras formas de circulação da arte inventadas e sustentadas pelos próprios artistas tangenciando-os.



Ilust. 27. Lucia Koch, *Casa Própria*, filtros coloridos, 1996. Detalhe.

Na *Ilha da Casa da Pólvora*, mais uma vez, o *Arte Construtora* evidenciou questões políticas, mesmo que isto não estivesse originalmente em suas intenções, até por desconhecerem a amplitude dos desdobramentos com os quais teriam de lidar. Entretanto acabou acontecendo, pois afinal, novamente iriam ocupar um espaço público e este nunca está isolado das questões sociais e de interesses políticos. Aqui, eles esbarraram na questão do transporte para a ilha que antes não era realizado por nenhum dos barcos que explora o turismo no rio. A chegada era difícil pelo fato das margens desta ilha terem uma situação de baixo calado, o que obrigou os artistas a terem de construir um trapiche para que barcos pudessem atracar.

Pois o *Arte Construtora* foi confundido com um projeto turístico que ambicionava “furar” o sistema de exploração do rio. Embate que envolveu não apenas os donos dos barcos, mas a própria Capitania dos Portos resultando na viabilização da abertura da ilha, ao público, durante um único fim-de-semana e no boicote dos proprietários dos barcos turísticos. A travessia do rio até a ilha foi realizada por apenas uma embarcação, o que não impediu que outras particulares, inclusive jet-skis, chegassem lá. Voltamos a repetir, por ser importante, que quando através de uma ação coletiva se realiza uma ocupação de um espaço, além de destacá-lo se evidenciam outros aspectos antes ignorados ou despercebidos que extrapolam a questão artística, tocando na ordem do político, do econômico e do social. São outras as relações possíveis que se tramam entre a arte e a vida quando o que é proposto são intervenções em espaços não convencionalmente destinados à arte.

A inter-relação com a crítica de arte, nesta edição do projeto *Arte Construtora*, pode ser pensada também pelos convites a Aracy Amaral e Lorenzo Mammi para que presenciassem e comentassem o “acontecimento”²³, em uma palestra no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e a Felipe Chaimovich que escreveu o texto para o catálogo. Entendemos crítica de arte como um momento de mediação que perante uma proposta artística busca identificar suas relações com o mundo e os conceitos que nela operam para, então, retornar a ela enriquecido e permitindo a outros esta possibilidade

²³ Termo que consta no Catálogo *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996, sem paginação.

ampliada da experiência.²⁴ Todos os críticos envolvidos a convite dos artistas tanto na *Ilha da Casa da Pólvora* quanto na exposição *Remetente*, não têm atuação permanente em Porto Alegre. Este fato significaria não só uma tentativa de ampliação destas atividades legitimando-as em um circuito maior como a busca de um outro olhar. Observamos que a grande parte das pessoas que escreve crítica de arte no estado estão vinculadas ao meio acadêmico onde os participantes gaúchos tiveram sua formação. Constata-se a falta de espaços para veiculação da crítica nos periódicos locais como também a carência de publicações sistemáticas e especializadas que dificultam a divulgação destes textos.

Os artistas, principalmente os que aqui estavam residindo tendo assim maiores condições de avaliar a crítica local, ressentiam-se de sua ausência: “[...] crítica no sentido de uma reflexão que acrescente algo ao que foi feito e que dali produza uma outra coisa e que também é trabalho de autor e de reflexão, isso falta realmente”.²⁵ Talvez possamos afirmar que é dessa carência que surge o desejo de ter sobre suas propostas o olhar dos críticos convidados. Seria estabelecida assim uma relação que de outra forma não se concretizaria. Foi uma maneira de provocar a reflexão, de abrir um espaço para que ela se desse. Apontava para a intenção de ver suas propostas reconhecidas e legitimadas, valorizando suas escolhas em conquistar outros espaços que não os convencionais espaços expositivos. Isso não significava a exclusão do campo de abrangência do olhar dos sujeitos que representam as instâncias de legitimação, como os críticos, curadores e outros artistas.

Há uma tomada de posição em relação à questão centro-periferia, que hoje, pela própria ação dos artistas pode ser repensada. A execução um projeto relativamente amplo em uma cidade fora do eixo Rio-São Paulo (o “centro”) mostra que há uma formulação de uma situação aqui mesmo. Foi aqui feito e daqui é que se ampliará para outros lugares, sendo inclusive, um questionamento quanto ao sistema das artes brasileiro e a maneira de sua constituição e funcionamento. Disso resulta também a tomada de consciência, por parte destes artistas, a respeito destas questões e de sua inserção neste sistema.

²⁴ Para Marc Jimenez a abertura desta experiência atende à exigência de Kant em relação à filosofia da arte, enquanto que a necessidade do estabelecimento, pela crítica, das relações entre mundo-obra já fora observada por Jean Starobinski (Marc Jimenez, 1999, pp. 389-390).

²⁵ Depoimento de Lucia Koch em entrevista, 2002.

[...] formar o *Arte Construtora* é formar um núcleo, um centro de alguma coisa que irradia outras... Esta questão de centro é um discurso do centro: se instituir como centro é discurso obsoleto e pertence ao que ele quer instaurar como visão do mundo. Politicamente, é não-interessante para nós acreditarmos que não vivemos em um centro.²⁶

Pretendemos deixar claro que os projetos investigados foram escolhidos por serem iniciativas coletivas de artistas que propuseram outros espaços para a circulação da arte tangenciando os espaços tradicionais. Além da produção dos artistas, para nós é relevante a abertura à discussão que estes agenciamentos produziram, assim como a possibilidade de verificação de seus posicionamentos em relação ao sistema das artes e da viabilidade de uma estratégia coletiva produzir situações e espaços específicos que se revelaram como próprios para acolher suas proposições poéticas.

Com o estudo do *Câmaras* e do *Arte Construtora*, verificamos os desdobramentos das experiências realizadas refletindo sua própria maneira de se perceberem como um projeto e a dinâmica que isto conferia às suas propostas. Não se tratava de exposições estanques, mas de seqüências de ocupações de espaços arquitetônicos e naturais em que cada uma ia informando outras possibilidades futuras. Além disto, estas iniciativas foram das primeiras estratégias coletivas de artistas, nos anos 90, em Porto Alegre, e embora não sendo, em termos de forma de articulação, um fenômeno novo, assim mesmo influenciou o meio artístico local provocando o surgimento de mais agenciamentos coletivos e o uso de outros espaços. É oportuno sublinhar que alguns dos artistas destes projetos foram, inclusive, convidados a participar de outros coletivos onde podemos pensar na importância do seu papel como realizadores de propostas mais autônomas em relação ao circuito de exibição estabelecido.

Desejar lugares, imaginá-los abrigando proposições a eles relacionadas, formar coletivos para viabilizar a sua ocupação, discutir idéias em trocas diretas, produzir trabalhos oferecendo-os ao público sem mediações, abrir espaços sublinhados pelas intervenções, documentá-las, publicar material, possibilitar reflexão: esta pode ser uma síntese das ações desenvolvidas nos projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*.

²⁶ Idem.

2. EM BUSCA DE AUTONOMIA: EXPOSIÇÕES

Exposição (do latim *expositio*, de *exponere*). Ação de expor, de pôr à vista, de oferecer aos olhares do público. Lugar onde se fazem estas exibições. No direito antigo era pena infamante que consistia em expor o condenado, em pessoa ou em efígie, aos olhares do público durante um certo tempo. Na liturgia é cerimônia que consiste em deixar à vista dos fiéis o que se quer oferecer a sua veneração.

Verificamos que nas definições da palavra exposição a sua prática, mesmo em diferentes contextos, é invariavelmente voltada para *dar a ver*. É neste sentido que buscamos pensar o *Plano: B* e o *Remetente*, até porque, como poderemos ver a seguir, eles estavam interligados na sua origem. Exposições para nós são, portanto, as situações de visibilidade, em espaços e com períodos determinados, para a produção artística de um determinado conjunto de pessoas, sem necessariamente ter algum outro tipo de desdobramento posterior significando a existência de alguma proposta de continuação direta.

Nas exposições escolhidas como objetos de estudo, observamos as estratégias dos artistas que se articularam em coletivos para a concretização de situações de apresentação de seus próprios trabalhos. Havia, inicialmente, dois motivos que os levaram a realizar estas exposições em outros espaços que não os do circuito de exibição estabelecido: primeiro, a própria insuficiência destes espaços oficiais; segundo, uma contestação quanto à forma de apresentação dos trabalhos nos mesmos. No catálogo do *Plano: B* já o observamos ser

apresentado como “uma invenção do início ao fim, conduzida em outra rota que não a institucional” (Maria Helena Bernardes, In: Catálogo Plano: B, 1997, p. 4).

Em Porto Alegre, apenas em 1999, surgiu uma galeria comercial voltada especificamente para a difusão da arte contemporânea: a *Obra Aberta*. Em meados dos anos 90, funcionavam na cidade menos de quinze galerias de arte comerciais. Nenhuma delas com uma linha de trabalho específica e poucas com uma atuação sistemática.

O MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli) não acolhe apenas arte contemporânea em seu acervo nem quanto a projetos expositivos. O MAC-RS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), que é um espaço museal voltado para este gênero da arte, foi inaugurado somente em 1992. Desde então, vem operando com dificuldades de diversas ordens como, por exemplo, a falta de uma sede própria que prejudica simultaneamente a preservação e manutenção do acervo e o desenvolvimento de propostas de exposições e de projetos de ação. Esses, por sua vez, ficam condicionados também às alternâncias políticas, ao pouco espaço que possui na CCMQ (Casa de Cultura Mário Quintana) e às suas precárias condições físicas e de segurança que já afetaram trabalhos ali expostos.

Os espaços museais quando expõem subjugam os trabalhos a escolhas museográficas que, não raro, interferem sobre os mesmos. A ênfase destes espaços recai sobre a exibição ficando as proposições artísticas com uma fissura em relação ao pensamento que as engendrou e ao seu processo constitutivo. Muitas vezes, o decurso é inseparável do resultado, quando não é o próprio processo o trabalho do artista que pode estar questionando a idéia de produto artístico como objeto acabado e materializado.

[...] a opção corrente em museus de arte de sectarizar o conjunto de uma obra e classificá-la através dos meios e técnicas utilizados pelos artistas pode prejudicar a observação do fluxo orgânico da criação e o acompanhamento da materialização de uma idéia (Cristina Freire, 1999, p. 44).

Outra circunstância que os participantes do *Plano: B* e do *Remetente* buscaram nos espaços por eles inventados foi o estabelecimento de um espaço relacional. O *Plano: B* nasceu basicamente de relações afetivas, de laços de amizade. Assim também era

constituído o núcleo de artistas que idealizou o *Remetente*. No entanto, esta última exposição evidenciou outras correspondências entre o total de seus participantes, geradas na formação do coletivo. A sua constituição foi feita a partir de uma rede de convites. As escolhas tiveram características diversas formando um circuito aberto de relações. Mas, em ambas, esta singularidade de terem sido produzidas por conjuntos de artistas dotou-as da possibilidade de serem também espaços de trocas permanentes entre os participantes que tinham consciência de estarem realizando um espaço relacional.

A falta de espaços de diálogo pode ser verificada no próprio funcionamento das instituições museais. Usualmente elas não se comportam como um fórum de debates para/entre os artistas que ali concorrem apenas com seu trabalho para exibição. Isso quando estes espaços da cidade, assim como as galerias comerciais, abrem-se para receber uma produção mais experimental que foi incrementada desde os anos 70.

Estes artistas enquanto criadores produzem trabalhos que para aparecer, tornarem-se visíveis dentro do sistema das artes, precisam tanto de espaços físicos como de espaços de relações com os outros indivíduos que constituem tal circuito. Ao buscarem outros espaços para si e para suas proposições, contudo, não estavam buscando sair do sistema, mas propondo outras formas de pertencimento onde pudessem usufruir de maior liberdade e tivessem mais autonomia em relação aos seus trabalhos. Anne Cauquelin fala dos “lugares” da arte, o físico onde ela se apresenta e o teórico:

[...] a arte além de se mostrar, ela se pensa – pelo interior, quando ela pensa ela mesma e pelo exterior, quando ela é pensada (pela estética, pela crítica, pela história). Estes dois aspectos dos lugares são inseparáveis como as duas faces de uma moeda (Anne Cauquelin, 1996, p. 19. Tradução nossa).

É esta mesma autora que aponta para questionamentos entre dentro e fora do sistema das artes. Algumas proposições artísticas tangenciam os espaços de arte convencionalmente instituídos sem, contudo, os artistas transitarem em mão única. Eles podem pretender sair e entrar conforme as estratégias que estejam desenvolvendo com seus próprios trabalhos. A arte contemporânea não faz ruir as paredes dos espaços do circuito, “mas indo e vindo ela joga dúvidas sobre seus fundamentos” (idem, p. 168).

Quanto às questões da forma de apresentação dos trabalhos nos museus ela é percebida e criticada pelos artistas como homogeneizadora dos trabalhos não tendo a devida consideração por suas diferenças formais e conceituais, o que pode ocorrer, não raro, em prejuízo quanto à aproximação ou participação do público. A busca de uma estratégia de apresentação dos trabalhos que estivesse mais de acordo com a concepção dos artistas e que tivesse um menor nível de mediação foi praticada, principalmente, no *Remetente*. Para tanto, puderam contar com um espaço privilegiado: uma construção de 1943, com 4000 m² de galerias e um vão livre central de 15 m de altura. Havia sido ocupada como sede comercial da Mesbla e depois fora adquirida pela Ulbra – Universidade Luterana do Brasil – e abrigara, em 1997, uma vertente da I Bienal do Mercosul. O *Remetente* recebeu um financiamento que permitiu pagar os custos da exposição, as despesas de deslocamento de artistas e críticos convidados e a publicação de uma revista e de um catálogo.

No *Plano: B* esta relação com o projeto expositivo não foi desenvolvida com a mesma profundidade e envolvimento, até por que esta questão não foi o mote desta mostra que surgiu de forma mais improvisada e nem teve, quanto a isto, um maior amadurecimento. O *Plano: B* foi uma resposta dos artistas às seguintes questões: a negativa de financiamento para a realização, em 1997, do *Remetente*, inviabilizando sua produção neste ano e a forma de instituição da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul ocupando muitos dos poucos espaços existentes sem estabelecer diálogo com os artistas locais mais jovens nem servindo como espaço de visibilidade direta para aqueles com trajetórias menos consolidadas. Havia, por outro lado, a consciência dos participantes quanto aos problemas ligados às limitações e à forma de exibição adotada pelas instituições museais (servindo o *Plano: B* também como uma experiência para aqueles que depois participaram do *Remetente*). Segundo Cristina Freire,

[...] a narrativa oficial de que falamos [dos museus de arte] tem o poder de descartar trabalhos a partir dos suportes utilizados, ou tentar assimilá-los às categorias já repertoriadas e aceitas de arte, consolidando a partir dessa seleção (pouco afeita ao que ocorre nos ateliers dos artistas) uma pedagogia de olhar a arte que, não raro, torna-se bastante problemática diante das poéticas contemporâneas (Cristina Freire, 1999, p. 45).

Devemos sublinhar que os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora* partiram menos de um questionamento dos espaços convencionais de circulação do que da formulação de uma proposta de ocupação que não era voltada para eles. Buscavam outros espaços. Nos projetos de ocupação havia então uma idéia em relação ao espaço e aos próprios trabalhos surgindo a partir dele. Isso se distingue das relações encontradas nas exposições *Plano: B* e *Remetente*. Nestas, repetimos, a procura de visibilidade tocava de maneira crítica diretamente os espaços tradicionais tanto quanto as suas insuficiências administrativas refletidas em carência de projetos, a escassez de locais para abrigar arte contemporânea como suas formas de expor esta arte. Porém, estas inter-relações que envolvem os espaços propostos pelas iniciativas coletivas de artistas e os espaços de exibição do circuito local serão desenvolvidas no próximo capítulo.

2.1. Plano: B

...se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.

Gaston Bachelard

Em 1996, alguns artistas de Porto Alegre ou que aqui estavam radicados²⁷, todos com formação acadêmica no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ex-colegas e ainda amigos, começaram a pensar sobre a I Bienal do Mercosul que se realizaria no próximo ano. Este evento iria ocupar diversos espaços urbanos e, conforme eles, ofereceria “apenas uma visão institucional da arte contemporânea”.²⁸ Nasceu a idéia do *Remetente*, sendo formatada e inscrita junto ao FUMPROARTE – Fundo de Apoio à Produção Artístico-Cultural de Porto Alegre (Prefeitura de Porto Alegre) que financia

²⁷ Os artistas que primeiro pensaram uma exposição formada através de uma rede de convites foram Cleber Rocha das Neves, Elaine Tedesco, Fabiana Rossarola, Laura Frões, Maria Helena Bernardes e Thelma Vaites.

²⁸ Conforme entrevista concedida por Maria Helena Bernardes em 2002.

projetos culturais selecionados através de inscrição via edital público. A proposta foi recusada por este órgão e tal recusa originou o *Plano: B*.

Frente à impossibilidade de produzirem a exposição *Remetente* por falta de recursos financeiros, no mesmo ano da I Bienal do Mercosul, e também diante da frustração daí advinda, os artistas no desejo de realização resolveram lançar mão de outra idéia. Nascia a exposição *Plano: B*. Proposta coletiva ampliada com o convite para outros artistas. Esta expansão abriu também as expectativas do que ela veio a ser. Após uma difícil busca por espaços na cidade, alugaram uma residência na rua Paulino Teixeira e realizaram a exposição durante o período inicial daquela Bienal. (Ilust. 28).

Contraponto à Bienal do Mercosul; gesto de independência junto ao circuito institucional; realização de um evento; experiência de ação coletiva; exercício de produção e busca de visibilidade. Todas estas questões foram apontadas pelos artistas entrevistados e nos levaram a ponderar as diferentes motivações que impulsionaram cada um dos participantes. Por isso, optamos por falar em iniciativas coletivas de artistas ao invés de grupos. A noção de grupo, de agrupamento, poderia levar a pensar em uma unidade de intenções e de linguagens artísticas. Não é o que verificamos com nossa pesquisa. Os artistas se uniram, principalmente, para viabilizar, em conjunto, a realização da exposição.

A presença do público nas exposições *Plano: B* e *Remetente* não pode ser exatamente quantificada. Em nenhuma delas houve algum tipo de compromisso com esta questão. Em relação à primeira, os artistas apontaram para uma boa visitação, sobretudo pelas pessoas do meio das artes local. Houve uma recepção festiva mesmo, pois se tratava de uma iniciativa de artistas que conceberam, captaram recursos e produziram uma situação de visibilidade para seus trabalhos. Isto era uma resposta a um sentimento de estagnação presente no sistema das artes da cidade. Tratava-se também de um gesto de independência. Um gesto afirmativo que indicava que o artista pode se deslocar do pólo artista-criador individual para artista-propositor-produtor coletivo não apenas de poéticas, mas de situações para sua apresentação.



Ilust. 28. Casa em que se realizou a exposição *Plano: B*.

Neste sentido, a participação de Elaine Tedesco e de Marijane Ricacheneisky no *Plano: B* pode ser pensada pela influência do que representaram os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, dos quais são participantes. Tais projetos tomados mais como “forma de proceder” que indicava a possibilidade de autonomia do artista em relação a certas restrições, carências ou limites dos espaços de arte tradicionais da cidade. O nome destas artistas no catálogo aparece precedido da observação “participação especial”, o que nos leva a destacar a importância conferida às experiências anteriores em agenciamentos coletivos que apontaram outras possibilidades de ação mais autônomas em relação ao circuito legitimador.

A atitude independente talvez tenha sido uma das razões da boa acolhida que teve o *Plano: B* por outros artistas que se sentiram representados quanto a seus desejos e perspectivas. É interessante observar que quase todos os participantes eram jovens (com idades entre 22 e 33 anos) e em início de carreira buscando abrir espaço no circuito de arte ou, como escreveu Maria Helena Bernardes na apresentação do Catálogo *Plano: B*, “[...] é uma coletiva que reúne artistas emergentes e em trajetória que vêm lançando o seu trabalho ao longo dos anos 90” (1997, p. 4).

Todos os artistas do *Plano: B* já tinham participado de exposições coletivas e, apenas um deles, não havia passado pela experiência de uma exposição individual. Já haviam mostrado sua produção de forma individual ou coletivamente em um dos museus de arte de Porto Alegre, ao menos. Cumpre ressaltar algumas observações sobre as trajetórias dos participantes do *Plano: B*. Com respeito à participação em Salões de Arte, somente um nunca tinha participado. Todos os demais sim, tanto em salões de Porto Alegre ou em outras cidades como Santa Maria (RS), São Paulo, Ribeirão Preto (SP), Curitiba e Florianópolis. Dos salões locais eles haviam participado desde o final da década de 80 até a data da exposição *Plano :B*, do V e VIII Salão de Pintura Cidade de Porto Alegre (respectivamente nos anos 1994 e 1997); 16º e 17º Salão do Jovem Artista (em 1996 e 1997); 8º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre (com a exposição dos selecionados no MARGS, em 1988) e 10º, 11º e 12º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre (desta vez com exposição no MAC-RS, em 1992, 1994 e 1996) e 16º e 18º Salão de Artes Plásticas da Associação Chico Lisboa (realizados no MARGS em 1993 e 1995).

Os Salões de Arte foram aqui abordados como instâncias legitimadoras dentro do sistema das artes, malgrado o fato de que, desde os anos 70, a sua proliferação em todo o país e a dificuldade de estabelecimento de critérios para as escolhas dos participantes tenham contribuído para a diminuição do seu caráter consagratório e aguçado as críticas e questionamentos a eles endereçados por artistas e críticos (Ana Carvalho, 1994, p. 107). Mesmo assim, eles ainda representam um papel de legitimação e contribuem para a circulação dos artistas.

Historicamente, enquanto instâncias de consagração, os salões estão investidos de um poder para conferir uma sanção simbólica a um determinado tipo de produção artística, poder este que é outorgado pelo próprio sistema das artes em que o mesmo se encontra inserido. Deste modo, seu maior ou menor poder de consagração deriva do lugar ocupado no conjunto das competências propriamente artísticas e culturais de um campo, da entidade que o promove, dos elementos que compõem seu júri, dos próprios artistas que dele participam (Ana Carvalho, 1994, pp. 105-106).

A experiência dos participantes do *Plano: B* com exposições não se restringiam aos salões. Todos eles já haviam participado de exposições coletivas em espaços institucionais de Porto Alegre como a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Casa de Cultura Mário Quintana, o MARGS e o MAC-RS e também em outras cidades.

Os artistas que já haviam exposto individualmente, seja em Porto Alegre ou em outros locais, o fizeram em espaços de arte ligados a instituições públicas. Naquela década, estas mostras individuais realizaram-se no Centro Municipal de Cultura, Galeria João Fahrion (até 1994 abrigara no MARGS o projeto Novos Talentos que passou, no ano seguinte, a se realizar em outros espaços da Casa de Cultura Mário Quintana), Usina do Gasômetro e MAC-RS. Entretanto, até o ano da exposição *Plano: B* estes mesmos artistas não haviam exposto em galerias comerciais locais, nem coletiva e nem individualmente.

Realizamos uma amostragem das exposições realizadas, nos anos 90, em dois espaços: o MARGS e a CCMQ. Quanto ao primeiro, ele é composto pelas Pinacotecas, Salas Negras e Sala Berta Locatelli (que expõe acervo do município) e Sala Pedro Weingartner e Galerias João Fahrion, Ângelo Guido, Oscar Boeira e Iberê Camargo. A CCMQ conta hoje com a Fotogaleria Virgilio Calegari, Galeria Sotero Cosme, Galeria Xico Stockinger e Sala Especial MAC-RS, Espaço Maurício Rosemblat e Galeria Augusto Meyer. Nesta última, se realizam exposições ligadas ao projeto João Fahrion que seleciona, via edital, artistas que ainda não tenham feito nenhuma mostra individual.

No MARGS, encontramos nas Fichas de Registro de Exposição²⁹ referências, relativas ao período de 1993 a 1996, aos tipos de projetos expositivos ali desenvolvidos entre os quais, uma pequena parte, era aberta à comunidade artística:³⁰

- Museu Aberto, seleção de artistas para exposições nas Salas Negras;

- Presença, este projeto tinha o objetivo de evidenciar o trabalho de artistas atuantes no circuito local. Dele participaram Elaine Tedesco (1993), Jailton Moreira e Elida Tessler

²⁹ As fichas pesquisadas foram encontradas no setor *Núcleo de Exposições* deste museu.

³⁰ Este material disponibilizado para consulta carece de organização mais sistemática, estando acondicionado em pastas junto com outros tipos de documentos e apresentando lacunas, pois ali não foram encontradas fontes de pesquisa referentes às exposições realizadas em 1991, 1992 e 1999. Para preenchermos estas lacunas recorreremos a uma investigação no jornal Zero Hora correspondente a estes anos para o MARGS e ao período entre 1990 e 1999 para a Casa de Cultura Mário Quintana, onde não encontramos material com catalogação sobre as exposições que ocuparam seus espaços. Maiores informações sobre a metodologia utilizada nesta amostragem estão em anexo.

(1994), Carlos Pasquetti (1995) e Karin Lambrecht (1996). Os artistas citados, vale lembrá-los como participantes de algumas das iniciativas de artistas que investigamos: Elaine do *Câmaras*, *Arte Construtora*, *Plano: B e Remetente*, Pasquetti do *Câmaras*, como convidado da edição *Arte Construtora – Ilha da Casa da Pólvora* e um dos idealizadores da *Obra Aberta*; Jailton e Elida que administram o *Torreão* e Karin que participou do *Remetente*;

- Integração, projeto pelo qual se realizou, em 1993, entre outras mostras, uma exposição de obras doadas pela associação de amigos do museu. Entre elas estavam trabalhos de Carlos Pasquetti, Karin Lambrecht e Renato Heuser (este último artista também havia participado do *Câmaras* e como convidado do *Arte Construtora* na Ilha da Casa da Pólvora);

- Atualidade, projeto que em 1993 selecionou artistas para uma grande coletiva, a “Arte Sul 93”, com as presenças de Carlos Pasquetti, Jailton Moreira, Karin Lambrecht e Patricio Farias (este último, em 1999, junto com Pasquetti e Vera Chaves Barcellos criou a galeria *Obra Aberta*);

- Participação, projeto seletivo de artistas com trajetórias consolidadas, via edital;

- Projeto Gravura no RS, do qual Vera Chaves Barcellos participou em 1996;

- Acervo Vivo;

- Intercâmbio;

- Projeto Arte-Educação;

- Nossos Artistas, acreditamos ser o mesmo projeto algumas vezes denominado como Artistas Gaúchos;

- Itinerância;

- Novos Talentos, projeto que selecionava jovens artistas para mostras individuais na Galeria João Fahrion (MARGS). Quase todos os artistas do *Plano: B* dele participaram.

A partir de 1995 este projeto desenvolveu-se na Casa de Cultura Mário Quintana e passou a se denominar Projeto João Fahrion. Hoje, ocupa a Galeria Augusto Meyer.

Partindo da amostragem que realizamos, podemos chegar a algumas conclusões quanto à frequência de exposições com artistas locais e às categorias artísticas privilegiadas por cada instituição. O MARGS durante os anos 90, num universo de 297 exposições, apresentou um predomínio de mostras de artistas gaúchos ou aqui radicados da ordem de 82%. O maior número de exposições era dedicado à pintura, gravura, escultura e desenho. Na Casa de Cultura Mário Quintana, de um total de 290 exposições, 87% foram de artistas locais com o predomínio de mostras de pintura, escultura, fotografia³¹ e gravura.

Não detalhamos quais mostras foram coletivas e quais individuais, isto ainda deve ser feito, pois revelará uma mais exata noção da política adotada pelas instituições museais locais.

Se o *Plano: B*, para certos participantes, era uma contestação aos espaços de difusão do sistema das artes local pela dificuldade de inserção de artistas em início de carreira e com trabalhos mais experimentais, para outros, significava uma busca de realização e reflexão em conjunto.

Alguns artistas, neste mesmo ano em que se organizaram coletivamente para esta exposição, apresentaram também seus trabalhos em espaços institucionais, podendo inclusive, ter relações entre suas propostas desenvolvidas nestas situações diferenciadas. Por exemplo, Tuca Stangarlin que, no *Plano: B*, realizou uma instalação em um quarto pequeno, escuro e úmido de aproximadamente 2 x 2m. Evocação de uma masmorra como a prisão onde o condenado deve arrepender-se de seus erros e pecados?

Este espaço foi forrado com algodão cru que foi mofando durante o tempo de duração da exposição sendo, inclusive, umedeado propositalmente para reforçar a reação entre tempo e umidade. Na altura dos olhos (do artista, o que dá em torno de 1,80m do

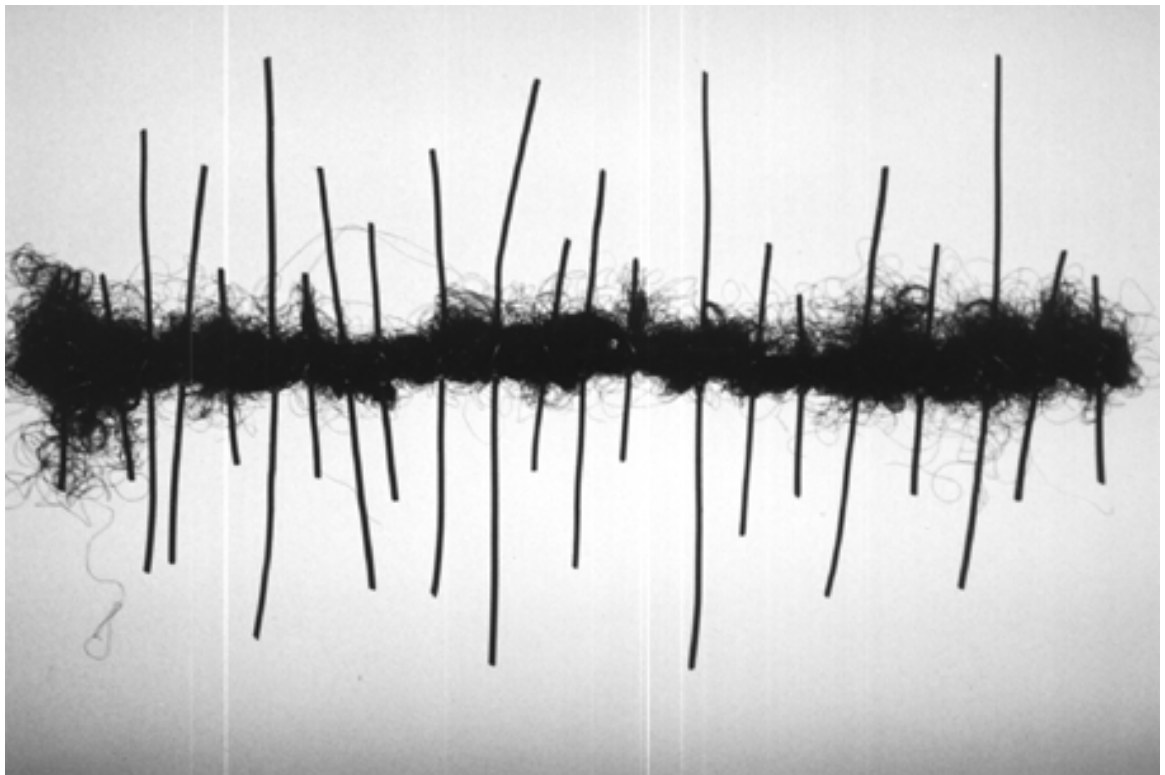
³¹ A fotografia não deve ser entendida, nesse momento, apenas na sua possibilidade artística, pois havia diversas exposições documentais que a utilizavam. Ainda está para ser feito um levantamento preciso da ocupação dos espaços institucionais locais.

chão), havia o entrelaçamento de arame e cabelo sintético: pálpebras costuradas, tal como os olhos cosidos com arame dos condenados que Dante encontrou no Purgatório (ilust. 29). Trabalhando a partir do texto do Purgatório, Canto XIII da Divina Comédia de Dante Alighieri, Tuca falava de vida e de morte na encenação de um cortejo fúnebre que começava no jardim da entrada da casa onde foram colocadas flores brancas que serviam para conduzir o visitante à instalação propriamente dita (ilust. 30). Falava principalmente de passagem. Afinal, o Purgatório é um lugar de passagem no qual as almas pecadoras devem purificar-se, através do sofrimento e arrependimento, para só então, subirem ao céu. Este mesmo tema havia sido trabalhado pelo artista na instalação “Olhos que não vêem”, no MAC-RS, também neste ano (1997), sendo a intervenção realizada no *Plano: B* como que a resolução sobre o Purgatório de Dante.

Para Tuca Stangarlin a religiosidade é muito forte, não no sentido de ligar-se a algum credo em particular. Esta questão, na verdade, é tratada muito mais como espiritualidade, condição humana de viver além da matéria e das necessidades elementares. Entretanto, ainda podemos persistir com a religião, pois o artista fazia referências ao espírito e também ao corpo do homem preso ao pecado e à culpa e as suas tentativas de expiação que, talvez, não assegurem o perdão nem a sinceridade do arrependimento, como pode ser deduzido pela observação da escolha do fragmento do texto de Dante, que consta no Catálogo *Plano: B*.

Um fio de ferro cerrava-lhe as pálpebras,
tal qual se usa para reduzir a fúria do gavião selvagem,
o qual nem por isso tranquilo se queda”.³²

³² Dante Alighieri. *A Divina Comédia* – Purgatório, Canto XIII. Tradução de Hernâni Donato. Dados conforme constam no Catálogo *Plano: B*.



Ilust. 29. Tuca Stangarlin, *Olhos que não vêem – Plano: B*, instalação, algodão cru, arame e cabelo sintético, 1997. Detalhe.



Ilust. 30. Tuca Stangarlin, s/título, espuma branca e metal, 1997. Detalhe.

Para alguns artistas, o mais importante não foram os trabalhos individuais ou as suas qualidades, mas a possibilidade de terem coletivamente realizado o *Plano: B*, a experiência desta realização. Não é nossa preocupação avaliar a qualidade dos trabalhos apresentados. O que convocou nossa atenção para todas as iniciativas apresentadas foi primeiramente o seu caráter de associações entre artistas que propuseram outros espaços para a arte. São, sobretudo, as questões da ação coletiva e do espaço da arte que aqui nos interessam.

As observações e leituras que realizamos das propostas de alguns artistas é por verificarmos sua operação transitando em questões presentes na contemporaneidade como, por exemplo, apropriação, deslocamento e trânsito. Entretanto, estes conceitos não são encontrados apenas em estratégias coletivas. Acontece que nelas o deslocamento assume uma outra importância. Os objetos e imagens apropriados e deslocados pelos artistas não saem do mundo cotidiano para emergir em um contexto especial – aqueles lugares convencionais de exibição de objetos de arte – que confere um status artístico para aquilo que abriga. Estes objetos e imagens apropriados foram para um lugar indeterminado que pela ação dos artistas foi instaurado como um *espaço da arte*.

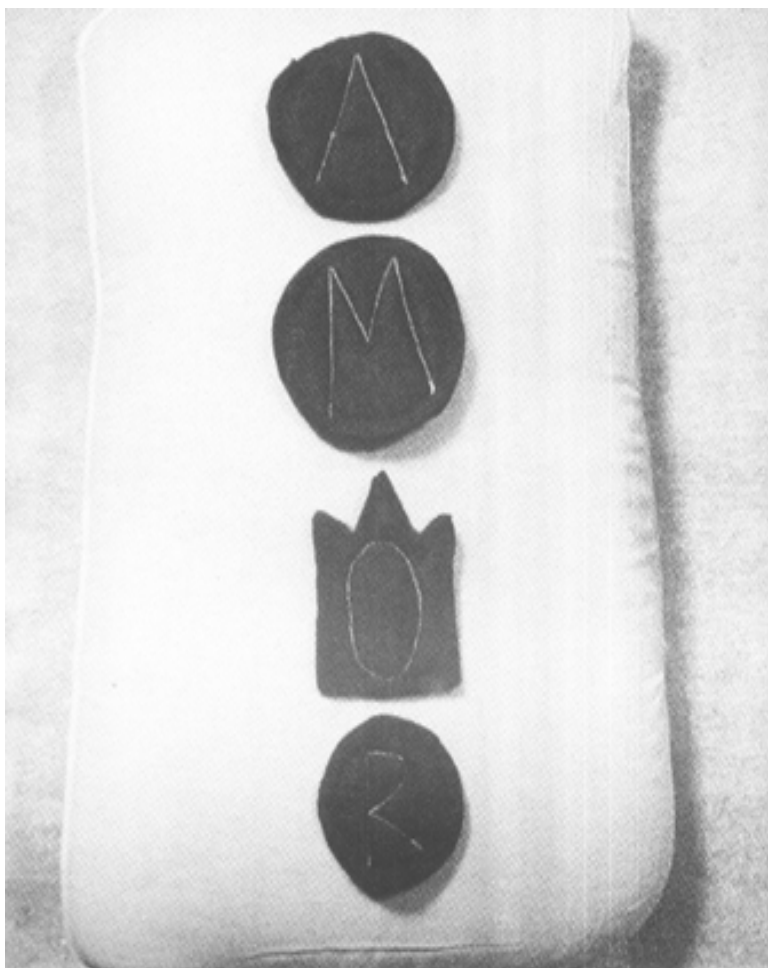
Podemos falar de algumas propostas artísticas apresentadas na exposição *Plano: B* que operaram com o conceito de apropriação. O trabalho de Laura Fróes foi construído a partir da apropriação de objetos banais (quando pensados na sua condição de objetos produzidos em grande série pela indústria) que, para ela, eram fragmentos, frações constitutivas de sua vida, memória e identidade. Apropriação e deslocamento de objetos prontos, não manufaturados pela artista, mas que tinham referências pessoais. Eram partes de suas coleções e, alguns deles, remetiam à questão de simbolismo da cultura popular.

Laura instalou nas paredes de uma pequena sala diversas almofadas e travesseiros, alguns com objetos costurados (como o peixe de alumínio que era uma fôrma de bolo e rosas de metal, por exemplo) ou sendo as próprias almofadas confeccionadas com materiais diferentes como peças de jogo americano, tecidos de camiseta e outros (ilust. 31). O chão desta sala foi forrado com imitação de pele sintética na cor branca. Através da apropriação de objetos banalizados pela sua produção em série, mas que recebiam da artista uma atenção especial por suas qualidades plásticas ou afetivas, que instituíam-se como parcelas de sua singularidade como indivíduo, construiu um trabalho que tratava de sua memória afetiva que, de uma determinada maneira, era resguardada com carinho. A forração branca do chão pedindo ao visitante um olhar e um cuidado específicos ao entrar no espaço onde os trabalhos foram instalados.

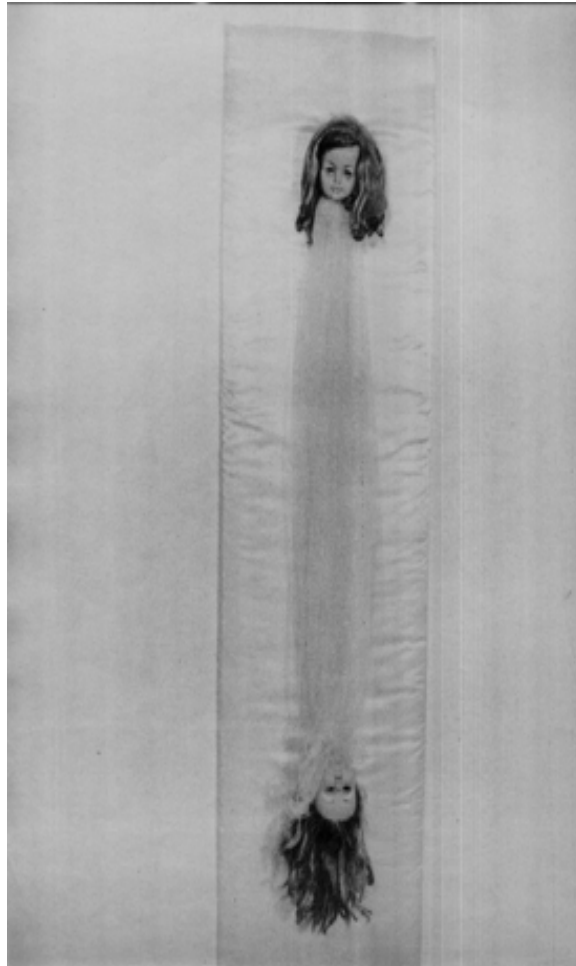
A apropriação e o deslocamento de um objeto imerso, escondido e invisível na sua instituição de objeto do cotidiano, para uma outra situação exógena, não lhe permite que deixe aflorar sua potência plástica, de poesia ou de estranheza? Fabiana Rossarola apresentou, no interior da casa, seu trabalho com bonecas comuns de plástico sobre suportes de cetim (ilust. 32) e, no jardim, cabeças de bonecas semi-enterradas emergiam do gramado como flores bizarras (ilust. 33).

Estes objetos, antes da apropriação e do deslocamento operados por Fabiana, eram apenas bonecas produzidas industrialmente, não tinham uma marca específica da passagem do tempo que pudesse nos informar sobre alguma condição afetiva das mesmas para a artista. À apropriação, segue-se um deslocamento dos objetos e de sentidos. As cabeças decepadas ou enterradas nos fazem pensar na perversão destes objetos lúdicos e simbólicos

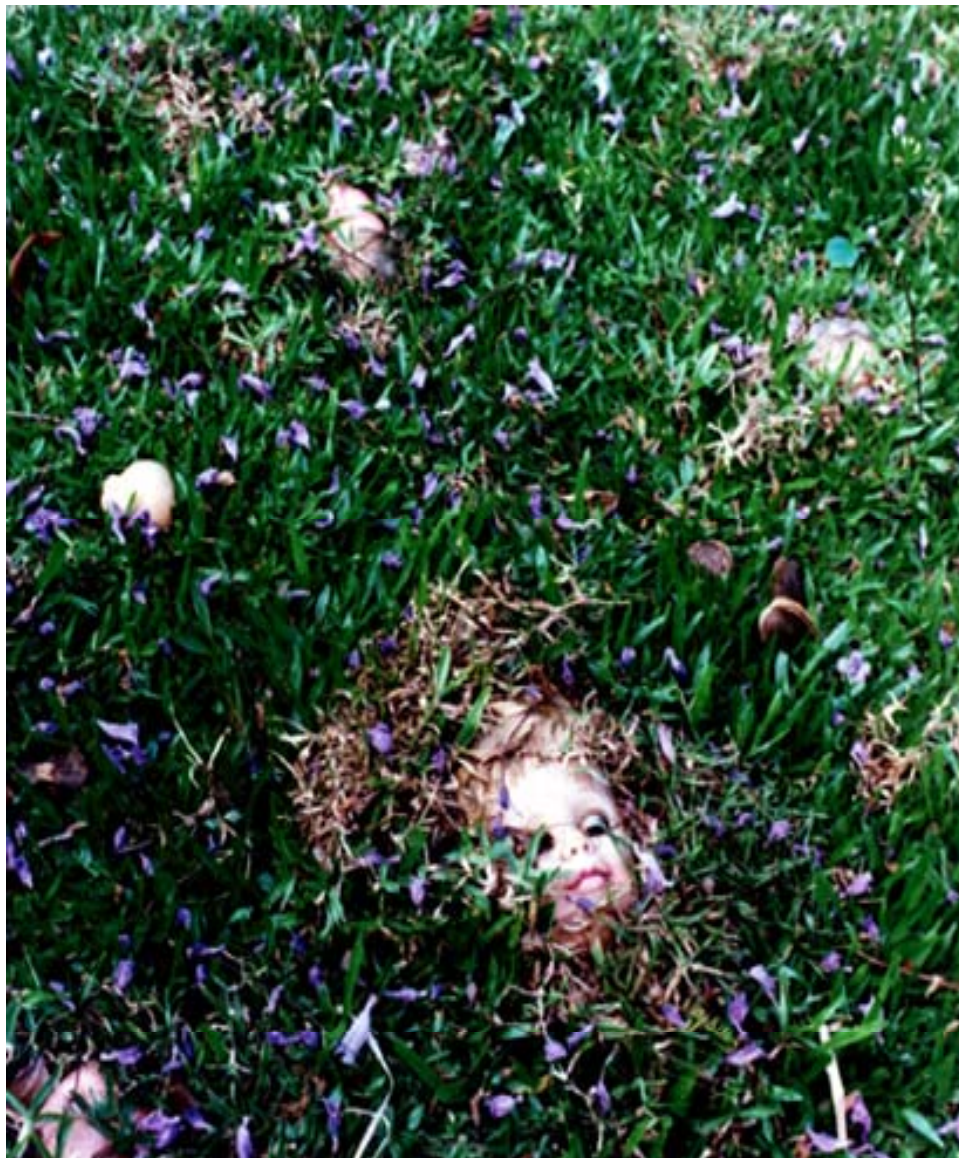
da infância e da construção da identidade feminina. Nosso estranhamento, diante das propostas de Fabiana Rossarola, não resulta apenas da apropriação, mas dela e do seqüencial deslocamento que, juntos, abrem para a produção de outros sentidos nestas construções da artista que separam significante e significado. O novo arranjo que estas bonecas receberam pela sua ação as ressignificaram.



Ilust. 31. Laura Fróes, s/ título, travesseiro e tecidos com costura, 1997.



Ilust. 32. Fabiana Rossarola, *s/título*, bonecas de plástico, tule e cetim. 200 x 53cm, 1997.



Ilust. 33. Fabiana Rossarola, s/título, cabeças de bonecas de plástico e espelhos, 1997. Detalhe.

Ana Flávia Baldisserotto apresentou uma instalação chamada “Reais Atributos de Princesa” onde também encontramos a apropriação de alguns materiais e podemos verificar uma operação com duplas chaves de leitura. Havia uma mala com uma almofada de veludo onde repousavam as pernas de um sapo de borracha protegidas por um fino tecido bordado, um soutien cujo enchimento eram os próprios cabelos da artista (ilust. 34). Esta mala era o objet(iv)o da instalação. A encontramos sobre uma pequena mesa redonda coberta com veludo escuro e cercada por um dossel.

Existia uma ironia no título do trabalho, na escolha dos materiais e no seu arranjo no espaço. Os “reais” atributos de uma princesa fazem referência à realidade e à realeza: condição de nobreza da princesa e aspecto de objetos reais, do mundo, quanto aos materiais. Havia também uma indicação de que esta princesa que parece um ser fictício não era personagem de história alguma, mas, ao contrário, como indica a presença dos próprios cabelos da artista fazendo volume em um aparato-fetiche da feminilidade. O próprio dossel dentro do qual estava a mala novamente nos leva a pensar no duplo papel que ali representava: protegia os atributos da princesa e, ao mesmo tempo, os cercava de uma aura de nobreza. A relação da mala com o espaço fôra resolvida pela maneira de expô-la: foi através de uma instalação que o conjunto desta proposta adquiriu sua maior potência como um todo.



Ilust. 34. Ana Flávia Baldisserotto. *Reais Atributos de Princesa*, instalação, mala, almofada de veludo azul, pernas de sapo de borracha, tecidos, soutien, cabelo, mesa e dossel, 1997. Detalhe.

A apropriação, o deslocamento e a instalação são procedimentos e noções que observamos também em “Sapo Cururu” – trabalho realizado por Ana Flávia Baldisserotto e Tula Anagnostopoulos no banheiro da casa onde aconteceu a exposição *Plano: B*. Foram utilizados, entre outros objetos, sapos de borracha, imagens de sapos retiradas de livros de contos de fadas e um toca-fitas que rodava a canção “Sapo Cururu”. Além da apropriação de objetos e imagens, a justaposição destes no banheiro da casa construía ali uma situação lúdica e de estranhamento. Quase todos, sem “aura” artística, foram deslocados e arranjados neste lugar onde passaram a estabelecer um tipo específico de relação entre si mesmos e com o espaço (ilust. 35).



Ilust. 35. Ana Flávia Baldisserotto e Tula Anagnostopoulos. *Sapo Cururu*, instalação, sapos de borracha, água, anilina, tapete, pantufas, espelho, imagens, cortinas, carimbos, toca-fitas, 1997. Detalhe.

Marijane Ricacheneisky também buscou uma articulação entre seus trabalhos e o espaço. Apresentou pinturas que para ela também significavam um “plano b” por estar realizando experimentações com outros materiais.³³ Eram pinturas que dialogavam com o conceito de instalação visto que se propunham a serem percebidas não apenas como elementos bidimensionais. Havia, além da disposição tradicional da pintura na parede, uma almofada no chão fazendo um convite para que o visitante sentasse para manusear uma série de pequenas “pinturas-janelas” que ficavam no chão a sua frente (ilust. 36).

Foi uma proposta que ampliava o conceito de pintura assim como anteriormente vimos esta artista procedendo tanto no projeto *Câmaras* como no *Arte Construtora*, onde já havia realizado esta contaminação entre as categorias artísticas de pintura e instalação. Esta exploração dos limites das linguagens e a dissolução das fronteiras entre as categorias são procedimentos freqüentes entre os tantos que convivem na arte contemporânea que deve ser pensada em termos de multiplicidade e heterogeneidade, pois, conforme Nathalie Heinich observou a respeito deste gênero de arte:

Nos interessa afirmar a pluralidade das formas de conceber e de praticar a arte hoje, pois esta pluralidade torna possível a coexistência de modos de fazer e de ver [...]. E é precisamente por esta razão que é necessário considerar as categorias da arte não como paradigmas que se excluem uns aos outros [...], mas como gêneros que coexistem sem que nenhum possa legitimamente pretender à exclusividade (Nathalie Heinich, 1999, pp. 27-28. Tradução nossa).

André Severo construiu fachadas de casebres com materiais encontrados nas ruas, sobras de outras construções que foram descartadas pelo seu estado precário. O artista se apropriou ainda de plásticos e papelões que, como bem sabemos, são usados como material construtivo nos precários abrigos que vemos embaixo de viadutos, em terrenos ocupados e por onde mais nosso olhar andar tanto nas cidades como fora delas. A partir da apropriação e do acúmulo destes materiais o artista refez com eles suas próprias construções. Fragmentos na verdade, pois eram apenas as fachadas com portas e janelas (ilust. 37 e 38).

Nas portas havia também pinturas de homens com expressão indefinida, assim como era a própria pintura que parecia ameaçar dissolver-se. Estes seriam os habitantes destas construções? A pintura indicando sua própria dissolução apontava para aquela que

³³ Conforme entrevista com Marijane Ricacheneisky, em 2002.

sofre a identidade e a dignidade de pessoas que vivem nestas habitações? Estas fachadas de André Severo provocavam em nós a surpresa de encontrá-las onde não deveriam estar ou onde não esperávamos revê-las. Pelo seu deslocamento do contexto do mundo para o de uma exposição nos colocavam dentro de uma situação, criada pelo artista, onde tínhamos um tipo de experiência que, dentro do possível, ele havia planejado.



Ilust. 36. Marijane Ricacheneisky, s/título, na parede: pintura sobre papel com têmpera, encáustica e óleo, 125 x 130 cm; no chão: almofada e pinturas com têmpera sobre papel, 11,5 x 7 cm cada, 1997.



Ilust. 37. André Severo, s/título, madeiras, plásticos, papelão, portas, esquadrias, pintura sobre madeira, 1997.



Ilust. 38. André Severo, s/título, madeiras, plásticos, papelão, portas, esquadrias, pintura sobre madeira, 1997.

Quanto à inter-relação com a crítica de arte necessário se faz colocar que esta é uma questão complexa em Porto Alegre. Os jornais locais não contam com críticos especializados em arte da contemporaneidade, apesar de existir colunas dedicadas às artes plásticas. Normalmente elas são habitadas por matérias assinadas ou não-assinadas e notas cujo teor é mais informativo (no sentido de conter quase que só dados circunstanciais) do que uma aproximação crítica da produção artística. A ênfase destas notícias está geralmente na informação, principalmente, sobre exposições ou sobre os próprios artistas, não passando, diversas vezes, de um simples release ou nota.

A amostragem que fizemos no jornal local Zero Hora (que conta com um maior número de artigos publicados diariamente) buscou identificar o tipo de notícia veiculada e a ênfase no assunto tratado (esta amostragem está em anexo). Através dela percebemos a pouca constância no quadro de profissionais que assinam matérias sobre arte. As próprias matérias assinadas são minoria, desde o final da década de 90, frente ao número muito mais expressivo de notas e matérias não-assinadas. Raramente encontramos textos críticos que em geral são de autoria de profissionais que não atuavam sistematicamente neste periódico. Na maior parte das vezes, os autores são ligados às universidades. Os textos propriamente críticos não aparecem mais em jornais ou aparecem muito pouco: deslocaram-se (talvez pela falta de interesse dos próprios veículos de comunicação) para os catálogos produzidos em função de exposições que, majoritariamente, estão ligadas a instituições museais ou culturais.

Não é fenômeno observável apenas em Porto Alegre e nem restrito a este período. Martin Grossmann, em seu texto “Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto”, apontou a mesma deficiência afirmando que “os principais jornais não veiculam crítica, apenas informam (quando informam...)” (In: Basbaum, 2001, p. 354).

Desta amostragem podemos tirar algumas conclusões ou indicativos de como é tratado o assunto *arte* pelo periódico investigado. Devemos alertar que não buscamos todas as matérias veiculadas sobre artes plásticas, mas apenas aquelas que tratavam das exposições nos dois museus de arte de Porto Alegre, o MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e o MAC – Museu de Arte Contemporânea, além daquelas

sobre os projetos, exposições e espaços de difusão que aqui investigamos. Pesquisamos as notícias dos anos 1991, 1992 e 1999 por pensarmos que assim teríamos condições de traçar um pequeno panorama durante a década de 90. Nestes anos foram pesquisados página à página os periódicos veiculados nas primeiras quinzenas dos meses de fevereiro, abril, junho, agosto, outubro e dezembro. Sempre que foi encontrada referência a outras datas, estas também foram investigadas.³⁴

Entre os anos iniciais e o final da década de 90, verificamos a diminuição significativa do número de matérias assinadas, apesar disto, aumentou a quantidade de notícias referentes às artes plásticas. Este aumento liga-se ao crescimento das notícias veiculadas sob a forma de notas, principalmente na página dos roteiros que aparece diariamente no encarte denominado Segundo Caderno que é mais voltado para assuntos culturais e sociais. Estas notas não passam de indicativos com o título da exposição, local, horário e data. Outra constatação feita é a diminuição da constância de matérias assinadas pelo mesmo responsável, ou seja, cresceu a quantidade de pessoas que escrevem sobre arte, porém de forma esporádica, sem que se estabeleça uma efetividade.

Se olharmos os números resultantes da amostragem isto ficará mais claro. Em 1991, das vinte e quatro matérias encontradas sobre nosso assunto e que pesquisamos, vinte foram assinadas por Clarissa Berry Veiga, duas por Susie Juenamann e as duas restantes por dois profissionais diferentes. Em 1999, num universo bem maior de notícias veiculadas, foram encontradas dezesseis matérias assinadas e, destas, quatro tinham a assinatura de Renato Mendonça, quatro de Eduardo Veras e três de Loraine Luz, as restantes foram assinadas cada uma por pessoas diferentes.

Resumindo o que vimos sobre esta questão: nos anos 90, podemos dizer que quase não há uma produção reflexiva que seja apresentada sistematicamente pela imprensa local. Até encontramos seções dedicadas às artes plásticas, mas, nas quais, o que vigora são textos cujo enfoque maior está na informação sobre exposições e artistas. Não há também a presença de algum crítico cuja reflexão seja veiculada de forma sistemática. Este quadro parece demonstrar a continuidade de uma situação, quanto à crítica de arte, já verificada no

³⁴ Mais informações sobre a metodologia da amostragem ver nos anexos.

Rio Grande do Sul entre os anos de 1960 e 1980.³⁵ Sobre esse período se afirmou que “o núcleo de crítica evidenciou-se bastante exíguo, seja em termos de quantidade de texto quanto em sua diversidade, profundidade e extensão” (Maria Amélia Bulhões, 1995, p. 122).

E como os artistas que participaram da exposição *Plano: B* sentiam e entendiam esta situação de ausência de crítica? De alguma maneira esta carência tinha influência sobre eles? A melhor forma de sabermos é fazendo a escuta do que alguns responderam quando questionados a este respeito. Foi pontuada a questão desta falta que gerava uma “sensação de esvaziamento”, sentimento constante e comum em muitos artistas.³⁶ Por outro lado, ela provocava a tomada de consciência de que os próprios artistas deveriam fazer uma reflexão crítica. Aqui a ausência desempenhou um papel positivo no sentido de motivar uma produção de um pensamento crítico que viesse cobrir o vazio sentido na imprensa local.

A própria estrutura do *Plano: B* que colocava os artistas como responsáveis pelo local da exposição demandava sua constante presença mantendo-os em contato com o público. Esta atuação direta, sem uma mediação institucional, foi também apontada como um fator que “veio a suprir a carência de textos críticos, pois a gente não tinha crítica de arte no jornal, a maior parte do que saía era notas e ficávamos meio sem chão.”³⁷ Configurou-se um espaço relacional entre artistas-público-trabalhos onde havia a difusão e o embate entre idéias ausente na crítica local pela deficiência quanto à sua veiculação. Outra oportunidade fundamental oferecida pelo *Plano: B* era a de trocas diretas entre os próprios participantes e entre estes e outros artistas criando-se, assim, uma chance de conversas e discussões entre todos.

Com estas questões torna-se necessário pensar que, além da existência da crítica de arte, ela deva ser também aberta para, na elaboração de uma fala, partir da própria produção artística e buscar aí as suas relações de diferentes naturezas com o espaço e tempo nos quais se apresenta.

³⁵ Conforme os textos “Lacunas como ponto de partida” de Maria Amélia Bulhões e “Artes Plásticas no Rio Grande do Sul nas décadas de 60 e 80, uma análise através de periódicos” de Ana Lúcia Araújo e Ana Flávia Baldisserotto. In: Bulhões, 1995.

³⁶ Ana Flávia Baldisserotto, entrevista realizada em 2002.

³⁷ Entrevista com Tuca Stangarlin, em 2002.

Um mundo pluralista da arte requer uma crítica pluralista de arte, o que significa, segundo minha opinião, uma crítica que não dependa de uma narrativa histórica excludente e que tome cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, seus significados, suas referências e de como tudo isto está materialmente encarnado e deve ser entendido (Arthur Danto, 1999, p. 161. Tradução nossa).

Quanto aos espaços de arte do circuito local, mesmo que na fala destes artistas nem sempre encontremos referências à sua carência quantitativa, mas mais indicações à insuficiência da atuação dos mesmos, podemos afirmar baseando-nos nas amostragens realizadas, que havia poucos espaços na cidade abertos para receber proposições com suportes pouco tradicionais ou que dificilmente podem ser catalogados nas categorias mais convencionais. Havia uma desproporção em relação ao número de artistas atuantes, muitos dos quais com formação no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ou no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre ou ainda em ateliers particulares de outros artistas. Conforme apontou Carol Duncan, “os museus tendem a reafirmar noções amplamente difundidas e aceitas de arte e história da arte. À exceção de poucos museus públicos de arte, isto se traduz hoje em narrativas conservadoras” (citada por Cristina Freire, 1999, p. 58).

Mais no *Plano: B* do que no *Remetente* aparece a contestação quanto aos espaços de arte locais. Talvez este ímpeto contestatório quanto às instituições esteja ligado à frustração de não poderem, como haviam imaginado, realizar a exposição *Remetente* junto à I Bienal do Mercosul (relembramos que o financiamento institucional foi negado). Na verdade vários artistas falaram que não se “conformavam” com a estagnação dos espaços institucionais. Por outro lado, também apontaram para o fato de que estes não lhes “satisfaziam”. Aí estão duas questões: uma crítica quanto ao funcionamento destes espaços e um questionamento sobre a maneira de apresentação dos trabalhos nos mesmos.

A primeira observação quanto à estagnação dos espaços museais não era infundada. Conforme a amostragem que realizamos sobre as exposições nestes espaços, havia realmente uma diminuição no seu número. No MARGS, o ano de 1996 apresentou o mais baixo índice de mostras desde o início da década de 90. Em 1997, ele foi fechado para reformas desde o início deste ano e reabriu em outubro para receber a vertente política da I Bienal do Mercosul com obras de acervos latino-americanos e de Xico Stockinger. Voltou a

fechar ao término desta (em novembro) para a continuação das obras que duraram até 1998, ano em que novamente se repetiu um número relativamente menor de exposições se comparado aos anos da primeira metade desta década. Em 1999, houve novamente um pequeno número de exposições e o fechamento do museu entre 28 de setembro e 5 de novembro em função dos preparos para receber a II Bienal do Mercosul. Reabriu então com a ocupação dos espaços para homenagear Iberê Camargo e com uma mostra de obras de Picasso e de artistas latino-americanos com influências cubistas.

Na Casa de Cultura Mário Quintana repetiu-se a mesma diminuição no número de mostras realizadas em 1996 em comparação com os anos anteriores desta década. Em 1997, este número foi ainda menor e a Galeria Augusto Meyer ficou fechada para abrigar o acervo do MARGS que estava em obras. Outros espaços entre o início de outubro e o de dezembro foram também ocupados pela I Bienal do Mercosul. Nos anos posteriores desta década foi retomada a média de exposições que, entretanto, foi menor do que a de 1992 quando foi inaugurado o MAC sob a direção do artista Gaudêncio Fidelis que acumulou a função de diretor do IEAV – Instituto Estadual de Artes Visuais (de março de 91 a novembro de 93). Sob sua direção estas instituições ganharam um impulso invulgar. O ano de 1992 contou com o maior número de exposições entre todos os outros desta década e houve a realização de mostras coletivas significativas voltadas para a produção contemporânea como, por exemplo, “Atitudes Contemporâneas” (maio de 91); “Arte Gaúcha Contemporânea” (outubro e novembro de 91); “Novas Atitudes” (de janeiro a março de 92 com artistas que participaram do projeto João Fahrion entre 1989 e 1992); “Desenho Sul Contemporâneo” (maio e junho de 92) e também intercâmbios importantes com artistas de outros centros.

A partir do que vimos apontamos para o fato de que realmente a I Bienal do Mercosul instalou-se na cidade ocupando os espaços museais, tornando ainda mais escassos os espaços de circulação. Também havia o sentimento de exclusão dos artistas mais jovens que não se sentiam ali representados.

Pretendemos deixar claro que nossa posição não é contra este tipo de exposição. Acreditamos que uma bienal pela sua própria dinâmica de funcionamento que permite

contar, inclusive, com ampla divulgação nos veículos de comunicação, acaba promovendo uma maior aproximação com a arte e desempenhando um papel de formação de público que não deve ser menosprezado. Em Porto Alegre, a Bienal do Mercosul oferece oportunidade ao público de ter contato com a arte contemporânea que não encontra muitos espaços para a sua circulação nem recebe tanta atenção por parte da mídia. Logo, com um evento de arte dessa natureza, há promoção de mais ocasiões de debates e divulgação na imprensa de textos críticos. O questionamento dos artistas do *Plano: B* quanto a I Bienal do Mercosul deveu-se, sobretudo, como já apontamos, ao fato de ocupar os poucos espaços de arte da cidade e não ter promovido os artistas locais com trajetórias mais recentes. Além disto, os recortes conceituais promovidos pelos curadores também eram sentidos como um problema. Observamos que o papel do curador que ganhara maior espessura desde os anos 80 era visto pelos artistas como um elemento, algumas vezes, estranho às suas poéticas podendo gerar leituras ou aproximações por vias indesejadas em relação aos seus trabalhos.

Então, uma contestação aos espaços de arte, a busca de visibilidade, a vontade de realização, o chamado a outros artistas e o exercício de produção de uma exposição em um lugar não tradicional para exibição de arte foram a tônica do *Plano: B*. Aí estão questões que extrapolam a simples situação expositiva de produções artísticas e que nos parecem relevantes e próprias para serem investigadas dentro da contemporaneidade artística brasileira.

2.2. Remetente

É uma exposição única, que reúne os trabalhos de 18 artistas plásticos ligados por uma rede de convites realizada entre eles próprios. Sem curadoria, sem ser apresentado e sem representar nada, REMETENTE se materializa em Porto Alegre como uma fatia de nossas existências simultâneas que foi interceptada. Apenas registra que somos contemporâneos e que, por um momento, estaremos fora de qualquer catalogação ou sumário, retendo um pouco da circunstância que, misteriosamente, nos faz resultantes uns dos outros para além de nossas escolhas, pelo produto de nosso pensamento.³⁸

³⁸ Apresentação que consta na *Revista Remetente*, 1998, p. 5.

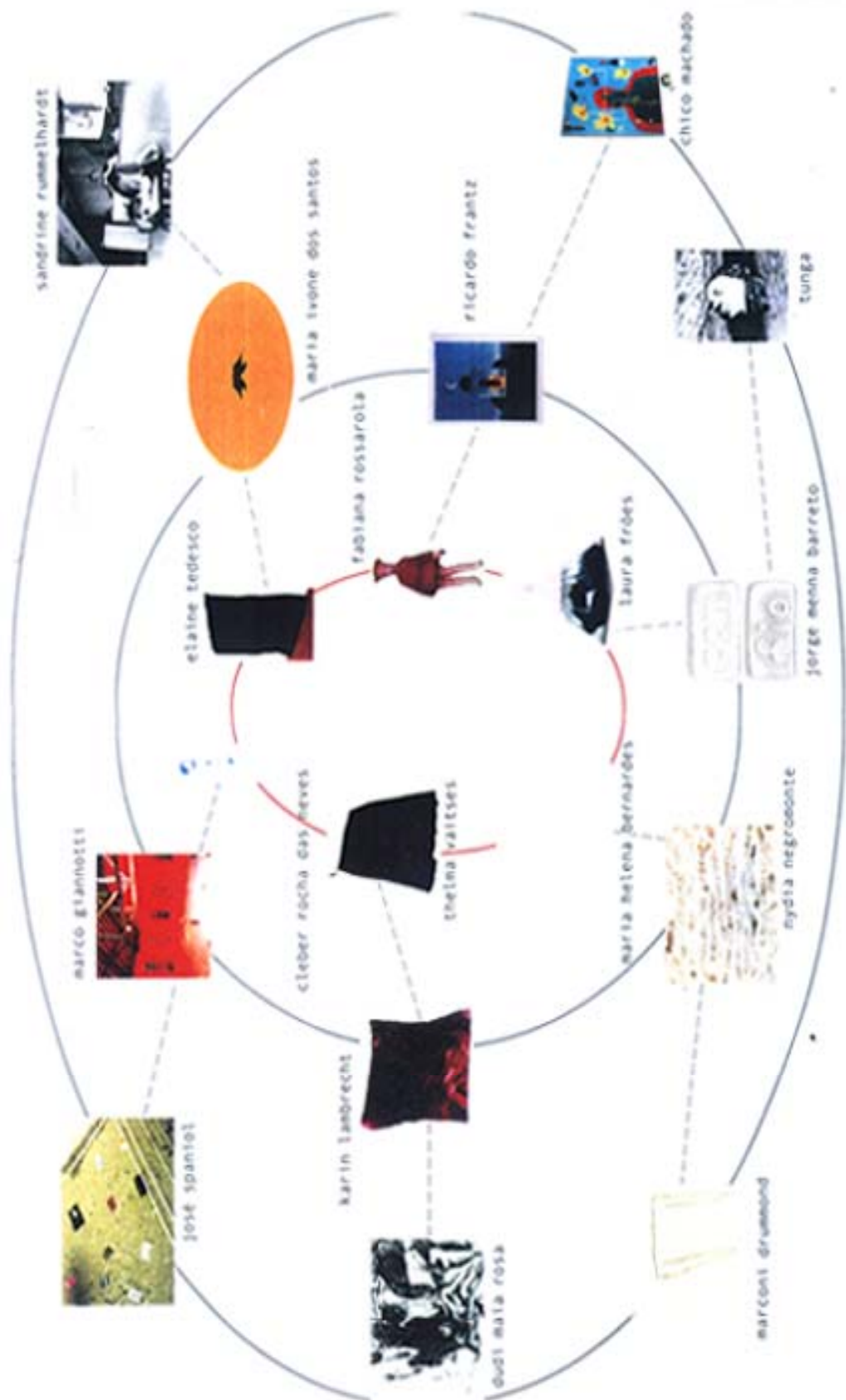
A exposição *Remetente* finalmente recebeu o financiamento do FUMPROARTE e realizou-se em 1998 no Espaço Ulbra-Unidade Central (ilust. 39). O núcleo inicial de artistas era formado por Cleber Rocha das Neves, Maria Helena Bernardes, Fabiana Rossarola, Elaine Tedesco, Laura Fróes e Thelma Vaitses. Destes seis artistas, cada um convidou outro, formando novo círculo que teve a presença de Marco Giannotti, convidado de Cleber; Nydia Negromonte, convidada por Maria Helena Bernardes; Ricardo Frantz que atendeu ao convite de Fabiana; Maria Ivone dos Santos, chamada por Elaine Tedesco; Jorge Menna Barreto, convidado por Laura Fróes e Karin Lambrecht convidada de Thelma Vaitses. O terceiro e último círculo foi composto por José Spaniol, convidado por Marco Giannotti; Marconi Drummond chamado por Nydia; Chico Machado, convidado de Ricardo; Sandrine Rummelhardt de Maria Ivone; Tunga de Jorge³⁹ e Dudi Maia Rosa chamado por Karin Lambrecht. (Ilust. 40).



Ilust. 39. Prédio da Ulbra onde se realizou a exposição *Remetente*, 1998. Detalhe.

Ilust. 40. Página seguinte. Rede de convites do *Remetente*, 1998.

³⁹ O trabalho de Tunga não participou da exposição e, por esta razão, não consta no catálogo que foi posteriormente publicado.



Remetente teve então a especificidade de ser composta através de uma rede de convites. Cada artista teve a liberdade de convidar outro conforme o que lhe parecia relevante. Aproximações que se deram por diversos pontos de contato: afinidades pessoais, pressupostos comuns de trabalho, admiração e aproximações estéticas. Entre quem convidava e quem era convidado tramava-se uma rede que era rebatida em mais um convite. Seis artistas mais seis artistas mais seis artistas. O curioso é que talvez o resultado não foi uma soma, remetendo mais a uma operação de multiplicação: as questões de cada um multiplicando-se nos trabalhos de seu convidado ou do emissor do convite.

A leitura da exposição *Remetente* não pode ser feita linearmente, horizontalmente, pois a diversidade dos trabalhos mostrados e a não preocupação dos artistas em explicitarem seus critérios de escolha quanto aos seus destinatários, tornam opaca este tipo de aproximação. Isso, inclusive, não aparece como o mais importante para os artistas participantes. Ela deve acontecer mais pelo seu caráter de proposição coletiva e pela transformação momentânea de um espaço urbano em um espaço da arte.

Do núcleo inicial, com exceção de Thelma Vaitses, todos tinham participado do *Plano: B*. Juntos tinham vivenciado a experiência de deslocamento que significou produzir uma exposição de forma autônoma em relação a instituições. Agora, pela própria dimensão ampliada da proposta que tinham, teriam novamente de assumir esta outra responsabilidade – do artista produtor de uma situação de visibilidade para suas propostas artísticas e que alarga a questão da autoria para além de seu trabalho, levando-os, inclusive, a pensar criticamente sobre modelos museográficos encontrados nos espaços de arte convencionais do circuito local. “A relação dos artistas com a possibilidade de exibição de sua obra ou da obra de outros artistas carrega ambivalências e, não raro, incorpora comentários críticos ao sistema de exposição” (Cristina Freire, 1999, p. 155).

Deste primeiro grupo temos então, novamente, ex-colegas e amigos. Todos tinham sua formação no Instituto de Artes da UFRGS. Mais uma vez aparece a questão da afinidade, da afetividade servindo como aglutinador para os artistas. Os nós afetivos não podem ser desconsiderados neste tipo de agenciamento. Todos ainda muito próximos da

vivência dentro da universidade e que apresentaram o *Remetente* como uma resposta encontrada por eles para uma insatisfação que sentiam ao pensar em alguns aspectos do sistema das artes da cidade, sobretudo em relação aos espaços institucionais de difusão.⁴⁰

Entre os artistas que iniciaram a rede de convites e o segundo círculo formado pelos seus convidados, ainda encontramos a possibilidade dessa experiência de convívio, pois apenas Nydia Negromonte e Marco Giannotti residiam fora. Giannotti em São Paulo e Nydia, na época, estava morando em Barcelona. Entre este círculo e o último, a situação se inverteu, sendo apenas um artista radicado em Porto Alegre e com sua formação na instituição já citada. Há aqui uma maior porosidade na rede que se iniciara a partir da intimidade afetiva entre uns e outros.

Não devemos cogitar no fechamento de círculos por unidades de linguagens ou uso de suportes comuns, pois já apontamos para a grande diversidade dos trabalhos apresentados. Podemos pensar que as inter-relações encontradas entre os participantes, deram-se inicialmente por afinidades pessoais e foram se ampliando e respondendo a múltiplas questões que eles foram elencando para eleger os destinatários de seus convites. Desta maneira, propiciaram uma relação rica onde cada um contribuía com a sua própria experiência e pensamento. Do nascimento da idéia até a realização do *Remetente*, não houve textos ou a delineação de alguma linha teórica que norteasse a proposta. Esta nasceu predominantemente das conversas entre os idealizadores e da manifestação comum de um desejo de realização.⁴¹

O *Plano: B* para aqueles que ali haviam participado servira como uma experiência prévia, um momento de experimentação tanto quanto ao exercício como artista-produtor de um espaço de visibilidade para seu próprio trabalho como em relação à sua forma de apresentação. Encontramos nesta exposição novamente Laura Fróes e Fabiana Rossarola trabalhando com o conceito de apropriação.

⁴⁰ Entrevista com Fabiana Rossarola, realizada em 2002.

⁴¹ Sobre outras questões que o *Remetente* toca, tais como os modelos de exposições e os espaços de arte tradicionais de Porto Alegre, ver capítulo três.

Laura continuou utilizando objetos de suas coleções. Eram seus “guardados” tais como sereias, coleção de rosas e outros que foram apresentados dentro de sacos plásticos com água, que eram presos na parede (ilust. 41). Ao se apropriar desses objetos incorporando-os às suas coleções, ela dota-os, ou reconhece neles, um sentido afetivo e particular. Esta apropriação é uma ação diferencial: diferencia estes objetos industriais de seus pares idênticos disseminados pelo mundo. Eles foram imantados pela relação singular que a artista estabeleceu com eles e é por ela que eles adquirem um sentido especial de certa forma revelado pela opção de sua apresentação. Sacos com água justapostos, contendo objetos. São úteros que os protegem? São para serem conservados ou sua imersão pressupõe seu desgaste e a alteração de suas qualidades visuais?



Ilust. 41. Laura Fróes, s/título, sacos plásticos, água e objetos, 1998. Detalhe.

Enfim, a artista busca pela apropriação “tornar visível a nossos olhos o caráter de encantamento que os objetos e as imagens mais prosaicos podem assumir” (Tadeu Chiarelli, 2002, p.31). Não nos revela apenas o encantamento do objeto por si mesmo, mas seu particular encanto por ele. Ao vê-los juntos, vislumbramos o indivíduo que os escolheu e retirou do fluxo do cotidiano incorporando-os a coleções próprias para depois novamente os colocar no mundo nesta situação expositiva.

Fabiana Rossarola começou a se apropriar de fotos dos álbuns da família e de fotos de amigos. Fotografias feitas sem grandes cuidados, apenas para conservar um momento gostoso, uma situação de alegria ou uma imagem de alguém querido. Mas com as fotos ela opera também uma transformação.

Partindo dessas fotografias, as fotocopia sobre tecido e lhes dá a forma almofadada. Esta é “recheada” com manta acrílica e redesenhada com costura (ilust. 42). O resultado nos leva a pensar num algo mais do que escolhas afetivas vinculadas à memória, porque após o processo ao qual a artista submete as fotografias, o que nos apresenta é uma deformação da imagem original pela costura, fazendo com que a identidade dos retratados não seja o aspecto principal. Na apropriação destas imagens, podemos pensar também sobre a questão da autoria. No momento em que as fotos escolhidas não foram todas feitas pela artista, ou seja, não foi ela a fotógrafa, portanto, a autora das imagens, assume uma posição em relação a esta questão: assim como outros artistas na contemporaneidade que prescindem da autoria ao se apropriarem de imagens ou de objetos. “O artista que se apropria de objetos e ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte, na base, aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria” (Tadeu Chiarelli, 2002, p. 21).



Ilust. 42. Fabiana Rossarola, s/título, xérox sobre tecido, manta acrílica e costura, 1998. Detalhe.

Outros artistas como Cleber Rocha das Neves e Maria Helena Bernardes se apropriaram da fisicalidade daquele espaço, no sentido de terem construído seus trabalhos usando as próprias paredes como suportes. Foram proposições artísticas que dali não poderiam ser retiradas sem significar a destruição do trabalho, aqui o produto do artista só existiu nesta única situação.

Havia uma tensão entre arte-mercadoria. Essas propostas específicas não poderiam ser inseridas no mercado. Neste caso teriam de ser refeitas, repetidas em outro espaço, portanto, não seriam mais as mesmas. Há, também, uma tensão irresolúvel entre o limite do espaço e da proposição dos artistas. Ambos trabalharam, porém cada um à sua maneira, com a permeabilidade entre as linguagens artísticas, a exemplo de outros tantos artistas na contemporaneidade, o que torna suas produções hostis a classificações.

O trabalho de Cleber Rocha das Neves pode ser um exemplo desta questão (ilust. 43). Assim é defendido pelo próprio artista quando este diz: “o trabalho do *Remetente* eu não sei dizer exatamente o que é, talvez estivesse mais próximo da pintura pela escala e pela bidimensionalidade”. Ele conclui dizendo que “foi uma monotipia na parede, *pintura híbrida*”.⁴²

No trabalho de Maria Helena Bernardes, talvez possamos estabelecer relações com a pintura e com o desenho. No primeiro caso, ele o subverte, ao menos pela ausência da cor, dos materiais específicos e da técnica. Quanto à relação com o desenho, são as tiras de tecido que funcionam como linhas (ilust. 44). A bidimensionalidade é acentuada pela ausência da perspectiva, da representação e da narratividade. As sutis linhas de tecido cru, coladas diretamente na parede, incorporam o espaço como suporte. Na verdade, o espaço passa a ser também o trabalho. Há um trânsito que liga espaço e trabalho e, simultaneamente, percebemos a provisoriedade desta proposta: quando a exposição se encerra, finda com ela o trabalho.

⁴² Entrevista concedida pelo artista em 2002.



Ilust. 43. Cleber Rocha das Neves, s/título, monotipia sobre parede, 1998. Detalhe.

Era uma proposição silenciosa cujas formas abertas exigiam do espectador uma atenção delicada e um olhar atencioso para serem percebidas na situação mínima de sua presença física e interferência no espaço: “penso em abordar o vazio por um esvaziamento de formas e de estrutura”.⁴³ Maria Helena provocava o deslocamento do olhar das sutis linhas para as próprias paredes em que estavam coladas e que suportavam tanto o trabalho quanto o espaço circundante. Trânsito na relação espaço-obra onde nenhum dos dois termos poderia retornar a um estado anterior onde pudessem pousar, purificados deste processo mútuo de contaminação. Fernando Cocchiarale, ao falar sobre alguns artistas que participaram do Mapeamento Nacional da Produção Emergente do Programa Rumos do Itaú Cultural, 1999/2000, dentre os quais estava esta artista, nos diz que:

⁴³ Maria Helena Bernardes em entrevista, 2002.

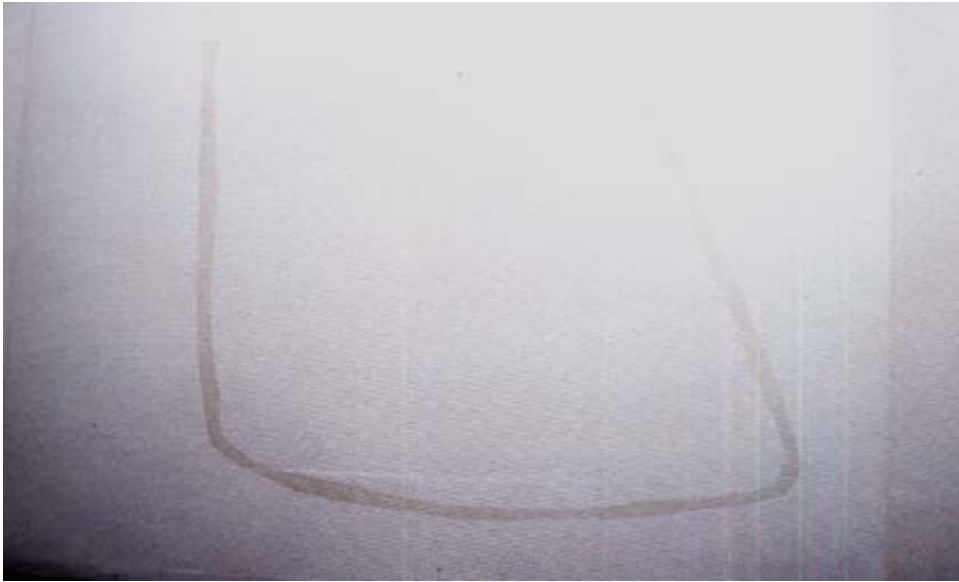
Alguns artistas da atualidade [...] vêm desenvolvendo obras fora do âmbito da imagem, ao largo dos discursos simbólicos que impregnam a arte deste fim de século (conteúdo) e aprofundam investigações no campo formal, suas possibilidades de construção com materiais e suportes não convencionais e as reverberações discursivas dessas práticas no mundo contemporâneo [...] exploram, de maneira própria [...], a opacidade, a fragilidade e a tensão de processos de formalização mínimos, rastros, quase invisíveis, voltados para a problematização de sua presença no espaço ou no lugar de uma cena artística em que o formalismo experimenta uma crise de repertório (Fernando Cocchiarale, 2000, p. 143).

Thelma Vaites neste trabalho apresentado em *Remetente* trata de algumas questões como o corpo, a cultura popular e o folclore (ilust. 45). O corpo não estava diretamente presente, mas era evocado na sua ausência, na sua falta como elemento participante da dança de pau-de-fita. Não foi uma especulação sobre o próprio corpo da artista ou suas pulsões. Era o corpo do homem comum que participa de uma atividade lúdica. Seus pés ali representados pelas formas de sapatilhas que se encontravam no chão, construídas com tecidos tingidos por pigmentos naturais e onde também foram bordados seus nomes (dos pigmentos).

O interesse de Thelma pela cultura popular e pelo folclore brasileiro dá-se menos pelos temas e mais pelas cores e pelo aspecto de desgaste e uso de certos materiais. Os próprios pés construídos pela artista, como forma de reativar uma dança, eram frágeis e nos faziam pensá-los inocentes, talvez pelo próprio material usado que era de natureza contrária a materiais industrializados, a acabamentos feitos por máquinas: ali tudo foi feito à mão e os próprios pigmentos não eram industriais. Além disso, havia o trabalho de bordar à mão. Há algo mais na contra-corrente da velocidade e da imediatividade contemporâneas do que o bordado manual? Trabalho vagaroso feito ponto por ponto e que só lentamente se revela.

As diferentes questões temáticas dos trabalhos apresentados nas exposições *Plano: B e Remetente*, na sua diversidade, apontam para a multiplicidade na arte contemporânea onde encontramos também este hibridismo entre popular e erudito. Hoje podemos pontuar alguns traços e atitudes que encontramos na contemporaneidade artística, que não se excluem nem estabelecem princípios hierarquizados. Antes devem ser pensados na pluralidade que compõe o panorama artístico atual, onde observamos a arte como um conceito ampliado. Nele, destacamos a contaminação entre categorias artísticas e a combinação de mídias; a superposição de linguagens e a investigação sobre suas fronteiras

e a coexistência simultânea de vários significados (numa mesma proposição artística); noções de processo, efêmero, fragmento, apropriação e deslocamento, entre outras; procedimentos que confrontam os princípios normativos do sistema das artes; questionamentos sobre o estatuto e a natureza da arte e sobre o papel do artista e do público e incorporação da tecnologia dos meios digitais ou retomada de meios mais tradicionais, porém explorados de outras formas.



Ilust. 44. Maria Helena Bernardes, s/título, tecido colado sobre parede, 1998. Detalhe.

Este extenso e aberto quadro plural, por ainda estar se processando e apesar das nossas dificuldades para falar da arte de nosso tempo, posto que não temos o distanciamento temporal, pode ainda receber acréscimos como o desta passagem de Agnaldo Farias ao falar sobre a arte nos anos 90:

Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a idéia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais – pintura, escultura, etc – em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do

neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões etc (Agnaldo Farias, 2002, pp. 18-19).



Ilust. 45. Thelma Vaites, s/título, sapatilhas e tecido, pigmentos naturais, bordado, 1998.

Vimos Elaine Tedesco e Maria Ivone dos Santos trabalhando com o corpo como tema de investigação. Na proposta de Elaine ele não era personalizado, mas qualquer corpo humano que era convidado ao repouso pela disposição de um “colchão” no chão da sala e de uma foto de um corpo em estado de descanso (ilus. 46). Esta instalação propondo um espaço e uma situação para repousar tensionava nossa experiência cotidiana de falta de repouso, de tempo acelerado e otimizado para a produção. Neste trabalho não havia corpo a não ser na pequena imagem com pouca definição, mas era para ele que o trabalho se dirigia

propondo o repouso e a vivência de um tempo desacelerado. Isto a artista, inclusive, já vinha explorando em situações anteriores como, por exemplo, no projeto *Arte Construtora*.



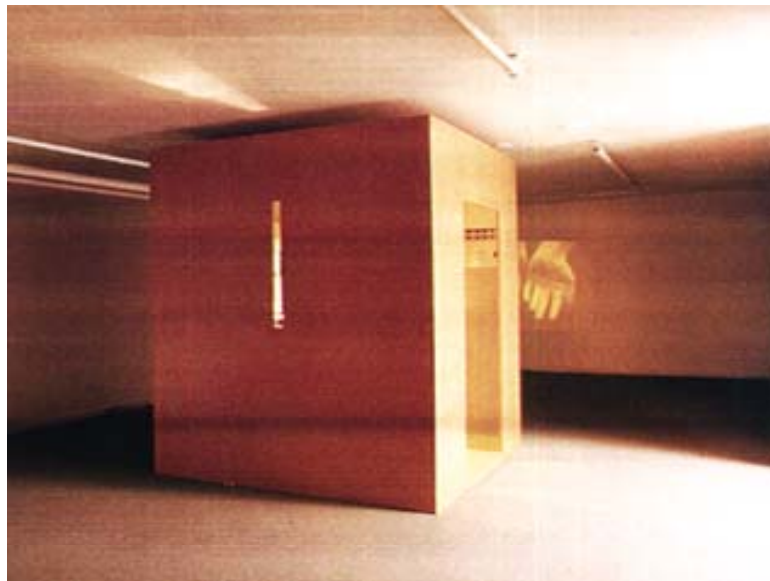
Ilust. 46. Elaine Tedesco, s/título, da série *Aparatos para o sono*, tecido, espuma e fotografia, 1998. Detalhe.

No trabalho de Maria Ivone dos Santos a referência ao corpo aparece através de outros procedimentos e indagações. A projeção de slides mostra gestos das mãos captados pelo uso da fotografia, a memória do corpo guardada pelo registro do gesto que nunca era agressivo, mas de acolhimento entre os dedos das mãos do próprio vazio do espaço e alusão ao que cabe entre as mãos. Com a sua “Cabine de Projeção” a artista questionava também os limites entre a fotografia, a escultura e a arquitetura. Era uma proposta que ficava *entre* estes meios deslizando no trânsito que o próprio espectador realizava dentro do espaço proposto por ela (ilust. 47).

Esta cabine servia também para acolher um inventário de si própria através de fotografias de outros trabalhos onde novamente aparecia esta investigação sobre o corpo e os gestos (ilust 48). Era ali apresentada uma leitura de seu próprio percurso como artista que se refletia na sua preocupação em estar, na rede de convites que caracterizava o

Remetente, na posição do meio: foi convidada por Elaine e convidara Sandrine Rummelhardt. A cabine de projeção pode ser então, além de aparato para projetar imagens, um espaço de projeção de idéias próprias e do trabalho como processo que apontava em direção tanto à Elaine quanto à Sandrine. Uma ponte, esta foi a imagem que ela escolheu como representativa da sua participação em *Remetente* (Revista Remetente, 1998, p. 10).

Para Sandrine Rummelhardt, nas suas fotografias, era menos o corpo que interessava. Seu foco era o ser humano, a pessoa em si em seu espaço cotidiano (ilust. 49). Mas havia também, como no trabalho de Elaine e Maria Ivone, uma intenção de propor um tempo lento, esvaziado de intenções produtivas. Não medido apenas, mas vivido como experiência cotidiana. O uso de imagens fotográficas é para estas três artistas um mesmo caminho que, entretanto, leva a lugares diferentes. Para Sandrine é o seu olhar sobre o mundo o que mais transparece nestas imagens do próprio mundo. Um olhar desacelerado e silencioso, despido de grandes pretensões e que capta a pessoa, antes de tudo, por ser humana.



Ilust. 47. Maria Ivone dos Santos, *Cabine de Projeção*, construção em MDF, projetor de slides, fotografias, 1998. Detalhe.



Ilust. 48. Maria Ivone dos Santos, *Cabine de Projeção*, construção em MDF, projetor de slides, fotografias, 1998. Vista interna. Detalhe.



Ilust. 49. Sandrine Rummelhardt, detalhe da exposição, 1998.

Chico Machado quando lançava um olhar sobre o corpo, o fazia de um outro ponto de vista. Este artista buscava em instalações eletro-mecânicas a interatividade do público. Seus equipamentos só entravam em funcionamento quando alguém com eles interagia, ou apertando botões ou se deslocando pela instalação ou ainda se aproximando dos mesmos. Havia neles sinais de como interagir pela pintura de mãos nos suportes (ilust. 50). Luzes coloridas piscando, ruídos, alarmes. A participação do outro era uma condição essencial para este artista: sua ação física era que colocava em funcionamento os trabalhos que, animados, alteravam ludicamente o espaço.

Já que observamos tantos artistas trabalhando com instalações, vale lembrar a instalação como um termo que designa uma operação artística, apenas a partir dos anos 60. Antes era usado unicamente para nomear a própria montagem da exposição contra seu uso hoje que abrange uma diversidade de experiências na arte contemporânea (Fernanda Junqueira, 1996, p. 552). A instalação é uma operação crítica com o espaço, uma reconstrução do mesmo. Nela a recepção envolve não apenas a visão: ela é cinestésica, corporal e abrange também a dimensão temporal. Há uma investigação tanto sobre o espaço como a recepção. Uma instalação constitui-se de três elementos: o sujeito, a proposta do artista e o espaço de ambos. “Sua mobilidade plástica e conceitual permite uma pluralidade de recursos e aceita todo gênero de associações metafóricas” (idem, p. 569). Adotamos aqui como conceito de instalação aquele formulado por Anna Barros:

Numa definição genérica, talvez pudéssemos dizer ser a instalação uma organização espacial que cria uma relação entre o ambiente e as peças aí colocadas, visando suscitar reações específicas no observador, alterando sua experiência de tempo-espaço. A instalação trata de abranger o ser em sua complexidade sensorial, psíquica e intelectual, tendo como vias de absorção junto à visão, a cinestésica e a háptica. Pode estar organizada em um lugar específico ou ser passível de transporte sem perder suas coordenadas significativas (Anna Barros. “A Percepção Espacial como Arte: Instalação”. Cópia xerográfica sem outras indicações).



Ilust. 50. Chico Machado, s/título, instalações eletro-mecânicas, 1998. Detalhe.

Para falar sobre o trabalho que Jorge Menna Barreto apresentou em *Remetente*, devemos pensar em deslocamento e em trânsito. Foi uma proposta onde havia uma mudança de lugar físico de sua própria matéria que se disseminou pela cidade. Uma proposição que envolveu deslocamentos, que se transmitiu e que fez transitar. Podemos seguir dois caminhos conforme o que observamos: ou a parte gráfica apresentada na Revista Remetente ou o trabalho-ação desenvolvido no espaço expositivo. Na primeira, a fragmentação da palavra *confio*. Duas partes do mesmo corpo – con-fio. Com elas, o artista passou a um desdobramento relacionando outras possibilidades de composição. De um lado, listou palavras que têm em comum o prefixo *con* e, de outro, as expressões que contêm o termo *fio*.⁴⁴ Seu título é sintomaticamente “zona de vizinhança”. Houve a fragmentação da palavra, porém os fragmentos continuaram próximos, justapostos efetuaram trânsitos em busca de outros acoplamentos possíveis.

O segundo caminho viável para pensarmos este trabalho como deslocamento é pela observação de que as sílabas *con* e *fio* foram fundidas em cobre formando “tijolinhos” que poderiam ser levados pelo público (ilust. 51). Estes fragmentos foram distribuídos em uma ação do próprio artista. Segundo Jorge, pensar o trânsito das pessoas, em um espaço

⁴⁴ Estas listas encontram-se na Revista Remetente.

expositivo, era uma forma de desdobrá-lo, de pensá-lo não só como questão física, “é problematizar a relação do trabalho com o lugar onde ele vai ser exposto”. Para ele, a proposta que apresentou no *Remetente* foi importante por ter alavancado em sua poética uma nova atenção sobre o espaço. Conforme ele mesmo destacou, seu trabalho “mimetizava a relação da rede dos convites [...] e havia uma expansão para fora do espaço físico da exposição. [...] queria que ele fizesse o movimento do *Remetente*: de difusão, espalhamento, de contaminação, de inclusão”.⁴⁵

A operação de deslocamento neste trabalho encontrava-se na sua própria *transmissão* como corpo físico, na *transformação* que o trabalho sofria ao ir desaparecendo com a participação do público e, ainda, na possibilidade de *trânsito* que ele oferecia, disseminando-se fisicamente para além do espaço de exposição.



Ilust. 51. Jorge Menna Barreto, *Con-fio*, sílabas fundidas em cobre, 1998. Detalhe.

Os artistas do núcleo inicial do *Remetente* quando foram questionados sobre o objetivo comum do grupo responderam em sua maior parte que, predominantemente, era o *desejo de realizar* algo. Alguns alargaram suas respostas em direção a questões que tocavam a própria percepção de qual seria o âmbito de atuação do artista na

⁴⁵ Entrevista com o artista em 2002. A respeito da rede dos convites, convém lembrar que esta foi a forma de articulação entre os artistas participantes desta exposição.

contemporaneidade. Ele pode buscar independência e autonomia frente às instâncias de difusão e reflexão da arte, partes integrantes do sistema das artes. Claro está que isto não significava que não queriam legitimação para seus trabalhos. Indicava apenas que foram buscá-la em outras maneiras de agir e criaram outros percursos de inserção.

Como mencionamos diversas vezes o sistema, apresenta-se como necessária a sua definição. O sistema das artes é compreendido como aquele onde se produz e coloca em circulação bens simbólicos, “define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (Pierre Bourdieu, 1987, p. 105). Ainda é esse autor quem nos lembra que o sistema das artes exerce a função de imposição e de legitimação do que ele próprio afirma ser arte, determinando a sua validade social dentro de um certo período (Pierre Bourdieu, sd, p. 11).

Esta exposição também aqueceu as trocas com outros artistas da cidade e com o público mais amplo. Foram realizados encontros abertos com os artistas e com os críticos especialmente chamados. Além dessa participação, cada crítico escreveu um texto, que consta no *Catálogo Remetente*, detendo-se no que lhe parecesse relevante. O convite feito aos críticos demonstra uma vontade de ter um outro olhar sobre o que propunham, talvez, inclusive, de um olhar “estrangeiro”. Cada um deles foi escolhido a partir de passagens anteriores pela cidade onde, através de palestras, de alguma forma sensibilizaram os artistas. Angélica de Moraes, ao contrário de Agnaldo Farias e de Karin Stempel é gaúcha e havia morado até meados dos anos 80 em Porto Alegre. No *Catálogo Remetente* consta também um texto de Ricardo Mitidieri, compositor que ao escrever sobre a exposição ofereceu uma oportunidade de ampliação da discussão sobre artes plásticas que, na maior parte das vezes, está restrita a pessoas deste mesmo meio. O debate com estes críticos que atuavam em outros centros, como ressaltamos, re-propunha para a crítica de arte a função de promotora de discussão e de trocas. “O que é importante neste papel do crítico de arte e nesta função da crítica é finalmente o espaço de liberdade que ela cria ao instaurar um ponto de discussão” (Marc Jimenez, 1999, p. 108).

Sublinhamos que o convite aos críticos e curadores significava uma vontade de ter seu olhar sobre o que foi mostrado e como o foi. Porém, os críticos encontraram a exposição já montada e os trabalhos apresentados de maneiras definidas e definitivas. O que eles viram fôra delimitado e arranjado pelos próprios artistas que prescindiram de suas participações nesta etapa do processo. Acreditamos que isto provocou um deslocamento de alguns pontos de vista se levarmos em conta uma certa polemização em torno da figura do curador. Parece não ter sido este o foco principal dos artistas. Não era, pelo menos claramente e para todos, uma oposição a curadores e sua atuação no sistema artístico. Era algo mais em torno da afirmação do artista. Além de produtor coletivo de uma exposição em um espaço por ele mesmo definido, queria indicar sua possibilidade em escolher e convidar seu par (que pode inclusive ser seu ímpar) definindo seus próprios critérios para esta escolha.

Claro está que não podemos ignorar que os críticos convidados representavam relevantes papéis no circuito artístico nacional e internacional. Isto significava para os participantes do *Remetente* ter sobre seus trabalhos este olhar que poderia inseri-los em um circuito maior que o local. Afinal, é a busca por uma situação de visibilidade e de legitimação o que move, também, a realização de uma exposição. “Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural” (Pierre Bourdieu, 1987, p. 108). Como a própria etimologia da palavra revela, expor é “pôr à vista”.

Existia também uma vontade de discussão e, a liberdade com que os artistas fizeram suas opções, desde a escolha dos trabalhos que seriam expostos e sua forma de apresentação até o apontamento de seus convidados, gerava oportunidades para que os debates surgissem. Discutiu-se, entre outras questões, nos encontros abertos ao público com os participantes, como se dá inserção da arte, como o *Remetente* havia sido pensado e articulado e o papel do curador⁴⁶. Houve, portanto, um alargamento da percepção daquele evento como apenas uma exposição.

A repercussão do *Remetente* junto a outros artistas da cidade foi importante. Apontava para esta outra possibilidade de realização de um espaço de exibição, afirmando-

⁴⁶ Cleber Rocha das Neves em entrevista.

o na sua realização. Como já dissemos, na época da exposição, houve a publicação de uma revista e, posteriormente, de um catálogo, reforçando as relações com o público. O *Remetente* repercutiu inclusive fora do estado, talvez mais como uma iniciativa coletiva de artistas do que como uma exposição.

Então, reforçamos que tanto a exposição *Plano: B* como *Remetente* abriram outras perspectivas de ação para os artistas que desempenharam os papéis de agenciadores culturais e também atuaram como artistas-curadores ao convocar outros artistas para participarem. As duas exposições foram o resultado de iniciativas coletivas de artistas que as idealizaram e realizaram. Nelas encontramos uma trama de relações aberta e rica, não apenas entre os participantes, mas com os trabalhos e as formas de apresentação dos mesmos que incluíam uma outra aproximação com o público e buscavam outra dinâmica para a relação com a crítica (sobretudo no *Remetente*, onde houve um chamado à participação de críticos em um momento específico) e propunham outros caminhos de inserção no sistema das artes.

Existia uma insatisfação referente aos espaços de exibição existentes no circuito local que gerou não só as iniciativas de realização, mas também o modo de fazer operado nas mesmas. Procuraram tanto uma apresentação dos trabalhos mais de acordo com o que os artistas desejavam, e que não viam acontecer nos espaços mais tradicionais, quanto uma maior autonomia das instâncias legitimadoras.

O *Plano: B* e o *Remetente* serviram como espaços de difusão, ou seja, espaços para a divulgação dos próprios trabalhos. Tanto uma exposição como a outra tiveram a mesma especificidade de serem estratégias coletivas de artistas que aconteceram em espaços preparados para acolher suas proposições e desejos que ali contaram com maior liberdade e autonomia. Foram espaços *da arte*.

Mesmo nos detendo na análise destas duas exposições realizadas na década de 90, vale registrar uma outra proposta ocorrida, nesta cidade, entre outubro e novembro de 2001. Com moldes semelhantes, sobretudo, ao *Plano: B*, indica que este tipo de atuação coletiva de artistas para realizar exposições em espaços não tradicionais não se esgotou nesta década e pontua a possibilidade de continuação para estes agenciamentos coletivos e para seu

estudo. Estamos falando da exposição *Casa*, cujos participantes Maria Paula Recena, Rommulo Conceição, Glaucis de Moraes, Rachel Stolf, Marcos Sari, Luciane Mello, Mariana Silva e Lucas Levitan decidiram intervir em um local através de proposições artísticas que fossem pensadas junto ao seu espaço de apresentação e de construção. Ocuparam com seus trabalhos uma casa que seria posteriormente demolida. Esta estratégia não significava uma negação destes artistas dos espaços de arte mais convencionais, mas indicava um desejo de alargamento, de vivenciar uma outra forma de exposição além das oferecidas pelo circuito.

3. RELAÇÕES ENTRE ESPAÇOS

3.1. Espaços permanentes de difusão

...Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,
o astrolábio de sete faces,
o zumbido dos ventos em redemunho, o leme, a vela, as cordas,
os ferros, o júbilo e o luto.
Encasquetar-se na captura da canção que inventa Orfeu
ou daquela outra que conduz ao mar absoluto...

Waly Salomão

Por espaços permanentes de difusão das artes visuais, entendemos aqueles voltados para a promoção da circulação e exibição de produções artísticas e que foram pensados como espaços não efêmeros, ou seja, que não tivessem sua duração determinada em torno de um único acontecimento. Além disto, os espaços sobre os quais iremos nos deter são ou foram estratégias coletivas de artistas que os criaram fora do abrigo dos já existentes museus ou centros culturais da cidade.

Os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, bem como as exposições *Plano: B* e *Remetente*, criaram espaços para a arte fora do circuito de exibição estabelecido, porém estes espaços foram efêmeros, ou seja, abrigaram acontecimentos pontuais que os

colocaram em ação interligando-os à arte. Era uma transformação pela “dramatização” do espaço: pensá-lo como um ‘locus’ que acolheria as propostas dos artistas e que, freqüentemente, contracenaria ativamente com elas no sentido de desempenhar um ponto de partida para o pensamento das mesmas que, apenas ali, teriam sentido, como é característica do ‘site specific’. Ou, este “espaço de ação” ocorreria pela sua dramatização como cena, lugar que foi proposto pelos artistas como um espaço *da* arte: nele, instalaram seus trabalhos e o abriram para receber o olhar daqueles que também o legitimaram mesmo que por um período determinado (como outros artistas, críticos e demais representantes das instâncias de legitimação) e desenvolveram outras formas de sociabilidade até então estranhas a ele, recompondo-o como espaço. Dramatizar um espaço “é também apostar na sua capacidade de tornar-se ativo, de tornar-se operador de socialização” (Isaac Joseph, 1995, p.16. Tradução nossa).

Neste capítulo, iremos analisar primeiro os espaços permanentes *Torreão* e *Obra Aberta* para, em seguida, investigarmos como o conjunto das iniciativas coletivas de artistas, aqui propostas como objeto de estudo, se inter-relacionou com os tradicionais espaços do sistema das artes local.

Queremos pontuar, por ora, esta diferença entre os espaços efêmeros para a arte criados pelos projetos e exposições e os espaços permanentes, como os que veremos a seguir, bem como ressaltar a semelhança de todos terem sido produzidos por agenciamentos coletivos de artistas. Esta especificidade já os singulariza dentro do circuito das artes, pois imprime a este uma outra dinâmica e cria formas de pertencimento.

O espaço da arte hoje não é um ‘locus’ determinado (que seria como um lugar-comum, retórico também, onde se organiza e se realizam os discursos sobre a arte). É onde se dão as relações artísticas. Com isto, queremos dizer que necessariamente este espaço não é tópico nem encontrável apenas sob a forma de espaços convencionais de visibilidade para a arte como, por exemplo, museus e galerias.

Podemos constatar que, pelo menos, desde os anos 60 do século XX, o sistema das artes foi pressionado para que se tornasse mais elástico. Afirmamos que este sistema é *onívoro*. Ele se alimenta inclusive das oposições e questionamentos que sofreu e sofre e sua

abrangência estende-se para fora das paredes de seus espaços tradicionais. Mesmo ativando qualquer outro espaço como um espaço da arte, os artistas e suas proposições são vistos por aqueles agentes que elaboram uma fala sobre eles, os re-enviando para o sistema artístico.

Entretanto, sublinhamos algumas singularidades destes espaços *da* arte, sejam eles provisórios ou permanentes: uma maior autonomia para o artista se movimentar, inclusive com a implosão e alargamento de seu papel como produtor de obras; são espaços para a difusão de seus trabalhos que estão mais próximos de suas práticas como artistas; que não promovem cisões entre a circulação e a reflexão; são mais flexíveis e manobráveis quanto à forma de apresentação de suas proposições artísticas e onde pode se desenvolver um nível de trocas entre artistas pouco viável nos meios institucionais legitimadores da arte.

Há duas especificidades que são fundamentais e primeiras nestas iniciativas de artistas: seu caráter de coletivo, de associações entre artistas baseadas em vínculos como o da amizade e o resgate desta prática como via de possibilidade de ação diferenciada no mundo. A segunda é a recomposição de espaços como espaços *da* arte, onde as estratégias de ação dos artistas podem ser pensadas como “práticas inventoras de espaços” (Michel de Certeau, 2002, p. 188).

Estes espaços ativados (de forma permanente ou não) pelas relações artísticas ali instauradas encontram eco no “espaço animado” de que fala Maffesoli quando diz que o estático espacial se anima e por sua vez anima, “dá-se-lhe vida e ele vivifica” (Michel Maffesoli, 1995, p. 116). A ação dos artistas nestes espaços os dota de outros sentidos. Os faz surgir abertos para outras articulações possíveis e os repropõe à experimentação, transpassando assim sua materialidade física pela imaginação.

Quando os artistas participantes dos projetos *Câmaras* e *Arte Construtora* aproximaram-se dos espaços que iriam ocupar, mais do que, ou tanto que, por suas características físicas foi pelo que eles representavam em um imaginário local (não no sentido de um lugar fictício, mas de um dotado de imagens coletivas). Eram espaços habitados por memórias e que foram vivenciados e experimentados pelos artistas que, ao intervirem sobre eles, relançaram-nos à experimentação do público mediada por suas proposições. “O espaço vivenciado e imaginado favorece a temática do ‘sentir com’ [...],

sentir com o outro, com os outros, ‘ou sentir com’ a natureza, sob suas diferentes modulações” (Michel Maffesoli, 1995, p. 118).

Este “sentir com” é um fator de religação atuando entre indivíduos que exercitam a prática da amizade dentro do tecido social contemporâneo. Pode ser ampliado para uma proposta de “sentir com” que se dê entre todos aqueles que vivenciem um espaço que, no nosso caso, foi transfigurado pela ação coletiva de artistas que se ligaram inicialmente em torno da amizade compartilhada e colocaram-na como prática fora do espaço privado.

A amizade como ação que re-inventa o político tomando-o como o “espaço do agir e da liberdade, da experimentação, do inesperado, do aberto, um espaço vazio, ainda por ser preenchido” onde ela constitui uma outra sensibilidade baseada no cuidado e na encenação da “boa distância”, ou seja, no respeito à diferença e na não-redução do outro ao mesmo (Francisco Ortega, 2000, p. 117). A amizade como um componente do “ideal comunitário” que Maffesoli vê emergir como um elemento de sociabilidade mais próximo, mais cotidiano e onde não são desconsiderados os contágios afetivos. Onde agem princípios como o “estar-junto”, co-presenças, identificações sucessivas e, ainda, “vive-se uma forma de estar-junto que não está voltada para o longínquo, para a realização de uma sociedade perfeita no porvir, mas que se dedica a organizar o presente” (Michel Maffesoli, 1995, p. 17).

Para Certeau o lugar indica univocidade pela estabilidade dos elementos considerados, eles ali se situam num lugar próprio. O lugar seria a ordem estável de relações estanques e determinantes deste “próprio” (Michel de Certeau, 2002, p. 201). Sobretudo nas exposições e projetos sobre os quais nos detivemos, observamos a dificuldade de nomear os espaços que ocuparam como “lugar” (se tomarmos como operatório este conceito de Certeau), pois ali verificamos contaminações, instabilidades ou desestabilizações do que seria da ordem do “próprio”. Ordem marcada como definitiva ou definitória de noções como, por exemplo, autoria e categorias artísticas.

Esta definição de lugar não é coincidente com a de Augé, para quem o lugar é antropológico, portador de traços identitários, relacionais e históricos que conferem sentido para quem os habita e, ao mesmo tempo, o torna inteligível para quem o observa (Marc

Augé, 2001, p. 51). O lugar para este autor tem inter-relações com o não-lugar que é um produto da supermodernidade.⁴⁷

O conceito de espaço de Certeau foi o que adotamos ao falar sobre aqueles onde encontramos as relações artísticas, entre artistas e com o sistema das artes local:

Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres (Michel de Certeau, 2002, p. 202).

É justamente esta prática de uso, este modo de usar, esta “arte de fazer” como diz Certeau, o que nos interessa sobremaneira nos espaços, pois é ela que os singulariza como espaços da arte. Não que a arte tenha um espaço próprio, definitivo. Mas, nos agenciamentos coletivos de artistas, espaços foram usados por eles para desenvolverem e apresentarem suas proposições. Estes espaços da arte que nos interessam são decorrentes de uma maneira de usar que fez resistência aos espaços existentes no sistema das artes e criou outros parâmetros de uso mais coerentes às proposições artísticas e ao modo de torná-las visíveis.

Conforme Certeau, “essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’(‘maneiras de fazer’), a uma ‘outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço)” (Michel de Certeau, 2002, p. 172). Por outro lado, na invenção destes espaços ocorre também uma pressão sobre os convencionais espaços de arte que lhes imprime uma outra dinâmica alargando sua abrangência, ou seja, estes passam a não ser o exclusivo ‘locus’ onde ocorre a circulação de propostas artísticas. O que os agenciamentos coletivos de artistas praticam nestes espaços são outras “*maneiras*

⁴⁷ Augé comenta os conceitos adotados por ele e por Certeau e suas diferenças. Ver Marc Augé, 2001, pp. 75 a 77.

de jogar”.⁴⁸ Cumpre ressaltar que nem sempre os artistas abrem outros espaços pela falta, pela ausência destes ou pela sua exclusão deles, mas também, pela verificação de sua inadequabilidade com relação as suas propostas artísticas como, ainda, por um desejo de maior autonomia.

Ao invés de observarmos a legitimação do artista pelo sistema das artes no interior de seus próprios espaços, talvez possamos seguir as estratégias coletivas de artistas que, com suas táticas, inventaram outros espaços para si. Deslocaram o discurso legitimador orientando-o para fora dos espaços de arte convencionais propondo a irrupção de um espaço *da arte*, efêmero ou permanente, que re-allocava a produção dos artistas. Num duplo movimento, estes coletivos fizeram com que outros indivíduos representantes daquele sistema saíssem do abrigo de seus espaços tradicionais, mesmo que, posteriormente, a eles voltassem para proferir um discurso sobre o que viram longe dali.

É pela “prática de um espaço”, pela maneira de usá-lo que os artistas o transfiguraram em espaço *da arte* sem conotação de abandono do campo artístico e de seu sistema. Antes, os questionaram, os tangenciaram e se apropriaram de forma singular de seus pressupostos. Por esse motivo, devemos verificar a operacionalidade destas práticas efetivadas em um espaço vivido coletivamente e suas inter-relações com o sistema institucional legitimador.

A criação recente, em várias cidades brasileiras, de organizações de artistas que buscam ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte é uma novidade bastante positiva. Ao contrário de mera adoção ou negação simplista das regras do mercado, o que estas organizações procuram é redirecioná-las, aceitando certos meios e buscando outros fins. Sem dúvida, o enfrentamento do circuito e a procura de microcircuitos retomam certos

⁴⁸ Anne Cauquelin se propõe a deixar de lado, ao falar sobre a arte contemporânea, a análise de expressões como “mundo da arte” centrando sua discussão sobre um outro termo: o jogo. Para esta autora, a arte contemporânea “trata sempre de denunciar, de provocar decepções, de proclamar, por toda sorte de manobras que, decididamente, a arte não é aquilo que acreditamos que é” (1996, p. 116. Tradução nossa). Ela então provoca transformações no interior do jogo da arte atacando “à *arte ela mesma* nos seus aspectos estabelecidos” (Idem, p. 106).

vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados (Luiz Camillo Osorio, 2001, p. 121).

Será que podemos, ainda, observar nas ações propostas por estratégias coletivas de artistas uma tríplice relação com a enunciação? Talvez sim (se tomarmos como pressuposto a maneira como Certeau viu no caminhar dos pedestres de uma cidade, uma prática do espaço com função enunciativa), pois os artistas atuaram no sentido de uma *apropriação* de um espaço (tal como um locutor que, ao falar, se apropria da língua); de uma “realização espacial do lugar”, ou seja, instauraram um *presente* a ele relacionado (como a palavra que é uma realização da língua) e estabeleceram “*relações* entre posições diferenciadas” (como na enunciação onde deve haver um contrato relacional entre locutor e interlocutor).⁴⁹

Prédios históricos e uma ilha (*Câmaras e Arte Construtora*); um sobrado alugado em uma das tantas ruas da cidade (*Plano: B*); uma antiga e grande loja desocupada na região central de Porto Alegre (*Remetente*); salas em uma tradicional galeria comercial (*Obra Aberta*) e um atelier com um espaço para intervenções artísticas (*Torreão*): espaços que foram abertos, praticados e oferecidos às polissemias que seus usuários lhes atribuíram passando a abrigar uma outra ordem relacional, tendo, então, “a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal” (Michel de Certeau, 2002, p. 185).

Nesta relação de ocupação de um espaço, as exposições e os projetos realizaram tanto um *uso* dos espaços quanto uma *operação* sobre os mesmos, estabelecendo uma rede de relações entre os artistas participantes, entre estes e o público e entre todos e o espaço então aberto como espaço da arte.

Uma solução específica para um contexto criado por si próprio, que pode ser uma interface relativamente poderosa para o artista relacionar ao nível intermediário (instituição) e macro-nível (sociedade) no sistema, é a cooperação entre um grupo de artistas. Isto poderia ser chamado uma *iniciativa do artista* (Janwillen Schrofer e Gertrude Flentge, In: CEIA, 2002, p. 62).

Passemos agora a analisar os espaços permanentes de difusão da arte sobre os quais nos detivemos: o *Torreão* e a *Obra Aberta*.

⁴⁹ Certeau desenvolve a importância da enunciação justamente pelo seu caráter de produção e de uso não passivo. Ver Michel de Certeau, 2002, pp. 40 e 177.

3.1.1. Torreão

O *Torreão* foi inaugurado em junho de 1993 e desde então se situa na rua Santa Terezinha, 79, em Porto Alegre. Seu surgimento foi uma iniciativa dos artistas plásticos Jailton Moreira e Elida Tessler. A partir do desejo de ambos por um espaço onde não houvesse a separação entre a produção e a reflexão⁵⁰, foi pensado, inicialmente, para atender a função de atelier e de lugar para cursos de orientação em artes de Jailton.

No prédio que ocupam, há um torreão – uma pequena sala com três janelas em cada uma de suas paredes – que desde o início vem servindo como local para intervenções de artistas convidados. Até outubro de 2003, já haviam sido realizadas 61 intervenções ao longo de 10 anos de existência. Mais de 60% destas eram de artistas gaúchos ou aqui radicados, o que também configura o *Torreão* como um importante espaço de difusão para os artistas locais. Mas não é esta a preocupação dominante dos seus administradores. A tônica deste espaço é a convergência de seus interesses e de concepções acerca de questões da contemporaneidade artística. Porém, verificamos que ele acaba ocupando uma lacuna relativa aos espaços de exibição para a arte contemporânea, tanto em termos de espaços museais públicos como de galerias comerciais.

Paralelamente às intervenções, realiza-se uma conversa com o artista onde este pode apresentar sua produção e seu pensamento sobre a mesma. Estes encontros são abertos ao público e gratuitos. São distribuídos pequenos folders, em tamanho A4, com uma imagem em preto e branco e um pequeno texto escrito especialmente sobre cada intervenção. Estes comentários ou depoimentos são produzidos a convite de Jailton e Elida por artistas ou outras pessoas que freqüentam este espaço. Normalmente, não têm características de textos críticos, sendo mais de natureza documental.

Por ali já passaram tanto artistas em início de carreira como nomes consagrados. Para determinadas intervenções, houve uma ação conjunta com alguma instituição como,

⁵⁰ Entrevista com Jailton Moreira realizada em 2002.

por exemplo, o Instituto Goethe de Porto Alegre, o Atelier Livre da Prefeitura e o Instituto de Artes da UFRGS. O *Torreão* pode ser visto como uma iniciativa de artistas que, sem os entraves burocráticos das grandes instituições, é ágil e flexível o suficiente para provocar constantes trocas e aproximações.

Os artistas são convidados por Jailton Moreira e Elida Tessler para intervirem no *Torreão*. A idéia é a de que o convidado desenvolva um trabalho específico para aquele lugar que passa a ser, ao mesmo tempo, parte da proposta e seu lugar de apresentação. Tanto Elida quanto Jailton realizaram também, cada um, uma intervenção. Elida foi a primeira, inaugurando o espaço em 19 de junho de 1993 (esta intervenção chamava-se “Golpe de Asa”) e Jailton, entre 14 de outubro e 10 de novembro de 1994, realizou “Venâncio Boogie-Woogie”. Sobre os critérios para os convites aos artistas, eles são pessoais aos dois idealizadores do *Torreão* que buscam uma troca entre suas próprias questões de trabalho e aquelas desenvolvidas pelos convidados.

Não há comercialização de trabalhos e a entrada sempre é franca. Enquanto espaço de difusão, não é um espaço comercial. Se mantém pelas orientações a projetos de outros artistas que Jailton realiza em algumas salas. É uma das primeiras experiências coletivas nestes moldes no Brasil. Conforme Jailton, “o Torreão passa a ser uma espécie de referência”⁵¹ e para ele é rejeitado o rótulo de espaço alternativo: “é um espaço independente com atitudes afirmativas”.⁵²

O *Torreão*, junto com o *Alpendre* (Fortaleza) e o *Espaço Agora/Capacete* (Rio de Janeiro), foi convidado a participar do “Panorama da Arte Brasileira 2001” que contou com uma publicação concebida como extensão da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵³. Ali ele foi apresentado como um “lugar de entrecruzamentos de

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ O Panorama da Arte Brasileira 2001 teve como curadores Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende.

várias propostas: as atividades de produção individuais, as orientações permanentes em artes visuais, os encontros públicos” (Panorama da Arte Brasileira 2001, sem paginação).

Os artistas que realizaram intervenções no *Torreão* entre junho de 1993 e outubro de 2003 são, em ordem cronológica de realização: Elida Tessler, Dudi Maia Rosa, Gaudêncio Fidelis, Elaine Tedesco, Marco Giannotti, Têti Waldraff, Kátia Prates, Karin Lambrecht, Jailton Moreira, Hélio Ferverza, Angela Villar, Gisela Waetge, Marilice Corona, Maria Ivone dos Santos, Marta Martins, Herbert Shein-Bender, Eliane Chiron, Teresa Poester, Mario Soro, Fernando Lindote, Giancarlo Lorenzi, Iolanda Gollo Mazzotti, Mauro Fuke, Jörg Herold, Jean Lancri, Lia Menna Barreto, Edith Derdyk, Daniel Acosta, Tula Anagnostopoulos, Nazareno, Juracy Rosa, Geraldo Orthof, Maria Lúcia Cattani, Artur Barrio, Nick Rands, Vera Chaves Barcellos, Jochem Dietrich, Maria Helena Bernardes, Jorge Menna Barreto, Eduardo Frota, Patricio Farías, Glaucis de Moraes, Sofi Hémon, Nury Gonzáles, Mima Lunardi, Rolf Wicker, Regina Silveira, Paulo Gomes, André Severo, Waltercio Caldas, Axel Lieber, Mário Ramiro, Raquel Stolf, Carla Zaccagnini, Paula Krause, Rommulo Conceição, Marcos Sari, Ricardo Basbaum, Bernhard Garbert, Isaura Pena e Carlos Montes de Oca.⁵⁴

No *Torreão*, ressaltamos que muitas intervenções foram realizadas por vários artistas participantes de outras estratégias coletivas que aqui foram investigadas: Dudi Maia Rosa, Marco Giannotti, Maria Ivone dos Santos e Jorge Menna Barreto participaram da exposição *Remetente*; Karin Lambrecht além do *Remetente* atuou no *Projeto Areal*⁵⁵; Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías são alguns dos idealizadores da *Obra Aberta*; Tula Anagnostopoulos e André Severo fizeram parte da exposição *Plano: B* e este último artista é um dos idealizadores do *Projeto Areal*; Maria Helena Bernardes que atuou, por sua vez, no *Plano: B* e no *Remetente*, além do *Areal*; Elaine Tedesco foi integrante dos projetos *Câmaras*, *Arte Construtora* e *Areal* e fez parte do *Plano: B* e *Remetente*; Kátia Prates e Mima Lunardi participaram da edição do *Arte Construtora* na *Ilha da Casa da Pólvora*; Maria Lúcia Cattani e Nick Rands criaram o *APIC!*; Hélio Ferverza é outro artista com

⁵⁴ As datas das intervenções bem como seus títulos constam nos anexos.

⁵⁵ Outra iniciativa coletiva de artistas iniciada em 2000 e que continua, desde então, se desdobrando. Concebida por André Severo e Maria Helena Bernardes vem desenvolvendo propostas no sul deste estado. Foram convidados a participar, além de Karin, os artistas Hélio Ferverza e Elaine Tedesco.

atuação no projeto *Areal* e Glaucis de Moraes, Marcos Sari e Rommulo Conceição foram integrantes da exposição *Casa*.

O *Torreão* é um importante espaço de difusão da arte contemporânea na cidade, com atuação contínua onde muitos artistas locais apresentam além de intervenções, depoimentos sobre suas próprias poéticas e percursos.

Pretendemos afirmar que o *Torreão* preenche uma lacuna constatada nos espaços de circulação do sistema das artes local que, como vimos, não dispõe de instalações suficientes para a exibição da arte contemporânea nem desenvolve projetos mais expressivos e sistemáticos voltados para este gênero da arte.

Não fizemos uma análise sobre as relações das intervenções artísticas com o espaço. Acreditamos que este seria um trabalho necessário, porém a ser ainda realizado. O que pudemos observar foi que os artistas envolveram-se diferentemente com esta questão da relação espacial com suas próprias poéticas. Nosso objetivo foi investigarmos as relações pelas quais surgiram todas estas iniciativas de artistas, seu aspecto de coletivos e suas estratégias de ação desenvolvidas em outros espaços.

O *Torreão* não contabiliza a afluência de público nos encontros ou para ver as intervenções ali realizadas. Mas é considerado um bom público, visto que não existe nenhuma meta específica de atingir um número determinado de pessoas. Este público é variado, sendo composto por artistas, por outros representantes do sistema local além de pessoas com diferentes interesses.

Por parte da imprensa, este espaço recebe normalmente uma razoável cobertura quanto às intervenções. Mas como vimos, as matérias quase sempre não têm um caráter de textos críticos. Estes últimos são veiculados esporadicamente na mídia impressa, usualmente, são assinados por intelectuais e artistas não ligados profissionalmente aos periódicos da cidade. Esta pouca sistematicidade da crítica gera uma falta, um silêncio indesejado e produziu nos dois artistas responsáveis pelo *Torreão* a vontade de provocar ecos às conversas que lá aconteciam e criar um espaço onde houvesse discussão e reflexão. Que estas fossem alimentadas pela abertura à participação. Foi também desta lacuna quanto

à crítica de arte que surgiu a idéia de um espaço onde houvesse a prática do debate. “A arte contemporânea precisa de um embate, dessa conversa e se não existe um espaço físico e intelectual para isto, a gente faz este espaço”.⁵⁶

O *Torreão* como iniciativa de artistas é um espaço, como vimos, também de difusão permanente da arte na cidade. Uma organização independente, não comercial, administrada coletivamente e que não recebe nenhum tipo de subsídio. Exibe a produção de artistas integrando-se assim ao circuito de exibição de Porto Alegre, todavia apresenta uma dinâmica própria que o deixa isento das flutuações econômicas e políticas que sujeitam as instituições públicas museais. Esta mesma dinâmica nos informa sobre outras relações entre os tradicionais espaços de arte da cidade e o *Torreão*.

3.1.2. Obra Aberta

A galeria *Obra Aberta* foi outro espaço permanente de difusão da arte criado por um coletivo de artistas. Surgiu em setembro de 1999 e manteve suas atividades até o final de 2002. Situava-se na Rua dos Andradas, 1444 e ocupava um espaço no segundo andar de uma tradicional galeria comercial na área central da cidade – a Galeria Chaves.

Durante seu período de funcionamento ali foram realizadas vinte e uma exposições com a presença de setenta e um artistas. Destas exposições, onze foram individuais e dez coletivas. Inicialmente, os quatro artistas envolvidos eram Vera Chaves Barcellos, Carlos Pasquetti, Patricio Farias e Nick Rands. Este último afastou-se logo no início e a galeria passou a ser dirigida pelos três primeiros. Todos estes artistas tinham relações de amizade anteriores. Vera e Pasquetti já haviam participado juntos de outras iniciativas coletivas de artistas como a publicação do cartazete *Nervo Óptico* (1977-78) que, na complexidade do contexto da época onde se estruturava o sistema das artes local, buscava “uma maior divulgação para um entendimento ampliado do fazer artístico” (Ana Carvalho, 1994, p. 171). A *Obra Aberta* nasceu, portanto, em torno de concepções partilhadas sobre arte e

⁵⁶ Jailton Moreira em entrevista realizada em 2002.

formas de exibição para proposições de artistas e do desejo de ter um espaço com determinadas condições que os museus e galerias da cidade não ofereciam.

Na verdade, a concepção da *Obra Aberta* surgiu a partir da necessidade de Carlos Pasquetti de montar uma exposição para a qual não encontrava um espaço que o satisfizesse. Assim decidiram fazê-la em uma sala disponibilizada por Vera Chaves Barcellos. Ao preparar este espaço para a exposição é que nasceu a idéia de se fazer ali uma galeria onde, além de mostrar seus próprios trabalhos, poderiam fazer convites para outros artistas.

Pasquetti inaugurou a *Obra Aberta* com a exposição “Energicizadores-Desenergicizadores” em 18 de setembro de 1999. Além desta individual, apresentou outra em 2002 e participou das seguintes coletivas: a primeira da galeria, que se realizou entre 23 de outubro e 17 de dezembro de 1999, com os outros três integrantes de seu núcleo inicial e “70s” de 17 de novembro de 2001 a 26 de janeiro de 2002.

Patricio Farías também realizou duas mostras individuais: a primeira em 2000 e, a segunda, dois anos depois. Fez parte da primeira coletiva acima citada, da qual Nick Rands também participou, assim como do “[bah] Zart Contemporâneo”, no final de 2000. Por sua vez, Vera Chaves Barcellos também tomou parte daquela primeira coletiva, em 1999, e da “70s” e realizou, em 2002, sua individual “De Película”.

A *Obra Aberta* foi estruturada como galeria de arte comercial, tendo sido registrada como tal. Apesar disto, Patricio Farías ressalva que “nossa linha não era comercial, do que mostramos praticamente nada era comercial”.⁵⁷ Isto nos dá algumas pistas para pensarmos a criação da *Obra Aberta* para além de um investimento financeiro, porque eles tinham noção da dificuldade desta galeria de se manter comercialmente dentro do contexto local com suas especificidades em relação ao mercado de arte. Podemos pensá-la como um espaço de difusão que se colocava como diferenciado em relação aos outros espaços do circuito. Diferenças relativas, sobretudo, a ser um espaço com uma linha de trabalho e com concepção de montagem de exposições. Do mesmo modo o que a diferenciava das outras

⁵⁷ Depoimento gravado em 2003.

galerias da cidade foi ter sido idealizada e dirigida por um conjunto de pessoas – um agenciamento coletivo de artistas e todos atuando com propostas de arte contemporânea. Partindo de suas próprias concepções é que definiram esta linha para a *Obra Aberta* que também se refletia nos convites a outros artistas para exporem naquele espaço.

Os três artistas que dirigiram a *Obra Aberta* têm suas produções artísticas não determinadas pelo uso de um único meio. Nelas, percebemos a diluição e a contaminação entre diferentes categorias artísticas. Todos já com carreiras consolidadas e com experiência de exibição de trabalhos em outras galerias e, sobretudo, em instituições. Assim, é a partir destas experiências anteriores que formularam um posicionamento quanto à forma de exposição dos trabalhos procurando colocá-lo em prática nesta galeria. Ela sempre abrigou exposições de artistas que foram convidados pelo interesse por sua produção. Não era “um espaço para trabalhar com gente jovem”, mas com artistas que tivessem “trabalhos amadurecidos”⁵⁸ reconhecidos pelos galeristas que atuaram, também, como curadores destas exposições. Desenvolveram um trabalho conjunto com os artistas expositores e que ia desde a seleção dos trabalhos a serem expostos, até a montagem das exposições.⁵⁹

Com respeito ao último aspecto – a montagem propriamente dita – havia um cuidado especial em relação ao número de trabalhos, iluminação e disposição dos mesmos para que houvesse condições ideais de aproximação e leitura por parte do público, ou seja, para que esta aproximação se desse sem interferências indesejáveis proporcionando uma “limpeza” para a percepção. Conforme Carlos Pasquetti:

Uma coisa que a gente fez e que não é muito costume por aqui foi exposições [em galerias comerciais] com curadorias: a gente ia, escolhia os trabalhos e montava em função também do que era a expectativa da Obra Aberta, do que era aquele espaço e de como nele poderiam ser vistos os trabalhos.⁶⁰

⁵⁸ Vera Chaves Barcellos em entrevista realizada em 2003. A exceção a esta proposta foi a coletiva de Ethiene Nachtigall, Mima Lunardi, Carla Borba e Maristela Macagnan, em 2001, que foi feita a partir da análise de material enviado por diversos artistas por ocasião de um projeto com a galeria Thomas Cohn.

⁵⁹ As duas últimas exposições que ocorreram na Obra Aberta foram exceções neste processo de colaboração mais aproximada entre galeristas e artistas expositores, sobretudo, por motivos particulares dos primeiros.

⁶⁰ Depoimento de Carlos Pasquetti em entrevista, 2003.

Na *Obra Aberta*, a relação entre os artistas que a dirigiram e aqueles que ali expuseram não era, entretanto, apenas de reconhecimento pelos seus trabalhos, pois os primeiros desempenhavam o papel de galeristas, inclusive com o aspecto financeiro desta função em galerias de arte comerciais. Além disto, buscavam preservar uma certa concepção que tinham sobre a apresentação dos trabalhos e isto aparece claramente no depoimento de Patricio Farías:

Foi um espaço que pensamos para que nós pudéssemos convidar os artistas que queríamos e daí que, logicamente, éramos nós que ditávamos as regras, era realmente uma espécie de absolutismo. Porém, era tudo muito consciente, não era para interferir no trabalho de ninguém nem nada, mas era justamente para dar essa linha que tinha a galeria.⁶¹

Esta é uma diferença que podemos apontar entre os projetos e exposições e os espaços permanentes de difusão da arte por nós estudados: além dos dois primeiros usarem espaços de maneira provisória, ao contrário do *Torreão* e da galeria *Obra Aberta*, havia, por outro lado, a questão de que naqueles, todos os trabalhos apresentados eram dos próprios participantes dos respectivos agenciamentos, ao passo que nestes, também frutos de estratégias coletivas, porém em espaços permanentes, existia a apresentação da produção de outros artistas externos ao núcleo de criadores/administradores destes espaços. Melhor dizendo, nos projetos e exposições os trabalhos exibidos eram dos próprios participantes. Mas, no *Torreão* e na *Obra Aberta*, havia a apresentação de proposições de outros artistas, porém através dos quais seus idealizadores se sentiam representados já que os haviam convidado.

A *Obra Aberta*, em relação ao público, oferecia uma boa estrutura para visitação, contando com horário regular de funcionamento e uma razoável divulgação das exposições ali realizadas. Este público era composto por estudantes de artes, outros artistas e pessoas interessadas pela arte contemporânea. Seu fluxo era considerado como bom pelos idealizadores da galeria, mesmo que isto não significasse volume de vendas. Segundo Patricio Farías, “a *Obra Aberta* não era uma galeria para o grande público, era realmente elitista e destinada às pessoas que gostam de arte contemporânea. Não tínhamos outra ambição”.⁶² Ela não encerrou suas atividades por falta de público, mas por razões

⁶¹ Entrevista realizada em 2003.

⁶² Depoimento gravado em entrevista, 2003.

particulares de seus administradores que não podiam envolver-se suficientemente com as demandas que uma galeria exige. Ainda havia um acordo entre eles de que todos participassem ou optariam por encerrar as atividades. Como apontou Vera Chaves Barcellos, a *Obra Aberta* havia crescido e “estava se consolidando com um nome nacional”, porém isto significava um envolvimento crescente dos seus administradores que não tinham disponibilidade para tal, reconhecendo, por outro lado, que a galeria não se auto-sustentava economicamente.⁶³

A presença de público pode ser observada também a partir de dois pontos: a *Obra Aberta*, de certa forma, relacionava-se com iniciativas de artistas anteriores que haviam mantido o “Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O.” (atuante de 1979 a 1982) e que, por sua vez, relacionava-se com a publicação “Nervo Óptico” (1977-1978)⁶⁴; por outro lado, ela representava o único espaço não museal, além do *Torreão*, que mantinha uma linha de trabalho contínua e voltada para produções identificadas à arte contemporânea. Além disso, era a única galeria comercial que exibia especificamente trabalhos comprometidos com a estética, as experimentações e as investigações contemporâneas. Isto quer dizer que ela minorava a falta de espaços para atender a um crescente número de artistas e de público em geral interessados por este gênero de arte. Ao mesmo tempo, supria uma carência de espaços que dessem visibilidade aos artistas locais com uma produção mais experimental, investigativa e/ou com o uso de suportes de difícil inserção comercial.

Do total dos artistas envolvidos em exposições ali realizadas, apenas seis não residiam, neste período, no Rio Grande do Sul: Ana Miguel, Begoña Egurbide, Nazareth Pacheco, Margarita Andreu, Antoni Muntadas e Luz Maria Bedoya. Afirmamos que esta galeria teve um significativo papel de espaço de difusão para os artistas locais que convivem com as insuficiências dos espaços de arte museais e a falta de outras galerias comerciais comprometidas com a arte contemporânea.

No que se refere às inter-relações com a crítica de arte, os artistas que se envolveram como administradores deste espaço apontaram, mais uma vez, para a falta de

⁶³ Em entrevista, 2003.

⁶⁴ Sobre estas duas práticas coletivas anteriores, ver dissertação de mestrado de Ana Carvalho.

sistematicidade de colunas de crítica de arte nos periódicos locais. As atividades da Obra Aberta receberam uma boa cobertura pela mídia impressa. Geralmente foram veiculadas matérias quando da abertura de exposições, porém voltamos a ressaltar que estas não eram críticas e sim de apresentação informativa daqueles eventos. Vera Chaves Barcellos ressalta a necessidade de criação de espaços para se divulgar textos críticos: “não temos colunas permanentes de artes em jornal nenhum, existe a ‘noticiuzinha’, mas agora, não há uma coluna crítica permanente.”⁶⁵

Esta falta de divulgação para a crítica de arte pode ser apontada como elemento gerador da iniciativa desta galeria em produzir material impresso onde, entre 2000 e 2002, apareceram vários textos críticos produzidos por artistas, historiadores e críticos locais. Entre estes textos, podemos destacar aqueles escritos por Mônica Zielinsky, Maria Ivone dos Santos, Constança Ritter, Neiva Bohns, Ana Albani de Carvalho, Vera Chaves Barcellos, Iceia Borsa Cattani e Pilar Parcerisas. Elaboravam uma apresentação das exposições através de um olhar sobre as proposições artísticas que identificava nelas a adequação entre as intenções dos artistas, seus conceitos e procedimentos e o material exposto⁶⁶.

Acreditamos que a presença destes textos, nestes pequenos catálogos, surgiu tanto em função de sua ausência na imprensa local quanto de uma iniciativa dos próprios galeristas no sentido de incentivar e abrir espaço para a produção da crítica que gerasse um crescimento no número de pessoas que a produzem. “Hoje eu acho que tem várias pessoas que estão começando a escrever e isto deve ser incentivado para que não existam apenas um ou dois escrevendo”.⁶⁷

Os artistas que participaram (em ordem cronológica) das exposições na *Obra Aberta* são: Carlos Pasquetti, Vera Chaves Barcellos, Patricio Farías, Nick Rands, Maria Lúcia Cattani, Lia Menna Barreto, Alexandre Cappellari, Clóvis Dariano, Helena Martins Costa, Luiz Carlos Felizardo, Vilma Sonaglio, Elaine Tedesco, Glaucis de Moraes, Iolanda

⁶⁵ Em entrevista realizada em 2003.

⁶⁶ A relação das exposições realizadas na *Obra Aberta*, suas datas, títulos e referências a textos estão em anexo.

⁶⁷ Carlos Pasquetti em entrevista, 2003.

Gollo Mazzotti, Luiz Antonio Felkl, Marlies Ritter, Mara Álvares, Richard John, Eduardo Miotto, Alexandre Moreira, Renato Heuser, Nelson Rosa, Lenir de Miranda, Lucia Koch, Thomas Nohl, Kátia Prates, Michelle Finger, Jorge Menna Barreto, Lorena Geisel, Gisela Waetge, Carlos Asp, Mariana Silva, Hélio Ferverza, Nelson Magalhães, Julio Ghiorzi, Ricardo Frantz e Chico Machado, Luiz Antônio Rocha, Ana Miguel, Begoña Egurbide, Karin Lambrecht, Nazareth Pacheco, Mario Ramiro, Margarita Andreu, Mima Lunardi, Maristela Macagnan, Ethiene Nachtigall, Carla Borba, Mário Röhnelt, Allan Sieber, Jaca, Diego Bianchi, Edu, Guazelli, MZK, Schiavon, Gabriel Frugone, Matthias Lemahn, Sergio Langer, Elenio Pico, Rodrigo John, Fabio Zimbres, Antoni Muntadas, Jailton Moreira, Luz Maria Bedoya e Maria Helena Bernardes (esta última artista apresentou “Um trabalho feito de trabalhos de Alexandre Moreira, André Severo, Fernando Mattos, Maria Helena Bernardes, Paula Krause, Paulo Meira, Oriana Duarte”).

Talvez seja válido sublinhar a presença, como expositores na *Obra Aberta*, de vários artistas que participaram de projetos, exposições e outros espaços de circulação coletivos sobre os quais aqui nos detivemos: Elaine Tedesco (projetos *Câmaras*, *Arte Construtora* e *Areal* e exposições *Plano: B e Remetente*); Lucia Koch, Carlos Pasquetti e Renato Heuser (*Câmaras* e *Arte Construtora*, os dois últimos artistas participaram deste projeto em sua edição na *Ilha da Casa da Pólvora*); Kátia Prates e Mima Lunardi (*Ilha da Casa da Pólvora*); André Severo (*Plano: B e Areal*); Maria Helena Bernardes (*Plano: B, Remetente e Areal*); Karin Lambrecht (*Remetente e Areal*); Ricardo Frantz, Chico Machado e Jorge Menna Barreto (*Remetente*) e Jailton Moreira (*Torreão*). Participaram também alguns artistas que integraram outros coletivos que aqui foram também indicados como práticas a serem ainda estudadas: Maria Lúcia Cattani e Nick Rands (*APIC!*); Glaucis de Moraes e Mariana Silva (*Casa*) e Hélio Ferverza⁶⁸ (*Areal*).

Podemos perceber que há uma certa continuidade de vários destes artistas participando em organizações coletivas que criaram outros espaços para a visibilidade de seus próprios trabalhos ou de outros artistas. Esta presença mais sistemática neste tipo de prática conjunta não indica, entretanto, que suas ações se desenvolveram exclusivamente

⁶⁸ Hélio e Maria Ivone dos Santos desenvolveram junto com outros dois artistas um projeto, um trabalho gráfico – O Inversor – que questiona os lugares de exposição. Ele foi pensado como uma proposta que funda seu próprio espaço de visibilidade. Ver entrevista com Maria Ivone dos Santos, em anexo.

neste âmbito: todos mantiveram simultaneamente o desenvolvimento de propostas individuais e que foram apresentadas, principalmente, em instituições de caráter museal ou que mantêm espaços para exposições. Sua recorrência nas estratégias coletivas em espaços não convencionais e, ao mesmo tempo, em espaços institucionalizados pode ser um sinal de que para estes artistas sua presença em espaços de arte do circuito estabelecido não seria o único meio de promover e difundir seus trabalhos. Dizendo melhor, não seriam apenas os espaços do sistema das artes que eles consideraram como vias de circulação de suas poéticas. Assim, partiram para uma ação coletiva que imprimia um alargamento em suas funções e, também, lhes proporcionava maior autonomia tanto de ação quanto em relação à instalação de suas proposições artísticas em um espaço.

3.2. Espaços de arte, sistema das artes

Para falarmos sobre o sistema das artes em Porto Alegre, cumpre ressaltar que sua consolidação é relativamente recente: deu-se entre o final dos anos 60 e início da década seguinte quando começou a desenvolver-se um mercado de artes na cidade. Porém, não foi acompanhado pelo incremento de espaços de veiculação para a crítica de arte. Nos anos 70, Porto Alegre contava com um único museu de artes plásticas com uma atuação instável devido à falta de verbas e sujeições políticas. O MAC surgiu apenas na década de 90 e até hoje se debate em dificuldades que envolvem a indefinição sobre sua sede. Havia diversos artistas trabalhando com a ampliação do conceito de arte e, inclusive como já citamos, com a formação de grupos que buscavam estratégias para a circulação de seus próprios trabalhos e divulgação de novos conceitos artísticos. Mas, como apontou Ana Carvalho,

O desenvolvimento de um mercado de artes também resulta em ‘investimentos secundários’ de seu movimento, como por exemplo: espaço em jornais, colunas de crítica de arte, publicações especializadas, formação de coleções. Assim, tendo em vista que em Porto Alegre o mercado de artes se constitui bastante próximo a um período de crise econômica [...], esses ‘investimentos secundários’ [...] não tiveram condições de se consolidar (Ana Carvalho, 1994, p.41).

Mesmo com o incremento das instâncias de consumo, nosso meio artístico não respaldou as de difusão para a arte mais experimental e com suportes de difícil inserção

comercial que, devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação, era informada sobre os diferentes processos artísticos desenvolvidos em outros lugares. Neste contexto, deu-se um esvaziamento nas práticas coletivas de artistas, o que também ocorreu pelas modificações do próprio circuito durante os anos 80: até a metade desta década o mercado de artes mostrou-se aquecido, apresentando um declínio posterior que fazia eco à crise econômica do país após a euforia do Plano Cruzado. Uma parcela da produção da chamada “geração 80” da cidade foi absorvida e consagrada pelo mercado e instituições de arte e havia, pelo menos, duas galerias comerciais que trabalhavam com jovens artistas (Galeria Tina Presser e Galeria Arte & Fato).⁶⁹ Por outro lado, havia um distanciamento entre o número de artistas atuantes que não usavam (ou não usavam apenas) suportes mais tradicionais e o de espaços onde esta produção poderia circular. Além disto, a falta de discussão fora dos espaços de formação para artistas, sobre arte contemporânea, provocava um vazio de informação para o público acerca deste tipo de produção. Daí também seu perfil conservador “não aceitando com facilidade as produções experimentais ou as inovações técnicas e formais. Prefere sistemas visuais consagrados, dificultando, às vezes, o desenvolvimento do artista pesquisador”. (Maria Lúcia Bastos Kern, 1995, p. 28).

Durante os anos 80 esta desproporção entre o número de artistas e o de espaços de exibição é apontada como “um elemento restritivo ao nível interno” e que se relacionava com “um pequeno público comprador; um número ainda menor de colecionadores sistemáticos; e a predominância de um gosto conservador.” A estes fatores se somariam outros que se conformaram como “elemento restritivo ao nível externo” em termos de difusão da arte produzida aqui para outros lugares (Icleia Borsa Cattani, In: Bulhões, 1995, p. 188).

Foi ainda nesta década que assistimos a um incremento no papel do curador e de grandes exposições de arte que itineram por várias cidades e significam uma aproximação do mundo da arte com o mundo dos negócios, não mais restrita à compra e venda de obras, mas envolvendo significativa captação de recursos, via patrocinadores e investidores públicos e/ou privados, grandes campanhas publicitárias e uma maior diversificação e

⁶⁹ Sobre esta questão ver Ana Lúcia Araújo, 1990, pp. 40-41.

especialização na organização, montagem e divulgação destes verdadeiros mega-eventos artísticos.

À arte como capital simbólico agregou-se um valor de capital financeiro, em moldes de uma organização capitalista que passou a explorá-la como um negócio rentável, transformando exposições e mostras em verdadeiras operações super organizadas, envolvendo profissionais de diversas áreas, inclusive do marketing. Além do papel do curador, assistiu-se ao desenvolvimento crescente da importância do papel do responsável pelo design da exposição e do museógrafo, também. Porém como adverte Nelson Brissac, a circulação da arte nestes hipermodelos expositivos acaba reverberando de forma pouco desejável na própria produção artística:

[...] a circulação se impõe sobre a produção, você tem dispositivos que valorizam muito mais a intensificação das exposições e menos os processos criativos. Há uma inversão: todos os projetos que têm a ver com desenvolvimento de repertório processual são desprivilegiados em favor da exposição de objetos já existentes no resultado final. Há um empobrecimento da produção artística.⁷⁰

A visão de Brissac encontra ressonância na de Sônia Salzstein que, ao analisar a dinâmica da arte brasileira quanto a suas instituições, verifica este “processo de profissionalização do mundo da arte”, bem como uma “re-divisão do trabalho na área cultural” que resultou na última década do século XX em um sistema das artes que tem por alvo maior “acelerar e otimizar a circulação de exposições e, em contrapartida, cada vez menos atende ao processo de constituição dos trabalhos e à sua singularidade formal” (In: Ricardo Basbaum, 2001, p. 394).

Na metade dos anos 90, Porto Alegre contava com um sistema de difusão e circulação de arte organizado em torno de dois museus – MARGS com um acervo de 2150 obras (55% de artistas gaúchos) e MAC-RS com 142 (90% de artistas gaúchos) – e na atuação de treze galerias comerciais.⁷¹ Algumas já com um certo tempo de atividades

⁷⁰ Entrevista com Nelson Brissac realizada por Florência Ferrari e Paula Miraglia. In: Item: Revista de Arte, 2003, p. 8.

⁷¹ Dados obtidos em artigo de Eduardo Veras e Jerônimo Teixeira, Zero Hora, 01 de junho de 1996. Entre o início dos anos 90 e seus meados não houve modificações quanto ao número de galerias comerciais de arte na cidade. Em 1992 a AGARGS – Associação de Galerias do Rio Grande do Sul – contava com os seguintes associados: Edelweiss, Willig Decorações, L’Atelier D’Art Maria Helena Rambor, Bublitz Decaedro, Bolsa

desenvolvidas, mas sem uma linha de atuação definida. Estas galerias também não investiam sistematicamente em nomes ainda não consagrados (consagração que passa também pela presença dos artistas em exposições e acervos de instituições museais) e propostas que utilizassem meios de difícil penetração no mercado local, como por exemplo, os chamados “novos meios”, privilegiando ainda categorias mais tradicionais. A galeria *Obra Aberta* como vimos foi uma exceção, pois se propunha justamente a ter uma direção definida de trabalho voltada para a arte contemporânea.

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, criado em 1992, que seria um espaço museal específico para a arte contemporânea, não conta ainda com sede própria e ocupa algumas salas e uma galeria na Casa de Cultura Mário Quintana (centro cultural do Estado). As instituições museais apresentam problemas quanto à falta de continuidade de uma política cultural: os planejamentos, via de regra, não sobrevivem às mudanças políticas que submetem estas instituições a alternâncias administrativas e à oscilação de apoio financeiro, resultando, inclusive, em dificuldades de aquisição e manutenção de acervo. Há poucos colecionadores e estes têm preferências por nomes já legitimados e investem mais em obras em suportes mais tradicionais. Contamos com a ausência de publicações sistemáticas especializadas e falta de espaços nos periódicos para textos críticos. Quanto ao público, de modo geral, ele é hoje melhor informado e acreditamos que o surgimento da Bienal do Mercosul em 1997, em Porto Alegre, ofereça mais oportunidades de contato com a arte contemporânea. De certa forma, incrementa a popularização da arte (e aqui não vamos entrar em julgamentos sobre a forma como isto se dá; apenas constatamos que uma bienal e seu esquema de divulgação atrai um número significativo de visitantes para um contexto como o do Rio Grande do Sul). Estes são, em linhas gerais, os traços dominantes no sistema das artes local.

3.3. Espaços da arte, iniciativas coletivas de artistas

Nesta parte iremos abordar as inter-relações existentes entre os projetos *Câmaras e Arte Construtora*, as exposições *Plano: B e Remetente*, os espaços permanentes de difusão da arte *Torreão e Obra Aberta* e os espaços de arte museais e galerias comerciais da cidade. Procuramos identificar os questionamentos destas estratégias coletivas de artistas quanto aos espaços do sistema das artes local e destes com as próprias produções artísticas. Acreditamos estar aí uma chave importante para pensarmos sobre a estruturação destes coletivos.

Utilizamos para esta abordagem as entrevistas realizadas com os artistas e que configuram uma amostragem sobre cada uma destas iniciativas coletivas. Não foram entrevistados todos os participantes. Realizamos entrevistas com vinte e três artistas por critérios de disponibilidade dos mesmos e engajamento na idealização e produção das propostas coletivas de atuação.⁷² Não pretendíamos realizar um levantamento que envolvesse a totalidade dos participantes, mas julgamos ser significativa esta amostragem porque foram ouvidos mais da metade dos artistas que estiveram presentes nas etapas de criação e realização das estratégias coletivas por nós estudadas e pôde nos fornecer material suficiente para o desenvolvimento de nossas investigações.

Dos projetos *Câmaras e Arte Construtora* entrevistamos Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Lucia Koch, Marijane Ricacheneisky e mais Carlos Pasquetti que participou do *Câmaras* e, junto com Laura Fróes e Mima Lunardi que também foram entrevistadas, da edição na *Ilha da Casa da Pólvora*.

O *Câmaras* foi um projeto de ocupação de um prédio histórico em processo de restauração. A idéia de usar este espaço surgiu mais como uma atração por ele e pela possibilidade de ali desenvolver propostas artísticas, do que pela percepção dos participantes da carência de espaços institucionais na cidade ou de dificuldades de inserção

⁷² Dos artistas entrevistados apenas dois não estavam radicados em Porto Alegre: Sandrine Rummelhardt (França) e Nydia Negromonte (residente em Belo Horizonte). Estavam na cidade, em julho de 2003, para ministrar oficinas durante o Festival de Arte Cidade de Porto Alegre e esta oportunidade para realizar uma entrevista direta foi aproveitada, inclusive, no sentido de captar um olhar “estrangeiro” sobre a exposição *Remetente*.

nestes. Era antes, o desejo por um outro tipo de espaço que pudesse ser manobrado e aproveitado segundo a vontade dos artistas e as condições que suas proposições demandavam. Neste sentido, ele não foi sublinhado como uma reação direta à ausência de espaços ou aos próprios espaços de exibição existentes e nem como estes apresentavam os trabalhos.

O que aparece claramente nas entrevistas é que tanto o *Câmaras* como as edições do *Arte Construtora* significaram uma procura de autonomia relativa ao que os espaços do circuito ofereciam. Isto passa por um contato mais direto com o público, sem a mediação discursiva de curadorias e pela liberdade na instalação dos trabalhos privilegiando aspectos que os artistas consideravam importantes no modo como seriam apresentadas suas proposições. Mas, sobretudo, pela inadequação de uma idéia de ocupação em espaços institucionais ou de galerias. “Estes espaços não abarcavam a idéia que se tinha que, por sua vez, não tinha a ver com os espaços já existentes”.⁷³ Estas questões foram, quanto aos projetos, mais importantes do que as carências dos espaços de arte do sistema local.

O *Câmaras* e o *Arte Construtora* buscavam uma relação específica com o espaço que iriam ocupar. Não eram, portanto, apenas propostas de exibição de trabalhos, mas de realizá-los em outros espaços da cidade que os artistas desejavam para si próprios e para despertar, pelas suas ações, a atenção do público sobre os mesmos. Vale lembrar que os artistas gaúchos participantes dos dois projetos investigados já haviam tido a experiência de participação em mostras coletivas ou individuais no MARGS ou na Casa de Cultura Mário Quintana, que abriga o MAC. Já conheciam, então, a dinâmica das exposições em espaços institucionais com suas limitações e carências para expor as proposições contemporâneas que, na sua multiplicidade e heterogeneidade, requerem formas de apresentação mais específicas e detalhadas do que estes espaços têm condições de oferecer. Não eram artistas excluídos dos espaços consagrados, mas em busca de outras formas de atuação.

Os artistas não possuíam vínculos permanentes com nenhuma galeria. Fato atribuído à indefinição das galerias por linhas contemporâneas de trabalho e à própria precariedade do mercado local em absorver artistas jovens ou com produções em suportes

⁷³ Marijane Ricacheneisky em entrevista realizada em 2002.

pouco tradicionais. Como já dissemos, estes artistas não indicaram dificuldades de inserção nos espaços institucionais, porém ressaltaram a situação de que eles não ofereciam aos artistas incentivos para o desenvolvimento de suas poéticas e, usualmente, não o auxiliavam quanto às despesas que tem quando expõe.

O projeto do *Solar dos Câmaras* foi uma experiência que forneceu, aos artistas participantes, material para reflexão sobre a ocupação de outros espaços exteriores aos do circuito estabelecido para a exibição de arte e sobre o significado de produzir ou adaptar suas poéticas com esta outra relação espacial. Constataram também que, ao se apropriarem destes outros espaços, além de promoverem um encontro mais direto com o público, chamavam sua atenção para os mesmos. Articularam-se como o projeto *Arte Construtora* e fizeram a ocupação do *Solar Grandjean de Montigny*, no Rio de Janeiro, onde se repetiu a experiência com os aspectos arquitetônicos do lugar e, neste sentido, esta ocupação e a anterior (*Câmaras*) tiveram similaridades, embora a do Rio já apontasse para a escolha de espaços que sintetizassem, de alguma forma, o contexto no qual se encontravam.

[...] pensar sobre um lugar e produzir algo para ele, [isto] poderia acontecer em vários outros lugares que também nos fascinavam. No projeto, tem aspectos importantes como a autonomia do começo ao final: nós sempre concebemos o que iríamos fazer, formamos um conjunto um pouco diferente a cada situação, escolhíamos as cidades e nelas os prédios que, de alguma forma, continham aquilo que pensávamos e sentíamos a respeito delas. As casas como condensação do que era cada cidade para nós.⁷⁴

Na *Casa Modernista*, como vimos no primeiro capítulo, houve uma conscientização dos artistas quanto à ocupação dos espaços assumirem, de alguma forma, aspectos políticos quanto a sua abertura ao público e à promoção de sua acessibilidade. “Tu sempre revelas algo quando colocas um espaço em evidência. Então percebemos que o *Arte Construtora* tinha um caráter político neste sentido.”⁷⁵

Já na ocupação da *Ilha da Casa da Pólvora*, o que se sobressaiu não foi tanto a relação com a arquitetura do lugar e mais com as noções de deslocamento e de paisagem que foram nesta edição mais exploradas que nas anteriores onde havia mais força na relação com os aspectos arquitetônicos e históricos dos espaços. Porém, o que uniu estes dois

⁷⁴ Depoimento de Lucia Koch em entrevista realizada em 2002.

⁷⁵ Elcio Rossini em entrevista, 2002.

projetos – *Câmaras e Arte Construtora* – e foi apontado como fundamental pelos artistas, foi a experiência de realizar trabalhos “pensando em determinados lugares, usar o lugar como parte do trabalho”. Entretanto, este “fazer com o lugar”⁷⁶ não implicava no apagamento das diferenças relativas ao modo como cada um se relacionava com o espaço ocupado e nem ao nível de interação obtido por cada artista entre suas proposições e aqueles espaços.

Nestas ocupações, uma questão que podemos apontar como algo que diferencia a proposta de exibição da arte por este coletivo de artistas daquela encontrada no circuito institucional é a da fluidez entre os limites de um trabalho e outro, ficando a questão da autoria muito mais indefinida do que nos espaços convencionais onde esta, geralmente, é mais claramente identificada com os trabalhos expostos. Este questionamento sobre a autoria, assim como sobre a unicidade e originalidade dos trabalhos, são encontrados com certa frequência na arte contemporânea. Anne Cauquelin aponta alguns traços das proposições artísticas contemporâneas (que são encontrados em algumas delas, mas não seriam definidores excludentes de pertencimento) como o abandono de critérios estéticos em favor da ação, do ato do artista e a noção do múltiplo, da série (como em Warhol) que desafia a questão do único, do feito à mão, do ‘métier’ do artista (Anne Cauquelin, 1996, p. 104. Tradução nossa).

O processo, o protocolo, a ação e o gesto parecem ocupar o lugar do resultado, da obra, ou pelo menos aí serem integrados. A mesma coisa em relação à unicidade do *autor* tão reclamada pela *doxa*. [...] quanto aos suportes utilizados, eles também não são mais únicos, mas híbridos e não pertencem mais nem a uma *categoria* nem à outra [...]. Todas as combinações são possíveis (Idem, pp. 104-105).

Os projetos *Câmaras e Arte Costrutora*, se não foram diretamente contestatórios dos espaços de arte existentes nem surgiram, fundamentalmente, pela falta de inserção dos artistas nos mesmos, significaram uma busca de autonomia, de liberdade para os artistas e a realização de um desejo de produção de uma outra situação de desenvolvimento de suas poéticas e da apresentação de suas proposições (porém as inter-relações entre as exposições *Plano: B e Remetente* e os espaços de circulação do sistema local tiveram outros delineamentos, como veremos a seguir).

⁷⁶ Expressão usada por Elaine Tedesco em entrevista.

Éramos nós decidindo tudo, desde decisões individuais de como o trabalho ia ser realizado, qual seria o sentido, a poética e os conceitos do trabalho, até decisões coletivas de como isso deveria ser apresentado, que tipo de catálogo deveria haver, como seria o registro, que discussões que poderiam se desencadear, como divulgar, enfim, todas estas etapas da produção de um evento estavam sob nosso controle na medida do possível.⁷⁷

O *Câmaras* e o *Arte Construtora*, ao serem desenvolvidos longe dos espaços de arte convencionais, criaram espaços *da* arte. Tornaram a arte independente dos espaços tradicionalmente a ela reservados e contribuíram com o alargamento da noção de sua ocorrência para a questão do estabelecimento de que pode haver um espaço da arte quando houver, em um determinado sítio, relações artísticas. Mesmo estando fora do circuito estes espaços serão por ele incorporados, ainda que de forma efêmera, vinculada ao tempo de permanência das proposições artísticas e dos contatos que com elas se estabelecerem entre outros artistas, críticos e público.

Quanto à exposição *Plano: B*, entrevistamos Ana Flávia Baldisserotto, André Severo, Tuca Stangarlin, Maria Lúcia Strappazon e mais Cleber Rocha das Neves, Maria Helena Bernardes, Fabiana Rossarola e Laura Fróes que também participaram da exposição *Remetente* da qual realizamos entrevistas ainda com Maria Ivone dos Santos, Thelma Vaites, Jorge Menna Barreto, Ricardo Frantz, Sandrine Rummelhardt e Nydia Negromonte.

Escutando estes artistas constatamos algumas inter-relações que havia com os espaços de arte institucionais e galerias comerciais. O *Plano: B* antecedeu como realização a exposição *Remetente*, mas surgiu como idéia em situação posterior (como já dissemos, o *Remetente* não havia tido a aprovação de um órgão financiador provocando nos artistas o desejo de, mesmo com dificuldades de produção, apresentarem seus trabalhos naquele momento de uma maneira autônoma quanto ao apoio institucional), daí ser apontado pela maioria dos artistas como portador de um ímpeto contestatório em relação ao circuito oficial que era percebido por estes participantes como decadente e sucateado.

A maior crítica, porém, era dirigida à situação de estagnação dos espaços institucionais que promoviam poucas exposições significativas voltadas para a arte

⁷⁷ Entrevista com Lucia Koch, 2002.

contemporânea e que envolvessem tanto artistas de fora quanto locais. Uma ressalva seria feita ao período em que o artista Gaudêncio Fidelis esteve envolvido com o MAC-RS, quando foram realizadas mostras importantes e intercâmbios significativos com a produção de artistas de outros centros provocando um “arejamento” para a arte na cidade.

Dos artistas participantes do *Plano: B* e do *Remetente* todos já haviam passado pela experiência de exposições individuais ou coletivas em espaços institucionais e também já haviam participado de Salões, tanto em Porto Alegre como em outras cidades. Em contraponto, quanto a vínculos com galerias comerciais, na época destas duas exposições (1997-1998), ou não possuíam nenhum ou eram sem sistematicidade. Este fato indica uma rarefação no mercado local. A exceção foi Nydia Negromonte (*Remetente*), justamente uma artista radicada em Minas Gerais que na época residia na Espanha e que indicou o seu trabalho com algumas vinculações com galerias de Belo Horizonte e São Paulo, o que reforça o que dissemos anteriormente sobre a ausência local de galerias comerciais comprometidas com a exibição de arte contemporânea.

Havia, também, uma procura por visibilidade e, no *Plano: B*, estrategicamente os participantes resolveram realizar a exposição durante o período em que aconteceria na cidade a I Bienal do Mercosul, na qual sentiam uma pouca representatividade dos artistas atuantes no Rio Grande do Sul. Dos cinquenta artistas brasileiros participantes da representação nacional, apenas Félix Bressan, Francisco Stockinger, Gisela Waetge, Lia Menna Barreto e Patricio Farias estavam radicados e produzindo no estado.

Poucas vezes encontramos na fala dos participantes das exposições referências à existência de poucos espaços oficiais disponíveis. A maioria afirma não haver falta destes espaços físicos, mas que eles apresentam traços que foram criticados ou considerados como não desejáveis pelos artistas tanto do *Plano: B* como do *Remetente*. Entretanto, como já observamos no capítulo anterior, havia um número insuficiente de espaços institucionais comprometidos com a exibição de arte contemporânea e ausência total de galerias comerciais com este recorte de atuação específica.

Dos questionamentos feitos, primeiro havia a insatisfação dos artistas com a condução destes espaços e uma crítica quanto à ausência, nos mesmos, de programas que

não fossem voltados apenas para mostras pontuais, como aparece nas observações de Maria Ivone dos Santos (*Remetente*) onde fica clara a percepção dos artistas da ineficiência dos espaços de arte institucionais enquanto aponta que seu funcionamento precário não se relaciona à falta de público.

Na verdade a gente tem espaços, mas temos poucas políticas, poucos projetos. [...] A gente vinha de uma experiência frustrada com o equipamento cultural gaúcho, com o MAC e as galerias municipais e estaduais que vêm, no decorrer dos anos, com um desgaste administrativo e funcional muito grande por falta de verbas, de idéias e de vontade política. Público a gente tem.⁷⁸

Segundo: havia um questionamento sobre o papel dos espaços de arte institucionais como única via de circulação e visibilidade para os trabalhos. Terceiro: aqueles espaços promoviam interferências nos trabalhos física ou simbolicamente, tornando-os inadequados como espaços de exibição. Muitas vezes, o artista não possui liberdade para desenvolver propostas mais experimentais nem para determinar a forma como seu trabalho será montado.

Temos o depoimento de Maria Helena Bernardes a respeito do *Remetente* como uma exposição onde se questionava a apresentação pública da arte e, ao mesmo tempo, atraía os artistas pelo fato de poderem determinar a forma de instalação de seus trabalhos. Havia a possibilidade “de cada um mostrar um conjunto de sua produção, um grupo de coisas escolhidas pelo próprio artista e não um objeto solto num espaço cheio de coisas. Tínhamos este cuidado.”⁷⁹

Alguns artistas procuravam estabelecer também outro tipo de relação espacial com o trabalho, onde este e o espaço integrariam um todo e, para isto, eles não desejavam a carga simbólica ou discursiva que sua produção recebe quando exibida em espaços institucionais e submetida a recortes de curadorias. Existia também, sobre esta interferência dos espaços de arte em relação ao trabalho, a questão de que muitas vezes, nas exposições, a forma de montagem provocava interferências indesejadas pelo artista relativas ao contato do público com sua proposição.

⁷⁸ Depoimento de Maria Ivone dos Santos. Entrevista realizada em 2002.

⁷⁹ Entrevista com Maria Helena Bernardes em 2002.

[...] fora das instituições podemos apresentar nosso trabalho em um lugar mais cotidiano, acho isto bem interessante por que a instituição conota algo em seu trabalho, de certa forma o coloca entre parênteses. [...] O que me incomoda nas exposições em museus, por exemplo, é que sempre e todos os trabalhos são expostos da mesma maneira e, muitas vezes, se tira a verdadeira vida de uma obra artística desta forma, pois ela se fecha.⁸⁰

Um outro questionamento endereçado aos espaços de arte institucionais é que eles não oferecem investimentos que auxiliem e amparem o processo criativo. Focando-se, sobretudo, na circulação dos resultados obtidos que para muitos artistas são indissociáveis da noção de processo que fica escamoteada ou é subtraída pela forma de exposição de seu trabalho. Deste fato surgem perguntas relativas quanto ao papel das instituições atualmente “ser verdadeiramente aquele que deveria ter ao nível da arte”.⁸¹

Ainda outra questão levantada é a ocorrência nestes espaços de um isolamento dos artistas propiciado pela própria forma de funcionamento do sistema. Alguns, ressentidos com esta situação, procuraram através de agenciamentos coletivos justamente criar espaços onde houvesse outras relações entre os artistas, que também fossem espaços para conversas e trocas, onde pudessem “pensar a arte de um outro jeito, espaço para os artistas trocarem entre si, de uma relação que não seja intermediada por curadoria unicamente ou por um nível institucional.”⁸² Nestes espaços coletivos extra-institucionais, os diálogos realmente acontecem, pois é necessário o trabalho conjunto quanto a sua idealização, viabilização, organização e produção.

Com todas estas questões levantadas sobre os espaços do sistema das artes e todas as respostas dadas pelas iniciativas de artistas que criaram outros espaços para si, ficamos mais próximos de compreender a fala de todos, quando asseguram que as ações coletivas eram afirmativas quanto a sua autonomia e independência em relação às instituições. Podemos verificar esta intenção também no comentário de Maria Helena Bernardes sobre o surgimento da idéia do *Remetente* e o desejo dos artistas de realizar algo “sem ser institucional, mas com qualidade. Uma exposição exemplar no sentido da qualidade, do capricho da entrega, da dedicação e aprofundamento. Era um contraponto a algo que

⁸⁰ Sandrine Rummelhardt, participante do *Remetente*, em entrevista realizada em 2003. Tradução nossa.

⁸¹ Idem.

⁸² Entrevista com Ana Flávia Baldisserotto (Plano: B), 2002.

sentíamos perdendo forças.”⁸³ Da mesma forma, Elaine Tedesco, ao ser questionada sobre os motivos que a levaram a participar do *Remetente* e, anteriormente, de diversas outras iniciativas coletivas de artistas, respondeu que era por “novamente ter uma proposta que tivesse autonomia em relação às instituições” e que assim poderia ser formatada conforme o desejo dos participantes.⁸⁴

Esta vontade de autonomia aparece mais como uma contestação aos espaços de arte existentes, na exposição *Plano: B*. Já em *Remetente*, este caráter contestatório foi em parte substituído por um olhar mais crítico e uma noção de ações afirmativas, talvez inclusive pela experiência que alguns dos participantes haviam tido com a exposição anterior. Significaria um amadurecimento quanto as suas posições e também pelo *Remetente* ser uma proposta de dimensões muito maiores, com a presença de alguns artistas de fora do circuito local (sem a mesma vivência em relação a ele) e com a responsabilidade de terem recebido um financiamento para que a idéia se realizasse conforme seus desejos e dependente da efetivação de suas concepções que seriam então postas em prática.

O *Remetente* apontava para algumas relações que, normalmente, não se encontram nos espaços convencionais como, por exemplo, a noção de rede de convites que estendia o papel de curador ao próprio artista e utilizava vias abertas de aproximações.

Ele [o *Remetente*] teve uma diferença grande. Os artistas não foram curadores de um conceito, a exposição não trabalhou com um conceito e sim com circuitos nos quais tu não conheces o fim. Teve um ponto de abertura nesta rede que não chegava a determinar uma tendência. Lidava muito mais com uma rede heterogênea de pensamentos, criava uma estratégia de um olhar heterogêneo [...]. Os nossos critérios de escolhas não eram os mesmos e isso era bem interessante. De uma certa maneira, também funcionou para que os trabalhos dos artistas fossem vistos e, por outro lado, os artistas perceberam que podiam tomar as rédeas de sua própria produção buscando outras formas de veicular seu trabalho.⁸⁵

Esta exposição foi vista como uma situação onde se pôde discutir inclusive como se dá a inserção da arte em seu sistema e suas formas de legitimação. As iniciativas coletivas de artistas, por outro lado, representam estratégias de alargamento do papel do artista que assim estende a noção de autoria “para outros níveis que não só dentro do trabalho em

⁸³ Depoimento de Maria Helena Bernardes, entrevista em 2002.

⁸⁴ Entrevista com Elaine Tedesco, em 2002.

⁸⁵ Maria Ivone dos Santos. Entrevista realizada em 2002.

atelier, mas a autoria de um evento, de um projeto, de uma situação de apresentação do trabalho.”⁸⁶ Nesta amplitude de ação, os artistas podem usufruir de maior liberdade em diversos aspectos que envolvem tanto seu pensamento teórico sobre que tipo de ação será desenvolvida como questões práticas que passam, inclusive, pela maior liberdade na montagem da exposição onde podem ser buscadas outras maneiras de apresentação para os trabalhos significando uma crítica das formas existentes e praticadas nos espaços de arte institucionais.

[...] sobre as iniciativas de artistas acho que elas permitem uma liberdade e uma proposta diferentes do que uma instituição permitiria, sobretudo desde o momento em que vemos uma tendência mundial de ter curadores nos museus, que ordenam os trabalhos de uma certa maneira e que nem sempre é a melhor para o trabalho.⁸⁷

Esta crítica quanto à apresentação dos trabalhos, simultânea com a prática de outras concepções idealizadas pelos artistas, foi mais presente e intensa na exposição *Remetente*, onde procuraram outras formas de instalação que não interferissem na percepção. A crítica voltava-se para as interferências simbólicas que se apresentavam quando da aproximação do público com o trabalho (como, por exemplo, quando ele é incluído em um espaço conceitual adotado por algum curador) e para sua própria disposição no espaço.

[...] as exposições coletivas de arte eram um amontoado de objetos, eram obscenas, caóticas e, ainda por cima eram cheias de explicações enxertadas que te roubavam da experiência com o trabalho. Ele [o *Remetente*] foi uma exposição convencional, mas montada por artistas. Hoje, quando tu vais montar teu trabalho em qualquer instituição, tem uns três montadores e tu não tens tempo de conceber, não escolhes teu espaço físico, tudo já é pensado antes, depois de ti e acima de ti e tu tens de estar em frente a um outro artista porque alguém já construiu um discurso que te liga a ele.⁸⁸

Quanto ao *Torreão* e a *Obra Aberta*, verificamos algumas outras relações com os espaços de circulação do circuito estabelecido, porém em ambos notamos a aproximação de idéias entre os artistas que ali realizam intervenções (caso do *Torreão*), ou que neles exibiram seus trabalhos (caso da *Obra Aberta*), e os próprios administradores destes dois espaços que neles procuraram se sentir representados, mesmo que pelo trabalho de outros

⁸⁶ Depoimento de Maria Helena Bernardes.

⁸⁷ Entrevista com Sandrine Rummelhardt, 2003.

⁸⁸ Entrevista com Maria Helena Bernardes.

artistas, mantendo desta forma como que uma amplificação de suas próprias proposições como artistas também.

O *Torreão* que já conta com dez anos de atividades surgiu como um espaço mais funcional quanto a outras propostas que desenvolve hoje. A idéia inicial era ser atelier para Jailton Moreira e Elida Tessler e onde o primeiro desenvolveria também cursos e orientações de projetos. Terem pensado em usar uma das salas como um espaço onde pudessem convidar artistas para realizar intervenções foi um acaso sugerido pela própria arquitetura do prédio com seu pequeno torreão. O *Torreão* não nasceu como uma contestação aos espaços de arte do sistema, mas ocupou uma lacuna existente: “nem a galeria e nem a instituição davam conta de um tipo de discussão e produção que é um pouco esta de criação de lugar, intervenção e instalação.”⁸⁹

Percebemos o porquê do *Torreão* ser apresentado como um “espaço independente” com características próprias: ele não é uma galeria e, mesmo sendo um espaço de difusão permanente com um lugar garantido na cena artística local, não possui os entraves burocráticos e administrativos dos espaços ligados a instituições e tampouco está sujeito a questões de alternâncias políticas e corte de verbas.

Ele é considerado como uma iniciativa de artistas de ações afirmativas, “não estamos preocupados em dizer não a esta ou aquela instituição: o que dizemos é *sim* a algumas outras coisas, a alguns posicionamentos.”⁹⁰ Como afirmativa também pode ser considerada a ênfase do *Torreão* como espaço onde se conjuga reflexão e produção. Sob este ângulo, ele supre uma carência local onde os espaços do sistema legitimador privilegiam apenas o aspecto de exibição reverberando na cisão entre o pensamento, o processo e o resultado. É possível afirmar que, se ele não contesta diretamente os espaços de circulação mais convencionais, ocupa um espaço vago existente.

O *Torreão* como espaço de difusão não pode ser comparado com galerias comerciais nem com espaços expositivos institucionais, pois sua proposta de ação é de outra ordem. Os convidados realizam intervenções em/com um espaço específico que é

⁸⁹ Depoimento de Jailton Moreira em entrevista realizada em 2002.

⁹⁰ Idem.

aberto ao público não como uma exposição de determinado artista, mas como um espaço que sofreu uma intervenção. Normalmente, segue-se um encontro aberto com o autor. O *Torreão* exhibe? Sim, mas propostas pensadas para aquele espaço com as suas singularidades e, mesmo quando a idéia já existe anteriormente, deve ser, pelo menos, dimensionada em função de suas variantes.

A *Obra Aberta* surgiu a partir de carências nos espaços comerciais de difusão, porém seus idealizadores têm posicionamentos bastante críticos sobre as maneiras de apresentação dos trabalhos tanto em espaços institucionais como em outras galerias comerciais. Esta galeria nasceu justamente da vontade de montar uma exposição e não encontrar um lugar que fosse considerado como adequado: os espaços institucionais e as galerias comerciais impõem ao artista uma série de questões que pode submeter o trabalho a uma forma de exibição que prejudique sua leitura.

A *Obra Aberta* a gente fez porque não tinha lugar onde expor, um lugar adequado ao que gostaríamos que a exposição fosse. Se tu estás condicionado a uma galeria ou museu, estás condicionado a 50% do que eles querem. A gente gerindo o próprio espaço tem condições de montar uma exposição, ou o que for, de uma maneira mais adequada ao que tu estás te propondo.⁹¹

A galeria *Obra Aberta* foi usada tanto para exposições de seus idealizadores como espaço onde eles organizaram mostras de diversos artistas. Estes foram convidados por critérios bem pessoais como o de ter sua produção apreciada pelos galeristas: era um lugar para expor trabalhos dos quais gostassem. Ela se diferenciava das outras galerias da cidade pela adoção de uma linha de trabalho dirigida à arte contemporânea, um recorte para a circulação da arte ainda praticado de forma não sistemática por outras galerias.

Se tu estiveres em São Paulo, Nova York ou Barcelona, por exemplo, não há necessidade de criares espaços para ver arte contemporânea. Aqui tu tens de criar um espaço se tu queres esta arte e também tens de movê-lo. [...] Claro, isto não quer dizer que não há galerias em Porto Alegre que mostrem arte contemporânea, elas mostram, mas só que não é um compromisso, este não existe. Não há um comprometimento permanente de mostrar só esta linha como tem em galerias de outros lugares do Brasil.⁹²

⁹¹ Carlos Pasquetti em entrevista realizada em 2003.

⁹² Vera Chaves Barcellos, entrevista realizada em 2003.

Havia, como já apontamos, um trabalho conjunto entre os galeristas e os artistas expositores para que houvesse, na instalação dos trabalhos, cuidados na disposição dos mesmos proporcionando, ao público, uma aproximação mais direta e sem interferências de aspectos ligados à montagem que pudessem prejudicá-la. “Quando criamos a *Obra Aberta* foi para ali podermos ver os trabalhos bem colocados, dispostos com design de exposição e com limpeza e isto para ele ser bem compreendido.”⁹³

Como vimos, então, todas estas iniciativas de artistas criaram outros espaços para a arte. Com exceção da *Obra Aberta* com seu formato de galeria comercial, todos os outros coletivos buscaram inicialmente espaços físicos exteriores aos do circuito local e tiveram de tecer neles espaços conceituais, relacionais e textuais para que não quedassem fora do âmbito da arte. “Todo artista, ao abrir mão de sua espacialidade específica (refiro-me, principalmente, ao museu e à galeria), deve assumir a responsabilidade do anonimato e da indiferença”. É ainda Luiz Camillo Osorio que sobre este anonimato nos diz que ele “dura o tempo necessário para se negociarem os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico” (2001, p. 122).

Provisórios ou permanentes estes espaços foram, ou são, espaços *da* arte. Anne Cauquelin fala de uma vulgata composta pelas crenças que fundamentam os julgamentos que são feitos e, uma dentre elas é justamente a de que “a obra é situada: tem um ‘*site*’ intelectual que pertence ao campo da estética e da história da arte e fica num local físico (museu, galerias). Fora destes *sites*, não se pode falar em obra de arte”. Mas, como esta autora aponta, é justamente a arte contemporânea que destrói esta expectativa da vulgata (Anne Cauquelin, In: *Arte & Ensaio*, 1996, pp. 32-33). Estes espaços apontam condições que não apenas provocam a decepção quanto às expectativas do senso comum, mas, sobretudo, indicam o surgimento de possibilidades de existência de outros que, coletivamente, os artistas re-propõem como espaços da arte.

Frutos de iniciativas coletivas de artistas, estes espaços confrontaram-se com os espaços de arte (aqueles que pertencem convencionalmente ao sistema das artes e que consagram simbólica e economicamente os trabalhos que exibem) sendo que, nos

⁹³ Carlos Pasquetti em entrevista.

primeiros, os artistas procuraram praticar outras relações diversas das permitidas ou possibilitadas nos segundos. Os espaços da arte foram contestatórios e críticos ou ocuparam lacunas do sistema gerando relações diferenciadas e assumindo múltiplas posições onde não constatamos respostas uniformes, mas identificamos os modos como estes espaços foram ditos e vividos. Entretanto, encontramos um traço comum em todas as estratégias coletivas: o desejo de autonomia e liberdade dos artistas tanto em relação a suas poéticas e às formas de sua apresentação, quanto a sua própria maneira de movimentação e de articulação.

Nos espaços *da* arte os artistas pensaram sobre o próprio trabalho. Mesmo quando o que mostravam era a produção de outros artistas, pois a forma como foram convidados apontava para ressonâncias (ou talvez também dissonâncias interessantes) entre todos os envolvidos – sem isolá-la de outras situações que interferem no seu sentido e que se ligam não só à forma de exibição, mas também à maneira como os artistas e os trabalhos realizam trânsitos dentro do sistema oficial de legitimação.⁹⁴ Estes percursos trilhados pelos artistas e suas proposições indicam que eles recebem valores ao longo destas trajetórias e, hoje, há uma maior conscientização relacionada a estes aspectos provocando escolhas, desvios e estratégias de ação em suas maneiras de transitar dentro do circuito legitimador. Entendido não apenas quanto aos seus espaços de arte, mas como um sistema com atribuições simbólicas.

O *Torreão* e a *Obra Aberta* e as exposições *Plano: B* e *Remetente* foram espaços da arte criados por estratégias coletivas de artistas cujos resultados indicam a necessidade de se unir esforços para viabilizar estas propostas que significaram maior liberdade e uma via de saída às insuficiências dos espaços de arte do circuito e suas formas de exibição. Estas, normalmente, homogeneizam a produção artística refletindo o despreparo das instituições locais em absorver, com compreensão, a arte contemporânea. No caso dos projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, a invenção de outros espaços era fundamental ao conceito de ocupação que os participantes se propuseram. Não os criaram unicamente pelas carências

⁹⁴ Sobre os valores que se agregam aos trabalhos quando de seus deslocamentos pelo circuito, ver texto de Ricardo Basbaum “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”, In: CEIA, 2002.

do meio. O que realizaram foi uma idéia de ocupação de espaços específicos os quais, proposital e necessariamente, não eram aqueles consagrados como espaços de arte.

Os espaços *da* arte promovidos pelos agenciamentos coletivos de artistas não propunham o fim dos espaços de arte do circuito estabelecido. Podemos falar na existência de um equilíbrio conflitual onde verificamos a co-presença de todos no interior do mesmo sistema. Esta situação foi o que buscamos averiguar. Esta relação agonística, no sentido da existência de confrontos que provocam desdobramentos positivos, promove o surgimento de iniciativas de artistas que inventam outros percursos legitimadores provocando, ao mesmo tempo, um questionamento no interior do próprio sistema ampliando-o: o que está dentro olha para fora e o que está fora mira para dentro. Estes olhares que acabam se cruzando resultam em enriquecimento recíproco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

...Criar é se desacostumar do fado fixo
E ser arbitrário

Waly Salomão

As iniciativas de artistas criaram espaços para si onde buscaram instalar redes de relações que não encontravam nos espaços de arte existentes: relações entre os artistas, com o público, com o próprio espaço e entre suas concepções e o que seria apresentado e como. A investigação sobre os projetos de ocupação *Câmaras* (1992), *Arte Construtora* em suas edições no *Solar Grandjean de Montigny* (RJ, 1994), no *Parque Modernista* (SP, 1994) e na *Ilha da Casa da Pólvora* (RS, 1996) e sobre as exposições *Plano: B* (1997) e *Remetente* (1998) partiu do interesse por todas serem práticas coletivas que inventaram outros espaços ao invés de utilizarem os espaços de circulação convencionais do sistema das artes local. O *Torreão*, fruto também de estratégias coletivas é um espaço de difusão permanente e múltiplo onde se apresentam intervenções artísticas e se procura uma articulação entre produção e reflexão. A galeria *Obra Aberta*, outra iniciativa de artistas, se propunha como uma galeria comercial dirigida coletivamente e comprometida com a arte contemporânea.

Focalizamos, sobretudo, dois aspectos que permitiram estabelecer ligações entre estes distintos agenciamentos: o formato de coletivos de artistas e a criação de espaços que foram praticados de maneira singular. Francisco Ortega, Michel de Certeau e Ricardo Basbaum são autores que foram muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Todas as iniciativas de artistas foram observadas como táticas que potencializaram a prática

da amizade no espaço do mundo: os nós afetivos aglutinaram os artistas em torno de desejos e de ações compartilhadas para realizá-los.

A amizade foi vista como uma prática política e autotransformadora onde há a manutenção das diferenças entre sujeitos em “inter-ação”. Em Francisco Ortega, encontramos uma linha de argumentação em torno da relevância da política da amizade concebida como uma experimentação de outras formas de sociabilidade onde convivem a diferença e a alteridade. A amizade é um fenômeno público, um processo aberto onde os participantes se autotransformam e se aperfeiçoam pela participação simultânea neste tipo de relação que não substitui o conflito pelo consenso. Onde é fundamental a consciência da “incomensurabilidade existente entre o eu e o outro” (Francisco Ortega, 2000, p. 114). A amizade é então uma prática na qual podem ser fomentadas, simultaneamente, tanto as necessidades de cada um como os objetivos coletivos.

Michel de Certeau foi outro autor essencial por procurar nas “artes do fazer” a maneira pela qual podem ser inventados outros sentidos e usos tanto para objetos como para códigos e espaços. O espaço para ele é um lugar praticado onde devemos observar o “modo” e o “como” as operações coletivas o ativam, diferenciando-o e singularizando-o. As práticas do espaço como uma atividade tática de apropriação e produção de sentidos que o reorganiza.

Ricardo Basbaum é um artista plástico que tem uma longa experiência em agenciamentos de artistas tendo participado na idealização e na produção de coletivos importantes. A partir desta vivência, ele escreve sobre estas formas de movimentação que criam outras possibilidades tanto de inserção como de realização e de ampliação para o papel do artista.

Os projetos *Câmaras* e *Arte Construtora* surgiram com a idéia de criação de trabalhos para locais específicos que atraíam os artistas por suas características arquitetônicas e suas relações históricas com o entorno urbano. Eram vistos como espaços-sínteses das cidades onde se encontravam. Estas preocupações foram se alterando de uma ocupação para a outra conforme a experiência acumulada e as relações que ocorriam entre elas, pois forneciam alimento para o amadurecimento da noção de projeto, para aspectos a

serem buscados em outras edições e para os próprios trabalhos. Reforçavam, nos participantes, a procura por espaços onde eles pudessem contar com autonomia em relação às instituições e liberdade quanto as suas próprias produções artísticas e a maneira de exibí-las. O uso destes espaços indicava também uma tentativa de encontrar formas de tirá-los da indiferença cotidiana, evidenciando-os.

Os espaços ocupados por estes projetos não foram meras alternativas ao circuito nem visavam, apenas, suprir suas deficiências relativas aos espaços de circulação. Os projetos de ocupação perseguiram a realização de uma outra idéia. Eram resultantes de um outro pensamento que não se relacionava com os espaços tradicionais de visibilidade: era o desejo por outros espaços tanto físicos quanto relacionais que foram ativados e vividos como espaços da arte pelo “modo de fazer” dos seus participantes. Estes espaços da arte foram então praticados para acolher desejos, táticas e poéticas de coletivos de artistas que ali contavam com uma maior margem de ação.

As exposições *Plano: B* e *Remetente* relacionaram-se diferentemente com os espaços extra-institucionais. Seus objetivos mais imediatos foram a busca de visibilidade e de outras formas de apresentação dos trabalhos sem as limitações e imposições dos espaços de exibição do circuito estabelecido. Elas surgiram em função das carências dos espaços físicos do sistema das artes local e das suas insuficiências: tanto em termos de quantidade e qualidade de espaços, quanto de políticas culturais para atender artistas com uma produção mais experimental de difícil inserção comercial. Nestas exposições foram procuradas a visibilidade e a legitimação dos participantes que propuseram a exibição dos trabalhos sem tanta mediação como nos espaços do circuito. Onde pudessem apresentar conjuntos de sua produção com critérios de montagem por eles próprios definidos e com uma maior adequação entre sua forma de apresentação e seu processo constitutivo. Representaram significativos espaços de diálogos entre os artistas e uma aproximação mais direta entre estes e o público. No *Remetente* foi também proposta uma articulação com a crítica e a promoção de ocasiões de debates. Como vimos, no sistema das artes local não encontramos o incremento da difusão da produção crítica. Esta não possui canais sistemáticos de veiculação na imprensa e a falta de publicações especializadas agrava ainda mais esta situação.

O *Torreão* como um espaço de difusão permanente, idealizado e administrado por artistas, minora também a carência de espaços para a arte contemporânea do meio local e promove um espaço que não privilegia apenas a exibição isolando o trabalho de sua reflexão.

A *Obra Aberta* como uma galeria comercial, portanto, um espaço com um formato já existente, diferenciava-se das outras galerias da cidade pelo seu comprometimento com a difusão da arte contemporânea e o fato de sua atuação ser coordenada pelo olhar de artistas também atuantes. Artistas-galeristas organizados como um coletivo. Ela supriu a falta de atuação de outras galerias no sistema local que atendessem este gênero de arte.

Pelo que observamos ao longo deste estudo, afirmamos que houve inter-relações entre todas estas iniciativas de artistas e as instâncias legitimadoras do sistema das artes. Estes agenciamentos coletivos criaram para si outros espaços sem, contudo, saírem do campo artístico, como inclusive não era seu objetivo. Promoveram, nestes espaços físicos, um espaço relacional ativo entre os artistas, com o público, com a crítica. Buscaram preencher as lacunas do sistema e estabelecer outras formas para a apresentação de seus trabalhos.

Os participantes operando com questões da contemporaneidade propuseram estes espaços da arte, por eles coletivamente inventados, como outros percursos de inserção. Isto, como aponta Nathalie Heinich, não é uma ocorrência extraordinária “se considerarmos que a arte contemporânea, que coloca sistematicamente à prova as instâncias de integração artística, é uma espécie de sociologia prática” (1999, pp.26-27. Tradução nossa). Ou ainda se pensarmos como Anne Cauquelin: é justamente a arte contemporânea que desalinha a seqüência produção-produto-distribuição-recepção evidenciando a inadequação deste esquema para dar conta do percurso das proposições artísticas (1996, p. 20. Tradução nossa). Se nos baseamos na observação destas estratégias coletivas de artistas que inauguraram outros espaços para a arte, olhamos também para os espaços já existentes no circuito local. Há um jogo entre eles, uma relação cambiante entre dentro e fora destes espaços convencionalmente aceitos como consagratórios. Devemos salientar que *os espaços propostos pelos artistas evidenciaram os limites e as inadequações dos espaços do*

circuito. Até quando os participantes dos agenciamentos coletivos afirmaram não haver críticas diretas endereçadas ao sistema das artes, podemos perceber que seus “modos de fazer” nestes espaços os constituía com alguns aspectos distintivos em relação aos espaços institucionais, inclusive, minorando suas ineficiências.

Nossa última hipótese, a de que as insuficiências do mercado e da crítica e as carências de espaços voltados para a arte contemporânea determinaram ou influenciaram as iniciativas investigadas, tem uma dupla resposta, pois afetaram diferentemente as estratégias de artistas conforme os objetivos que estas tinham (os projetos de ocupação com a idéia de ocupar espaços com trabalhos a eles relacionados, as exposições buscando maior visibilidade para os artistas e qualidade na instalação dos trabalhos e os espaços permanentes de difusão voltando-se para a arte contemporânea). No caso do *Plano: B, Remetente, Torreão e Obra Aberta* ela faz sentido. Porém, quanto aos projetos de ocupação ela deve ser ampliada para uma noção de ocorrência da arte em outros moldes. Por outras vias de desejo por espaços que não aqueles do circuito. Espaços do mundo e mais cotidianos que não conferissem aos trabalhos a mesma carga simbólica que recebem dos tradicionais espaços de exibição. Como já dissemos, este desejo não significava uma negação do sistema das artes e nem dos seus espaços, mas uma prática de uso, de outras maneiras de fazer do que aquelas neles encontradas.

Esperamos ter conseguido contribuir com um alargamento das discussões sobre as iniciativas de artistas dentro do contexto da contemporaneidade artística. Buscamos detectar nas inter-relações com o sistema das artes os questionamentos a ele endereçados e as respostas praticadas por estes coletivos. Investigamos alguns dos conceitos e procedimentos com que certos artistas trabalhavam, como o de apropriação e deslocamento. Eles justamente operaram, nestes espaços da arte, uma dupla transfiguração: primeiro, aquela dos objetos ou imagens apropriadas no interior dos trabalhos, segundo, a do espaço por eles apropriado e com seu sentido deslocado.

Apontamos ainda algumas outras estratégias coletivas de artistas que surgiram também em Porto Alegre neste início de século e que indicam a possibilidade de ampliação das questões que foram até aqui desenvolvidas. Estamos falando da exposição *Casa* que já

foi por nós comentada no segundo capítulo e do projeto *Areal* que se iniciou em 2000, concebido por André Severo e Maria Helena Bernardes, e que vem desenvolvendo propostas no sul deste estado. Foram convidados a participar os artistas Karin Lambrecht, Hélio Ferverza e Elaine Tedesco, todos atuantes e com trajetórias já reconhecidas. O *Areal* é um projeto de investigação em arte, ele não promove a visibilidade dos trabalhos de seus participantes nos moldes tradicionais de exposições. Deste projeto faz parte a publicação da série *Documento Areal*: livros que são apresentados como frutos da elaboração do artista ou recorte em seu processo que é acessível ao público. É composta por cinco livros, um volume por artista, onde ele concebe a maneira como será mostrada, ao público, a documentação sobre suas ações e propostas desenvolvidas no projeto. Podemos dizer que não se está excluindo o produto do artista, mas sim deixando para ele as definições de como será visto. Os volumes já publicados são: *Eu e você*, de Karin Lambrecht⁹⁵, em 2001 (após este primeiro número o *Projeto Areal* foi contemplado na segunda edição do Programa Petrobrás Artes Visuais, 2001); *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes, *O + é deserto*, de Hélio Ferverza e *Sobreposições Imprecisas* de Elaine Tedesco, em 2003.⁹⁶ Ainda falta publicar *Consciência Errante* de André Severo.⁹⁷ Além de ser um projeto agenciado coletivamente pelos próprios artistas, o *Areal* revela a necessidade de uma análise mais aprofundada por também ser um questionamento sobre o formato mais convencional do circuito de exibição. Talvez, o que nele mais transpareça é uma outra forma de movimentação em relação ao estabelecimento do conceito de arte e em relação à atuação do artista frente a ele em confronto com sua prática.

As iniciativas coletivas de artistas criaram espaços da arte como respostas aos questionamentos sobre a atuação dos espaços de difusão e as maneiras de exibição da arte nos mesmos e, ainda, responderam aos seus limites como espaços legitimadores, provocando uma reflexão sobre a ampliação desta noção de espaço físico para espaço relacional.

Ainda está em aberto, como possibilidade de desdobramentos para este estudo, pensar a respeito do papel dos ateliês na formação dos coletivos. A vivência cotidiana e

⁹⁵ Documento Areal 1.

⁹⁶ Respectivamente, Documento Areal 2, 3 e 4.

⁹⁷ Documento Areal 5.

freqüente entre os artistas nestes espaços que eram muitas vezes compartilhados por vários indivíduos ao mesmo tempo. Bem como investigar as questões colocadas pelas iniciativas de artistas e os espaços que propuseram como indicativos de uma relação que deve ser buscada em uma alteração do próprio conceito de arte. Este conceito realmente contém a qualidade de permanência, ou melhor, de inalterabilidade? Não é isto o que faz o artista com seu trabalho? Como este conceito é apresentado e utilizado pelas instituições quando dele se apropriam?

Ao usar como título desta dissertação “espaços de arte, espaços da arte” buscamos propositalmente problematizar a questão das relações entre interior e exterior dos espaços de arte do circuito, aos quais foram contrapostos os espaços *da* arte, inventados e dinamizados por coletivos de artistas. Onde os trabalhos e a ação dos participantes contaram com maior liberdade e autonomia, onde o que é da ordem da invenção recebesse acolhida e os artistas ampliassem seu papel e assumissem a responsabilidade sobre o percurso de seus trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *Col. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento Areal 2).
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. _____ . *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL, sd.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CASULLO, Nicolás. *El Debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA, 2002.

- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CHALHUB, Samira (org). *Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, s/d.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Ática, 2001.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento Areal 3).
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. São Paulo: Loyola, 1999.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'Échoppe, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de e RESENDE, Beatriz (orgs.) *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- KERN, Maria Lúcia Bastos; ZIELINSKY, Mônica e CATTANI, Iceia Borsa. *Espaços do Corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- _____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- LAUXEROIS, Jean e SZENDY, Peter (org). *De la différence des arts*. Paris: L'Harmattan, Ircam/ Centre Georges-Pompidou, 1997.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. *A Contemplanção do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1995.
- NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PALLAMIN, Vera (org). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo, Studio Nobel, 2000.
- RAUTER, Cristina et al. *Subjetividade: questões contemporâneas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o séc. XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SEVERO, André e BERNARDES, Maria Helena (orgs.). *Eu e Você: Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 2001. (Documento Areal 1).
- SOUSA, Edson L. A. de, TESSLER, Elida, SLAVUTZKY, Abrão (orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artigos em obras coletivas

BASBAUM, Ricardo. “O artista como curador”. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

BOUSSO, Daniela. “Deslocamentos”. In: *Catálogo Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural, Imprensa Oficial do Estado, Unesp, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia. “Dilemas de Identidade em Tempos de Globalização”. In: *Epílogos e Prólogos para un fin de siglo: VIII Jornadas de Teoria e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.

CATTANI, Iceleia Borsa. “Apropriações de imagens, migrações de sentido”. In: *Catálogo Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CHAUÍ, Marilena. “Merleau-Ponty-obra de arte e filosofia”. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. “Apropriação/Coleção/Justaposição”. In: *Catálogo Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. “Vertentes Contemporâneas”. In: *Catálogo Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural, Imprensa Oficial do Estado, Unesp, 2000.

ESCOUBAS, Eliane. « La partition du visible-plasticité, rythme, oeuvre ». In : LAUXEROIS, Jean et SZENDY, Peter (org). *De la différence des arts*. Paris : L’Harmattan, Ircam/Centre Georges-Pompidou, 1997.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JOSEPH, Isaac. “Reprendre la rue”. In: JOSEPH, Isaac (org.). *Prendre Place: espace public et culture dramatique*. Paris: Editions Recherches, 1995.

- MORAIS, Frederico. “Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro”. In: *Catálogo da Primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997.
- MOREIRA, Jailton. “As Bordas do Vazio”. In: *Catálogo Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural, Imprensa Oficial do Estado, Unesp, 2000.
- OSORIO, Luiz Camillo. “Um panorama e algumas estratégias”. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.
- POLANCO, Aurora Fernández. “Pasear para ver: cambios perceptivos en la recepción del arte contemporáneo”. In: *Epílogos e Prólogos para un fin de siglo: VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.
- REIS, Paulo. “Um mapa possível”. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.
- SCHROFER, Janwillen e FLENTGE, Gertrude. “O Artista e a Instituição”. In: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA, 2002.

Periódicos

- BASBAUM, Ricardo. COIMBRA, Eduardo (org.). *Item: Revista de Arte*, n. 5. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2002.
-
- . *Item: Revista de Arte*, n. 6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003.

Artigos em periódicos

(gerais)

- ANDRADE, Oswald. “A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações”.
In: *Arte em Revista*, n. 4. São Paulo, agosto de 1980.
- ARAÚJO, Ana Lúcia. “A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre”. In: *Porto Arte*, n. 19. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, junho 1990.
- BASBAUM, Ricardo. “E Agora?”. In: *Arte & Ensaios*, n. 9. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes-UFRJ, 2002.
- BULHÕES, Maria Amélia. “Memórias da Mão”. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, n. 2. Campinas: UNICAMP, 1999.
- _____. “Mercado de arte: uma crise que pode gerar crescimento”. In: *Revista Aplauso*, n. 28. Porto Alegre, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. “A cidade e a arte contemporânea”. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes-UFRJ, 2º semestre 1996.
- GARCEZ, Lucília. “A Língua como Substância Lúdica”. In: *Revista Arte Futura*, n. 4. Brasília, agosto 2002.
- JUNQUEIRA, Fernanda. “Sobre o Conceito de Instalação”. *Revista Gávea*, n. 14. Rio de Janeiro: PUC, setembro 1996.
- MELLENDEZ, Adilson. “O que o escotismo tem a ver com a Arquitetura Moderna no Brasil?”. *Revista ProjetoDesign*, n. 256. São Paulo, junho de 2001.
- PAQUET, Bernard. “Semiologia visual, pintura e intertextualidade”. In: *Porto Arte*, n. 19. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1999.
- VERAS, Eduardo e TEIXEIRA, Jerônimo. Negócios da cidade oculta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 jun.1996. Caderno Cultura, Série Debates, p. 4.

(sobre o Câmaras)

- TEIXEIRA, Maria Luisa Paim. Artistas ocupam o antigo Solar dos Câmaras. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 jul. 1992. Segundo Caderno, p. 1.

(sobre o Arte Construtora)

AMARAL, Aracy. Ruínas e obras abertas à visitação: ação em meio ao marasmo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 nov. 1996. Segundo Caderno, p. 1.

VERAS, Eduardo. Expedição artística leva gaúchos ao Rio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 mai. 1994. Segundo Caderno, p. 4.

_____. Arte em construção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 nov. 1996. Segundo Caderno, p. 3.

_____. A arte do outro lado do rio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 nov. 1996. Segundo Caderno, pp. 8-9.

(sobre o Plano: B)

A festa do B. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 out. 1997. Segundo Caderno, p. 6.

Festa no fim da bienal do B. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 out. 1997. Segundo Caderno, p. 7.

(sobre Remetente)

Remetente dá o que falar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 out. 1998. Segundo Caderno, p. 6.

“Remetente” oferece pequeno painel contemporâneo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 03 set. 1998. Segundo Caderno, p. 8.

VERAS, Eduardo. Corrente monta coletiva incomum. *Zero Hora*, Porto Alegre, 03 set. 1998. Segundo Caderno, p. 1.

_____. “Remetente” termina. *Zero Hora*, Porto Alegre, 03 out. 1998. Segundo Caderno, p. 7.

(sobre exposições na Obra Aberta)

A incomunicabilidade segundo Farias. *Zero Hora*, Porto Alegre, 05 ago. 2000. Segundo Caderno, p. 5.

Arte jovem na Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 05 out. 2001. Segundo Caderno, p. 7.

Atenção:.. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 ago. 2002. Segundo Caderno, p. 7.

Estranhamentos contemporâneos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 nov. 2002. Segundo Caderno p. 3.

Joyce segundo Lenir de Miranda. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 mai. 2001. Segundo Caderno, p. 7.

Maria Lucia Cattani expõe gravuras na Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 mar. 2000. Segundo Caderno, p. 3.

Natal já chegou na Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 nov. 2000. Segundo Caderno, p. 9.

Os limites da Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 set.1999. Segundo Caderno, p. 5.

Para ver os donos da Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 out.1999. Segundo Caderno, p. 6.

Para manter uma boneca viva. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 abr. 2000. Segundo Caderno, p. 7.

Pasquetti na Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 05 jul. 2002. Segundo Caderno, p. 10.

Patricio Farias faz arte com política. . *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 mai. 2002. Segundo Caderno, p. 3.

Perversidades femininas na Obra Aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 mar. 2001. Segundo Caderno, p. 3.

Refazendo o cinema. . *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 abr. 2002. Caderno de Cultura, p. 8.

REY, Sandra. Pare e preste muita atenção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 set. 2002. Caderno de Cultura, p. 2.

ROSO, Larissa. Vibrações de Pasquetti. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06 jul. 2002. Segundo Caderno, p. 2.

VERAS, Eduardo. Sutis transparências. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 set. 2001. Segundo Caderno, p. 7.

_____. De volta aos anos 70. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 nov. 2001. Segundo Caderno, p. 3.

_____. Irreverência para os olhos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 out. 2002. Caderno de Cultura, p. 7.

VERNIERI, Susana. Arte em tabuleiro high tech. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 jun. 2001. Segundo Caderno, p. 7.

(sobre intervenções no Torreão)

Artista mostra pintura em construção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 set. 2000. Segundo Caderno, p. 7.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Frágil mas não óbvio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 set. 2000. Caderno de Cultura, p. 2.

_____. Arte para subverter a arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 jun. 2001. Caderno de Cultura, p. 4.

CARRARD, Ana Luísa. Escultura de engenho. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 jun. 2002. Segundo Caderno, p. 3.

Dentro de uma câmara fotográfica. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 out. 1999. Segundo Caderno, p.5.

Escultura ao rés do chão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 jun.1997. Segundo Caderno, p. 7.

Espaço apresenta emergentes e renomados. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 jun.1998. Segundo Caderno, p. 10.

Gisela Waetge volta em 3 exposições. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 jul. 1995. Segundo Caderno, p. 8.

Instalação combina slides, sons e aquário. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 ago.1999. Segundo Caderno, p.13.

Maria Lucia faz o elogio da repetição. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 mar.1999. Segundo Caderno, p. 7.

MASTROBERTI, Paula. A frágil torre da arte contemporânea. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 set. 2000. Caderno de Cultura, p. 7.

- MENDONÇA, Renato. Barrio sacode a poeira da arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 mai. 1999. Segundo Caderno, p. 7.
- _____. O criador de pequenos mundos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 jun.1999. Segundo Caderno, p. 4.
- Monóculos no Torreão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 set. 1995. Segundo Caderno, p. 7.
- Paraísos artificiais. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 jul. 1998. Segundo Caderno, p. 6.
- Provocação duchampiana. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 mai. 1998. Segundo Caderno, p. 6.
- Quanto pesa o Torreão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 08 abr. 2000. Segundo Caderno, p. 4.
- SANTOS, Carlos Alberto. Pintor usa a língua como pincel. . *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 ago. 1996. Segundo Caderno, p. 4.
- SIMON, Sandra. Juracy Rosa faz neve no Torreão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 ago. 1998. Segundo Caderno, p. 1.
- Subversão do olhar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jan.1999. Segundo Caderno, p. 6.
- Torreão abre temporada 2001. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 abr. 2001. Segundo Caderno, p. 7.
- Torreão apresenta a arte de alinhar o ar e o tempo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 mar. 1998. Segundo Caderno, p. 4.
- Torreão apresenta exposição de alto risco. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 ago. 2000. Segundo Caderno, p. 5.
- Torreão mostra a cor do silêncio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 jul. 2002. Segundo Caderno, p. 3.
- Três andares de arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 jun. 2000. Segundo Caderno, p. 5.
- Tula baixa o teto do Torreão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 jun. 1998. Segundo Caderno, p. 10.
- VERAS, Eduardo. Um ensaio em forma de ambientação. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 jan.1994. Segundo Caderno, p. 5.
- _____. Curiosos fazem fila para ver o nada. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 de jun. 1994. Segundo Caderno, p. 6.
- _____. Um quarto para receber os deuses. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 mai.1996. Segundo Caderno, p. 1.

- _____. Teresa Poester inventa a pintura-cortina. . *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 jun.1996. Segundo Caderno, p. 6.
- _____. Sapata para alemão pular. *Zero Hora*, Porto Alegre, 04 set. 1997. Segundo Caderno, p. 5.
- _____. Livros para perturbar o olhar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 abr. 2002. Segundo Caderno, p. 1.
- _____. Mais agulha do que bomba. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 abr. 2002. Caderno de Cultura, p. 6.
- _____. No corpo e no espaço. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 mai. 2002. Segundo Caderno, p. 3.
- VERNIERI, Susana. O céu é o limite do desejo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jul. 2000. Segundo Caderno, p. 5.

Catálogos

- APROPRIAÇÕES/COLEÇÕES. Curadoria de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- CÂMARAS. Porto Alegre: Assembléia Legislativa, 1992.
- DIÁLOGOS 2002: Amílcar de Castro/Tangenciando Amílcar. Curadoria de Marcelo Carvalho Ferraz e Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- FREE ZONE: EVENTO MULTIMÍDIA. Curadoria e roteiro de Chacal, dir. de arte de Luiz Zerbini. Porto Alegre: Cais do Porto, Armazém 7, 19 de julho de 2001.
- ILHA DA CASA DA PÓLVORA. Texto de Felipe Chaimovich. Porto Alegre: 1996.
- MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, Imprensa Oficial do Estado, Unesp, 2000.
- PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2001. Curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.
- PLANO: B. Texto de Maria Helena Bernardes. Porto Alegre: 1997.

PRIMEIRA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 1997.

REMETENTE. Coordenação de Maria Helena Bernardes. Porto Alegre: 1999.

REVISTA REMETENTE. Coordenação de Maria Helena Bernardes. Porto Alegre: 1998.

SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY. Texto de Cao Guimarães. Rio de Janeiro: Centro Cultural da PUC-Rio, 1994.

Dissertações

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *“Nervo Óptico” e “Espaço N.O.”: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1994.

GOMES, Paulo. *Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma poética com fragmento*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Mistura Fina: uma possibilidade de arte mestiça*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997.

ANEXO A:
ENTREVISTAS

Entre 2002 e 2003 realizamos entrevistas com vinte e três artistas que participaram das iniciativas coletivas por nós estudadas. Estas entrevistas apresentam, algumas vezes, supressão de partes das falas dos entrevistados, consideradas não pertinentes ao nosso tema, indicadas convencionalmente com reticências entre parênteses. As entrevistas foram feitas a partir de um questionário padrão que buscava identificar os seguintes aspectos:

Sobre o Artista

1. Quadro de identificação

- a. nome:
- b. data e local de nascimento:
- c. atividades remuneradas:

2. Quadro formal

2.1. Processo de Formação Artística

- a. formação (onde e quando):

2.2. Processo de Relações Formais

- a. tipo de produção (procedimentos, materiais, técnicas e suportes):
- b. questões temático-formais:
- c. influências ou modelos mais significativos (textos, professores e/ou outros artistas):
- d. principais trabalhos:
- e. outras informações sobre o trabalho:

3. Quadro Social

3.1. Mercado

- a. relação com galerias de arte:

3.2. Espaços Institucionais

- a. relação com instituições oficiais:

Sobre Eventos e Espaços de Difusão

1. Quadro teórico-formal

- a. textos e autores que permearam o coletivo:
- b. objetivos comuns:
- c. características do evento ou espaço de difusão:
- d. objetivos pessoais para participar dos eventos ou espaços:

2. Quadro Social

- a. condicionantes que levaram à criação do evento ou espaço:
- b. relacionar a criação de espaços e a realização de eventos com os espaços disponíveis na cidade:
- c. repercussão dos eventos ou espaços em relação ao público e ao meio das artes:
- d. existência de caráter contestatório:
- e. definição sobre a ação do coletivo:
- f. avaliação sobre questão centro-periferia:
- g. influências dos espaços e da crítica local:

DADOS PESSOAIS

1. Nome:

Ana Flávia Baldisserotto

2. Data e local de nascimento:

24 de março de 1972, Caxias do Sul.

3. Formação:

Instituto de Artes UFRGS, graduada em 1994. Mestrado em Teoria, História e Crítica de Arte em 1999 – UFRGS.

4. Atividades remuneradas:

Professora do Atelier Livre.

5. Tipo de produção:

Desenho, pintura, texto. Eu não separo muito as linguagens: se é desenho, se é pintura ou se é tridimensional. Uma busca de pensar a arte de várias formas é isso que conduz meu trabalho. Ora estou fazendo uma coisa, ora estou fazendo outra. Atualmente eu estou desenhando mesmo. A gente não se divide entre teoria e prática do jeito que parece. Institucionalmente tem esta divisão, mas como experiência não.

6. Questões temático-formais:

Tenho e não tenho. É melhor dizer que não.

7. Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Tudo o que eu fiz me influenciou de um jeito ou de outro, seja por semelhança ou por contraste. Toda a produção dos anos 60 e 70, tanto nacional quanto internacional. Eu pesquisei o trabalho específico do Artur Barrio, mas tudo o que eu descobri em função do trabalho dele – o conhecimento sobre questões de arte, de como os artistas estavam se perguntando sobre o mundo, sobre a arte nesta época – foi uma influência grande para mim. Isto talvez seja o que, atualmente, está mais vivo. Uma pessoa, que não é artista e que me deu aula de Filosofia da Arte, a Muriel Maia, influenciou muito a minha visão de arte, como foi se criando a minha identidade de artista, o que eu estava fazendo. Pensar a relação arte/natureza e a concepção de homem.

8. Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Tem momentos de trabalhos importantes. De 1990 até agora, teve uma primeira produção de trabalhos importantes, produção de pintura, com o que eu me formei. E o que eu fiz depois foi um marco. Foi a primeira vez que eu mergulhei realmente no trabalho e tive um entendimento do que era processo de criação, vivenciando isto muito intensamente. Depois teve um segundo momento: abertura para outros materiais e para problemas não tanto formais, mas mais conceituais em relação à minha produção. Durante o Mestrado fui muito influenciada (por estar estudando) pelos anos 60 e 70 que têm esta carga muito forte, este chamamento intelectual em cima do trabalho. Um pouco do que aparece no *Plano: B* tem esta influência, era o início deste processo. Foram dois marcos, dois momentos. E tem o que eu estou fazendo agora, que eu não sei nomear: um trabalho muito forte com a linha. Este para mim é o trabalho mais importante, é o que eu estou fazendo a cada dia. Estou sentindo que este momento é um fechamento de ciclo.

9. Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

É importante para meu trabalho estar fazendo orientação, dar aula, orientar alguém: é essencial para o desenvolvimento de meu trabalho de atelier, de como eu penso a arte. Isto é essencial. Fui descobrindo que é um combustível que alimenta o meu trabalho de atelier e ele, por sua vez, alimenta o que acontece em aula.

10. Descrever sua relação com galerias e instituições:

Atualmente, não existe nenhuma. Acho que quando eu me formei, tinha uma produção que era mais vendável, como pintura, então cheguei a vender um volume grande dos trabalhos. Mas não entrei numa relação de galerias, foi muito eventual e esta relação hoje não existe.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

É difícil responder porque o *Plano: B* aconteceu, foi um acontecimento. Não houve preocupações com meus objetivos, teve resultados. O *Plano: B* realmente aconteceu como evento.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que o levaram à realização dos eventos ou espaços.

Acho que, para mim, que fui convidada para participar do grupo quando a idéia já estava funcionando, foi diferente do que para quem pensou. Era um grupo onde a gente estava à volta um do outro. Tinha um clima, uma atmosfera do mundo da arte em Porto alegre e que foi o que fez surgir o *Plano: B* e o próprio *Remetente*. Criar um outro espaço para as coisas acontecerem.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não, acho que não tem este caráter.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Sim e não. Não espaço físico, propriamente dito. Espaço de respiro, de pensar arte de um outro jeito, espaço para os artistas trocarem entre si, de uma relação que não seja intermediada por curadoria unicamente, ou por um nível institucional. Tentativa de criar espaço de diálogo diferente, em que a gente se encontrasse e se reconhecesse como um grupo que tem interesses comuns. Romper com um isolamento entre artistas que é reforçado pela própria maneira como o sistema funciona: coloca o artista numa situação de dependência de uma série de outras instâncias. Parece que ele não tem autonomia. Foi mais um espaço de pensar do que um espaço físico, embora tenha a questão do espaço físico também. O *Plano: B* veio para ocupar estas duas instâncias. Os veículos então disponíveis para se mostrar os trabalhos pareciam dar uma carga muito forte, uma identidade forte para os trabalhos, a priori. Parecia que os trabalhos não tinham muito respiro. Ou eles entravam nas instituições públicas do estado ou do município, ou entravam nas poucas galerias que trabalham com arte contemporânea. E estes dois formatos pareciam que sufocavam qualquer possibilidade do trabalho realmente acontecer. Têm a ver também, e cada vez mais, com o tipo de relação espacial que os trabalhos pedem. Relação mais pessoal, o espaço é parte de um trabalho, mesmo para um trabalho que não seja declaradamente uma instalação. Fez parte desta tomada de consciência também: de que o espaço onde se coloca alguma coisa é a moldura do trabalho. Ele pode matar, ele diz uma série de coisas. Várias coisas que aconteceram nos anos 90 foram tentativas de criar alternativas para isto.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Foi muito visitado, teve uma visibilidade grande. Teve uma boa visitação por parte da comunidade de artistas. Acho que as pessoas receberam o *Plano: B* como algo festivo. As pessoas festejaram o fato de ele existir e não tanto a qualidade ou os trabalhos. Isto foi até secundário. O acontecimento foi festejado por entrar num espaço que era uma sede das pessoas. Vontade de ter uma outra coisa, um respiro, possibilidade de se fazer outra coisa, das pessoas se colocarem como autores num outro nível dentro do sistema.

5. Existiu um objetivo comum?

Em algum nível sim, tanto que aconteceu. Vontade de que alguma coisa acontecesse, isto era comum a todos, mesmo que não fosse muito consciente.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Acho que não, o que tinha era um posicionamento.

7. Como define a ação do coletivo?

Afirmativa é uma boa palavra. Tem no nome do *Plano: B* alguma coisa de alternativo também.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Não dá para dizer que influenciou de uma forma direta. Mas isto influencia tudo que a gente faz e como a gente pensa. Querer ver as coisas acontecerem vem muito de uma sensação de que aqui não é o centro e parece que a gente depende do centro para acontecer. Por que a gente não pode criar um outro centro? Por que o centro tem que ser externo? Porque a gente não pode ter o nosso próprio centro? Então neste sentido sim, mas esta não foi uma questão que se colocou.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Acho que esta falta que a gente sentia de tudo e que dava uma sensação de esvaziamento, era uma coisa muito comum. Mas foi influência extremamente positiva. Sair deste nível de percepção, criar algo de concreto e real. Acho que foi isto que aconteceu em Porto Alegre. Neste sentido a gente leva vantagem sobre o centro do país. Leva à ação de criar uma série de outras coisas, até o próprio espaço, outro tipo de relação entre os grupos, entre as pessoas, entre os artistas. O *Plano: B* foi um ensaio lúdico para isto acontecer.

10. Como caracterizaria o evento do qual participou?

Ele tem este caráter de um evento que partiu de uma necessidade. De uma vontade de que os trabalhos se realizassem. De um dar-se conta de que a maneira como os trabalhos aparecem, é o próprio trabalho. Isto foi fundamental.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

André Severo.

2.Data e local de nascimento:

Porto Alegre, 16 de setembro de 1974.

3.Formação:

Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

4.Atividades Remuneradas:

Tenho feito montagens de exposições.

5.Tipo de produção:

Instalação.

6.Questões temático-formais:

Meu trabalho tem características que poderia colocar em palavras, mas não tem isso de tema.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Ultimamente tem me interessado o trabalho do Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Marina Abramovic, Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas teriam outros também. De textos me interessam pelos escritos do Robert Smithson, do Robert Morris. Os escritos de artistas em geral me interessam muito.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Não sei se consigo apontar meus principais trabalhos, me movimento em uma linha muito contínua, é a mesma investigação que faço (...). Posso separar alguns momentos, como quando fazia o trabalho com as fachadas e o de agora, que trabalho com paisagens inscritas, mas é o mesmo tipo de envolvimento, é um trabalho só (...).

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

(...) Não procuro fazer uma ligação direta entre meu trabalho e outras coisas que me interessam. O que quero é colocar as pessoas dentro de uma situação e que ali elas tenham uma experiência determinada. Quero que meu trabalho seja muito, muito silencioso e desligado de outras coisas (...).

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Com galerias é nula e com instituições é uma coisa complicada. Tento, talvez, não fugir destas relações, mas simplesmente não submeter um pensamento que às vezes não cabe nestes espaços. (...) Não é nenhum ranço, é que não tinha mais vontade de mandar meu trabalho para um salão, por exemplo. Não tinha como colocar minhas coisas ali. Eu não acredito nestas formas de exposição. Acredito muito em um momento único em que tu e um trabalho estão sós, sem nada no meio. Quando se está numa exposição convencional, não se consegue olhar um trabalho só, teu campo de visão abrange os outros. Só que o trabalho não foi feito, não foi pensado para estar ao lado de um outro, acho que isto mata muita coisa do trabalho, muita informação. (...) Tenho me interessado mais em andar com meu trabalho de um jeito mais independente, buscando lugares, espaços em desuso onde eu vou poder pensar alguma coisa. Colocar algo ali que fique sozinho, preservado como algo do meu pensamento, meu entendimento da arte, da vida, da existência até aquele ponto que é o trabalho (...), por isso tem sido tão bom trabalhar com o [Projeto] *Areal*, (...) é tão mais intenso e ficamos tão mais juntos com o trabalho (...). Não sou contra as instituições. Quero continuar me movimentando também nelas para ter contato com outros artistas que estão trabalhando e pensando agora. Este envolvimento, este contato, é a única coisa que elas

ainda oferecem para a gente. Mas não tenho motivação artística para colocar um trabalho nestes espaços, eles interferem demais no embate das pessoas com o trabalho (...).

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

No *Plano: B*, o que me interessava era dividir com aquelas pessoas, estar junto e construir algo sem estar amarrado com nada. Tinha muitas incertezas, mas sabíamos que iria acontecer e fomos construindo tudo. (...) A gente se financiou sem lei de incentivos, sem nada e tivemos de dar conta daquela invenção, isto foi muito legal. Nós passávamos muito tempo naquele lugar, conversávamos e pensávamos muitas coisas, outras idéias (...).

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Não participei do momento de elaboração do *Plano: B*, mas tinha a questão do *Remetente* não ter passado no FUMPROARTE, pensaram então em fazer outra coisa, com outras pessoas. Foi isto o surgimento do *Plano: B* (...).

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Acho que na época tinha um pouco disso. Os espaços da cidade estavam sucateados e a Bienal [I Bienal do Mercosul] iria chegar tomando todos os espaços da cidade. (...).

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Abrimos no mesmo dia da Bienal e, em função de todo esforço que tínhamos feito, resolvemos nos recompensar e fazer uma festa (...). As pessoas foram todas para lá, acho que conseguimos bastante público e este viu que ali tinha algo de muito verdadeiro. De certa maneira, o *Plano: B* repercute até agora, como, por exemplo, na exposição *Casa* [que aconteceu em Porto Alegre, outubro e novembro de 2001], que é a mesma idéia, então acho que ela ficou: é possível juntar algumas pessoas que querem se movimentar e não ficar só esperando. (...) Dá para a gente se movimentar e de outras maneiras.

5.Existiu um objetivo comum?

Era que o *Plano: B* acontecesse (...).

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Sem ser explícito, mas tinha. Era mais como tomar uma posição, não que estivéssemos fora do circuito, mas tínhamos vontade de fazer mais, de fazer o que nos interessasse, era um tipo de movimento, uma maneira de se colocar acreditando que dava para fazer uma exposição de um outro jeito. A contestação não era o elemento principal e estava atrás destas motivações de querer construir uma outra coisa (...). Era acreditar que o artista pode dar conta de seu pensamento e de seu trabalho.

7.Como define a ação do coletivo?

Acho que era uma alternativa (...), estar num lugar do lado, sem tanto “glamour” das instituições, mas com consistência.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou as ações?

Acho que sim, a gente aqui não tem muita tentação como tem em São Paulo, por exemplo, onde tem galeristas olhando teu trabalho e querendo levá-lo. Não temos esta voracidade, então, de certa maneira, tu constróis teu trabalho muito mais tranquilo, só que se tu ficares esperando para que alguém se interesse ou faça uma leitura do trabalho, a coisa morre. Tu tens duas alternativas sendo artista aqui, ou tu vais embora ou comesças a te mexer de um outro jeito (...).

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Falta de espaços, um pouco. Na verdade, eu pessoalmente não acredito na mediação institucional, ela enfraquece o trabalho, ainda mais como tem sido feita agora, onde sempre é uma outra leitura que acaba com a noção da arte/produto humano feita para um humano e que não precisa de ninguém no meio explicando nada.

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Foi um movimento muito feliz em direção a assumir tudo o que envolve o trabalho. Ali estava tudo em jogo, desde o trabalho de atelier até a construção do espaço, tivemos de dar conta de tudo (...).

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Cleber Rocha das Neves

2.Data e local de nascimento:

02 de dezembro de 1965, Porto Alegre.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, de 1983 a 1988.

4.Atividades Remuneradas:

Trabalho como autônomo em artes gráficas.

5.Tipo de produção:

Não estou produzindo nada. O *Remetente* foi a última ocasião pública. Sou formado em gravura, mas nunca trabalhei exatamente com gravura. Sempre tinha alguma coisa um pouco fora do padrão da técnica. Mexi mais com objeto e pintura. Por exemplo, o trabalho do *Remetente* eu não sei dizer exatamente o que é, talvez estivesse mais próximo da pintura pela escala, pela bidimensionalidade. Foi uma monotopia na parede, pintura híbrida. Nunca foi preocupação minha pensar o que será que estou fazendo.

6.Questões temático-formais:

Gosto do limite que a representação tem. Sempre me interessou muito até que ponto o bidimensional é tangível, palpável. Até que ponto ele se apresenta um pouco além do caráter convencional que a gente tem de achar que é representativo quando vemos uma imagem. Esse sempre foi meu interesse permanente.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Na formação, a professora fundamental foi a Isabel de Castro, de gravura. De artistas, tem o Yves Klein. O novo realismo todo me interessa, essa aproximação do objeto. Adoro fotografia. Robert Mapplethorpe, pela verdade, pela entrega com o próprio trabalho, além de gostar do trabalho em si. Gosto muito da imagem mesmo. Tem um artista que é da minha admiração completa que é o Pier Paolo Pasolini, especialmente pelo jeito com que ele se aproxima do mundo, da natureza, do outro (...). Jasper Johns. Eva Hesse. Das pessoas próximas: a Fabiana Rossarola, a Maria Helena Bernardes com quem tive convívio de atelier mais intenso e profundo. Gosto muito da Karin Lambrecht.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

As primeiras coisas. Tem um trabalho que me fez entender o que me interessava no processo da gravura. Eram chapas grossas de madeira que eu preparei como se fosse matriz para xilogravura, só que jamais imprimi, eu tapei todas as interferências com uma infinidade de materiais, com pó xadrez (...). Foi importante fazer uma matriz que eu não precisasse tirar cópias, ela virava uma outra coisa. Ali eu parei de fazer gravura. Passei a usar, ainda recursos da xilo, mas em tecido para a parede, solto, mole, com fios de cobre e coisas coladas e costuradas. O trabalho do *Remetente* eu ainda não entendi por completo. Talvez se tu me perguntares daqui a dez anos, eu, com certeza, citarei aquele trabalho. Não sei se ele encerra alguma coisa (...).

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Tudo está presente. Alimento para o trabalho é viver, não tem coisa melhor. Experiência de vida, rigorosamente tudo. A fotografia me alimenta muito, alimenta o olho.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Nunca trabalhei com galerias. Com instituições em algumas (...).[exposições coletivas na década de 90, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, Porto Alegre, na Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, entre outras e participação no 10º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, MAC-RS]. Ainda acredito mais num tipo de apoio institucional como o FUMPROARTE. É o melhor jeito de uma instituição ou poder público apoiar o que quer que seja, do que numa política institucional de fazer algo. A instituição, na nossa realidade, tem carência de identidade (...). Cada vez que muda o vento político, muda tudo, tudo é zerado. Qual o espaço para se discutir o que a instituição está fazendo?

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

No *Plano: B* nós estávamos em compasso de espera de que o *Remetente* desse certo junto ao FUMPROARTE. O *Plano: B* nasceu com a recusa do *Remetente*: nós fizemos uma reunião e decidimos alugar uma casa para fazer uma exposição enquanto encaminhávamos, novamente, o projeto do *Remetente*. Tinha uma vontade de dar uma resposta: o artista não é tão dependente assim da instituição, da opinião do curador. Não é. E, em função da existência do FUMPROARTE, vimos uma possibilidade. Claro que teve todo um exercício de virar produtor (...). Era inclusive uma resposta ética, era para lavar a alma da aspereza do mundo das artes, inclusive no meio de Porto Alegre. A vida é cheia de brechas. Pode haver

outros espaços e pensamos: como seria se fizessemos uma coisa com outros parâmetros? Esta foi a principal motivação. Claro que ter o *Remetente* no currículo era importante, mas isto estava no fim da fila. A relação entre os artistas foi muito bacana. As pessoas trazendo as experiências de seus lugares (...). Um ajudando o outro. Nisso o *Remetente* foi muito feliz, porque funcionou.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

As diversas questões apontadas.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

No início fizemos reuniões em que cada um levava um texto, mas isto acabou não tendo muita importância. O *Remetente* nasceu muito das discussões da gente mesmo, das conversas, dos desejos. O projeto se impôs.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

O espaço do *Plano: B* foi uma casa alugada e foi perfeito (...).

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

O que o *Remetente* trouxe de mais significativo foi ter sido realizado. Isso foi o mais importante e não fica muito aparente. Imediatamente, na época, foi um furor. Com toda certeza, passou a ser uma espécie de referência. Para nós era quase um sobrenome: o Cleber do *Remetente* (...). Não ficou muito uma expectativa do que iam achar do trabalho da gente (...).

5. Existiu um objetivo comum?

Fazer alguma coisa.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Tinha. Tudo o que já falamos e que alimentou o *Remetente* e o *Plano: B*, isto tudo estava presente o tempo todo. Mostrar um outro jeito. Dizer: “olha, vamos respirar um outro ar”. Era um tipo de contestação que acontece quando algo que está muito balizado é feito de outro jeito. Contestatório por que arbitrário, autoral. Isso sim. Somos nós, temos cara, temos nome, sobrenome, temos história e estamos fazendo *isto*. Gostou, não gostou, discutiu ou não discutiu, estamos aí. E isto não por estarmos calçados na escolha do curador

tal, ou encaixados dentro do projeto oficial de algum museu. Resolvemos fazer. Gosto de pensar no *Remetente* como uma resposta ao mundo adulto, aonde tu sabes a palavra certa, o artista certo, o livro certo, o curador certo (...). Tem de haver respostas, escapes para isso, como o *Remetente*.

7. Como define a ação do coletivo?

Um pouco de cada uma dessas coisas. A gente não teve o controle o tempo todo. O *Remetente* foi gerado com um grau enorme de energia que cada um depositou e depois andou por si. O primeiro grupo, os seis primeiros, era um grupo muito heterogêneo e cada rede [de convites] teve a sua cara, umas mais baseadas em escolhas intelectuais, outras mais afetivas, outras as duas coisas ou nem uma nem outra. Foi coletivo, mas não representativo: não dissemos “isto é a nossa cara”. Não tinha isso. A primeira idéia era fazer algo para aproveitar o FUMPROARTE, fazer um recorte na geração que estava produzindo na ocasião.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Sim, mas um pouco pelo avesso do que seria esperado. Não topávamos o discurso “sul alijado do país”. O sul é o canto do país, sim. Mas não vamos fazer disso algo como “convidar só gaúchos”. A única preocupação regionalista que tínhamos era a de oferecer um oxigênio variado de origens para Porto Alegre. Era deixar a cidade ser permeada por gente que vinha de outro lugar e ser vista por esta gente. Daqui a gente está olhando o mundo. Não se amarra um diálogo baseando-se em geografia. Em arte, no final dos anos 90 (...), pelo menos, não.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Acho que sim. No *Remetente*, como as escolhas eram livres, tinha um sentimento de oportunizar que alguma coisa nitidamente aberta e a ser discutida acontecesse. O avesso do projeto fechado e carimbado tipo Bienal do Mercosul ou qualquer outra. A gente queria que a exposição, com seu recorte arbitrário, fosse viva o suficiente para suscitar discussões e isso a gente atingiu. Falou-se bastante de produção nos anos 90 e se falou disso muito misturado. Não foi só como são os trabalhos dos artistas, mas, também, como é que é a inserção da arte, como é que é o evento, quem é o curador (...). Todas estas coisas acabaram sendo faladas nos encontros, nas palestras com os curadores, nas conversas com o público.

10. Como caracterizaria os eventos dos quais participou?

Como um trabalho. Foi muito parecido com a própria realização artística mesma. Tanto o *Plano: B* como o *Remetente* acabaram sendo projetos artísticos literalmente. Foram trabalhos. Colocados e dados ao mundo para que os outros vissem, compartilhassem, criticassem. Parecia trabalho de atelier mesmo.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Elaine Tedesco.

2.Data e local de nascimento:

08 de novembro de 1963, em Porto Alegre.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, ênfase em desenho, 1988.

4.Atividades Remuneradas:

Professora.

5.Tipo de produção:

Não trabalho com uma linguagem específica.

6.Questões temático-formais:

Há muito tempo eu trabalho em torno da idéia de repouso e de ausência de repouso, desde 90, 91 (...). Este é o centro sobre o qual trabalho e acabo cruzando outras temáticas junto com isto.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Professor é o Carlos Pasquetti. (...) Acho que existe uma rede de artistas pelos quais eu me interessou, desde os colegas, os próximos e os amigos até outros artistas brasileiros que são importantes. (...) Interessei-me pelo Nelson Felix, pela Lygia Clark e pelo Hélio Oiticica e junto a estes interesses surgiu também pelos mais jovens como Ana Tavares, Nina Moraes, Iran do Espírito Santo, Mário Ramiro, Fernando Limberger (...). E, quando eu vi, estava interessada pelo trabalho dos meus amigos, das pessoas com quem convivi quando morava em São Paulo (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Não consigo identificar um trabalho, reconheço etapas diferentes, mas não considero nenhuma como mais importante. (...) Os trabalhos passam e eu me desvinculo deles e pronto. No início dos anos 90 houve uma ruptura dentro do que eu estava fazendo (...). Em São Paulo eu fiz o que chamo de protótipos: esboços em três dimensões de um conjunto de trabalhos chamado “Aparatos para o sono”. Dali se desdobrou um conjunto de operações

com o tridimensional, com a fotografia ou com vídeo. As coisas começaram a se misturar, mas o assunto passou a ser esse. Mas não acho que aquelas peças são as mais importantes.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Nada. A minha fonte é o que está na vida, ao meu lado e as próprias obras de arte. Adoro ver arte (...), acho outras coisas legais, mas não faço cruzamentos.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Não trabalho com nenhuma galeria, às vezes acontece de fazer exposições em galerias, assim como acontece de ser convidada para participar de exposições em espaços institucionais (...). Não é isso que sustenta ou faz o andamento do trabalho. Se tenho vontade de fazer algo vou organizar um projeto, vou reunir umas pessoas. A partir desta reunião entre pessoas e projetos, vou realizar algo. Procuro ficar numa situação independente em relação ao que as galerias ou instituições oferecem. Não considero que seja papel de nenhum deles ficar, digamos, intermediando meu trabalho. Ele é meu e eu que tenho que resolver onde quero expor, que tipo de coisa quero fazer. Aqui também não existe um mercado que possa favorecer uma dependência da minha parte em relação a galerias (...). Isto não existe em Porto Alegre e as instituições no Rio Grande do Sul em geral, promovem algumas exposições, mas não nos pagam cachê ou pró-labore. (...) Acho que a gente tem de pensar num projeto, numa outra coisa e mostrar o trabalho.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Em relação ao *Arte Construtora* há um senão inicial: nenhum dos colegas o considera um grupo. Eu conheço as pessoas todas, mas não estava no início, não participei das reuniões que aconteceram em São Paulo para o surgimento do projeto. (...) As coisas foram acontecendo e eu fui me incluindo naturalmente. São meus amigos e não tive um porquê inicial. No *Plano: B* me convidaram e eu disse “sim, adoro vocês e vou sim”. Já o *Remetente* nós fizemos como uma idéia do que queríamos de uma exposição. Acho que havia motivos pessoais diferentes para cada participante. Digamos que a minha motivação inicial era novamente ter uma proposta que tivesse autonomia em relação às instituições. Um projeto que fosse nosso (...), que vai ser como a gente quer, do jeito que queremos fazer. No *Arte Construtora*, quando fizemos o projeto da *Ilha*, que foi antes do *Remetente*, foi com esta vontade de liberdade. Era uma vontade de autoria e autonomia. Fazer uma coisa que fosse uma invenção. Quando entrei no *Remetente* foi da mesma maneira, com

vontade de fazer este tipo de trabalho. O motivo inicial é essa vontade de autonomia e de autoria, de liberdade em relação à situação de estar em expectativa de ser convidado para isto ou aquilo. No *Arte Construtora* e no *Remetente*, a gente fez o que queria, não tinha ninguém dizendo “isto não está bom aqui ou isto fica melhor lá”, é uma continuação do que tu queres fazer no teu atelier.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

O que acontece durante a montagem da exposição ou do evento, a troca entre os trabalhos. No *Arte Construtora* isto acontece e é bárbaro (...), é como se fosse o atelier de todo mundo. A montagem, então, é um espaço de troca, de pensamento e de criação fluída. Os trabalhos vão se misturando e a gente vai trocando. (...) Em uma exposição coletiva em moldes mais tradicionais, ou quando és convidado, esta troca não acontece, as pessoas levam seus trabalhos do atelier. O *Arte Construtora* não é isso, é fazer o trabalho enquanto os outros também estão fazendo e isto passa a ser uma condição. “Eu quero fazer de novo, quero um momento de troca”.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Tem a ver com a vontade de fazer. Nada a ver com os espaços que existiam ou não existiam. Era uma vontade de outros lugares. Nada nem contra nem a favor. Era uma vontade de conhecer algum lugar, de desejá-lo. É um outro universo de imaginação, outra coisa. Não era nenhuma reação à falta de espaços ou ao como os espaços abordam os trabalhos.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Não sei fazer esta avaliação. Mas eu vivi outras experiências com outros grupos, com o pessoal do *Plano: B* e do *Remetente* que tem uma relação com o que o *Arte Construtora* possibilitou, como o “ah! Isso é possível”. Uma coisa vem depois da outra e isto é normal. Mas não é exatamente relação com o público, é com os colegas da minha área (...).

5. Existiu um objetivo comum?

No *Arte Construtora* o objetivo era fazer trabalhos pensando em determinados lugares, usar o lugar como parte do trabalho (...). Esse é o único objetivo que identifico como comum a todos e em todos os momentos, tanto no Rio, em São Paulo, no *Câmaras* e na *Ilha*. Claro que, olhando os trabalhos, vamos perceber diferenças que eram *como* cada um se relacionava com o lugar, mas fazer *com* o lugar era comum. No *Plano: B*, objetivo comum entre as pessoas eu não vejo. Em relação ao *Remetente*, sim. A gente já o fez como uma exposição formada por uma rede de convites, havia uma vontade de criar uma circunstância de uma exposição coletiva bacana, de por a autoria, a produção dos artistas ocupando um espaço na cidade que não estava sendo ocupado. Isto era ponto comum aos seis artistas que participaram da concepção da idéia. Para os outros não: eram convidados que não necessariamente compartilhavam desse objetivo.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

(...) De modo algum acho que o *Arte Construtora* tem algum caráter contestatório a priori. (...) Não era nenhuma bandeira. Também não vejo caráter contestatório nem no *Plano: B* e nem no *Remetente*. (...) Apesar de que lembrei dos textos dos críticos para o *Remetente* e, se ao meu ver não havia nada, a priori, de contestação, acabou sendo percebido por eles como uma crítica às curadorias (...).

7. Como define a ação do coletivo?

No *Arte Construtora*, acho que é uma ação de liberdade. Claro que para conquistá-la temos sempre de fazer uma série de relações e de contatos para finalmente podermos fazer o trabalho que cada um quer. O *Remetente* também foi um exercício de liberdade e, olhando hoje, pois não sei se na época diria isto, acho que era também uma ação afirmativa em relação ao circuito local. O *Plano: B* já acho que era algo mais independente, não o vejo querendo afirmar ou forçar nada. (...) A gente queria ter uma exposição na época da Bienal (...).

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Eu penso nisso o tempo inteiro, eu escolhi não viver no centro. Sou excêntrica. (...) O nosso centro também é uma periferia em relação a outros lugares. Essa idéia de centro já é uma coisa meio passada.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Não acho que exista falta de crítica. O que há é falta de espaço. Não há uma atuação porque as pessoas que trabalham com a reflexão, estão vinculadas com a academia. Não há revistas locais onde isso apareça (...). Acho que a crítica tem um papel que é o de poder tecer relações entre o que está acontecendo e poder tomar uma posição sob algum ponto de vista. (...) Esse tipo de produção textual não temos aqui, não acho que faça falta, não é isto que aquece uma discussão (...).

10.Como caracterizaria o evento do qual participou?

O *Arte Construtora* é um projeto em aberto (...), algo que não está concluído. Vejo-o como um projeto, esta é a palavra chave. Um projeto para fazer trabalhos de arte.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Elcio Rossini.

2.Data e local de nascimento:

25 de fevereiro de 1959, Porto Alegre.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, licenciatura em Artes Plásticas em 1984.

4.Atividades Remuneradas:

Trabalho com cenografia e direção de teatro.

5.Tipo de produção:

(...) Não tenho nenhum meio específico.

6.Questões temático-formais:

Não tenho.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Antes da faculdade a Mara Caruso foi muito importante. Foi o começo do meu trabalho. Sobre artistas que influenciaram meu trabalho é difícil dizer, pois ele é descontínuo, não tem continuidade linear, então algumas coisas, momentaneamente, me interessam e depois passam a desinteressar. Não há nada que seja fundamental (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Nesta idéia de descontinuidade há blocos interessantes. Entre 1982 e 84, eu trabalhei bastante com desenho e isto foi muito importante. Antes disso eu trabalhava com esculturas de metal (...). Depois de uma parada, comecei a trabalhar com gelo e fogo. (...) São blocos de interesse e eu vou mudando.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

(...) Eu fico mais propenso à imaginação diante da natureza.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Eu tive apenas uma experiência com galeria há muito tempo atrás, quando trabalhava com desenho (...). É muito difícil construir um vínculo com instituição ou galeria. Quando quero fazer alguma coisa, parto para produzir e pensar como vou realizar minha idéia. Aí, se preciso fazer um vínculo com alguma instituição ou ver alguma linha de financiamento

cultural que esteja sendo promovida no momento, eu vou procurar alguma forma de realizar o que estou pensando. Normalmente, tenho uma certa independência em relação a isso. Existem associações sempre, mas é conforme a necessidade.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

O *Arte Construtora* não surgiu como uma idéia pronta, ele foi se organizando. Uma grande coisa é que reuniu pessoas que tinham afinidades. Ele surgiu como um projeto que ocupava um espaço público e, naquele momento, a gente percebeu que coisas interessantes estavam nesta experiência. A partir disto, ele foi se desenvolvendo. Do *Câmaras* alguns pensamentos apareceram: ocupar um espaço público sobre o qual não tínhamos nenhuma idéia, ou seja, aquele espaço tinha um projeto de ser algo, mas ainda não era. Percebemos que podíamos ocupar o espaço e vivenciá-lo e, a partir desta vivência, produzir coisas. Isso foi crescendo e cada projeto, cada novo evento, apontava para possibilidades diferentes. (...) O *Arte Construtora* vai amadurecendo a medida que vai sendo realizado. Então, meus objetivos eram estar junto com estas pessoas, vivenciar esta experiência e traduzi-la através dos trabalhos.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

A primeira condição era as pessoas serem amigas, estarem próximas e gostarem de trocar, de estar num mesmo espaço realizando coisas neste lugar, criando um diálogo com o espaço. Essa é a condição principal de acontecer o *Arte Construtora*. Quando acontece, a gente começa a perceber o que significa isto. O quanto tem de implicações políticas, sociais. Vai se ampliando nossa experiência e permitindo que a gente possa desenvolver formas estéticas de ocupar um lugar ou de criar relações com ele. A experiência vivida dentro desses espaços é tão importante para nós que ela, às vezes, se sobrepõe ao resultado final dos trabalhos, mas ela não está confinada a nossa experiência pessoal. A partir da *Casa Modernista*, em São Paulo, e da *Ilha da Casa da Pólvora*, ela começou a ser compartilhada com quem estava lá. De alguma maneira nossa presença num lugar também é um complemento àquelas obras, por que é contagiante, envolve as pessoas que também vão vivenciar aquele lugar de um modo diferente. Este lugar se amplia das circunstâncias e

da instalação do trabalho para essa vivência e experiência com o lugar. Isso é o que tem de diferente, de importante no *Arte Construtora* e é muito difícil de medir depois que acaba. (...) Na *Ilha* eu, pessoalmente, me senti um posseiro dali que é um espaço público e isto abre uma possibilidade de fantasia e espelha também a possibilidade de qualquer indivíduo poder se apropriar de lugares públicos (...). A *Ilha* não era minha, mas por dois meses foi. A idéia nasceu da vontade de conhecer aquele lugar e da impossibilidade de chegar até ele, pois não havia barcos que fossem até lá. O rio não tinha calado. Este sonho de conhecer teve, então, inúmeras dificuldades, inclusive tivemos de construir um trapiche. Era o desejo de realizar uma fantasia e isto se tornou mais importante do que os trabalhos: promover esta experiência, fazer com que as pessoas pudessem chegar até lá.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Eu acho que tem uma evolução em relação a isto: num primeiro momento está mais ligado à idéia de ocupação de prédios históricos, mas aí vai evoluindo para uma experiência maior: a questão do deslocamento, da paisagem, ela vai crescendo. No primeiro momento acho que é um pouco restrito à questão do patrimônio, dos lugares que não estão em atividade e daí vai se ampliando. (...) Falando em relação aos espaços existentes na cidade, na época, não tinha a ver com a questão de tu não teres perspectiva de aonde colocar teu trabalho.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

(...) A possibilidade da gente se articular, isto foi significativo para vários artistas. Saber que um grupo pode se reunir e construir alguma coisa com um tamanho grande e com importância de poder mobilizar as pessoas e, no caso da *Ilha* e da *Casa Modernista*, de poder chamar a atenção para estes lugares, de não só nós podermos chegar até lá, de podermos proporcionar isto para outras pessoas. Neste sentido teve influência. (...) As pessoas que foram lembram dessas experiências. Não só de ter ido ver os trabalhos, não se resume a isto, é mais. O *Arte Construtora* repercute nesta possibilidade de se articular como grupo, não grupo que defende alguma estética, mas para que possa se realizar algo comum, para que a gente reúna forças neste sentido e, para a cidade, foi uma forma um pouco diferente de mostrar uma exposição.

5.Existiu um objetivo comum?

Além do objetivo de fazer trabalhos para um determinado lugar, acho que tem a idéia de que estaríamos num sistema de trocas, criando diálogos entre nós. É um processo rico, a gente sempre conversava um com o outro sobre o que estava sendo feito, como estava sendo feito. Esta troca entre os artistas, se não era um objetivo claro, acabava alimentando a realização dos próximos eventos.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

A princípio não pensamos nisto, mas na medida em que o *Arte Construtora* foi sendo realizado a gente percebeu que ele entrava em choque ou causava incômodo em algumas instituições. Na *Casa Modernista* ele revelou um descuido, um abandono de uma instituição e geramos um conflito em relação a isso. Na *Ilha da Casa da Pólvora*, houve um problema em relação à exploração de turismo. As pessoas que exploravam o turismo na área acreditavam que o *Arte Construtora* era um projeto turístico e houve um embate com a Capitania dos Portos, por exemplo. Sem querer diretamente, a gente, quando coloca estes espaços em evidência, revela os problemas que estão a sua volta: ou interesses econômicos, ou desleixo das entidades que cuidam do lugar. Tu sempre revelas algo quando coloca um espaço em evidência. Então percebemos que o *Arte Construtora* tinha um caráter político neste sentido.

7.Como define a ação do coletivo?

Era o nosso desejo de realizar e isto não poderia ser proporcionado, acho, por uma instituição. Independência é uma boa idéia, envolvia nossa organização e a possibilidade de realizar algo que desejávamos.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Acho que o *Arte Construtora* não necessitou pensar esta situação: ele existia, tinha alguma repercussão, era conhecido. (...) Não precisa estar no centro para fazer alguma coisa acontecer.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Acredito que não. Em Porto Alegre, mesmo que haja espaço para a crítica, ele é monopolizado. Se tiver um único veículo ou um único crítico, isso se torna estanque, não

evolui para nada. A crítica é legal quando ela é diversa, quando existem pontos de vista diferentes.

10. Como caracterizaria o evento do qual participou?

O *Arte Construtora* é um trabalho em processo. Não há definição que o encerre porque ele está sempre em aberto, não há uma repetição (...). Um evento abre a perspectiva de novas relações com um lugar, com as instituições e sempre isso vai sendo ampliado ou modificado. (...) Um evento sempre vai dando subsídios para o próximo.

DADOS PESSOAIS

1. Nome:

Fabiana Rossarola.

2. Data e local de nascimento:

15 de agosto de 1970, Caxias do Sul.

3. Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, de 1989 a 1994.

4. Atividades remuneradas:

Hospital Psiquiátrico São Pedro, trabalhando com artes.

5. Tipo de produção:

Fotografia e xérox de fotografia em tecido redesenhado com costura.

6. Questões temático-formais:

Como trabalho com fotografias de gente que eu conheço e com quem tenho relações afetivas, isto parece reduzir ao tema de memória e afeto. Mas é muito mais interesse por foto, pela memória seletiva das pessoas e é fascínio pela imagem. Em última instância, escolho pela cor, forma. É imagem.

7. Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Carlos Pasquetti, a qualidade do olhar dele. Com ele eu aprendi a perder e, na época, eu trabalhava com acúmulo. A Nilza Haertel, na gravura, com quem passei bastante tempo. Tem as pessoas próximas: a Maria Helena Bernardes, o Cleber Rocha das Neves, a Elaine Tedesco, o Élcio Rossini, o Tiago Rivaldo. Passei muito tempo fascinada pelo Hélio Oiticica, antes disso pelo Duchamp. Eva Hesse é uma pessoa muito importante, os minimalistas, a Cindy Sherman, tem pessoas do vídeo (...). Fora isso tem uma leitura visual de mundo. De 1970 para cá, nós temos um acúmulo visual que para mim é interessante. Um supermercado é massa de cor, é pintura, é desenho.

8. Quais seus principais trabalhos? Porquê?

Acho que são sempre os de transição. Alguns trabalhos de resina com bonecos, com acúmulo visual. O nome de um deles é *Inocente*. Um trabalho bem importante foi o do *Plano: B*. O trabalho do *Remetente* também é importante. O meu último trabalho foi importante por ser um corpo de três metros, pela escala, pela cor e agora ele é muito mais

importante pelas dobras: deformação que este corpo faz e meu próprio corpo não faria. Fotografar este trabalho é importante.

9. Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Toda a viagem que eu faço. Chapada dos Guimarães, Peru (...). O trabalho se modifica. Um bom vídeo, um bom cinema. Gosto de cores falsas no vídeo, em filmes. As parcerias com os colegas: o *Plano: B*, *Remetente* (...). As relações com o outro.

10. Descrever sua relação com galerias e instituições:

Agora estou com a [galeria] Casa Triângulo em São Paulo. Depois do *Remetente* fui para Campinas e lá me convidaram para participar de outras coisas (...). Vendi em São Paulo e foi bom, mas tem de entender que aí o trabalho não é mais teu. A relação que tenho com São Paulo e com Porto Alegre, em relação à arte, é bem diferente. Aqui sou artista, mas sou trabalhadora. Lá sou artista. Gostaria de ter mais relação em Porto Alegre com o que eu faço.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

No *Remetente* eu iria trabalhar com todo mundo que eu admirava. Era poder pensar o que iríamos fazer (...). O que a gente quer, como a gente quer? E Para o *Plano: B* era a frustração de não ter passado na I Bienal [do Mercosul]. O *Plano: B* era uma coisa ingênua e mais ingênua ainda minha, tinha uma coisa muito afetiva de estar fazendo, de ver algo se materializando ali, ter conseguido fazer o catálogo e mostrar que era possível fazer algo. O *Plano: B* foi lavar a alma e, do começo ao fim, teve uma cumplicidade genuína. O *Remetente* também, mas ele tinha mais problemas, era muito maior, mais profissional. O *Plano: B* foi um prêmio. E a gente pôde convidar quem queria.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Foram as diversas questões apontadas.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Eu lembro muito é das reuniões que fazíamos (...). Isto não foi o mais importante.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Tem, acho que sim. Principalmente havia uma vontade de conversa, de abrir espaços para outros artistas virem e fazia falta conversas abertas onde realmente se falasse de questões importantes para cada um.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes:

No *Plano: B* e no *Remetente* teve um primeiro embate super bonito com o público, depois eu tive a sensação de esvaziamento, como se as coisas se perdessem. Acho que isto é meio Porto Alegre, meio Brasil. Conheço gente que não nos conhece e que faz uma leitura mais pontual e coesa do *Remetente* do que aqui. Mas isso é muito uma impressão pessoal (...).

5. Existiu um objetivo comum?

Fazer alguma coisa.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Tinha sim. Era quase panfletário às vezes. Tinha uma vontade de estar discutindo, tinha uma indignação. Estávamos todos mais perto da vivência de faculdade e era a resposta que a gente deu. Tinham algumas pessoas que nos diziam “cuidado não fiquem muito no contestatório...” Até para não sermos “Os contestatórios”, não se resumir nisso.

7. Como define a ação do coletivo?

Cada um fazia seu trabalho e o *Remetente* foi um *trabalho* (...). Muito mais alguma coisa que se *fez* do que alternativa a algo. Uma coisa interessante é que tinha os mais velhos, mais “sábios”, os intermediários e os mais jovens, ainda. Teve muito de alimentar-se de gente próxima com a troca mesma.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Era uma maneira da gente estar fazendo as coisas. Nem melhor, nem pior. Da gente.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Ainda falta crítica (...). Tinha [no *Remetente*] uma ingenuidade e uma verdade de, depois de feito, chamar alguém para olhar. Era uma vontade de estar olhando e de ter um olhar de fora que nos olhasse.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Como um trabalho. Em ambos [*Plano: B* e *Remetente*] a gente, fisicamente, trabalhou mesmo no espaço, tomou conta daquilo.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Jailton Moreira.

2.Data e local de nascimento:

04 de maio de 1960, São Leopoldo.

3.Formação:

Bacharel em artes visuais, graduação em desenho, Instituto de Artes da UFRGS, 1994.

4.Atividades Remuneradas:

Orientação em artes no *Torreão*, projetos de curadoria e cursos em Caxias do Sul. Nos últimos cinco anos, curadoria junto ao Instituto Cultural Itaú.

5.Tipo de produção:

Se tipo de produção é uma orientação em uma técnica, categoria ou mídia, então não tenho nenhuma orientação específica. Venho de uma formação em desenho, mas isso, lá pelos meados dos anos 80, já não dá mais conta.

6.Questões temático-formais:

As questões não são nunca temáticas (muito no início da minha formação houve algumas situações temáticas, mas hoje não há tema). Existem algumas questões formais que me atraem, mas não faço trabalhos para ilustrá-las. Agora tem algumas “frases” que funcionam como meta, como título de um texto que não existe, mas que orienta o trabalho. Uma é o nascimento da linguagem, o que vem antes dela, o que compõe a pré-linguagem. Outra é a idéia de lugar, a passagem entre a concepção de espaço para uma concepção de lugar. Uma terceira é “o que escapa” e que tem relação com o sensorial.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

São muitos (...). Tem influências antigas que foram descartadas, outras, mesmo antigas, se recompõem. Em termos de formação, eu tinha um amigo, o André Porto que me ensinou muito e talvez foi uma das pessoas com quem eu mais conversei sobre arte. Na minha formação teve influências muito mais de amigos, de outros artistas, do que de professores. O Renascimento é importante também para mim. Antigamente tinha Frank Stella (...). Quando penso em vídeo, Dennis Oppenheim. Gosto de Bill Viola (...). Alguns vídeos

experimentais dos anos 70 que envolvem pouca tecnologia e muito mais registros. Tem também Richard Long (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Não tenho um trabalho já feito que me chame mais a atenção, na verdade eu tenho dificuldade de olhar para os trabalhos antigos, então fica difícil eleger algum. Talvez eu explique o meu trabalho dizendo que a arte é algo que eu uso para fazer o que não sei. Na hora em que entendia, sabia o que estava fazendo, eu largava (...). Daí então um certo “desprezo” pelos trabalhos anteriores.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

As viagens que faço todos os anos: seja para lugares tradicionais ou para lugares estranhos e a percepção direta que tenho então. Isso para a minha formação é absolutamente fundamental.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Tive um começo rápido, com prêmios e galerias e depois o meu trabalho foi para um outro lado. Em galeria, a última exposição que eu fiz foi em 1986 e vendeu bem. Hoje não penso em galerias. Em relação às instituições não há também nenhum preconceito, embora o *Torreão* nasça um pouco de uma lacuna: nem a galeria nem a instituição davam conta de um tipo de discussão e produção que é um pouco esta de criação de lugar, intervenção e instalação.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos ou espaços?

O *Torreão* é um projeto de vida (e eu não sabia que seria). Eu não imaginava que poderia pensar e discutir sobre arte o tempo inteiro. Comecei a dar aula de artes muito cedo e com o tempo, me dei conta de que era um professor. Isso significava que eu tinha entrado na vida de muitas pessoas através da arte, da minha visão de arte e que esta visão eu desenvolvia tanto no meu trabalho quanto dando aula. No *Torreão*, isso tudo pôde se misturar de vez.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Havia um trabalho anterior que eu desenvolvia com adultos na Escolinha de Artes da UFRGS, houve uma hora em que precisava mais espaço e queria também maior

independência. Havia mais de trinta alunos que vieram então para cá, quando abrimos este espaço, o *Torreão*. Este é um lado, o outro é o encontro com a Elida: o nascimento do *Torreão* como um espaço para dar minhas aulas e servir como atelier para mim e a Elida. Quando nos deparamos com a torre que há na casa, decidimos oferecê-la para algumas pessoas intervirem no lugar e também abrir espaço para conversas com os artistas. O *Torreão* nasce de uma vontade fundamental nossa de unir produção e reflexão.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Os textos estavam lidos e continuamos lendo e vendo filmes (...). Mas como princípio, não tem.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Não. Talvez, depois, indiretamente, possa ter a ver, mas as necessidades então eram outras: dar aula, ter atelier, a torre foi um acaso. Depois o *Torreão* acaba ocupando um espaço que havia para ser ocupado e que ainda existe. Há lacunas que estão sendo ocupadas e isto é algo que está acontecendo no Brasil inteiro e também fora do país. O *Torreão* é a experiência mais antiga no Brasil e passa a ser uma espécie de referência. É uma atitude afirmativa e não negativa, não estamos preocupados em dizer não a esta ou aquela instituição: o que dizemos é *sim* a algumas coisas, a alguns posicionamentos. A partir desse *sim* já tivemos várias intersecções: com o Instituto Goethe, o Instituto de Artes, o Atelier Livre e não há problema nenhum. Não há negação alguma a algum tipo de trabalho.

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

O *Torreão* foi feito por mim e pela Elida para nós dois. Quando chamamos alguém para falar, é por nós mesmos. Caso tenha dez pessoas, ficamos envaidecidos. Não temos uma medida de atingir um número x de pessoas. Então eu acho que o *Torreão* tem um público bom e uma divulgação boa. Em cultura um já é muito... Então, pensando assim, o público e a visibilidade do *Torreão* é muito maior do que imaginávamos no início.

5.Existiu um objetivo comum?

Sim, temos a vontade de conversar sempre juntos sobre arte contemporânea. Acho que esta idéia de produzir e refletir juntos são o nosso objetivo.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Não tinha e nem tem agora.

7.Como define a ação do coletivo?

Sempre recusamos o rótulo de espaço alternativo. É um espaço independente com atitudes afirmativas.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Não. Inclusive esta situação sofreu mudanças: durante os anos 80 tinha de ir para o centro para ser visto, nos anos 90 se tu fores para lá não será visto (...). A questão hoje é: onde tu estás tem que criar conexões, articular outros circuitos e assim se perde esta idéia de centro.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Influenciou pela ausência, pela falta. A arte contemporânea precisa de um embate, dessa conversa e se não existe um espaço físico e intelectual para isso, a gente faz este espaço.

10.Como caracterizaria o evento ou espaço do qual participou?

Resumidamente: o *Torreão* é um espaço onde produção e reflexão vão se cruzar.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Jorge Menna Barreto.

2.Data e local de nascimento:

São Paulo, 1970.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, bacharel com ênfase em desenho, 1997.

4.Atividades Remuneradas:

Professor da Ulbra e também dou aulas de inglês.

5.Tipo de produção:

Não sou especializado em nenhum meio ou técnica, uso desde fotos até fundição.

6.Questões temático-formais:

Uma questão que tem me ocupado é problematizar a relação do trabalho com o lugar onde ele vai ser exposto. O lugar pode ser desdobrado em não só o lugar físico, mas, por exemplo, o trânsito das pessoas, como no *Remetente*.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

No Instituto de Artes a Elida Tessler foi uma referência importante, o Hélio Ferverza, a Marilene Pietá (...). Com artistas eu tenho fases (...). Em relação a textos minha leitura é bastante caótica, gosto de filosofia, do Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida (...). Gosto de literatura, até por que meu trabalho se aproxima muito da palavra.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Com certeza o trabalho que apresentei no *Remetente* porque ele inaugurou uma nova preocupação espacial, ele mimetizava a relação da rede dos convites e havia uma expansão para fora do espaço físico da exposição.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

O desenho.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Não tenho nenhuma galeria que me represente. A Bolsa de Arte tem alguns trabalhos meus, mas nunca expus lá. Gostaria de ter um vínculo com alguma galeria (...). Se considerarmos Bienais como instituições, tem sido uma relação boa. É através das instituições que meu

trabalho tem ganhado visibilidade. Participei da Bienal de Cuba, da Bienal da Venezuela (...). Estou participando do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais e das exposições que fiz a maioria foi institucional. Participo também do projeto Linha Imaginária.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Eu fiquei muito animado na época. Foi minha primeira exposição depois de formado. No meu projeto de graduação já tocava em algumas questões de corpo coletivo e o *Remetente* eu o via como sendo um corpo coletivo. Com o trabalho Con-fio eu queria que ele fizesse o movimento do *Remetente*: de difusão, espalhamento, de contaminação, de inclusão.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Havia um marasmo e havia a nossa vontade de mostrar que tínhamos voz, uma inquietação com a situação de água parada. Tinha uma grande carga de indignação, de inconformidade com as coisas, uma energia de protesto.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não claramente. Não foi algo que tenha embasado o grupo.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Havia uma inconformidade com o estado das coisas em geral, com o jeito com que os espaços tratavam os artistas.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

A visitação no dia da abertura foi bem boa e ganhamos um bom espaço na mídia, depois a visitação baixou, talvez pelo lugar não ser o “boulevard das artes”. Esta questão de quantificação é um pouco boba. Teve repercussões inclusive para fora do Rio Grande do Sul. Como projeto cultural o *Remetente* teve um grande sucesso. Até hoje ele é uma referência.

5. Existiu um objetivo comum?

Acho que sim, todos aceitaram participar. O resgate de uma ética tocava a todos nós.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

A inconformidade com as coisas foi uma forte energia. Inconformidade também com o não ser notado. Havia uma arte contemporânea sendo feita que não tinha como escoar. O *Remetente* ajudou a dar fluxo a esta produção.

7. Como define a ação do coletivo?

Não existia a formação de uma tendência ou a tentativa de criar algum “ismo”. Não afirmávamos nenhum conceito em relação ao trabalho propriamente dito. A gente estava afirmando que talvez existam possibilidades outras, que não as institucionais para que o trabalho ganhe visibilidade. Isto sim era uma afirmação.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Acho que sim. Talvez possa existir um pouco do desejo de legitimação dos artistas no eixo Rio-São Paulo e isso para mim não tem problema nenhum. Mas o *Remetente* foi uma exposição que não tinha compromisso com fronteiras.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Imagino que sim, por uma ausência de uma crítica mais séria e especializada em artes, o jornalismo acaba preenchendo de uma forma ineficiente este espaço. Esta é uma questão bem séria.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Para a minha produção o *Remetente* foi muito importante e para o sistema das artes ele foi um exemplo do que pode ser empreendido, de ver o artista como empreendedor e não como vítima ou uma figura fraca. Mostra que a gente tem poder de iniciativa.

DADOS PESSOAIS

1. Nome:

Laura Fróes.

2. Data e local de nascimento:

13 de janeiro de 1970, Porto Alegre.

3. Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, bacharelado em desenho, 1992.

4. Atividades remuneradas:

Atividade temporária na Bienal do Mercosul

5. Tipo de produção:

Agora não estou produzindo, a não ser um banco de dados e de idéias, onde anoto e faço desenhos de esquema. O desenho antes era muito presente, depois comecei a trabalhar com muito pouco uso da mão, em termos de desenho. Muito recorte, colagem, coisas prontas. Estava trabalhando, basicamente, com tecido. Agora quero desenhar novamente. Mas guardo coisas: camisetas, roupas com algum padrão que me interessa, feltros. Acho que quando retornar a linguagem será parecida com a que eu tinha. Na *Ilha da Casa da Pólvora*, eu fiz um pouco de produção e eles então me convidaram para interferir. Fiz algo bem sutil, com objetos.

6. Questões temático-formais:

Há uma tendência a se unir todas as costuras femininas como “a arte feminina gaúcha ligada aos trabalhos manuais”, como alguma coisa fechada, uma facção. Mas é tão ancestral que é meio nato, sem ser prendado. Não aprendi nada disso, mas para minha arte eu precisei fazer. É quase como a criança que faz garatuja. É o básico então tu teres contato com essas linguagens. Nunca me prendi em questões de unidade entre os trabalhos. Não tenho um tema completo, algo que apareça sempre, mas ao mesmo tempo os materiais se repetem. O uso do material: apropriação de materiais prontos, de materiais pessoais (e isso é bem forte), minhas coleções, enfeites de casa (...). Como no trabalho do *Remetente*.

7. Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

No Instituto de Artes, o Carlos Pasquetti me deu liberdade, intimidade e acesso e a Nilza Haertel (professora de gravura) se interessou e difundiu meu trabalho. A Mariza Carpes

reconheceu e incentivou um grupo de alunos que tinha uma carga forte em desenho (...). Eu colecionava imagens de Turner e de outros artistas (...). Gosto da Karin Lambrecht, Daniel Senise, Dudi Maia Rosa. Tem muita gente (...). Eu adoro os pré-rafaelitas. Também tem o Bosch (...). Nina Moraes com quem fiz um curso.

8. Quais seus principais trabalhos? Por quê?

A instalação do *Plano: B*, que me tocou mais do que o trabalho do *Remetente*.

9. Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Colecionar, guardar, cercar-me de coisas, de objetos guardados. Isto me alimenta, continuo sendo uma “fazedora”. A arte para mim é muito mais idéia e gerenciamento das coisas do que trabalho braçal.

10. Descrever suas relações com galerias e instituições:

Em relação às instituições eu cumpri bem a minha passagem. Fiz *João Fahrion*, MARGS, 1993 [exposição individual: *Projeto Novos Talentos*], participei de salões daqui (...). Exposições no MAC-RS: *A Matéria do Desenho* [1993] e *Jovem Pintura Figurativa do RS* [1994] com curadoria do Paulo Gomes. Foram exposições consideradas boas. Depois houve as exposições não institucionais como a *Ilha Casa da Pólvora; Plano: B* em 1997. O *Remetente*. Em galerias, nada, nunca trabalhei, mas não tenho posições contra.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

O *Plano: B* e o *Remetente* foram bem vistos pelas pessoas. Eu penso que agora minha opção seria por um caminho individual, por não poder mobilizar-me ou compartilhar tanto em um evento.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços:

Sobre o *Plano: B*, principalmente, estava chegando o final da década de 90 e ninguém tinha aparecido. Pensávamos que alguma coisa nós tínhamos de fazer para inscrever nosso nome nessa trajetória. Aí veio a I Bienal [do Mercosul] e tínhamos de fazer um contraponto forte. O *Plano: B* teve seu valor: todos levaram a sério e foi um exemplo de peso. O *Remetente*, com o apoio do FUMPROARTE, pode se realizar e trazer pessoas. Pudemos viver de arte

durante algum tempo. Foi também bastante visto. Foi bom, também, porque os artistas depois de 95 pararam de vir a Porto Alegre. Houve uma parada geral.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não leio muito (...). Mesmo na minha formação não foi muito exigido um trabalho teórico.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Com certeza. A questão era: vamos aparecer porque nada está acontecendo, vamos cavar nosso espaço. Foi uma busca para isso. Não iríamos entrar na Bienal, não venderíamos nada em galerias, Porto Alegre estava muito mal nesse sentido. Cito a galeria Bolsa de Arte por ser a única a ter uma passagem possível.

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes:

Foi uma idéia onde, inclusive os novos [artistas] se espelharam, a Tula [Anagnostopoulos], o André [Severo] (...). Criou-se uma ponte com esses novos. A gente não pode saber muito de dados, chegar em números. No *Remetente* nos sentimos realizando alguma coisa, trazer pessoas, fazer uma publicação, conseguimos legitimar, perpetuar alguma coisa. Os dois eventos [*Plano:B e Remetente*] foram objetivados. Talvez tenha fugido apenas 5% do núcleo plástico. O *Remetente* no Espaço da Ulbra não foi como no MARGS, onde entra muita gente todo dia. Mas pensando na realização, montagem e abertura, então foi plenamente satisfatório. Foi divulgado, mas sempre teve um certo estranhamento em relação ao *Remetente*. Pode não ter se concluído em termos de números como se gostaria, mas a gente não estava lá para contar número nenhum. Foi satisfatório de qualquer forma. Quanto ao *Plano: B* quem tinha de ver, viu. Os dois eventos foram centrados em nós, um abriu um pouco e o outro abriu muito mais para trocas entre pessoas.

5.Existiu um objetivo comum?

Sim. Desde o início quisemos mostrar que não éramos um grupo fechado, inclusive com diversidade de trabalhos. Pensávamos: não somos um grupo e nossos trabalhos não são unidos por uma linha, apenas juntamos a vontade de fazer algo e, depois, cada um para o seu lado. Foi um grupo enquanto o evento estava se realizando. Estávamos dando uma chance a nós mesmos de mostrar aos outros que era possível fazer.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

O *Plano: B* e o *Remetente* foram contestatórios e vistos como ousados e malucos por pessoas que eram de fora do mundo das artes. Os eventos que passam um pouco à margem

de serem oficiais causam estranheza. Ainda é fechado e restrito demais, precisa uma “oficialização” para as pessoas comparecerem.

7. Como define a ação do coletivo?

As trocas que tivemos foram super importantes. Fizemos alguma coisa.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Para o *Remetente*, quem veio de São Paulo e Minas Gerais nós os víamos como mais profissionais que a gente. Acho que São Paulo já entrou no imaginário de muita gente (...). Mas acho que ser ou não famoso, realizar ou não, se fecha aqui mesmo. Basta o teu círculo de atuação. Porto Alegre me satisfaz, me basta. Meu núcleo é este e deve-se fazer o melhor possível dentro dele. Porto Alegre deve se firmar melhor com a Bienal do Mercosul, por exemplo. Em função do avanço das comunicações, uma pessoa pode não sair nunca do seu atelier e mandar seu trabalho para todo lugar. A gente está aqui, mas queremos nos conectar com coisas boas.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

A idéia da rede do *Plano: B* (que foi o início) e do *Remetente* foi a de não se prender de forma alguma em curadorias. Foram autocuradas, por opção e não falta de opção. No *Remetente* chamamos, para posterior apreciação, curadores e críticos.

10. Como caracterizaria os eventos dos quais participou?

Como exposições que ocorreram na hora certa. Como última chance para pessoas que estavam unidas por atelier em comum, grupos de estudo (...). Acho que ficaram no calendário, marcaram presença e talvez tenham servido de exemplo.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Lucia Koch

2.Data e local de nascimento:

12 de novembro de 1966, Porto Alegre.

3.Formação:

No Instituto de Artes da UFRGS. Bacharelado em 88, licenciatura em 87 e mestrado em 2000.

4.Atividades Remuneradas:

Professora (...).

5.Tipo de produção:

O que eu puder usar para fazer meu trabalho que é, normalmente, feito no espaço usando equipamentos eletrônicos e elétricos e, às vezes, só filtro de luz. Eventualmente é vídeo. Eventualmente são projeções de slides ou luz e cor. Tem algo que organiza tudo como um todo, mas não tenho “um” tipo de produção.

6.Questões temático-formais:

Não tenho uma idéia ou um assunto que me interesse para todos os trabalhos.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Professores existem alguns, em momentos diferentes. No Instituto de Artes, foi o Carlos Pasquetti. Durante minha formação fiz alguns cursos paralelos. Estudei escultura com a Iole de Freitas que certamente foi uma grande influência. Me introduziu na produção de arte contemporânea brasileira (...). Depois disso fiz um workshop com um artista alemão, o Dieter Jung, que trabalha com hologramas e se considera um light-artist. De certa forma ele me influenciou também e, na época, eu já trabalhava com projeções e filtros de luz (...). Há a Regina Silveira também. Artistas da minha geração ou um pouco mais velhos me influenciam muito. Aqui em Porto Alegre tem a Lia Menna Barreto. Em São Paulo, o Iran do Espírito Santo, a Mônica Nador e a Ana Tavares (...). E outros artistas, mas principalmente, aqueles cujo trabalho eu conheço pessoalmente, eu tenho oportunidade de experimentá-lo. James Turrel é uma grande influência e tem Robert Irwin. São muitas as influências (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Na maioria, são os trabalhos mais recentes e que são os mais maduros, nos quais eu tive mais infra-estrutura para a produção e então pude fazer exatamente o que imaginava. Há vários grupos. Talvez o mais antigo que eu lembre, como sendo importante, foi o que fiz como um mostruário de fórmica com plaquinhas de diferentes cores. Foi com ele que tive a sensação de estar unindo o conhecimento de arte que eu tinha, da linguagem em si, com o que realmente gostava. Foi um trabalho de 1990, chamado Zero. Os trabalhos do *Arte Construtora* são todos muito importantes. Teve o da Bienal do Mercosul que foi marcante em termos de repercussão e desdobramentos que ele permitiu (...). Tem ainda o trabalho que foi o produto do período em que vivi na cidade do Porto, que fiz nas clarabóias de lá.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Acho que a minha questão é realmente visual e tem relação com a percepção. As principais experiências que influenciaram meu trabalho são todas dentro do campo da arte (...). A experiência com vídeo que tive, no período de minha formação, foi fundamental e me fez querer trabalhar com a luz e o espaço. (...) Lógica também é um campo de pensamento muito importante na minha vida e no meu trabalho (...).

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Estou agora, pela primeira vez, trabalhando com uma galeria comercial, a Casa Triângulo, em São Paulo. Recentemente, fiz uma exposição individual na Obra Aberta que é comercial e que eu considero o espaço de circulação, de exibição, mais interessante de Porto Alegre: é administrada por artistas que têm uma consistência e uma energia que são importantes. Quanto a instituições, eu sempre me senti mais à vontade dentro do circuito institucional do que no comercial (...). Foram espaços interessantes para mim, que me demandavam o que eu queria: a experimentação, construir uma poética minha e colocar o trabalho em contato com o público através destes espaços que são sempre variados arquitetonicamente. Então, as exposições que já fiz em diferentes museus do Brasil foram importantes para isso e, principalmente, para colocar o trabalho num espaço dado e em contato com o público que o frequenta.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Na verdade, a gente criou o *Arte Construtora*. Neste caso, o projeto se conforma com nossas necessidades e desejos. Tudo aconteceu muito organicamente, as coisas que

desejávamos e queríamos iam sendo pensadas coletivamente, discutidas e dali se produziam princípios organizadores e estratégias. Estas conversas eram muito naturais, falávamos disto como falávamos sobre a vida, talvez por isso que o *Arte Construtora* tenha uma ligação muito estreita com nossas vidas, com as experiências pessoais e do conjunto das pessoas. O motivo principal foi fazer alguma coisa com este conjunto de pessoas. O primeiro projeto se chamava *Câmaras*. Nós íamos visitar a Marijane [Ricacheneisky] que trabalhava na restauração do Solar e o lugar era fascinante e nos sugeria coisas, nos atraía para ele. Seu destino de se tornar o Museu da Assembléia Legislativa, para nós, não era satisfatório: o espaço era muito bom e queríamos que ele fosse mais vivo, mais aberto e mais integrado à vida cultural da cidade. Então, o usamos antes que ele assumisse esse seu destino (...). Era um desejo de ocupação, de usar aquele espaço atraente, e fazer isso juntos. E não eram apenas os nossos amigos, nós acreditávamos que era o lugar que indicava as pessoas que convidamos. Olhávamos para uma sala e lembrávamos um ou outro artista cujos trabalhos ficariam ótimos ali. Assim, fomos listando pessoas que imaginávamos que poderiam produzir alguma coisa de interessante pensando naquelas circunstâncias, no espaço e neste conjunto de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Estas foram as questões detonadoras. Com esta experiência, começamos a nos dar conta de coisas que nos interessavam e que haviam aparecido e outras que desejávamos transformar. Aí é que se configurou um projeto propriamente dito. A experiência se transformou em parâmetros ou princípios para que organizássemos outra, pois imediatamente, havia o desejo de repeti-la em outros espaços. O que fizemos, pensar sobre um lugar e produzir algo para ele, poderia acontecer em vários outros lugares que também nos fascinavam. No projeto, há aspectos importantes, como a autonomia, do começo ao final: nós sempre concebemos o que iríamos fazer. Formamos um conjunto um pouco diferente a cada situação, escolhíamos as cidades e nelas os prédios que, de alguma forma, continham aquilo que pensávamos e sentíamos a respeito delas. As casas como condensação do que era cada cidade para nós. Em São Paulo [1994], foi no *Parque Modernista* – o primeiro projeto modernista no país. O fato dele estar abandonado, de estar em ruínas, nos interessava muito. No Rio de Janeiro [1994], trabalhamos no *Solar Grandjean de Montigny* que foi construído através do olhar de um estrangeiro que se adaptava à floresta tropical e ao modo construtivo brasileiro. Tinha isso de sermos, também, estrangeiros nesses lugares e ser assim que nos aproximávamos deles

(...). Para mim e, talvez não para todos, essa autonomia do projeto é importante. Os anos 90 foram o auge da figura do curador, começou a se estabelecer um sentido mais discursivo nas exposições, na forma de apresentação dos trabalhos e, principalmente, na mediação que passou a acontecer entre a produção artística e o público. Eram textos enormes expostos juntos com os trabalhos. Curadores que passaram a assumir o papel de autores e exposições onde os trabalhos ilustravam um discurso teórico de uma outra pessoa. Fazer algo que dispensava a presença de um curador, que abreviava este caminho entre o artista e o público, para mim era, talvez, o mais interessante. Éramos nós decidindo tudo, desde decisões individuais de como o trabalho ia ser realizado, qual seria o sentido, a poética e os conceitos do trabalho, até decisões coletivas de como isso deveria ser apresentado. Que tipo de catálogo deveria haver, como seria o registro, que discussões que poderiam se desencadear, como divulgar, enfim, todas estas etapas da produção de um evento estavam sob nosso controle na medida do possível. No começo, tínhamos muita dificuldade de produção. Havia pouco dinheiro e tratávamos esta precariedade da estrutura como uma espécie de conteúdo do projeto total. Era não ficar reclamando, e sim pensar com o que tínhamos, o que dava para fazer (...). Tem outro interesse bem particular meu que é a idéia daqueles espaços que ocupamos, serem projetos arquitetônicos de alguém, e o que eu fizer, está em diálogo com este projeto e com os usos que se fez dele. Hoje, o que eu vejo está menos voltado para a idéia arquitetônica e mais para a de que o lugar tem uma vida. É um organismo (...). Depois de ser um espaço arquitetônico ele é um lugar, pois passa a ser usado. Ele é caracterizado porque tem uma história, uma memória. Tem vida mesmo (...) e, inclusive, pode morrer. Muitas das intervenções que realizamos, foram absolutamente discretas no sentido das pessoas não reconhecerem como um trabalho de arte nem perceberem o que estava lá. No *Parque Modernista*, teve um trabalho com luz que era no quarto da babá. A maioria das pessoas entrava e achava que não havia nada ali (...). Muitos dos trabalhos estavam mimetizados com o lugar e não faziam mais do que rerepresentar aqueles espaços numa outra circunstância.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Bom, já falei um pouco disto. Não sei se houve condicionantes, foi tudo mais natural (...). Era mais da ordem do que a gente desejava. Trazer os espaços desejados para um projeto era uma operação, mas não que houvesse uma condicionante, no sentido de restrição. As nossas vidas eram condicionantes e talvez isso dê conta da pluralidade do *Arte Construtora*. Desejávamos algo e produzíamos as condições. Na hora de realizar o trabalho, daí sim encontramos condições definidas que interferiram no processo todo.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Não, pois a gente gosta dos espaços disponíveis na cidade e podemos usar todos os que nos interessam. Além disso, nos interessamos por aqueles que não são convencionalmente voltados para exposições de arte. (...) Na *Ilha da Casa da Pólvora*, principalmente, teve um público surpreendentemente variado que eu não sei se é possível num museu (...). O fato de escolhermos espaços que não são, necessariamente, aqueles que abrigam exposições de arte e o fato de não tratarmos o que fizemos como exposição de arte, na verdade, fez com que pudessemos atrair muitas pessoas. Um alargamento, uma ampliação do alcance de nossos trabalhos era possível por estarmos ocupando estes outros lugares. Há espaços institucionais interessantes, mas me interessa, também, este outro tipo de aproximação com outros espaços (...).

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

O *Câmaras* trouxe mais público do que esperávamos, o que mostra que não só nós éramos curiosos em relação àquele lugar, mas também outras pessoas da cidade. O fato do espaço ter mudado de destino, mesmo que temporariamente, foi significativo. Depois do *Câmaras*, ele abrigou, mais ou menos por um ano, outras exposições e isto é certamente uma consequência do que aconteceu quando estivemos lá. A *Ilha* tem uma repercussão um pouco diferente. Ela tem essa idéia de alargamento, de não ter sido notícia só para o meio das artes. Já o *Câmaras* foi principalmente visitado por pessoas desse meio. Então, o evento da ilha estava mais inserido na vida da cidade e era isso que a gente queria: que causasse uma espécie de reverberação na vida da cidade. Criamos uma ponte entre a *Ilha da Casa da Pólvora* e a cidade e o que fizemos foi apresentar o lugar já mediado pelo nosso olhar (...). Eu acho que o *Arte Construtora* tem uma influência muito maior que é dele em si mesmo.

É o tipo de influência que nos interessava e que tem a ver com a natureza da construção do projeto. Ter mostrado para algumas pessoas que chamaram outras e outras. E também pelo fato de nós já termos mostrado as imagens das documentações que fizemos em muitos lugares. A própria notícia do que fazíamos, de certa forma, ia desencadeando outras iniciativas. Era tão claro que era uma ação de artistas que outros se sentiam à vontade para agir também e de uma maneira única. Não tem nada igual ou copiado e, ao mesmo, tem vários aspectos em que enxergo alguma ligação com ter conhecido o que fizemos. Acho que o projeto tem, no Brasil de um modo geral e não só em Porto Alegre, uma significação. Fez uma diferença.

5.Existiu um objetivo comum?

Temos vários objetivos comuns como já comentei. Trabalhar com as coisas que a gente encontra, escolher lugares que estão identificados com a cidade e que nos interessam por vários motivos. Inclusive aqueles particulares a cada um. Produzir trabalhos para estes lugares e eles serem vistos como uma investigação sobre os espaços e como uma proposição para eles ao mesmo tempo. (...) A nossa maneira de ver as coisas abriga todos os desejos e necessidades de cada um e, também, aquilo que articulamos coletivamente (...).

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Não. Tem um forte aspecto político em tudo que fizemos, mas não um caráter contestatório do tipo “isto não pode ser assim”. Acho que nem quando ocupamos o *Parque Modernista* que foi, talvez, o lugar que mais favorecesse esse tipo de situação. Ali tratamos de algo inaceitável que era o estado de abandono em que estava sendo já tombado pelo Patrimônio Histórico. Encontramos uma espécie de censura por parte da associação que administrava o lugar em termos do alcance do projeto: não pudemos fazer aberto ao público durante muito tempo e a divulgação foi totalmente controlada (...). Nada favorecia a abertura daquele espaço ao público para, justamente, não se evidenciar a questão de seu abandono (...).

7.Como define a ação do coletivo?

Construtora.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Não sei se a gente é tão periferia assim. Na época, pensávamos em como era bacana ser periferia, pois os centros estavam cansados e tínhamos vitalidade porque, de certa forma, agíamos periféricamente. Hoje, acho que somos uma espécie de centro e formar o *Arte*

Construtora é formar um núcleo. Um centro de alguma coisa que irradia outras. (...) Esta questão de centro é um discurso do centro: se instituir como centro é discurso obsoleto e pertence ao que ele quer instaurar como visão do mundo. Politicamente é não-interessante para nós acreditarmos que não vivemos em um centro.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Arte contemporânea é arte que se faz hoje. Não acho que falte espaço para a arte. Crítica falta em quantidade e qualidade, pois é difícil ver textos críticos publicados. O que há são resenhas de teor jornalístico, mas que também são interessantes para o público porque informam. Agora, crítica no sentido de uma reflexão que acrescente algo ao que foi feito e que dali produza uma outra coisa e que também é trabalho de autor e de reflexão, isso falta realmente. Mas acho que não nos influenciou especialmente (...).

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

O *Arte Construtora* é um projeto de artistas e esse “de artistas” é importante.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Maria Helena Bernardes.

2.Data e local de nascimento:

8 de março de 1966, Porto Alegre.

3.Formação:

Bacharel em desenho e gravura pelo Instituto de Artes da UFRGS, gravura em 1988 e desenho em 90.

4.Atividades Remuneradas:

Esporadicamente dou oficinas, aulas. Mas não é nada fixo.

5.Tipo de produção:

Trabalho atualmente com intervenções urbanas, com o tridimensional, instalações.

6.Questões temático-formais:

O trabalho atual se volta para os espaços vazios, nulos e para os intervalos. Formalmente, inclusive, é uma briga, pois penso em abordar o vazio por um esvaziamento de formas e de estrutura.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

O [Carlos] Pasquetti como professor. Hoje, muito a Marina Abramovic. Recentemente também andei estudando o Gordon Matta-Clark. E tem o Hélio Oiticica que está sempre no coração. (...) Retomei a correspondência entre o Hélio e a Lygia Clark e isto tem sido uma referência muito forte.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Tenho a intuição de que o trabalho que fiz em Paris, o da Coluna, (...) é um divisor de águas. Também este novo trabalho que chamo de vagas. Estas intervenções urbanas eu aposto que seja o início de um entendimento do que possa ser um caminho de maturidade para o futuro.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

As viagens, os deslocamentos. Inclusive, no Projeto Areal, a gente só consegue fazer uma reflexão sobre a arte e tudo que ela envolve em deslocamento. Para perder a referência do meio cultural que a gente vive, para perder um pouco dos parâmetros e do abrigo. Viajar e

estar presente nas situações mais ordinárias possíveis, nas de vida e do cotidiano. Gosto de viajar, mas não é nas paisagens excepcionais que vou encontrar referências e sim no lugar mais comum (...). Aí que tenho de estar, isto catalisa meu trabalho.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Nunca mandei proposta para uma galeria privada, até agora isto não foi atraente. Mas não tenho preconceito. Quanto às instituições, tive uma vida normal com exposições coletivas, seleções e convites. Atualmente, também não é muito atraente. Não é uma meta. Acho que tem mais vida fora.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Primeiro, tem a questão do grupo que eu adoro e não vivo sem. O *Plano: B* foi uma rara experiência, um grupo que teve uma energia que funcionou junto, em sintonia. Ele foi meio que uma conseqüência do *Remetente* ter sido recusado pelo FUMPROARTE. Pensamos em fazer alguma outra coisa e ele veio e foi não institucional e não previsível, com todos os riscos e isto me atraía. (...) Foi uma experiência de grupo e de arriscar em conjunto, para mim era o grande mote. O *Remetente* já entra na questão da apresentação da arte, de pensar quem está definindo arte e a apresentação pública da arte. Pensar em fazer uma exposição onde um artista reconheça em outro uma referência, se deixe seduzir pelo trabalho deste segundo e o convide e confie cegamente a ele um convite para um terceiro. Isso era o mais lindo do *Remetente*. (...) Também atraía o fato de cada um mostrar um conjunto de sua produção, um grupo de coisas escolhidas pelo próprio artista e não um objeto solto num espaço cheio de coisas. Tínhamos este cuidado.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

(...) O *Remetente* tinha um contraponto à Bienal [do Mercosul]. Em 1996, começamos a pensar que no próximo ano teríamos a Bienal em Porto Alegre, ou seja, seria um ano de termos só uma visão institucional da arte contemporânea na cidade e ela iria ocupar todos os espaços. A gente sentia uma decadência dos salões e do circuito institucional no Rio Grande do Sul. Tínhamos medo de uma marginalização dos artistas gaúchos em relação ao

resto do país. De uma situação de incomunicabilidade, de fechamento provinciano. (...) Pensamos em fazer alguma coisa querendo mostrar, pelo ponto de vista do artista, que podíamos nos comunicar sem fronteiras, por vontade, por sedução e sem ser institucional, mas com qualidade. Uma exposição exemplar no sentido da qualidade, do capricho, da entrega, da dedicação e do aprofundamento. Era então um contraponto a algo que sentíamos perdendo forças.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não me lembro (...).

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Tinha uma insatisfação com a condução dos espaços públicos, uma sensação de decadência. (...) Além disto, achávamos que nesses espaços as exposições eram frouxas no sentido de realmente proporcionar um encontro com o trabalho, profundamente. Talvez não tenhamos atingido isso plenamente, mas fomos movidos por isto. A gente tentou fazer uma exposição que fosse exemplar. Queríamos resgatar o espaço moral das exposições, com conteúdo, com apresentação e sem tanta mediação. No *Remetente* não tinha texto, era só o nome do artista e o trabalho, um por vez (...).

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

O *Plano: B* foi uma injeção de alegria. Claro que a gente procurava visibilidade, claro que aproveitamos o momento da Bienal. Mas ele foi um cutucão. Havia todo aquele evento institucional, tanta dor latino-americana e nós resolvemos chamar as pessoas para uma festa. Mesmo que não fossem nossos melhores trabalhos, pois ficamos muito ocupados em produzir o *Plano: B* para que ele pudesse acontecer. Então, resolvemos chamar todo mundo e falar um pouco de arte. O *Remetente* rendeu e rende uma série de discussões em vários níveis, inclusive em outras cidades as pessoas perguntam sobre ele. (...) Questionam bastante a questão de ter sido sem curadoria, creio que pela polêmica que o texto do Agnaldo Farias criou. O *Remetente* foi para a estrada.

5.Existiu um objetivo comum?

O *Plano: B* tinha aquela aposta de provocar alguma coisa. O *Remetente* já tem um objetivo profissional de independência e autonomia. A gente queria mostrar, também para os artistas, que havia a possibilidade de olhar para o outro, que pode não estar só aqui em Porto Alegre, mas em qualquer lugar. Então, ele foi um convite para se apaixonar pelo

trabalho de um outro artista, para ir atrás de seu par. O maior objetivo, além do que eu já falei de ser uma exposição com qualidade e concentração, é o de se ramificar e estar no mundo, estando aqui ou em qualquer lugar, através desta conexão que a arte faz de que um trabalho leva a outro.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Tinha e espero que não rançoso. No *Remetente*, na verdade, era um caráter crítico: as exposições coletivas de arte eram um amontoado de objetos, eram obscenas, caóticas e, ainda por cima, eram cheias de explicações enxertadas que te roubavam da experiência com o trabalho. Ele foi uma exposição convencional, mas montada por artistas. Hoje, quando tu vais montar teu trabalho em qualquer instituição, tem uns três montadores e tu não tens tempo de conceber, não escolhes teu espaço físico, tudo já é pensado antes, depois de ti e acima de ti e tu tens de estar em frente a um outro artista porque alguém já construiu um discurso que te liga a ele. No *Remetente*, não tinha isso. Mesmo nas redes nós não ficávamos necessariamente próximos. Só se os dois ou os três estivessem de acordo. Acho que tinha uma contestação forte da forma de apresentação (...) e, mesmo que a gente não tivesse muita consciência, já tinha uma prevenção contra uma rigidez curatorial e esvaziada.

7. Como define a ação do coletivo?

O *Remetente* tinha uma crença no sistema de artes, contanto que este olhasse para o que a gente pedia: dignidade, profundidade, concentração e menos categorias. Nesse sentido ele foi afirmativo e crente. Achávamos que se déssemos o exemplo, iriam nos seguir. Hoje, pessoalmente, se não sou cética, também não espero nada. Hoje, penso “vamos simplesmente fazer”.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Com certeza. Tanto que a idéia original do *Remetente* era “não estamos conectados ao centro e não somos visíveis a ele”. Dando uma importância a ele. Na verdade, a gente queria era existir e achava que essa coisa de estarmos excluídos era culpa nossa, do Rio Grande do Sul, pelo fechamento e por falta de vontade das instituições de arejar a cidade com artistas de fora. Não que fossem melhores do que a gente. Tinha o projeto do Gaudêncio [Fidelis – junto ao IEAV, Instituto Estadual de Artes Visuais] que mostrava essa vontade e não é o caso de estares desmerecendo a produção local. Artista não tem cidade,

região, geração (...). O que eu não via na época e vejo hoje, é que às vezes o Rio de Janeiro e São Paulo não estão tão curiosos pelo que acontece fora (...). O fato de não ser centro, hoje, é positivo. A gente tem todos os outros não-centros para procurar contato. Mas no *Remetente* a gente tinha medo de que Porto Alegre fosse ficar de fora de todo canal de comunicação por onde passam os artistas. (...) Na época tínhamos uma visão referencial, hoje penso diferente e não é apenas por minha causa, mas por que houve mudanças mesmo.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

No *Plano: B* e no *Remetente* não discutimos, nas reuniões, nem crítica e nem curadoria. Estávamos voltados para produzir as exposições e acreditando na capacidade do artista de fazer uma reflexão crítica. Organizar algo e saber fazer isto. Estender a autoria para outros níveis que não só dentro do trabalho em atelier, mas a autoria de um evento, de um projeto, de uma situação de apresentação do trabalho. Mas não fazíamos esta reflexão diretamente, talvez, indiretamente, e estendendo ao fenômeno da curadoria. Poucos do grupo já tinham experimentado um circuito profissional mesmo. Passar por um eixo curatorial e ter seu trabalho identificado ou rotulado (...). De lá para cá isto mudou para, pelo menos, parte das pessoas do grupo. Então, não discutíamos isto, mas de certa forma reagíamos à situação.

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

O *Plano: B* e o *Remetente* foram coisas diferentes. O primeiro foi uma injeção de ânimo, foi feito desinteressadamente (...). Foi uma bola de luz de amizade, confiança e vitalidade antes de ficarmos, definitivamente, adultos e profissionais. O *Remetente* acho que foi o primeiro exercício de realmente colocar um pensamento sobre arte na roda. Ele vinha com muita responsabilidade. Foi um aprendizado de produção, de um exercício de vontade dentro de uma produção séria e de administração de recursos, de passar pela experiência social de produzir uma idéia que resultasse num evento e que tivesse convidados. Arcar com a responsabilidade do que todos disseram e que não foi pouca. Até hoje, respondo em palestras às críticas do Agnaldo Farias que, na época, eu abominei. Mas, depois, elas me deram muito o que pensar e o que responder (...). Acho que foi uma exposição que se ramificou, de alguma forma correu o país. Foi um exercício de responsabilidade, de executar, prestar contas, captar recursos, arcar socialmente, mas não perder a força, o vigor da proposta original.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Maria Ivone dos Santos.

2.Data e local de nascimento:

Vacaria (RS), 08 de maio de 1958.

3.Formação:

Comecei com gravura no Atelier Livre da Prefeitura, mas, também, fiz outros cursos de gravura. Minha graduação foi em 1990. Departamento Objeto, opção em Joalheria na Escola de Artes Decorativas de Estrasburgo, na França. Fiz Licenciatura em Artes na Universidade de Estrasburgo. Especialização em Artes Aplicadas em Paris I, Panthéon-Sorbonne, Mestrado em Artes Visuais em 1994 e Doutorado lá também.

4.Atividades Remuneradas:

Professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

5.Tipo de produção:

Não tenho um meio específico, mas transito muito entre a fotografia e a escultura. (...) No trabalho que fiz no *Remetente* eu mexi com alguma coisa que era quase arquitetura. Transito entre diferentes procedimentos muito em função das questões que estou trabalhando em relação ao corpo, imagem, espaço. Tem muito trânsito de meios.

6.Questões temático-formais:

O que tem aparecido muito, ultimamente, é a questão dos gestos, do corpo, da mão. Em um trabalho anterior havia a questão da paisagem, mas que se encontrava no corpo. Seria, então, paisagem, corpo e gesto.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Quem eu acho muito interessante é o Cildo Meireles. Tem o Sarkis que é um artista muito importante. O que vejo em comum entre os dois é o trabalho muito sutil com o espaço. Sutil e amplo ao mesmo tempo. Partir de uma relação minúscula até uma quase arquitetural mexendo com a escala e o espaço. Eles trabalham também com a memória com a qual eu, igualmente, me ocupo: memória de viagens, de espaços, de vivências (...). O Sarkis trabalha também com a re-atualização da própria obra, que é algo que eu também tenho (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Tem diferentes épocas. Dos anos 80, os principais trabalhos seriam uma série de gravuras em metal feitas a partir de lembranças, de experiências de espaços de viagens, de paisagens. Depois disso, um trabalho importante foi “Abreuvoir” [1991]. Em fotografia e que constrói uma situação de paisagem do corpo. (...) Depois, houve “Na ponta dos dedos” que eu chamo “Du Bout Des Doigts” [1993]. São dedais que fiz para cada dedo da mão, cada um de um metal diferente: ouro, ferro, prata, cobre e estanho (...). “O Inversor” consiste num tipo de colaboração e trabalho coletivo que realizamos entre 1993 e 1996. Um trabalho gráfico que foi apresentado pela primeira vez em Estrasburgo, na Galeria Finnegans. Depois na Fundação Danae, na França, e em Santiago do Chile [interferência de 24 horas na Ponte do Paseo Vicente Huidobro] e na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre [de 13 de abril a 10 de maio de 1996]. Hélio Ferverza, Gabriel Goerger, Marie-Anne Pouhin e eu trabalhamos um documento gráfico (foram impressos mil cartazes em off-set), onde cada um trabalhou um aspecto. Nos preocupávamos com a maneira e a inscrição deste documento em um evento, ou como fundador de um evento*. Estes trabalhos resumem a questão da paisagem, da memória, do corpo (...).

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Há todos os desvios. Por exemplo, minha formação em joalheria, experiência com objetos, com design (...) e situações de vida, contingências que considero desvios e que entram no trabalho sob a forma de experiência. (...) Minha relação gráfica e fotográfica e com o fazer, construir, manipular (...).

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

(...) Aqui no Brasil, mais especificamente no Rio Grande do Sul, eu não tenho como ter relação com alguma coisa que não existe, então eu não tenho relação (...). A mais recente foi com o Projeto Rumos Visuais do Itaú e o trabalho acabou tendo uma visibilidade que nunca havia tido. Nós temos um problema: nossos espaços institucionais são muito pobres, não de espaços físicos, mas de recursos humanos, de projetos mesmo. Mas nunca deixei de trabalhar por causa disto.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

* As informações sobre “O Inversor” foram fornecidas por e-mail e, posteriormente, recebemos mais material sobre o mesmo.

A amizade e o respeito pelo trabalho da Elaine [Tedesco]. Eu fui convidada por ela e, além disto, a gente teve um pró-labore para desenvolver o trabalho (...).

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

A aprovação pelo FUMPROARTE foi uma condicionante básica (...). Também o fato de todos virem de uma experiência institucional frustrada, pois não existia muita coisa no meio e isso faz com que tu queiras construí-lo de alguma maneira. (...) Tinha a motivação, o desejo das pessoas e a consciência de saber que se estava fazendo algo importante para si e para os outros e, principalmente, com uma proposta diferente.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Para mim, não. O que tinha de claro era o fato de tu estares em uma corrente, tinha alguém que vinha antes e alguém que vinha depois. Eu estava no meio e esta situação, para mim, foi bem interessante. Senti-me como um elo entre duas situações e achei que isso era importante. Tinha consciência de que iria trazer alguém que o grupo não conhecia. Seria a importância desta pessoa [Sandrine] para o grupo e dele para ela. Estava no meio de uma articulação e isso é uma coisa que eu gosto de fazer (...).

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Não é a falta de espaços, mas de projetos. Na verdade, a gente tem espaços, mas temos poucas políticas, poucos projetos. (...) A gente vinha de uma experiência frustrada com o equipamento cultural gaúcho, com o MAC e as galerias municipais e estaduais que vêm, no decorrer dos anos, com um desgaste administrativo e funcional muito grande por falta de verbas, de idéias e de vontade política. Público a gente tem.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Acho que foi muito boa (...). Até hoje e em diferentes lugares a gente comenta o trabalho do *Remetente*. Ele teve uma diferença grande. Os artistas não foram curadores de um conceito, a exposição não trabalhou com um conceito e sim com circuitos nos quais tu não conheces o fim. Teve um ponto de abertura nesta rede que não chegava a determinar uma tendência. Lidava muito mais com uma rede heterogênea de pensamentos, criava uma estratégia de um olhar heterogêneo (...). Os nossos critérios de escolhas não eram os

mesmos e isso era bem interessante. De uma certa maneira, também funcionou para que os trabalhos dos artistas fossem vistos e, por outro lado, os artistas perceberam que podiam tomar as rédeas de sua própria produção buscando outras formas de veicular seu trabalho.

5.Existiu um objetivo comum?

Acho que este objetivo comum era aberto.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

(...) Em primeiro plano as pessoas queriam criar uma visualização que saísse um pouco dos padrões.

7.Como define a ação do coletivo?

Acho que houve um pouco a idéia de colocar outro tipo de relação, de processo artístico (...). O *Remetente* foi um marco interessante, se tomou consciência do artista não ser tão dependente dos outros, nem do crítico também.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Acho que sim. Mais no sentido de ter responsabilidade com relação a tudo o que se estava fazendo, de ser uma exposição desta importância. Ela, inclusive, deu mais visibilidade. Para mim, o que é mais grave do que esta questão é a de que não está na rotina das pessoas irem a uma exposição (...). Acho que cada vez menos se endeusa o centro, Rio ou São Paulo. Hoje se tem uma posição mais crítica e as pessoas estão, em geral, mais informadas. Há mais acesso à informação.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Estas faltas deram espaço para os artistas fazerem algo, ocuparem estes espaços vazios. A carência acaba gerando a ocupação dos espaços (...).

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Uma exposição muito rica, aberta, bastante complexa. É difícil ter uma visão totalitária dela. (...) Ela funcionou, entre outras coisas, com um bom gás de divulgação do trabalho feito no sul, pois ela fez uma ponte. Acho que a palavra que define o *Remetente* é reciprocidade, ter esta relação de troca, inclusive no sentido humano. Ele não é passível de ser apropriado politicamente, foi um bem dos indivíduos.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Maria Lúcia Strappazzon.

2.Data e local de nascimento:

Ijuí (RS), 14 de abril de 1964.

3.Formação:

Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bacharelado em pintura, em 1989 e licenciatura.

4.Atividades Remuneradas:

Professora do Município.

5.Tipo de produção:

Agora estou parada, mas sempre me dediquei mais à pintura, objetos também.

6.Questões temático-formais:

Sempre usei questões bem pessoais, coisas de instinto e intuição.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

O Yeddo Titze foi um professor bem marcante. O [Carlos] Pasquetti foi meu orientador. Tem o Renato Heuser também. Sempre adorei arte naïf e primitiva. (...) O que ainda foi importante foi a convivência, a troca com os colegas.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Houve dois momentos importantes: a própria participação no *Plano: B* e uma exposição individual que fiz no Gasômetro [*Estandartes*, Arcos da Usina do Gasômetro, 1996] onde eu mudei e comecei a trabalhar com objetos.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Sempre o que me move é uma volta para o meu mundo interior.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Nunca tive relações com galerias e onde eu participei sempre foi em espaços de instituições públicas.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Foi participar.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

(...) Tinha a I Bienal do Mercosul e nós sentíamos muitas deficiências no meio. É frustrante ver isso (...). Então a Lena [Maria Helena Bernardes] e outros é que trouxeram essa idéia de fazer uma coisa alternativa mesmo, para ser visto. Não se conformavam de ficar fora deste circuito. Nos reunimos, já tínhamos outras experiências de haver trabalhado juntos (...). Era uma “indiada”, sabíamos que iria dar trabalho e dar polêmica, mas resolvemos fazer. Era importante e o pessoal queria ser visto. Foi criado o *Plano: B*.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não lembro de grandes discussões teóricas, mas cada um tinha suas influências, isso era bem claro.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Sim, tanto que surgiu a idéia de ser um espaço completamente diferente. Os espaços que havia não nos satisfaziam (...).

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Acho que o *Plano: B* foi significativo. Montamos algo de estratégico, a gente queria aquilo. (...) Queríamos também “sentir a temperatura”, ver quem iria e se aceitariam ou não. Acho que teve uma boa repercussão e ela foi positiva (...), as pessoas gostaram da idéia.

5. Existiu um objetivo comum?

Era o de ser visto paralelamente à Bienal. Era o objetivo mais claro de todos.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Sim, com certeza. A essa coisa estabelecida, a essa coisa de curadorias da Bienal, de não termos mais lugares e que estes nos satisfizessem. Resolvemos criar o nosso. O pessoal responsável pela cultura em Porto Alegre estava estagnado. Nós falávamos muito desta estagnação em que as coisas estavam. Para nós era pouco. A gente não se satisfazia, achávamos que tudo estava muito parado. O MARGS não estava bem e a Casa de Cultura nunca “emplacou” na verdade.

7. Como define a ação do coletivo?

Foi muito bom a gente ter definido um objetivo e tivemos de pensar um sistema para sustentar o *Plano: B*. Foi por venda de cotas, saímos atrás disso tudo. Foi positivo e ali nós

tivemos bem a noção de como é difícil o artista se autogerenciar. Era um desgaste grande. (...) Tínhamos de nos preocupar com todas as coisas, mas acabou funcionando.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

(...) Acho que dos participantes poucos tinham uma preocupação sobre isso de São Paulo e Rio de Janeiro. É meio provinciano e não pensamos sobre esse aspecto, o que pensamos foi em fazer acontecer aqui que é o lugar em que vivemos (...).

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Com certeza, isto foi decisivo. Para nós não existiam espaços e a gente tinha de criar um.

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Foi ousado, sem dúvida, e muito bom. (...) Acho que marcou e ficou na história, cumpriu seus objetivos.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Marijane Ricacheneisky.

2.Data e local de nascimento:

Cruz Alta (RS), 10 de agosto de 1960.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, em 1985 licenciatura. Em 1986, bacharelado em desenho.

4.Atividades Remuneradas:

Professora.

5.Tipo de produção:

Pintura.

6.Questões temático-formais:

Nos últimos tempos, tenho trabalhado com o foco na paisagem e acho que sempre é observação. A minha história é a composição.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

O professor [Carlos] Pasquetti. O Kandinsky muito, num certo momento. Alguns textos que li do Merleau-Ponty e do Bachelard.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Uma exposição individual em 1990 na Casa de Cultura Mário Quintana. Depois, no mesmo local, a exposição “Planos e Planos” com a Elaine Tedesco. Os trabalhos no *Arte Construtora*: nos dois primeiros, formalmente, foram trabalhos que me agradaram, deram um bom retorno por parte do público. Com o *Arte Construtora* o tipo do trabalho era importante: o grupo, o ir para outros lugares, o mexer com outros espaços são questões estimulantes. O fazer mesmo.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Não tem.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Não tenho com galerias e já mostrei trabalhos em espaços institucionais.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Não tive nenhum objetivo. No *Arte Construtora* teve a questão da participação. Ter trabalhado com um grupo de amigos. Sempre trabalhei pelo prazer de trabalhar, por participar, por estar no meio, por estar integrada a isto e a estas idéias. No *Plano: B*, a Elaine [Tedesco] e eu fomos convidadas para uma participação e, como depois de muitos anos trabalhando com têmpera sobre papel eu estava experimentando outros materiais, achei que também fosse um plano b (...). Foi um trabalho bem diferente do que tinha feito até então.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Começou no Solar [dos Câmaras]. Não nos chamávamos *Arte Construtora*, lá era o *Câmaras*. Surgiu a idéia com a Lucia [Koch] e o Fernando [Limberger]. Ocupar aquele lugar. A partir daí, começamos a desenvolver a idéia em relação ao *Arte Construtora*. A princípio era bem simples: cada um teria uma sala para ocupar ou pensando na história ou aproveitando o lugar, ou as coisas deste lugar (...). Cada artista que trabalhou no *Arte Construtora* tem uma maneira diferente de se relacionar com o espaço. Foi a idéia de realização de trabalhos fora dos espaços de galerias ou lugares “prontos” para exposição em que tu pudesses interferir. Foi o desenvolvimento dessa idéia.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não, para mim não (...).

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

É independente desta idéia. Apesar da falta, não é a falta. É a idéia que não condizia com os espaços institucionais ou de galerias. Estes espaços não abarcavam a idéia que se tinha e que, por sua vez, não tinha a ver com os espaços já existentes.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Eu penso que várias coisas que aconteceram depois mostram que [o *Arte Construtora*] marcou de alguma forma. Não acho que foi algo novo. Mas, teve uma influência sobre algumas produções de arte aqui em Porto Alegre.

5. Existiu um objetivo comum?

Era a idéia da realização de um evento que se apropriasse de espaços (...). Cada evento do *Arte Construtora* foi diferente um em relação ao outro. Houve um desenvolvimento, como em qualquer trabalho: tu vais descobrindo coisas (...). O da Ilha já foi completamente diferente do que foi o *Câmaras*, até porque passamos por outras experiências. No Rio de Janeiro [no Solar Grandjean de Montigny, em 1994], tinha muito a ver com o *Câmaras*, com os espaços. Em São Paulo [no mesmo ano, no *Parque Modernista*] já passamos por outras questões. Mas, o objetivo era o desenvolvimento de outra idéia que não era exposição em galerias. Apropriação de espaços e o que isso sugeria. A questão de trabalhar com as pessoas, pois existia uma integração entre uns e outros. Houve também a possibilidade de viajar e conquistar outros espaços.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Só o que a arte sempre tem de contestatório.

7. Como define a ação do coletivo?

Não sei (...).

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Na minha visão, não. O que houve foram desejos nossos de ocupar determinados lugares que nos atraíam por alguma razão, que achávamos que tinham riquezas que poderiam ser exploradas nos termos que trabalhávamos: de ocupação do espaço, exploração de idéias e de histórias e daí possibilidades de realizações. Quando fomos para o Rio e para São Paulo foi mais através de contatos feitos pela Lucia [Koch] e pelo Fernando [Limberger] que estavam morando em São Paulo (...).

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Pessoalmente, acho que não (...). A gente procurou tentar fazer uma reflexão chamando críticos e jornalistas (...). Na ilha, chamamos para nos acompanhar o Lorenzo [Mammi], a Aracy Amaral e o Felipe Chaimovich que acabou escrevendo o texto para o catálogo.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Como um projeto de artes visuais que procura trabalhar em locais não oficiais se apropriando destes lugares e, de certa forma, respondendo a seus apelos visuais ou históricos, com os trabalhos.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Mima Lunardi

2.Data e local de nascimento:

1954, em Porto Alegre.

3.Formação:

Fiz o DAD na UFRGS, 1989.

4.Atividades Remuneradas:

Dei aula durante muito tempo e depois que meu filho nasceu, parei.

5.Tipo de produção:

Não tem uma coisa fixa que eu faça. Talvez vá mais para a instalação ou para o objeto. Diversifico bastante.

6.Questões temático-formais:

Eu nunca penso em um tema quando inicio meu trabalho. Eu começo a ler algo, via de regra alguma poesia, em função do que senti, eu começo (...). Não penso “agora vou falar sobre isso...”.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Nada dentro de artes visuais (...). A Irene Brietzke me ensinou muito (...). Quem eu mais lembro como professora é ela. Depois, individualmente, lendo. Eu sempre li muita poesia. O Jailton Moreira também me influenciou.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

A minha vida acadêmica e o começo da vida profissional foram dentro do DAD, do teatro. Quando resolvi voltar para as artes visuais, já conhecia do DAD o Elcio Rossini, a Elaine [Tedesco], a Marijane, a Lúcia [Koch] e a gente se entrosava. Comecei a transitar com as pessoas das artes visuais e quando eles foram fazer, com o *Arte Construtora*, a *Ilha da Casa da Pólvora*, eu me convidei. Meu primeiro trabalho foi aí. Tem quatro ou cinco trabalhos muito fortes e decisivos para mim. Fiz a série de armários no programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais (...). Teve um trabalho que fiz no Saguão da Reitoria, um no Torreão este ano e também na Obra Aberta.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

São estas fontes.

10. Descrever sua relação com galerias e instituições:

Não tenho nenhuma, a não ser agora, com a Obra Aberta.

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Queria trabalhar, fazer, estar junto com as pessoas, participar, viver, desfrutar (...). Também, no fundo, ver o que eu iria fazer. Há sempre um jogo interno (...). Necessidade de ir para a rua e de se revelar. No trabalho, na verdade, tu estás te expondo.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS**1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.**

O *Arte Construtora* [na ocupação da *Ilha da Casa da Pólvora*] realizou-se muito pela produção da Elaine e da Lúcia (...). Pela disposição delas, pelo pensamento. Eu não participei da produção.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Que tenha chegado as minhas mãos, não.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Acho que tem a ver com o pensamento deles, dessa busca de um espaço não formal.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Eu participei da *Ilha da Casa da Pólvora* e foi muito difícil conseguir o barco (...). Foi um pouco triste porque se trabalhou muito e o evento durou pouco [23 e 24 de novembro de 1996]. Acho que poucas pessoas viram. Mas acho que houve repercussão, mas não me sinto muito autorizada para falar sobre isso.

5. Existiu um objetivo comum?

Existia sim. Eu não sou do grupo, do *Arte Construtora* (...). Era um trabalho que eles já vinham fazendo há muito tempo. O objetivo faz parte do próprio pensamento deles, da sua coerência, da visão que tinham da arte, de ocupar estes espaços.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Que eu percebesse, não.

7. Como define a ação do coletivo?

Não sei dizer.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Particularmente, eu nunca penso se estou aqui ou em São Paulo.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

O que tu tens para fazer, tu fazes independente da crítica. Mas seria bom que se pensasse. Que houvesse uma troca, isso sim. Mas, a ação efetiva, o que eu vou fazer, a crítica não influencia e te falo pela experiência que tenho do teatro. Como discurso é bom. É bom ouvir o que alguém tem para te dizer, mas, necessariamente, a mim, não influencia.

10.Como caracterizaria o evento do qual participou?

Não caracterizaria. Eu não estava lá pelo projeto, estava por mim e por acreditar no trabalho deles.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Nydia Negromonte.

2.Data e local de nascimento:

18 de setembro de 1965, Lima/Peru, mas moro no Brasil desde os 2 anos de idade.

3.Formação:

Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

4.Atividades Remuneradas:

Atualmente, só artes plásticas.

5.Tipo de produção:

Instalação, desenho, fotografia e objetos.

6.Questões temático-formais:

No *Remetente* foi um trabalho de passagem. A instalação de arames era quando eu trabalhava com a questão mais espacial, a linha no espaço. (...) Quando fui morar em Barcelona, em 1997 (morei lá quatro anos e meio), mudou totalmente a questão do espaço. Meu trabalho deu um salto. Comecei a trabalhar a partir de objetos do cotidiano doméstico. Desenho com suporte em papel, já não me interessava mais a questão espacial. (...) A partir daí, continuei com desenho, mas de uma maneira mais sintética. Paralelamente, comecei a fazer instalações com papel. Decalcava os objetos em papel, fixava na parede e ficava só o volume que falava da sua presença ou ausência. A presença do volume construído pelo próprio corpo do objeto.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Na minha formação, o Amilcar de Castro foi importante. A Mira Schendel também me fascina. Ultimamente, a Ana Mendieta me chama muito a atenção, embora eu não veja uma comunicação direta com meu trabalho (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

As instalações de arame foram importantes na minha trajetória. Tratar as questões do desenho nas três dimensões, no espaço real. Mas já passou, não me interessava mais como investigação. A instalação de papel é um trabalho que ainda estou desenvolvendo. Na

última que fiz, trabalhei unindo um volume de ou feito com plástico e fotografia. Então, há a justaposição de dois procedimentos diferentes.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

O que alimenta mais o trabalho é a própria observação das coisas (...).

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Trabalho com algumas galerias entre São Paulo e Belo Horizonte, mas é aquela relação complicada de sempre. O que sinto falta no trabalho das galerias é a promoção do artista. Elas deveriam proporcionar para o artista participar de exposições e eventos importantes. Apresentá-lo para críticos e curadores. É um trabalho que não oferece uma venda imediata, mas que pode, futuramente, formar um mercado. Acho que, se os galeristas fizessem esta promoção, este agenciamento que muitas vezes fica nas nossas costas, as coisas funcionariam muito bem. Quanto às instituições, como os museus, por exemplo, é sempre a dificuldade que a gente vê em todo o Brasil.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Eu gostei muito de ter sido convidada e tinha uma boa estrutura (...).

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Não sei responder.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não saberia dizer.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Acho que sim. Se o sistema funcionasse muito bem talvez estas iniciativas coletivas não aconteceriam com a força com que normalmente elas acontecem. Você tem de ir contra tudo e todos. Estas iniciativas suprem uma insuficiência das instituições, por exemplo. Se você está num sistema em que tudo funciona acredito que o caráter destas iniciativas coletivas seria diferente. Eu percebo que no Brasil, comparado à Espanha, há a união de vontade e frescor maior nas iniciativas de artistas. Aqui se acredita que se possa fazer e que se possa conseguir um patrocínio e, como estamos acostumados a viver com as dificuldades, a gente minimiza os problemas e resolve fazer as coisas.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes:

Não acompanhei muito, mas pelo que sei teve uma repercussão razoável.

5. Existiu um objetivo comum?

Não sei.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Não percebi muito isso. A iniciativa era interessante. Não fechar em nomes e depositar a responsabilidade disto em cada um dos participantes. Não tinha uma carga agressiva (...).

7. Como define a ação do coletivo?

A ação era voltada para fazermos uma exposição aconchegante.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Acho que agora há muitos movimentos coletivos mesmo nos grandes centros. O mais interessante acontece fora do centro, na periferia e isto em todas as áreas. A necessidade de unir esforços é uma tentativa de renovação e acho que também por estar fora. Em São Paulo, por exemplo, há sempre muitas coisas acontecendo. A demanda é muito maior, você é convidado e conhece pessoas que são chaves para você ser chamado para alguma exposição. Com esta movimentação dos grandes centros é natural que isso chegue até você. Então, quando se está fora disto, tem de se unir e provocar este tipo de aproximação.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Era disto que estava falando. As pessoas têm de se unir e provocar o acontecimento das coisas.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Foi um trabalho coletivo, mas não como uma exposição coletiva em que se vai somando os trabalhos. Houve uma inter-relação entre os participantes e isso não foi exposto, mas foi bem importante.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Carlos Pasquetti.

2.Data e local de nascimento:

30 de abril de 1948, Bento Gonçalves (RS).

3.Formação:

Bacharelado em Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Master of Fine Arts, em Chicago, EUA.

4.Atividades Remuneradas:

Professor e venda de trabalhos.

5.Tipo de produção:

Todos, faço coisas com técnicas misturadas (...).

6.Questões temático-formais:

(...) Em relação ao conteúdo, diria que é abrangente, é um jogo visual. São várias técnicas que funcionam ao mesmo tempo em função deste jogo. (...) Não represento coisas, faço coisas que propõem uma outra realidade.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Para citar um artista eu teria de citar todos. Eu prefiro os que já têm um certo caminho andado (...). Sou de uma geração que fez um monte de coisas ao mesmo tempo. Todas as linguagens são válidas. “A Obra Aberta” do Umberto Eco sempre foi o meu livro de cabeceira (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Eu citaria alguns trabalhos do início dos anos 80, quando voltei dos EUA, pois eles saíram do plano bidimensional para o tridimensional, para outros materiais e outros tipos de meios. Eu já fazia isto antes, porém entre 81 e 84, foi mais consciente, mas, especificamente, no desenho (...).

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Meu trabalho é baseado na minha percepção e visualização.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

São boas, normais (...). Em Porto Alegre é difícil de manter qualquer coisa. Nos anos 80 foi possível o artista sobreviver da venda de seus trabalhos. Hoje, não é mais. No final daquela década começou um declínio do mercado de arte. Para onde foram os compradores? (...).

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos ou espaços?

Quanto à *Obra Aberta*, foi criar um espaço que seja compatível com o que tu estás querendo mostrar. Um espaço que fosse se transformando, manobrável e que não fosse dentro do puramente convencional das galerias.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

A *Obra Aberta* a gente fez porque não tinha lugar onde expor, um lugar adequado ao que gostaríamos que a exposição fosse. Se tu estás condicionado a uma galeria ou museu, estás condicionado a cinquenta por cento do que eles querem. A gente gerindo o próprio espaço tem condições de montar uma exposição ou, o que for, de uma maneira mais adequada ao que tu estás te propondo (...).

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não. Uma coisa que a gente fez e que não é muito costume por aqui foi exposições com curadorias: a gente ia, escolhia os trabalhos e montava em função também do que era a expectativa da *Obra Aberta*, do que era aquele espaço e de como nele poderiam ser vistos os trabalhos. (...) A curadoria foi quase sempre nossa.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Acho que sim. É muito difícil trabalhar em Porto Alegre. As galerias e os museus não mantêm um trabalho contínuo. Nos museus, quando muda a direção, muda toda a concepção do museu. No MAC, por exemplo, quando o Gaudêncio [Fidelis] saiu, terminou tudo. As coisas não funcionam ao nível de instituição. Não existe uma filosofia do museu que dirija e faça-o funcionar para o bem de todos. Isto compromete, inclusive, a política de aquisições. (...) Em termos de espaços de exposição Porto Alegre é muito ruim e falta respeito (...).

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Foi muito legal. A gente tinha um público certo e as pessoas sentem bastante o fechamento da *Obra Aberta*. Não fechamos por falta de público (...). A *Obra Aberta* deu este retorno porque ela não foi uma coisa isolada, não foi só ela. A *Obra Aberta* foi consequência do *Espaço N.O.* que foi consequência do *Nervo Óptico*.

5.Existiu um objetivo comum?

Além dos que já falei, era se divertir também. Nossa proposta era irmos até onde começasse a ficar pesado para nós. Quando começou, decidimos parar. Queríamos um lugar adequado ao que pensávamos para ali poder expor. Na *Obra Aberta*, uma coisa que cuidamos muito foi a limpeza na leitura dos trabalhos, não importava as diferenças, queríamos possibilitar leituras que fossem abrangentes (...).

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Não era este o objetivo.

7.Como define a ação do coletivo?

Quando criamos a *Obra Aberta* foi para ali podermos ver o trabalho bem colocado, disposto com design de exposição e com limpeza e isto para ele ser bem compreendido.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Acho que o eixo Rio-São Paulo é quase impenetrável. Eles valorizam as pessoas que estão trabalhando naquele contexto, isto sempre foi assim. Sempre nos preocupamos, desde o *Nervo Óptico*, em documentar os trabalhos e ter uma ampla rede de distribuição (...). Divulgar para outros centros tentando ampliar esta coisa de Rio-São Paulo. Na *Obra Aberta*, mandávamos todos os catálogos para o Brasil inteiro.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Hoje, eu acho que tem várias pessoas que estão começando a escrever e isto deve ser incentivado para que não existam apenas um ou dois escrevendo. Em Porto Alegre, só tem uma galeria, a *Bolsa de Arte*, que mantém um trabalho contínuo. Ela não tem uma linha de trabalho, mas ele é contínuo. A *Obra Aberta* foi um espaço bastante sofisticado onde todos os detalhes de cada exposição eram muito pensados. Era uma diferença em relação aos outros espaços existentes. Era um espaço experimental onde a gente cuidava de toda a montagem, da iluminação, etc. Sempre procuramos dar dignidade aos trabalhos, uma exposição mal montada detona com seu conteúdo. (...) Tentamos manter a *Obra Aberta*

como galeria comercial: fizemos edições mais acessíveis de trabalhos como do [Antoni] Muntadas, por exemplo. E um bazar. Não sei se não soubemos colocar no mercado ou o quê, foi difícil. Para mantê-la como uma galeria comercial teríamos de nos envolver vinte e quatro horas por dia só com ela.

10. Como caracterizaria o evento ou espaço do qual participou?

A *Obra Aberta* deixa saudade e deixou também um buraco que não sei como vai ser preenchido.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Ricardo André Frantz. Agora meu nome artístico é Josemar.

2.Data e local de nascimento:

Caxias do Sul (RS), 1964.

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS, pintura em 1990.

4.Atividades Remuneradas:

Trabalho no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

5.Tipo de produção:

Basicamente pintura, mas já trabalhei com instalação, desenhos, vídeos e várias mídias. Tenho uma certa facilidade para me adaptar com meios diferentes.

6.Questões temático-formais:

Nunca me preocupei em formular este tipo de questão. Mas tem alguns temas que são um pouco recorrentes: mitologia, simbolismos variáveis de outras culturas (dos primitivos à alta cultura), arte ocidental e arte oriental.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

Dos professores o Renato Heuser. Alguns artistas foram bem marcantes como o [Paul] Klee. Os renascentistas, uma grande parte. Tem o [Willem] de Kooning, o [Paul]Cézanne, [Vincent] Van Gogh e muitos outros. Os mosaicos bizantinos, a arte grega clássica (...). Arte oriental, arte zen onde me identifico mais com a maneira dos artistas trabalharem do que com a imagem: eles não interferem no processo, deixam fluir sem se preocupar com o resultado. O meu trabalho é bastante assim, talvez por isso seja tão variado. Junto coisas opostas: objetos com pinturas. Sou uma esponja e vejo no meu trabalho influência de quase toda a história da arte.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Não tenho principais trabalhos. Mas tenho exposições e considero uma exposição como um trabalho maior. Por isto, não ressalto alguma peça individual. O processo é o mesmo para todos os trabalhos e, para mim, eles têm um valor praticamente idêntico.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Música: Mozart, Bach, Haendel. Mozart fez grandes estruturas musicais compostas de vários fragmentos temáticos e melódicos. Nele, a variedade é infinita e isto eu relaciono com meu tipo de trabalho.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Com galerias comerciais nunca tive nenhuma relação. Com instituições há uma relação positiva: sempre fui convidado para várias exposições coletivas. Praticamente todas as que fiz foram a convite. Então, institucionalmente, sou bem reconhecido e acho ótimo.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Apresentar um trabalho e participar de um grupo, nada mais do que isso. Exposições do tipo do *Remetente*, para mim, são as ideais: tem uma liberdade completa na montagem e é um grupo de amigos e todos se ajudam. É o tipo perfeito de evento.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Foi uma floração natural: dentro do grupo que fez o *Remetente* havia uma energia muito grande. Havia muita gente jovem que estava florescendo naquele momento. Foi um momento de pico (...).

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Cada um escreveu um pouco sobre seu trabalho (...).

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Sim. Para nós que estávamos em início de carreira era complicado ter um espaço bom nas instituições para expor como cada um queria. Sim, também, porque de tanto dar com a cara em portas que não se abriam pensamos em abrir nós mesmos espaços para colocar nossos trabalhos.

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Foi completamente positiva. Tanto em termos de cobertura pela mídia quanto por conseguirmos fazer uma revista e um catálogo de boa qualidade. Quanto ao público, foi bom.

5.Existiu um objetivo comum?

Existia: fazer uma empreitada coletiva. O espírito grupal era muito forte e talvez cada um tivesse uma visão, mas todos tinham interesse em que o *Remetente* fosse o melhor possível. Havia a intenção de que fosse um bom evento, de qualidade.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Um pouquinho, sim. Com um espírito de muito humor brincávamos “agora conseguiremos nos mostrar”. Brincamos muito a respeito disso (...).

7.Como define a ação do coletivo?

Foi afirmativa, com certeza. Eu não vejo os trabalhos [apresentados no *Remetente*] como alguma coisa nova, completa. Todos os trabalhos se inseriam dentro de uma linguagem atual, dentro de alguma corrente com a qual tinham identificação. Não foi nenhuma revolução, mas foi um trabalho consistente, de categoria.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Não tenho essa impressão. A idéia era fazer alguma coisa aqui mesmo.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

No meio local a crítica de arte praticamente não existe. Na crítica do Rio de Janeiro e São Paulo (nem toda, é claro) existe muita coisa superficial onde alguns acham que dominam todo o conhecimento e determinam leis e, só dentro desta visão limitada que eles têm, é que alguma coisa é válida e pode acontecer. No encerramento do *Remetente* discutimos porque chamamos críticos de fora para dar um “selo de autenticidade” quando, na verdade, não precisávamos disso. Foi um crescimento, uma afirmação para cada um seguir seu trabalho independente de críticas. Foi um reforço para não se dobrar os joelhos esperando ser reconhecido e partir para a ação.

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Do c... [expressão que significa maravilhoso].

DADOS PESSOAIS*

1.Nome:

Sandrine Rummelhardt.

2.Data e local de nascimento:

França, 10 de novembro de 1967.

3.Formação:

Escola de Artes Decorativas em Estrasburgo, França. Master of Fine Arts e cursos de fotografia, nos anos 90.

4.Atividades Remuneradas:

Dou cursos em uma pequena escola na França. Faço também alguns trabalhos com fotografia digital.

5.Tipo de produção:

Fotografia, vídeo, escultura e livros de artista.

6.Questões temático-formais:

Retratos me interessam, sobretudo, a pessoa humana. O seu lugar no espaço cotidiano (...).

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

O Sarkis é um artista importante, mas há outros também que me interessam por diferentes questões com as quais trabalham (...).

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Remetente foi uma exposição que eu adorei fazer. Gosto muito do trabalho que apresentei ali (...).

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Gosto muito de cinema. As viagens que faço são importantes e tem, ainda, os espaços da natureza. Gosto muito de passear e encontrar outras pessoas.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Eu já expus em instituições e galerias, mas não galerias comerciais. Participei de alguns projetos de artistas, mas não de longa duração, foram mais pontuais. Muitos destes projetos de artistas aconteceram mais fora das instituições do que dentro.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

* Entrevista com tradução nossa.

O *Remetente* foi também uma ocasião para conhecer o Brasil e os artistas daqui. Foi uma descoberta para mim. (...) conhecia o trabalho de alguns artistas brasileiros, principalmente por imagens em livros, mas não é a mesma coisa de uma experiência vivida diretamente.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Não sei dizer.

2. Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não participei desta etapa inicial. Fui convidada quando o *Remetente* já tinha sido concebido.

3. A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Não conheço o sistema das artes brasileiro. Sobre as iniciativas de artistas acho que elas permitem uma liberdade e uma proposta diferentes do que uma instituição permitiria, sobretudo, desde o momento em que vemos uma tendência mundial de ter curadores nos museus, que ordenam os trabalhos de uma certa maneira que nem sempre é a melhor para o trabalho e, também, algumas vezes ligando-o entre diferentes outros trabalhos dentro de um museu, mas de uma forma superficial. São justapostos um ao lado do outro com uma proposta de tema artificial que, às vezes, não corresponde aos trabalhos. O que é interessante nas iniciativas coletivas de artistas é que nelas, realmente, se coloca uma relação entre as pessoas e os trabalhos. Estas relações são então reais porque é necessário trabalhar juntos, construir o projeto juntos e isto é um aspecto muito interessante. Além disso, há uma maior liberdade em relação à apresentação dos trabalhos, entre outras coisas.

4. Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Acho muito bom que uma exposição grande como foi o *Remetente* tenha sido uma iniciativa coletiva de artistas. Uma idéia livre e múltipla onde havia muitas coisas diferentes. Deve ter sido interessante para o público ver algo assim que pôde ser construído fora das instituições. É possível agir assim e não apenas passando pelas instituições e sua autoridade. Claro que o *Remetente* foi financiado, então, ele teve uma ligação institucional, mas era em relação ao dinheiro apenas.

5. Existiu um objetivo comum?

Acho que foi o de construir alguma coisa juntos.

6. Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Deve ter havido uma vontade de mais liberdade.

7. Como define a ação do coletivo?

As instituições são a norma dentro do sistema artístico. É necessário se colocar a questão de outra forma, ou seja, se questionar se o papel das instituições atualmente é verdadeiramente aquele que deveria ter ao nível da arte. Seria necessário, justamente, deixar tudo mais livre. O *Remetente* foi algo muito real ao nível artístico, de propostas, de relações entre os artistas e com o público também. Como os artistas estavam sempre presentes naquele lugar o encontro como público se fez de uma maneira talvez mais profunda.

8. A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Como falei, não conheço o circuito artístico daqui. Sei que é centralizado no Rio de Janeiro e São Paulo e que não é fácil desenvolver projetos em outras cidades. Isto é estranho. Acho que é muito interessante que uma iniciativa como o *Remetente* tenha acontecido fora daquelas cidades e, também, por ter sido uma iniciativa de artistas.

9. A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Estas faltas obrigam os artistas a encontrarem outros meios e outros lugares. É necessário, a cada vez, construir estas coisas, ter projetos (...). Isto obriga a ser mais criativo e demanda uma outra imaginação e outras relações (...). Penso que não deve ser fácil para os artistas de Porto Alegre o fato de não terem lugares permanentes. Mas, ao mesmo tempo, isso obriga a serem um pouco nômades dentro da própria cidade, o que pode ser interessante. Obriga, de fato, a se criar outras situações. Há ainda uma outra coisa que é o fato de que fora das instituições podemos apresentar nosso trabalho em um lugar mais cotidiano. Acho isto bem interessante por que a instituição conota algo em seu trabalho, de certa forma, o coloca entre parênteses. Penso que, para o público, é mais fácil vir a estes outros lugares que não sejam os tradicionais lugares de arte. O que me incomoda nas exposições em museus, por exemplo, é que sempre e todos os trabalhos são expostos da mesma maneira e, muitas vezes, se tira a verdadeira vida de uma obra artística desta forma, pois ela se fecha. As instituições agora não são tão livres. Nos anos 70 elas eram mais, tinham propostas

diferentes (...). Hoje há poucos museus que não trabalham de forma estandarizada, penso que são poucos e que estão à margem em relação às grandes instituições.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Acho que foi uma exposição que aconteceu de maneira efetiva e muito boa. Houve muitas trocas entre os artistas.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Thelma Vaitses

2.Data e local de nascimento:

07 de novembro de 1959, Rio de Janeiro.

3.Formação:

Nutrição e depois bacharelado em pintura e licenciatura no Instituto de Artes da UFRGS, terminei pelos anos 90.

4.Atividades Remuneradas:

Professora de arte-educação do Município [de Porto Alegre].

5.Tipo de produção:

Atualmente, em artes, nenhuma. O que eu fazia, até o *Remetente*, eram objetos de tecido, quase pinturas. Trabalhei muito com tecido, com tingimento, com a cor, por isso considerei entre objeto e pintura.

6.Questões temático-formais:

Interessei-me, por um bom tempo, pela infância traída e pelo lado do folclore brasileiro que era esquecido. Sua cor, usos, desgastes (...). Já a infância traída é a partir do meu interesse pelo abandono da periferia, da miséria. (...) É um tipo de traição que o adulto faz com a criança.

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

A vida sempre me influenciou. Sempre procurei no concreto, no real e não tanto nos artistas. Mas, pensando na época do *Remetente*, lembro de minha admiração pela Karin Lambrecht e seu trabalho. Também pela inteligência do Carlos Pasquetti. De artistas de fora, gosto do Anselm Kiefer, [Joseph] Beuys, Cy Twombly. Aqui do Brasil, o Hélio Oiticica. Gosto também do trabalho da Lia Menna Barreto, do Elcio Rossini e da Elaine Tedesco.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Acho que foi bem forte para mim (...) quando comecei a colocar cor nos meus trabalhos e a trabalhar com o popular, o folclore e com a criança. Aí começou uma mudança. (...) No *Remetente*, eu gostei por que surge o popular de uma maneira mais clara. Fiz o jogo do pau-

de-fita. Os pés, as sapatilhas tingidas naturalmente e os bordados. Aquilo foi muito gostoso de fazer. Eu parei ali.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Eu digo que não sou mais artista, mas ainda me alimento de tudo que está ao meu redor, do entorno. Mas, antes, era também desse colorido do popular e do folclore.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Com galerias nunca tive nenhuma. Tive exposições no MARGS ou em alguns centros culturais.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Eu convivia com aquelas pessoas. Éramos amigos e tínhamos uma falta de interlocução, de visibilidade e mais esse isolamento aqui do sul. (...) daí surgiu esta vontade de fazer algo maior, de ter visibilidade. Honestamente, ter visibilidade e inclusive no eixo Rio-São Paulo. Chamar pessoas, já que elas não vêm, para nos olhar e comentar a respeito. (...) Também era bom conversar com outras pessoas.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Vontade de interlocução. Expansão do trabalho, crescer. Ter direito a uma crítica decente. Na época, a gente não tinha uma crítica. Tudo funcionava com pessoas que fossem muito próximas, era tudo muito fechado, tinham as panelas. (...) Eu queria esse risco de ter alguém que não me conhecesse (...) e que falasse do meu trabalho.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Não.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Sim, faltavam espaços públicos. Tu tens de criar espaços como um plano b [trocadilho com o nome da exposição *Plano:B*], mas aí tu tens de ir a luta atrás de tudo e isso é uma paulada.(...) Eu já não funciono assim: ou eu trabalho em arte, ou eu administro (...).

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Não sei da repercussão, talvez até porque me afastei. O Agnaldo Farias, ao falar sobre meu trabalho, tocou no que me havia sido muito sensível e foi um grande retorno para mim ele ter sentido minha obra (...).

5.Existiu um objetivo comum?

(...) Era fazer um evento legal. Mostrar como era a arte naquele momento e que havia pessoas que faziam trabalhos legais. Tínhamos apenas aqueles lugares e eventos que só chamavam os mesmos, ou críticos que só viam também os mesmos. Você era invisível. Se nosso objetivo era mostrar que a arte estava viva, acho que conseguimos.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Talvez sim. Uma crítica à falta de atenção de alguns grupos fechados. À dificuldade de subir ao Rio e São Paulo (...). Depois do *Remetente*, os convites começaram a crescer (...). Foi um contato que se fez. Um marketing.

7.Como define a ação do coletivo?

(...) Não vejo como nada de novo, mas que foi especial para algumas pessoas (...). Foi um trabalho fantástico, de muito esforço e que deu muito certo.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Sim. (...) Acho que foi pensada e influenciou.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Certamente. Tivemos de chamar todo mundo. (...) A Angélica [de Moraes], a Karin Stempel, o Agnaldo [Farias]. Tivemos de pagar profissionais para virem fazer seu trabalho. Eles fizeram e foi legal.

10.Como caracterizaria o projeto do qual participou?

O *Remetente* foi um processo bem árduo, não tinha nada pronto, tudo estava por fazer e foi delicioso saber que você tinha um grande evento pela frente e tudo estava dando certo (...). Os pequenos momentos de convívio foram deliciosos (...). O *Remetente* foi um marco bonito que, para mim, deu certo: na minha expectativa de fazer contato com aquelas pessoas com quem eu gostaria de fazer (...).

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

João Felipe Falkenberg Stangarlin. Tuca Stangarlin

2.Data e local de nascimento:

23 de setembro de 1965, São Gabriel (RS).

3.Formação:

Instituto de Artes da UFRGS. Em 1988 formei-me em gravura e, em 1990, em desenho. Fiz pós-graduação, na faculdade de arquitetura, em Expressão Gráfica.

4.Atividades Remuneradas:

A partir de 2001, dedico-me à minha grife de bijuterias.

5.Tipo de produção:

A minha produção artística, na época da faculdade, estava relacionada mais à gravura. Depois trabalhei com objetos (...) e com instalação. Agora estou produzindo pintura e de uma forma muito intimista (...), sem expor.

6.Questões temático-formais:

O que sempre torna ou é a religiosidade ou a própria espiritualidade. Quase sempre tenho uma motivação literária. No *Plano:B* era o Canto XVIII – O Purgatório, da Divina Comédia de Dante Alighieri. Na pintura, agora, busco outras questões, como a estagnação (...).

7.Professores, artistas e textos que influenciaram sua produção:

De professores, o Carlos Pasquetti foi essencial e a Nilza Haertel também. Em termos afetivos tem a Maria Eunice Gavioli. Já os textos que me marcaram não são textos sobre a arte, mas literários. A Divina Comédia é marcante, um estímulo. Tem até textos bíblicos, como o Apocalipse. Em termos de artistas, os expressionistas em geral. Tem o Munch. Influência no nível formal tem do Pollock. Adoro Dürer. Mas os artistas que mais me tocam são os músicos. [Richard] Wagner é quem mais influencia meu trabalho

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

O trabalho que mais gosto foi “Olhos que não vêem”, uma exposição no MAC, na Casa de Cultura Mário Quintana, sobre o Purgatório de Dante. Na época, foi muito importante.

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Algumas coisas de literatura e, principalmente, a música que é uma experiência diária vital. Escutar ópera (...).

10. Descrever sua relação com galerias e instituições:

No início eu não fazia trabalhos que pudessem ser comercializados. Em 2000 é que coloquei duas pinturas na Bolsa de Arte [galeria de Porto Alegre]. Porém não digo que sou um artista desta galeria. Mas não tenho preconceito (...). Quanto a instituições, no momento, não tenho mostrado meu trabalho em nenhuma (...). Também porque não tenho vontade de colocá-lo em um espaço institucional (...).

11. Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos?

Foi maravilhoso ter participado do *Plano: B*. Foi também estressante: eu fiquei encarregado do livro-caixa e tinha de estar presente o tempo todo na produção. (...) O *Plano: B* tinha um clima de confraternização. Existia algo além da experiência artística: foi uma vivência em todos os sentidos. Não foi uma exposição de grandes trabalhos. Todos os trabalhos que lá estavam criaram um outro, o próprio *Plano: B* que foi muito mais uma soma do que individualidades. O meu objetivo pessoal foi, então, uma busca de integração, de união e a excitação em mostrar que somos artistas e que podemos escrever sobre nossos trabalhos e montar um lugar para mostrá-los. Não existe curador que seja mais importante que um artista. Este foi um dos motivos do *Plano: B*, junto com um outro que talvez seja o principal: por que a arte tem de estar num espaço institucionalizado? Porém, em nenhuma destas questões o *Plano: B* foi inovador (...).

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1. Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Primeiro, a afirmação do artista. Tinha muita gente trabalhando e sem mostrar sua produção ou por não querer mostrar num espaço institucional ou por não haver um crítico ou curador que se interessasse por aqueles trabalhos. (...) Mostrar que a gente é independente de lugares e de pessoas que vão dizer se é ou não é arte ou qual grau artístico o trabalho tem. Mostrar que tem diversas manifestações possíveis e que podem ser adequadas ou colocadas em qualquer lugar. Talvez por isso tanta gente tenha ido olhar o *Plano: B*. O que os projetos independentes têm que atraem tanta gente?

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Acho que não.

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Sim, há muitos espaços institucionais, mas que, no geral, “esfriam” o trabalho. O *Plano: B* tem a ver com a carência de espaços “quentes” para se mostrar arte. Não precisa ter aquele tipo de estrutura, nem tanta “eficiência” tipo lâmpada dicróica e texto em parede.

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

O *Plano: B* parece que virou quase uma entidade no sentido das pessoas gostarem de visitá-lo. Teve gente que foi várias vezes e tinha a questão do convívio conosco, pois sempre estávamos por lá (...). Acho que muitos artistas de Porto Alegre acabaram se sentindo representados no *Plano: B* que, talvez, tenha trazido questionamentos que eram relativos a todos.

5.Existiu um objetivo comum?

O *Plano: B* não queria ser uma vitrine (...) era para mostrar que existiam outras alternativas de trabalhos e de lugares.

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Sim, contestar o próprio espaço da exposição. Por exemplo, tem uma galeria toda arrumada, com luz e tudo funcionando, mas que dá uma “gelada” no trabalho. O *Plano: B* contesta enquanto faz. A gente pega uma casa, ilumina, põe os trabalhos e todo mundo consegue ver. (...) Mostrar que a arte tem diversas maneiras de ser mostrada. A grande maioria dos espaços institucionais ou galerias acaba não se prestando para um trabalho de arte contemporânea.

7.Como define a ação do coletivo?

Acho que é alternativa, pois mostra uma outra forma de colocar as coisas. Também é afirmativa, pois mostra que isto é possível (...). Ao mesmo tempo em que apresenta uma alternativa, cumpre esta alternativa.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Não, acho que o *Plano: B* teria acontecido em qualquer cidade (...).

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Como o *Plano: B* teve uma característica de contato mais direto com o público, isso veio a suprir a carência de textos críticos. A gente não tinha crítica de arte no jornal, a maior parte do que saía eram notas e ficávamos meio sem chão. No meu caso, esta carência foi um fator importante. (...) No *Plano: B*, tivemos também a oportunidade de trocar com outros artistas.

10. Como caracterizaria o projeto do qual participou?

Foi um projeto verdadeiro e corajoso apesar de não ter sido novo. Foi uma janela para se mostrar que as coisas podiam ser feitas de outra forma.

DADOS PESSOAIS

1.Nome:

Vera Guerra Chaves Barcellos e Patricio Farías.

2.Data e local de nascimento:

Vera: 1938, Porto Alegre.

Patricio: 1940, Chile.

3.Formação:

Vera: curso superior de Música (piano) em 1956 e Artes Plásticas em 1960. Ambos no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1975, Psicologia Social na PUC-RS.

Patricio: Licenciado em Desenho, em 1972, pela Escola de Belas Artes da Universidade do Chile.

4.Atividades Remuneradas:

Vera: já dei aula.

5.Tipo de produção:

Vera: fotografia, fotografia manipulada, instalações multimídias.

Patricio: entre escultura, objetos e instalações.

6.Questões temático-formais:

Vera: diversificadas e relacionadas com o homem, a mulher e a cultura.

7.Professores, artistas, textos que influenciaram sua produção:

Vera: professores não me ocorrem, talvez só as aulas de desenho com Cristina Balbão. Quanto a leituras há C.G. Jung, Catherine Millet, John Cage, Jean Genet, Arthur Danto e Harald Szemann, para dar alguns exemplos.

8.Quais seus principais trabalhos? Por quê?

Vera: tenho algumas preferências como as grandes instalações “O Caminho de Tirésias”, “Dones de la Vida”, “O Nadador” [apresentada em 1993 na Casa de Cultura Mário Quintana e em 1995 em São Paulo] e “Visitant Genet” [em 2001, Museu D’Art de Girona, Espanha].

9.Outras experiências que informem sobre seu trabalho:

Vera: visitar exposições, dialogar com artistas ou outros profissionais inteligentes. Tenho uma relação com a música, talvez por isso tenha utilizado som nos últimos trabalhos.

10.Descrever sua relação com galerias e instituições:

Vera: com galerias, poucas relações. Boas com as instituições que é onde tenho mostrado mais meus trabalhos.

Patricio: exposições tanto em galerias como em instituições no Chile, no Brasil e na Europa.

11.Quais seus objetivos pessoais para participar dos eventos ou espaços?

Vera: foi mais o Patricio e o Pasquetti que armaram esta história e eu apoiei, mas a idéia nem foi minha. No início o Nick [Rands] estava junto. Fez parte deste início e depois se afastou.

Patricio: a partir de uma situação que surgiu, nós pensamos “por que não temos uma galeria?” Então convidamos o Nick também.

SOBRE EVENTOS OU ESPAÇOS

1.Apontar quais as condicionantes que levaram à realização dos eventos ou espaços.

Vera: na verdade a *Obra Aberta* surgiu assim: o Pasquetti queria fazer uma exposição e não havia nenhum espaço que o interessasse (...). Talvez nem tenha sido bem assim, se decidiu fazer a sua exposição em uma sala que temos aqui [na Galeria Chaves, no centro de Porto Alegre] e a preparamos para isto. Nisto é que surgiu a idéia, pensamos em continuar com este espaço.

Patricio: creio que a *Obra Aberta* surge de um problema que há em Porto Alegre, ou seja, não há onde expor. Nós, como artistas, pensamos que podíamos solucionar parte deste problema e fizemos a *Obra Aberta*. O Pasquetti queria expor e os espaços que havia não o interessavam. (...) Estes espaços sempre são meio dúbios e então decidimos ter, nós mesmos, uma galeria.

2.Existem textos ou autores que permeiam o coletivo? Quais?

Patricio: o que havia era que nós tínhamos uma idéia de um tipo de arte. Existia esse conhecimento que tínhamos uns dos outros e que encaixava com aquilo que queríamos (...). Sempre fomos nós que convidamos os artistas para expor.

Vera: não havia uma teoria. Era o nosso pensamento e seria uma coisa sem concessões (...).

3.A realização destes eventos tem a ver com os espaços disponíveis na cidade?

Patricio: claro, totalmente. Eu até diria que não tem tanta relação com os espaços existentes, mas pelas pessoas que os dirigem (...).

Vera: no início, se não era tão intencional esta relação, depois se tornou. (...) Aqui, na *Obra Aberta*, a gente teve uma estrutura de um espaço que funcionava regularmente, com horários e tudo isto. A *Obra Aberta* foi inscrita como galeria. Éramos registrados, tínhamos contabilidade e todas as coisas legais necessárias. Todas as galerias têm de ser registradas (...), a *Obra Aberta* nisto era exatamente assim, a gente dava recibo e tinha contador (...). A única coisa é que a gente rendeu muito pouco para o que investimos (...).

4.Avaliar a repercussão destes eventos em relação ao público e ao meio das artes.

Vera: acho que tem um aspecto interessante para se colocar: aqui vinham estudantes do Instituto de Artes e pessoas realmente interessadas em arte bem contemporânea. Mas os colecionadores, que são um tipo de pessoa mais tradicional, eles não vêm ao centro da cidade (...) e, principalmente, na Galeria Chaves que é um prédio antigo, caindo aos pedaços, etc (...). O colecionador gaúcho ou coleciona nomes gaúchos e vai até o Iberê [Camargo] ou artistas de outros lugares, mas mais dentro da arte moderna. Eles querem mais pintura, um pouco de gravura. (...) Eu acho que a *Obra Aberta* teve uma resposta e eu, que já participei de outras iniciativas, acho até que ela teve uma boa resposta dentro do contexto de Porto Alegre. Claro que, nas primeiras exposições, em função da novidade, vinha mais gente. Depois, vinha um público mais regular, mas não chegou a baixar totalmente. Não chegou a esvaziar como, por exemplo, esvaziou o *Espaço N. O.*, quando, no fim, não vinha mais ninguém. Nas últimas exposições éramos apenas nós mesmos e então resolvemos fechar (...). Agora, na *Obra Aberta*, o que houve foi uma decisão entre nós três de que já havíamos feito um trabalho e decidimos fechar. Houve alguns problemas de saúde e sobrecarregamos uns aos outros. Não havia maneira de continuar. Além disto, estávamos pagando para trabalhar. Mas foi uma pena, ela havia crescido e estava no ponto de se consolidar, estava se consolidando com um nome nacional. A *Obra Aberta* éramos nós três. Se um desistisse, todos teriam de acompanhar. O Pasquetti foi sobrecarregado por nós e estava cansado e ele era quase que a alma da galeria.

Patricio: arte contemporânea aqui não tem mercado. Nós mostramos, por exemplo, o Mário Ramiro. Onde é mais que na cidade ele iria expor? Seria impossível e veio pouca gente. Não tivemos a resposta que esperávamos.

5.Existiu um objetivo comum?

Patricio: a nossa linha não era comercial, do que mostramos praticamente nada era comercial. A *Obra Aberta* não era uma galeria para o grande público, era realmente elitista destinada às pessoas que gostam de arte contemporânea, não tínhamos outra ambição.

Vera: era essa a idéia, convidar quem nós queríamos (...).

6.Tinha algum caráter contestatório? Qual?

Vera: de minha parte não. Não era para contestar nada. Era só para fazer um trabalho competente: desde a escolha do artista e das obras, da montagem que, em geral, também teve o nosso dedo (...). Teve muito diálogo nosso com os artistas (...), mas daí não éramos colegas e sim galeristas e tínhamos uma linha e esse foi um papel muito delicado e que nos incomodou bastante. Algumas vezes nos incomodávamos por ser galeristas e para promover uma série de pessoas que não éramos nós mesmos.

Patricio: não (...).

7.Como define a ação do coletivo?

Vera: a *Obra Aberta* era um espaço para podermos mostrar nosso próprio trabalho e o trabalho que gostávamos de outras pessoas. Isso já era uma alternativa. O que as outras galerias mostram, o que elas se interessam em expor não é exatamente pelo meu trabalho, por exemplo. Poderão até se interessar, mas como eles vivem disso e querem vender, meu trabalho não é muito comercial. A gente também cria um espaço para o diálogo e para ter com quem conversar. O fato de sermos artistas e chamarmos outros artistas para expor, isto era uma diferença aqui na *Obra Aberta*.

Patricio: foi um espaço que pensamos para que nós pudéssemos convidar os artistas que queríamos e daí que, logicamente, éramos nós que ditávamos as regras, era realmente uma espécie de absolutismo. Porém era tudo muito consciente, não era para interferir no trabalho de ninguém nem nada, mas era justamente para dar essa linha que tinha a galeria. Com o tempo, o fato de sermos galeristas deixou de ser agradável.

8.A condição de não ser centro, de alguma forma é pensada? Influenciou suas ações?

Vera: não houve uma coisa intencional. Mas há algo, uma situação meio tácita, se tu não estás no centro e queres alguma coisa e ela não existe, por que não criá-la? Se tu estiveres em São Paulo, Nova York ou Barcelona, por exemplo, não há necessidade de criares espaços para ver arte contemporânea. Aqui tu tens de criar um espaço se tu queres esta arte e também tens de movê-lo. Isso é uma verdade para nós. Claro, isto não quer dizer que não há galerias em Porto Alegre que mostrem arte contemporânea, elas mostram, mas só que não é um compromisso, este não existe. Não há um comprometimento permanente de mostrar só esta linha como tem em galerias de outros lugares do Brasil.

9.A falta de espaço e crítica, especializados em arte contemporânea, de alguma forma influenciou o trabalho do coletivo?

Patricio: o único espaço que há em Porto Alegre e que tem uma linha contemporânea é o *Torreão* (...).

Vera: nós, na verdade, tivemos apoio de pessoas, de jornalistas (...). Existe gente fazendo crítica e que estudam arte contemporânea e têm boas cabeças. O que falta, talvez mais, seja espaço para se divulgar esta crítica. Não temos colunas permanentes de artes em jornal nenhum, existe a noticiazinha, mas agora, não há uma coluna crítica permanente.

10.Como caracterizaria o evento ou espaço do qual participou?

Patricio: por tudo que já falamos (...).

Vera: a *Obra Aberta* não seria um espaço para trabalhar com gente jovem, seria para mostrar obras maduras, com artistas de trajetórias maduras, com trabalhos amadurecidos. Mais adiante se fez alguma coisa com jovens, mas não foi a tônica da *Obra Aberta*, esta era, então, a de trabalhar com pessoas com um trabalho consolidado, não em termos de mercado, mas de linguagem. Mas houve um projeto, junto com a Galeria Thomas Cohn (SP) e, aí sim, houve inscrições abertas para artistas. Mas foi apenas para uma exposição (...) onde nós escolhemos alguns artistas para fazer uma coletiva na *Obra Aberta* e esta escolha se fez a partir daqueles portfólios que foram analisados. As exposições dos artistas na *Obra Aberta* sempre foi a partir de convites nossos (...).

ANEXO B:

RELAÇÃO
DAS INTERVENÇÕES
NO TORREÃO
E DAS EXPOSIÇÕES
NA OBRA ABERTA

Relação de intervenções no

TORREÃO**1993**

Elida Tessler
“Golpe de Asa”
19/06 a 17/07

Dudi Maia Rosa
07/08 a 04/09

Gaudêncio Fidelis
25/09 a 23/10

1994

Elaine Tedesco
“Passagem”
11/01 a 30/01

Marco Giannotti
23/03 a 14/04

Téti Waldraff
“Finitus ou Invenção da Paisagem por um Instante”
30/04 a 21/05

Kátia Prates
“Espírito 7 – Escultura em Fumaça”
18/06 a 12/07

Karin Lambrecht
“A Torre e a Cruz”
10/09 a 30/09

Jailton Moreira
“Venâncio Boogie-Woogie”
14/10 a 10/11

1995**Hélio Ferverza**

“Secreções nº 2”

25/03 a 23/04

Angela Villar

“Inferno”

25/05 a 10/06

Gisela Waetge

17/06 a 15/07

Marilice Corona

“Paisagem Monocular”

16/09 a 05/10

Maria Ivone dos Santos

“Torrear”

21/10 a 19/11

Marta Martins

“Memória escondida”

26/11 a 20/01/96

1996**Herbert Shein-Bender**

“Sobre Arte ou Coisas do Gênero”

09/03 a 05/04

Eliane Chiron

“A Cintura de Afrodite ou o Despertar da Noiva”

04/05 a 31/05

Teresa Poester

“Mira-Rima”

22/06 a 12/07

Mario Soro

“Comida de Cuervos”

19/07 a 16/08

Fernando Lindote

“Lambidas”

24/08 a 20/09

Giancarlo Lorenzi

“Virtudes da Ausência”

26/10 a 29/11

1997

Iolanda Gollo Mazzotti

24/05 a 15/06

Mauro Fuke

21/06 a 26/07

Jörg Herold

“Germany Sapata Sul”

02/09 a 05/09

Jean Lancri

“Atire D’Aile – Douze Manières de Donner de L’El à Une Tour”

12/09 a 17/09

Lia Menna Barreto

“Kit Afetivo”

11/10 a 09/11

1998

Edith Derdyk

“Rasuras”

22/03 a 10/04

Daniel Acosta

“Quem Duvida do Senso Comum?”

09/05 a 31/05

Tula Anagnostopoulos

“Small Size”

13/06 a 12/07

Nazareno

“Lugar de Memória”

18/07 a 09/08

Juracy Rosa

“A Neve”

15/08 a 06/09

1999

Geraldo Orthof

“Sobretudo Transporte-Destino: Torreão”

14/01 a 05/03

Maria Lúcia Cattani

“Por Volta do Branco”

27/03 a 25/04

Artur Barrio

“Experiência nº 16...ou ...Situação Relacional (Intemporal)”

20/05 a 11/06

Nick Rands

“Esferas Terrestres”

19/06 a 18/07

Vera Chaves Barcellos

“Os Nadadores”

21/08 a 18/09

Jochem Dietrich

“Torre dos Relógios”

11/10 a 30/10

Maria Helena Bernardes

06/11 a 31/12

2000

Jorge Menna Barreto

“Groupe-en-fusion”

05/04 a 07/05

Eduardo Frota

17/06 a 27/07

Patricio Farías

“Para Subir al Cielo”

15/07 a 06/08

Glaucis de Moraes

“Concreto”

19/08 a 10/09

Sofi Hémon

“Como Proliferar a Idéia Original ao Mesmo Tempo que a Reduzimos”

17/09 a 06/10

Nury Gonzáles

“Cuerpo Hay Ahi”

21/10 a 17/11

2001

Mima Lunardi

“Aurora...desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações”

07/04 a 29/04

Rolf Wicker

“Rooms in Residence”

12/05 a 30/05

Regina Silveira

“Desaparência (Estúdio)”

09/06 a 06/07

Paulo Gomes

“A procura do quê?”

16/08 a 16/09

André Severo

“Paisagem Inscrita”

20/10 a 18/11

2002

Waltercio Caldas

“Frases Sólidas”

19/04 a 03/05

Axel Lieber

“Beef Anatômico”

18/05 a 07/06

Mário Ramiro

“Panos Quentes”

15/06 a 19/07

Raquel Stolf

“Ruídos do Branco”

27/07 a 17/08

Carla Zaccagnini

“Belvedere”

14/09 a 15/10

Paula Krause

26/10 a 22/11

2003

Rommulo Conceição

“Número 5”

22/03 a 27/04

Marcos Sari

“Plano”

17/05 a 08/06

Ricardo Basbaum

“Re-projetando (Porto Alegre)”

12/07 a 01/08

Bernhard Garbert

“Small”

16/08 a 30/08

Isaura Pena

06/09 a 26/09

Carlos Montes de Oca

“La mujer del curador”

4/10 a 30/10

Relação das exposições na

OBRA ABERTA**1999****Carlos Pasquetti**

“Energicizadores – Desenergicizadores”

18/09 a 15/10

Vera Chaves Barcellos, Patricio Farías, Nick Rands e Carlos Pasquetti

23/10 a 17/12

2000**Maria Lúcia Cattani**

Texto: Mônica Zielinsky

18/03 a 20/04

Lia Menna Barreto

“Diário de uma Boneca”

Texto: Maria Ivone dos Santos e Constança Ritter

29/04 a 03/06

Alexandre Cappellari, Clóvis Dariano, Helena Martins Costa, Luiz Carlos Felizardo e Vilma Sonaglio

“Algo Noir”

Organizador: Carlos Pasquetti

Textos: Neiva Bohns

17/06 a 29/07

Patricio Farías

“Autoretrato”

Texto: Ana Albani de Carvalho

05/08 a 16/09

Elaine Tedesco, Glaucis de Moraes e Iolanda Gollo Mazzotti

“In Corpore”

Texto: Vera Chaves Barcellos

23/09 a 04/11

Luiz Antonio Felkl, Marlies Ritter, Vilma Sonaglio, Alexandre Cappellari, Helena Martins Costa, Clovis Dariano, Luiz Carlos Felizardo, Nick Rands, Mara Álvares, Richard John, Eduardo Miotto, Maria Lúcia Cattani, Alexandre Moreira, Renato Heuser, Nelson Rosa, Lenir de Miranda, Lucia Koch, Elaine Tedesco, Glaucis de Moraes, Iolanda Gollo Mazzotti, Thomas Nohl, Kátia Prates, Michelle Finger, Jorge Menna Barreto, Lorena Geisel, Gisela Waetge, Carlos Asp, Mariana Silva, Hélio Fervenza, Nelson Magalhães, Julio Ghiorzi, Ricardo Frantz e Chico Machado, Luiz Antônio Rocha

“[bah] Zart Contemporâneo”

18/11 a 23/12

2001

Ana Miguel, Begoña Egurbide, Karin Lambrecht, Lia Menna Barreto, Marlies Ritter e Nazareth Pacheco

“Per-Versus”

Curadoria e texto: Vera Chaves Barcellos

17/03 a 28/04

Lenir de Miranda

“pinturatextolivrodeartistajoyceanamente”

Texto: Iceleia Borsa Cattani

05/05 a 16/06

Mario Ramiro

Schlieren-fotografia e Cine-Roboticismo

30/06 a 11/08

Lucia Koch

“Remistura O. A.”

Margarita Andreu

“Espacios transitados”

Textos: Lucia Koch e Pilar Parcerisas

25/08 a 29/09

Mima Lunardi, Maristela Macagnan, Ethiene Nachtigall, Carla Borba

Textos: Elaine Tedesco, Maristela Macagnan, Ethiene Nachtigall, Guilherme Imhoff

06/10 a 07/11

Mara Álvares, Vera Chaves Barcellos, Mário Röhnelt, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano

“70s”

17/11 a 26/01/2002

2002**Vera Chaves Barcellos**

“De Película”

Texto: Vera Chaves Barcellos

13/04 a 17/05

Patricio Fariás

“Politéia Mundi”

25/05 a 28/06

Carlos Pasquetti

“Pintura Madura; Desenhos Al’Óglio; Polaroides; etc”

06/06 a 09/08

Allan Sieber, Jaca, Diego Bianchi, Edu, Guazelli, MZK, Schiavon, Gabriel Frugone, Matthias Lemahn, Sergio Langer, Elenio Pico, Rodrigo John, Fabio Zimbres

“Ed Tonto: ...desenhos nunca vistos...”

Publicação especial da Edições Tonto

24/08 a 27/09

Antoni Muntadas

Intervenção na Gal. Chaves e mostra de serigrafias

A partir de 29/08

Jailton Moreira

“Trabalhos Insistentes”

05/10 a 08/11

Luz Maria Bedoya

“Intervalo: Trabajos a distancia”

Maria Helena Bernardes

“Um trabalho feito de trabalhos de Alexandre Moreira, André Severo, Fernando Mattos, Maria Helena Bernardes, Paula Krause, Paulo Meira, Oriana Duarte

23/11 a 27/12

ANEXO C:

COLETA DE DADOS SOBRE

CRÍTICA E EXPOSIÇÕES

CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA

Todas as referências sobre exposições realizadas neste espaço foram buscadas no jornal Zero Hora. Os arquivos da CCMQ encontram-se pouco sistematizados e estão dispersos pelos seus departamentos. Visando obter uma amostragem deste período optamos pela pesquisa neste periódico que, na ocasião, tinha maior viabilidade de pesquisa e número de matérias veiculadas cobrindo os anos 90.

Como também na amostragem efetivada quanto às exposições no MARGS, aqui igualmente serão os anos de 1991, 1992 e 1999 os que contarão com especificações sobre as matérias encontradas nos jornais diários durante as primeiras quinzenas de cada mês. Quando encontrada alguma referência a exposições fora deste período, ela também foi analisada para termos uma maior abrangência quanto a categorias e núcleos de assunto.

Esta pesquisa realizou-se através de consultas em microfilmes no departamento de Memória da Zero Hora, bem como consultas diretas nos periódicos feitas no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Além das exposições, com isto pretendemos ter traçado uma amostragem da existência e sistematização, ou não, de crítica de arte através de jornal. Assim como verificar a existência de atuação de críticos neste meio de comunicação. Este recorte de busca deveu-se a uma opção metodológica que viabilizou esta pesquisa. Os dados encontrados foram relacionados conforme as seguintes categorias⁹⁸:

Matérias assinadas – ma

Matérias não assinadas – mna

⁹⁸Este método de sistematização em categorias e núcleos de assunto foi obtido na pesquisa coordenada por Maria Amélia Bulhões. Araújo, Ana Lúcia e Baldisserotto, Ana Flávia. “Artes Plásticas no Rio Grande do Sul nas décadas de 60 e 80 – uma análise através de periódicos”. In: *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

Notas – n

As matérias, por sua vez, foram relacionadas por núcleos de assunto:

Exposições – exp

Instituições – inst

Crítica – crít

A CCMQ, prédio de sete andares no centro da cidade de Porto Alegre, abriga o Instituto Estadual de Artes Visuais – IEAV. Órgão criado em 1990 tendo como uma de suas atribuições o gerenciamento administrativo e a curadoria de cinco espaços de exposições. Destes, quatro encontravam-se localizados na própria CCMQ: Galeria de Arte, 6º andar; Galeria Espaço Institucional, 3º andar; Espaço de Exposições Novos Meios, 3º andar e Espaço de Exposições Vasco Prado, 6º andar. O quinto espaço, a Galeria João Fahrion, localizava-se no MARGS e era voltada para a produção emergente. A partir de 1992, a Casa passa a abrigar também o MAC – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, criado em março deste ano.⁹⁹

As datas entre parênteses referem-se ao dia da veiculação das matérias ou notas referentes às exposições citadas. Como optamos pela pesquisa em um único periódico, tornou-se desnecessário citar o nome do mesmo logo após as datas. Quando não encontramos o dia de inauguração ou encerramento de alguma exposição, utilizamos a abreviação sd. Os dados coletados não foram confrontados com nenhum outro tipo de documento ou informação obtida junto aos artistas, pois consideramos que esta é uma amostragem e não um levantamento minucioso sobre o assunto, servindo, antes, como um guia para este.

Estão mencionados entre aspas os títulos das exposições, seguidos pelo nome do artista. Para simplificação da apresentação dos dados, criamos a seguinte legenda:

⁹⁹ Estes dados foram recolhidos em documentos encontrados no IEAV.

LEGENDA

Galeria Vasco Prado, 6º andar – VP

Galeria de Arte, 6º andar – GA

Galeria Espaço Institucional, 3º andar – EI

Espaço Novos Meios, 3º andar – NM

Hoje, a CCMQ conta com os seguintes espaços:

Sala Augusto Meyer, 3º andar – AM

Galeria Sotero Cosme, 6º andar – SC

Galeria Xico Stockinger, 6º andar – XS

Fotogaleria Virgilio Calegari, 7º andar – VC

Espaço Maurício Rosemblat, 4º andar – MR

Sala João Fahrion, 3º andar – JF (denominou-se este espaço, sobretudo na imprensa, com o nome do projeto que ele passou a abrigar em 1995, projeto João Fahrion).

1990

Reinauguração em 25/09/90.

(11/10/90)

12/10/90 a sd GA

Iberê Camargo

(14/12/90)

sd a 30/12/90 AM

“Retratos de Casamento” Jacqueline Joner (fotografia)

1991

Relembramos que os anos 1991, 1992 e 1999 terão um levantamento sobre tipologia das matérias publicadas.¹⁰⁰

(09/01/91 ma – exp – Susie Juenemann)
sd a 31/03/91 6º andar
“Henri Cartier-Bresson”

(28/01/91 mna – exp)
sd a 31/01/91 AM
Laura Castilhos (aquarelas)

(19/02/91 n – exp)
19/02/91 a 15/03/91 GA
Luisa Meyer

(11/05/91 ma – crít – Clarissa Berry Veiga)
sd a 12/05/91 GA – coletiva
“Atitudes Contemporâneas” (28 artistas gaúchos)

(14/05/91 ma – art - Clarissa Berry Veiga)
sd
“Encontro marcado com Jaguar. 35 Anos de Humor Gráfico”

(16/05/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
sd GA – coletiva
“Pintura Brasil Década de 80” (artistas de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, inclusive Carlos Pasquetti)

(17/05/91 ma – art/exp – Juremir Machado da Silva)
15/05/91 a sd
“Drummond – Alguma Poesia”

(29/05/91 ma – art/exp - Clarissa Berry Veiga)
29/05/91 a 16/06/91 AM
“Mulheres e Raízes” Paulina Eizirik (pinturas e gravuras)

(04/06/91 mna – exp)

¹⁰⁰ Ver categorias e núcleos por assunto no levantamento do MARGS.

04/06/91 a 30/06/91

João Baptista Mottini (desenhos)

(18/06/91 mna – exp)

sd

Gelson Radaelli

(21/08/91 n – exp)

sd AM

“Natureza” fotos de Fernando Brentano e Ruy Varela

(21/08/91 n – exp)

sd GA

Marilice Corona (pinturas)

(28/08/91 mna – exp)

sd a 22/09/91 AM

“Entrelinhas” Edith Derdyk (SP)

(07/09/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)

sd VP - coletiva

“Escultura em Pedra e Metal” (10 artistas gaúchos)

(10/09/91 n – exp)

10/09/91 a sd GA

Teresa Poester (pinturas)

(08/10/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)

08/10/91 a 20/10/91 EI – coletiva

“A Superfície na Obra Gráfica do RS”

(08/10/91 n – exp)

sd NM – coletiva

“A Madeira como Estrutura” (9 escultores gaúchos)

(13/10/91 ma – exp – Joyce Chwartzmann)

sd VP

“Arquitetura em detalhe” (Associação de Arquitetos de Interiores do RS)

(17/10/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)

17/10/91 a 10/11/91 GA, VP e futuro espaço do MAC – coletiva

“Arte Gaúcha Contemporânea” (49 artistas, entre eles Jailton Moreira, Patrício Farias e Vera Chaves Barcellos)

(17/10/91 n – exp)

sd a 03/11/91 AM

Antônio Mir (pinturas)

(13/11/91 n – exp)
sd NM – coletiva
“Procedimentos Cerâmicos Contemporâneos: Vertente Escultórica” (ceramistas gaúchos)

(13/11/91 n – exp)
sd EI – coletiva
“O Gesto na Obra Gráfica do RS” (5 artistas gaúchos)

(13/11/91 n – exp)
sd AM
“Arte e Paisagens Naturais” (promoção do Instituto Goethe)

(14/11/91 mna – exp)
sd a 24/11/91 VP
“Topomorfose” Heloísa Crocco

(14/11/91 mna – exp)
sd GA
Gisela Waetge (pinturas)

(05/12/91 n – exp)
sd NM – coletiva
“Compondo e Recompondo” (painéis – Escola de Arte A. Capella)

1992

(04/01/92 n – exp)
sd a 10/01/92 VP – coletiva
“Estruturas em Contraponto”

(04/01/92 n – exp)
sd GA
Marijane Ricacheneisky

(21/01/92 ma – exp – Clarissa Berry Veiga)
21/01/92 a 08/03/92 GA – coletiva
“Novas Atitudes” (20 artistas gaúchos que participaram do Projeto João Fahrion de 1989 a 1992, entre eles Ricardo Frantz)

(01/02/92 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
sd a 08/03/92 EI - coletiva
“A Superfície Pictórica” (4 artistas gaúchos)
sd a 15/02/92 NM - coletiva
“Desenho e Pintura de Modelo Vivo” (alunos das oficinas de desenho da CCMQ)

sd VP – coletiva
 “Dimensão Concreta” (escultores, entre eles Patrício Farias)

(21/03/92 n – exp)
 sd 6º andar – coletiva
 “Mostra do Acervo do MAC” (32 artistas gaúchos)¹⁰¹
 (21/03/92 n – exp)
 sd GA – coletiva
 “Décadas de Consolidação: Arte Brasileira no Acervo do MARGS”

(21/03/92 n – exp)
 sd NM
 Hilda Mattos e Esther Bianco

(21/03/92 n – exp)
 Sd a 05/04/92 EI
 Roberto Schmitt-Prym

(24/03/92 ma – exp – Evelyn Berg)
 24/03/92 a sd MAC e GA
 “15º Salão de Artes Plásticas da Associação Chico Lisboa” (47 artistas gaúchos)

(11/04/92 n – exp)
 11/04/92 a 26/04/92 NM
 “De Formação a Cores” Karina Oleksiuk (pinturas)

(11/04/92 n – exp)
 sd a 26/04/92 EI
 Jaqueline Santos

(11/05/92 n – exp)
 sd a 17/05/92 NM
 Claudia Sperb

(11/05/92 n – exp)
 Sd a 17/05/92 EI
 “Re-conhecimento” Ângela Kuckartz

(11/05/92 n – exp)
 sd a 07/06/92 VP
 “Coisas” Iolanda Mazzotti

¹⁰¹ Começam a aparecer referências ao MAC como espaço expositivo, na verdade o nome do espaço do 6º andar é Galeria Sotero Cosme, porém estas duas denominações aparecem alternadamente no periódico pesquisado.

(12/05/92 ma – exp – Maria Alice Bragança)

sd a 25/05/92 AM

Lucila Wroblewski (SP) (fotos)

12/05/92 a 07/06/92 GA e MAC – coletiva

“Desenho Sul Contemporâneo” (29 artistas, participação de Elaine Tedesco e Maria Helena Bernardes)

(19/05/92 n – exp)

19/05/92 a sd EI – coletiva

Gilmar Carneiro e outros (pinturas)

(03/06/92 n – exp)

sd a 07/06/92 NM

Sônia Tittelmaier de Souza (gravuras)

(13/06/92 n – exp)

sd a 28/06/92 NM

“Por Trás do Palhaço Rasgado” Daisy Viola (pintura)

(13/06/92 n – exp)

sd a 28/06/92 EI

Tânia Bondarengo e Cláudio Aquino

(13/06/92 n – exp)

Sd a 21/06/92 MAC – coletiva

“A Figura em Questão”

(14/06/92 n – exp)

sd 2º andar

“30 Cartazes sobre Meio Ambiente”

(14/06/92 n – exp)

sd a 19/07/92 MAC – coletiva

“360º de Pintura Agora” (47 artistas gaúchos)

(21/07/92 n – exp)

21/07/92 a 02/08/92 AM

Nilton Maia (esculturas)

(23/07/92 n – exp)

23/07/92 a sd EI

Paulo da Rocha

(20/08/92 n – exp)

sd GA

Carlos Fajardo (SP)

(20/08/92 n – exp)
Sd a 30/08/92 NM
Helena Maya D'Ávila

(20/08/92 n – exp)
Sd a 23/08/92 MAC – coletiva
“Acervo do MAC”

(26/08/92 n – exp)
sd a 06/09/92 AM
Rodrigo de Haro (desenhos)

(05/09/92 n – exp)
05/09/92 a 27/09/92 NM
“Insensatos” Maria Inês Rodrigues (pinturas)

(28/09/92 n – exp)
sd a 04/10/92 EI
“Cerâmica” Tânia Ritter Resmini

(07/10/92 ma – exp – Eleone Prestes)
07/10/92 a 01/11/92 VP
“Sacrário” Ana Norogrande (instalação)

(07/10/92 n – exp)
sd a 18/10/92 NM
“Espaços Insólitos” Simone Rosa (pintura)

(18/10/92 ma – exp – Joyce Chwartzmann)
05/11/92 a 29/11/92
“Arquitetura em Detalhe”
(27/10/92 n – exp)
sd MAC
“Prêmio Abril de Publicidade” (76 campanhas publicitárias)
(27/10/92 n – exp)
sd a 01/11/92 6º andar – coletiva
(com a presença de Elcio Rossini e Jailton Moreira)

(27/10/92 n – exp)
sd a 08/11/92 NM – coletiva
“Caminhos de Expressão” (trabalhos de pacientes da Casa de Saúde Mental de Novo Hamburgo)

(27/10/92 n – exp)
sd a 01/11
“500 Anos de América: Imaginário e Utopia” (mostra histórica)

(03/12/92 ma – art – Jefferson Barros)

03/12/92 a 03/01/93 GA

Nuno Ramos (SP) (instalação)

(05/12/92 n – exp)

sd a 06/12/92 EI

Marcos Rück (objetos)

Sd a 03/01/93 MAC – coletiva

“Portas do Novo Mundo” (artistas gaúchos)

sd a 03/01/93 MAC – coletiva

“Arte de Três Pólos” (artistas de Caxias, Pelotas e Santa Maria. Entre eles, Ricardo Frantz)

(10/12/92 n – exp)

sd a 20/12/92 EI – coletiva

“Contraforma” (escultura e objetos, entre artistas participantes estão Jailton Moreira e Patrício Farias)

10/12/92 a 31/12/92 3º andar – coletiva

sem título (13 artistas da Associação dos Escultores do RS)

1993

(29/01/93)

sd a 31/01/93 EI – coletiva

“Espaço Interno” (pinturas do Acervo do MAC)

sd a 31/01/93 NM – coletiva

“Estruturas Rarefeitas” (esculturas do Acervo do MAC)

(09/02/93)

09/02/93 a sd 6º andar - coletiva

“Produção Emergente” (artistas selecionados para exporem na Sala João Fahrion neste ano)

09/02/93 a sd 6º andar – coletiva

“Nova Pintura”

(16/03/93)

16/03/93 a 04/04/93 MR – coletiva

“O Cotidiano de Erlangen” (fotógrafos alemães)

16/03/93 a 04/04/93 EI

Vagner Dotto (gravuras)

(05/05/93)

05/05/93 a 16/05/93 EI

Arlete Santarosa (xilogravuras)

Sd a 15/05/93 NM – coletiva

“Rumos da Pesquisa Visual” (alunos de Heloísa Crocco)

(08/06/93)

08/06/93 a 25/06/93 MAC – coletiva
 “Aspectos da Fotografia Contemporânea Alemã”

(20/07/93)

20/07/93 a 01/08/93 NM – coletiva
 “Desvendando Terra e Fogo” (cerâmicas dos alunos do Centro de Desenvolvimento da Expressão de Passo Fundo, Carlos Barone)
 sd a 25/07/93 Galeria Branca (6º andar)
 Vera Chaves Barcellos (instalação com seqüências fotográficas)

(27/07/93)

27/07/93 a 08/08/93 AM
 “Em nombre del padre” Graciela Iturbide (México) (fotos)
 27/07/93 a 08/08/93 AM – coletiva
 “Insistencias” (fotógrafos mexicanos)

(21/09/93)

21/09/93 a 10/10/93 Galeria Branca (6º andar)
 André Porto (esculturas)
 Sd a 26/09/93 NM – coletiva
 (alunos do Centro de Desenvolvimento da Expressão de Bagé, Odessa Macedo)
 sd a 26/09/93 EI
 “Jóias Contemporâneas” César Cony
 sd AM – coletiva
 “Museu do Carvão” (artistas gaúchos que produziram obras a partir deste local)
 sd a 26/09/93 MAC
 Patrício Farias (esculturas)

(29/09/93)

30/09/93 a 17/10/93 AM
 Anico Herskovits (gravuras)

(01/10/93)

sd a 17/10/93 VP
 “Arquitetura em Detalhe”

(08/10/93)

05/10/93 a 16/10/93 MR
 “Figuras e Figurantes” Henrique Radomsky (esculturas)

(19/10/93)

19/10/93 a 04/11/93 Galeria Branca (6º andar)
 Leonora Fabre
 19/10/93 a 31/10/93 EI
 Carlos Alberto Krauz
 Sd a 24/10/93 MAC
 “Imagens de Itapuã” (fotos)

(04/11/93)

sd a 14/11/93 NM – coletiva

Mostra de alunos de uma escola pública de Cachoeira do Sul

Sd a 14/11/93 EI – coletiva

“Homens da Terra” (artistas do município de Alegrete)

sd a 12/11/93 – coletiva

“Mostra de Desenho Gaúcho. Anos 70 a 90” (entre os artistas participantes, Elcio Rossini)

(30/11/93)

sd a 30/11/93 Galeria Branca (6º andar)

Carlos Vergara

Sd a 30/11/93

Gelcy Ávila Santos (esculturas em papel machê)

Sd a 05/12/93 MAC – coletiva

“Estrutura Têxtil”

(07/12/93)

07/12/93 a sd AM – coletiva

“MR Webster Atelier de Tecelagem” (mostra de alunos)

sd a 12/12/93 EI – coletiva

“Luz e Alma” (mostra fotográfica)

1994

(03/02/94)

sd a 27/02/94 Galeria Branca 6º andar – coletiva

“Artistas selecionados para o MARGS”

sd a 27/02/94 MAC – coletiva

“Nova Pintura Figurativa” (artistas gaúchos, inclusive Ricardo Frantz e Laura Fróes)

(19/02/94)

sd a 27/02/94 VP – coletiva

“Frontalidade e Superfície” (obras do acervo do MAC, inclusive trabalhos de Vera Chaves Barcellos, Jailton Moreira e Karin Lambrecht)

sd a 27/02/94 AM

“Insights Conceituais” Gaudêncio Fidelis

(24/03/94)

24/03/94 a 13/04/94 Galeria Branca (6º andar)

“Ciclo Arte Brasileira Contemporânea” Marco Gianotti (SP) (pinturas)

(12/04/94)

12/04/94 a 24/04/94 MR

Sônia Tittelmaier de Souza (gravuras digitais)

Sd a 24/04/94 NM – coletiva
 “Pinturas e Esculturas” (artistas gaúchos)

(19/04/94)

19/04/94 a 08/05/94 Galeria Branca (6º andar)
 “Ciclo Arte Brasileira Contemporânea” Karin Lambrecht (pinturas)
 sd AM
 “A Fotografia de John Blakemore”

(24/05/94)

24/05/94 a 08/06/94 EI
 “Axaxaxas mlô” Lenara Verle e Fernando Schmitt (microaquarelas e microfotografias)
 sd a 29/05/94 GA
 Alfredo Nicolaiewsky (pinturas e desenhos)
 Sd a 02/06/94 NM – coletiva
 “Artistas de São Lourenço”
 sd a 29/05/94 MAC – coletiva
 “Artistas de Stetten” (Alemanha)

(10/06/94)

10/06/94 a 30/06/94 Galeria Branca (6º andar)
 “Ciclo Arte Brasileira Contemporânea” Iole de Freitas (MG)

(05/07/94)

sd a 10/07/94 MAC – coletiva
 “A Arte e a Bola” (trabalhos feitos em torno da idéia de futebol)
 sd a 10/07/94 AM e MR – coletiva
 “Cecília Meireles: visão mineira” (artistas mineiros)

(12/07/94)

12/07/94 a 24/07/94 MAC
 “Amazônia” Michael Mueller e Wolfgang Lehmann (Alemanha) (pinturas e gravuras)
 sd a 24/07/94 AM – coletiva
 “Grupo Bell’Arte” (pinturas)

(15/08/94)

15/08/94 a 04/09/94 NM – coletiva
 “Associação Chico Lisboa e Núcleo de Gravura”

(25/08/94)

26/08/94 a 11/09/94 MAC
 “Os Cavalos” Salvador Dali (litografias)
 sd a 28/08/94 VP – coletiva
 “Los 15” (formandos do Instituto de Artes da UFRGS)

(22/09/94)

sd a 25/09/94 EI
 “O Outro Lado do Muro” Ângela Pettini (esculturas)
 sd a 25/09/94 VP – coletiva
 “Quimono” (trabalhos do Núcleo Têxtil do RS)

(28/09/94)
 28/09/94 a 16/10/94 Galeria Branca (6º andar)
 “Avessos” Elida Tessler
 sd a 02/10/94 AM e MR
 “Paisagens do Tempo e Germinar da Terra” Joel Jordani (fotos)

(18/10/94)
 18/10/94 a sd EI
 Berenice Gonçalves (pinturas)
 Sd a 23/10/94 AM – coletiva
 “Desenvolvendo a Consciência Crítica” (trabalhos infantis da Escola de Artes da UFSM)
 sd a 23/10/94 MR
 Lisete Fontoura (eletrografias)
 Sd a 20/10/94 MAC
 “Aéreos” Paulo Humberto de Almeida (trabalhos em papel)
 sd a 06/11/94 NM
 Therezinha Reis e Lea Caruso Guarisse (pinturas)

(29/11/94)
 sd a 27/01/95 Galeria Branca (6º andar)
 “Olhos que viram peixes” Sheila Goloborotko (SP) (gravuras)
 29/11/94 a 11/12/94 EI
 Guilherme S. Martins (pinturas)
 29/11/94 a 11/12/94 MAC
 Marcelo Pileggi

(06/12/94)
 sd a 17/12/94 VP
 Carla Obino (tapeçaria)
 Sd a 11/12/94 MR
 Paes Jr. (desenhos)
 Sd a 21/12/94 AM
 Ricky Bols (desenhos e aquarelas)

1995

(21/01/95)
 10/01/95 a 29/01/95 AM e MR – coletiva
 “Gravura Atual” (26 gravadores israelenses)
 sd a 05/02/95 NM

Marcelo Perrenoud e Joice Giacomoni (pinturas)

(31/01/95)

sd a 26/02/95 6º andar – coletiva

“Paisagem de Verão” (20 artistas gaúchos)

(17/03/95)

sd a 16/04/95 JF (Projeto Novos Talentos)¹⁰²

“Entre Eixos” Alice Monsell

(21/03/95)

21/03/95 a 23/04/95 GA e VP – coletiva

“Águas de Março, Tributo a Tom Jobim” (28 artistas)

sd a 30/03/95 NM

Daniel Tomasi (pinturas)

(03/04/95)

04/04/95 a 16/04/95 MR

“Patagônia Viagem ao Fim do Mundo” Eduardo Tavares (fotos)

(27/04/95)

27/04/95 a 07/07/95 XS¹⁰³

“Gabirus” Xico Stockinger (esculturas)

(02/05/95)

sd a 26/05/95 JF

“Floração, Hélices são Elos em Flor” Ana Flávia Baldisserotto (pinturas)

sd a 28/05/95 VP

Vasco Prado (esculturas)

(09/05/95)

sd a 28/05/95 MAC

“Anima Mundi” Sandra Rey (infogravuras)

(06/06/95)

sd a 02/07/95 MAC

“Trans-E: O Corpo e as Tecnologias” Diana Domingues

06/06/95 a 01/07/95 VP

Tânia Resmini e Marlies Ritter (esculturas)

(13/06/95)

13/06/95 a 16/07/95 XS – coletiva (Projeto Participação)

¹⁰² A Sala João Fahrion – JF – passou para a CCMQ, 3º andar.

¹⁰³ Na inauguração desta exposição, a Galeria Branca passou a se chamar Xico Stockinger – XS.

“Acordo entre os olhos e os objetos” Flávio Gonçalves, Maria Helena Bernardes e Thelma Vaitses (desenhos e pinturas)

(20/06/95)

sd a 25/06/95 JF

Marta Collares (gravuras)

(11/07/95)

11/07/95 a 13/08/95 MAC

“Exposição Documental Espaço N.O.” (fotos e documentos)

(26/07/95)

sd a 06/08/95 JF

“Pinturas” Andréa Lopes

sd a 20/08/95 VP

Caé Braga e Gustavo Nakle

(31/07/95)

03/08/95 a 30/08/95 XS

“Desenhos – 13 Anos de Produção” Gaudêncio Fidelis

29/08/95 a 17/09/95 XS e VP – coletiva

“A Arte Vê a Moda” (pinturas de 21 artistas gaúchos)

(18/08/95)

sd a 20/08/95 AM

“Jerusalém, Coração do Mundo” fotos de Faraj Farj (Irã)

(24/08/95)

24/08/95 a 17/09/95 MAC

“Hóspede do Silêncio” Clarisse Tzirulnik (pinturas)

(16/09/95)

sd a 23/09/95 AM

“Camões” (painéis)

(19/09/95)

sd a 24/09/95 Espaço Multimeios (acreditamos ser o Espaço Novos Meios)

Ronald Souza (ilustrações gráficas)

(26/09/95)

sd a 22/10/95 JF

Adriane Hernandez (pinturas)

(11/10/95)

sd a 10/11/95 MAC

“Duplo Pousar” Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos

(20/10/95)
sd a 10/11/95 XS
“Janelas” Teresa Poester (pinturas)

(08/11/95)
sd a 12/11/95 AM
Pablo Ferreti (pinturas)

(14/11/95)
sd a 26/11/95 MR – coletiva
“Manifestações Surrealistas”

(21/11/95)
sd a 03/12/95 AM – coletiva
“Gravuras” (promoção do Greenpeace)
Sd a 26/11/95 Espaço Multimeios (acreditamos ser o Espaço Novos Meios)
“Vidas Aladas” Maria Luiza Assur (pinturas)
sd a 10/12/95 Espaço Multimeios
German Aczel (Argentina) (cartuns)
sd a 03/12/95 VP
Mauro Fuke e Ana Cristina Natividade
Sd a 26/11/95 JF
Patrícia Bohrer (pinturas)

(27/11/95)
30/11/95 a sd XS – coletiva
“Caminhos e Descobertas” (livros de artistas argentinos)

(14/12/95)
sd a 14/01/96 MAC
“Alphonsus, Vinte Anos de Pintura”
sd a 31/12/95 JF
Isabel Preto

1996¹⁰⁴

¹⁰⁴ Devido a deficiências no material microfilmado, os meses de outubro, novembro e dezembro deste ano foram pesquisados diretamente nos periódicos encontrados no Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa. Para o ano de 1997, foram pesquisados, além dos microfilmes, os jornais das primeiras quinzenas dos meses de fevereiro, abril, junho e agosto e as segundas quinzenas de setembro e dezembro. Para 1998, foi feito levantamento incluindo microfilmes e periódicos das primeiras quinzenas de fevereiro, abril, junho, agosto, outubro e dezembro. Os microfilmes do ano de 1999 encontram-se em bom estado, o que dispensou a busca direta nos jornais.

(23/01/96)

sd a 24/01/96 JF

Acervo do MAC

(02/02/96)

sd a 03/03/96 - coletiva

“Catálogo 95” (artistas que expuseram nos espaços do IEAV)

(28/03/96)

28/03/96 a 14/04/96 AM

Cyrino Kolling (pinturas)

28/03/96 a sd MAC

Jader Siqueira (esculturas)

(23/04/96)

sd a 22/05/96 AM

“Magnetismo” Eluiza Bem Vidal (pinturas)

(25/04/96)

sd XS – coletiva

“Expressão e Construção” (obras do Acervo do MAC)

(07/05/96)

sd a 26/05/96 JF

Adriano Rojas (pinturas)

(30/05/96)

30/05/96 a 26/06/96 SC¹⁰⁵

“Os Gargonautas” Caé Braga (esculturas)

(13/06/96)

13/06/96 a 07/07/96 JF

Márcia Sawitzki (esculturas)

(26/06/96)

sd a 07/07/96 AM

“Nó” Renato Imbroisi (RJ) (têxteis)

(03/07/96)

03/07/96 a sd XS e SC – coletiva

“A Arte do Fotorjornalismo” (participação de 36 fotógrafos)

sd XS

Luiz Eduardo Achutti (fotos)

(16/08/96)

¹⁰⁵ A galeria do 6º andar passa a se chamar Galeria Sotero Cosme.

sd MR
 “Reflexos” (trabalhos de alunos de diversas escolas)

sd AM
 miniaturas de alta costura

(06/09/96)
 sd 3º andar – coletiva
 “A Arte não Abandona” (exposição e leilão beneficente)

(11/09/96)
 sd a 22/09/96 AM
 Carlos Luchten (pinturas)

(13/09/96)
 12/06/96 a 06/10/96 XS e SC
 “12º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre” (23 artistas selecionados)

(08/10/96)
 08/10/96 a 03/11/96 SC
 Marilice Corona (pinturas)

(23/10/96)
 23/10/96 a 10/11/96 AM – coletiva
 “Tramas do Lar” (painéis de tapeçarias de recorte)

(07/11/96)
 07/11/96 a 01/12/96 SC
 “Olhos que não vêem” Tuca Stangarlin (objetos e instalação)
 07/11/96 a sd XS
 “Paisagem Brasileira – Rio Grande do Sul” Martin Streibel (fotos)

(12/11/96)
 sd a 07/12/96 JF (Proj. Novos Talentos)
 René Rudit (pinturas)

(14/11/96)
 14/11/96 a sd 3º andar, ala leste
 coletiva de artistas gaúchos

(05/12/96)
 05/12/96 a 29/12/96 JF
 “Orai: Peça em 3 Atos” instalação de Neno Brazil

(12/12/96)
 12/12/96 a 03/03/97 3º e 6º andar e no MARGS – coletiva
 “Arte Sul 96” (130 artistas gaúchos ou aqui radicados)

1997

(04/02/97)

11/03/97 a 30/03/97 Espaço Fernando Corona¹⁰⁶
 “Wim Wenders – Fotografias”

(09/03/97)¹⁰⁷

(11/03/97)

11/03/97 a sd MAC
 “O Local, o Tempo e o Ponto” Uwe Loesch (cartazes)

(13/03/97)

sd JF
 Victor Hugo Cecatto (fotos)

(08/04/97)

sd a 13/04/97 Espaço Fernando Corona
 “Arte Africana – O verbo se fez carne e habitou na África”

(15/04/97)

15/04/97 a 04/05/97 JF
 Maximo Pereira de Lucena (esculturas)

(20/04/97)

22/04/97 a 04/05/97 3º andar
 “Unicef – 50 anos” (painéis)

(22/04/97)

22/04/97 a sd 2º andar – coletiva
 “Entrelaços” (têxteis - alunas de Maria Rita Webster)

(09/05/97)

08/03/97 a 16/03/97 MR
 “Os Caminhos do Olhar” Dulce Helfer (fotos)

(13/05/97)

13/05/97 a 08/06/97 XS
 “Anatomia do Ser” Adolfo Bittencourt

¹⁰⁶ 3º andar.

¹⁰⁷ Matéria referente ao fechamento da Sala Augusto Meyer por um período, pois passa a abrigar o acervo do MARGS que fechou para reformas.

(22/05/97)

13/05/97 a 08/06/97 Espaço Fernando Corona

“O Brasil de Portinari” (réplicas de pinturas do artista paulista)

(11/06/97)

sd a 15/06/97 JF

“Por Enquanto” André Severo

(08/07/97)

08/07/97 a 03/08/97 JF (Proj. Novos Talentos)

“Bichos e Monstros” Tula Anagnostopoulos (gravuras e esculturas)

(07/08/97)

08/08/97 a 31/08/97 XS

“Esculturas” Elim Dutra

(24/09/97)

23/09/97 a 12/10/97 MR

“A Língua do Flash” Renato Rosa (fotos)

(04/10/97)

04/10/97 a 30/11/97 6º andar

“Alta Tecnologia” I Bienal do Mercosul

1998

(14/01/98)

sd a 30/01/98 JF

“Acervo do MAC”

sd a 30/01/98 Espaço Fernando Corona – coletiva

“Pinturas”

(15/01/98)

15/01/98 a 22/02/98 XS

“A Leveza da Pedra” esculturas de Jesper Neergaard (Dinamarca)

(22/01/98)

22/01/98 a 22/02/98 Espaço Fernando Corona – coletiva

alunos da cadeira Foto 1, Instituto de Artes da UFRGS

(04/03/98)

03/03/98 a 15/03/98 MR

“Esportes Radicais no Parque” Liane Matos (fotos)

(06/03/98)

06/03/98 a 29/03/98 JF

“Terrale 3” Alexandra Eckert (instalação)

(30/03/98)

02/04/98 a 26/04/98 JF

Eduardo Miotto (pinturas)

(08/04/98)

sd a 20/04/98 Espaço Fernando Corona – coletiva

“RS Destaques 97 sobre o Papel” (31 artistas que usam o papel como suporte)

(29/04/98)

sd 3º andar

“Arquivos de um Tempo” Gabriela Picoli

(27/05/98)

15/05/98 a 07/06/98 3º andar – coletiva

“Futebol-Arte”

(28/05/98)

28/05/98 a 21/06/98 JF

“Impressões de Trânsito” Vilma Sonaglio (fotos)

(08/06/98)

09/06/98 a sd AM – coletiva

“O Balé do Futebol” (vinte fotografos gaúchos)

(11/06/98)

sd a 07/06/98 AM – coletiva

“Monteiro Lobato” (trabalhos de artistas gaúchos que se inspiraram na obra do escritor)

(18/07/98)

25/06/98 a 18/07/98 JF

“Noncupatório” Alexandre Moreira (pinturas)

(01/08/98)

sd VP

“A Mulher no Centro do Mundo” Jacira Nunes (esculturas e desenhos)

(18/08/98)

18/08/98 a 20/09/98 Espaço Fernando Corona

Miriam Rodrigues Bastos

18/08/98 a 19/09/98 AM

“Haute Couture” Sergio Lopes (pinturas)

(01/09/98)

13/08/98 a 06/09/98 XS

“São” Shirley Paes Lemes (GO)

13/08/98 a 06/09/98 SC

“Fogo Fel” Shirley Paes Lemes

(06/10/98)

sd a 12/10/98 VP

Marília Fayh (pinturas e esculturas)

Sd a 15/10/98 Espaço Fernando Corona

“Estou em Você” Jeferson Rossi Furtado (esculturas)

(15/10/98)

15/10/98 a 15/11/98 XS

“Liquid Action” Adriano Rojas (pinturas)

sd a 08/11/98 JF

Débora Soster (esculturas)

(17/11/98)

17/11/98 a 07/12/98 AM

“A Última Lua do Império Guarany” Edelweiss Galvarros Bassis (fotos)

(26/11/98)

26/11/98 a 20/12/98 XS

“Caminho das Rosas” Rodrigo Nuñez

26/11/98 a 27/12/98 SC

“O Berço que Balança a Mão” Mairy Sarmanho (pinturas e esculturas)

(01/12/98)

sd VP

“Equilíbrio” Gilberto Isqueiro

sd Espaço Mário Quintana

Luciano França (pinturas)

(02/12/98)

sd a 13/12/98 Espaço Fernando Corona – coletiva

“Três Tempos, Três Olhares” Cristina Meirose, Karla Kolberg Lipp e Marilu Dullius Feldens (pinturas)

sd a 13/12/98 Fotogaleria

“Fragmentos” Leandro Machado dos Santos

(04/12/98)

sd a 06/12/98 JF – coletiva

Grupo Grava-Acções (gravuras)

(09/12/98)

sd a 18/12/98 Espaço Mário Quintana – coletiva

Edi Brucks, Ida Nunes, Nelcy Hartmann e Mariuse Saldanha (pinturas)

(17/12/98)

17/12/98 a 27/12/98 MR

“Patrimônio Histórico de Porto Alegre – Gravuras em Serigrafia” Voldinei Lucas

(27/12/98)

15/12/98 a 02/01/99 Espaço Fernando Corona

“Mesclas II” Beth Silveira (pinturas)

sd AM

Lin e Sanzol (pinturas)

1999

(05/01/99 ma – inst – Renato Mendonça)

(06/01/99 mna – inst)

(06/01/99 n – exp)

05/01/99 a 24/01/99 VP

Marco Antônio Lopes (máscaras e entalhes)

05/01/99 a 24/01/99 Espaço Fernando Corona

“Os Panos Contam” Solange Caldas

(08/01/99 ma – inst – Renato Mendonça)

(13/01/99 n – inst)

(22/01/99 n – inst)

(27/01/99 mna – inst)

(03/02/99 n – exp)

sd a 07/02/99 XS

Magaly Amaral da Costa

Sd a 08/02/99 AM – coletiva

“Viva Carazinho” mostra de cinco artistas sobre a história e cultura do município

sd a 17/02/99 JF

“Máscaras do Mundo” Zulaine Santos (pinturas e esculturas)

(05/02/99 n – exp)

comentário sobre a mostra “Rui Barbosa” que virá este ano a Porto Alegre.

(09/02/99 n – exp)

09/02/99 a 24/02/99 AM

“Segundas Intenções” Taía Aguiar (pinturas)

(10/02/99 n – exp)

março

exposições em homenagem ao Dia Internacional da Mulher

(13/02/99 ma – inst – Renato Mendonça)

(24/02/99 mna – exp)
 24/02/99 a 14/03/99 Espaço Fernando Corona
 Miguel Canabarro (esculturas)

(02/03/99 mna – exp/inst)
 (23/03/99 mna – exp)
 23/03/99 a 25/04/99 XS – coletiva
 “Na Bordagem da Vida” Natália Leite, Armanda, Maria Domingas e Vera

(04/03/99 n – exp)
 04/03/99 a 06/04/99
 “Carnaval na Casa” (fotos e desenhos que registram as atividades desenvolvidas em fevereiro na CCMQ)

(05/04/99) mna – exp/inst)
 13/04/99 a 09/05/99 AM
 “Che: A Volta para Cuba” (fotos)

(13/04/99 n – exp)
 13/04/99 a 09/05/99 MR
 Marco Dierchxs (fotos)

(06/04/99 n – exp)
 sd a 11/04/99
 “Emirados Árabes”

(13/05/99 mna – exp/inst)
 13/05/99 a sd SC
 Obras do acervo do MAC

(22/06/99 mna – inst)
 (22/06/99 n – inst)

(29/06/99 n – exp)
 exposição das obras que artistas gaúchos fizeram e doaram para um leilão beneficente em prol da campanha do agasalho

(30/06/99 mna – exp)
 30/06/99 a 01/08/99 6º andar
 “Notícias de Rui Barbosa – Um Brasileiro Legal” (mostra histórica)

(07/07/99) mcs – art/exp)
 08/07/99 a 12/07/99 AM – coletiva
 telas destinadas a leilão em prol da campanha do agasalho

(08/07/99 n – exp)

sd a 08/08/99 SC – coletiva

“Artistas do 13º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre” (entre eles, Fernando Limberger e Lúcia Koch)

(09/07/99 n – exp)

09/07/99 a 22/07/99 JF

“Rizoma” instalação de Rafaela Boettcher, Luiz Marcelo Stralotto e Alessandra Guridi

(04/08/99 n – exp)

04/08/99 a 29/08/99

“Ilhas” Hans Georg (fotos)

04/08/99 a 29/08/99 MR – coletiva

“Retratos” (fotos)

04/08/99 a 29/08/99 JF

“Câmeras fotográficas” (equipamentos do acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa)

(17/08/99 mna – exp)

17/08/99 a 29/08/99 AM

“Parada 137” Cibele Vieira (fotos)

(14/09/99 mna – exp)

14/09/99 a 10/10/99 SC – coletiva

“Projeto João Fahrion” (19 artistas que participaram deste projeto em seus 10 anos de existência, inclusive Chico Machado e Laura Fróes)

14/09/99 a 10/10/99 XS – coletiva

22 artistas selecionados para 1999 e 2000 quando irão montar individuais dentro do projeto João Fahrion (entre eles, Jorge Menna Barreto)

(16/09/99 n – exp)

sd a 28/09/99 JF

“Construindo a História de um Povo” (fotos do município de Estância Velha)

(17/09/99 n – exp)

sd a 19/09/99 AM

“Razão e Sensibilidade” mostra de fotos feitas por Lévi-Strauss

(28/09/99 n - exp)

sd a 29/09/99 AM

“Memórias Árabo-Islâmicas em Portugal” (mostra histórica)

(01/10/99 n – exp)

01/10/99 a 24/10/99 AM

“Nem Uma Coisa Nem Outra” Rosalice Silva (fotos digitais)

(09/11/99 n – exp)

sd a 24/11/99 AM

“Abstrahere” Andréa Brächer (fotos)

sd a 14/11/99 MR – coletiva

“Coletânea Têxtil”

(10/11/99 mna – exp)

sd a 30/01/2000 SC – coletiva

“Arte Gaúcha Contemporânea – Artistas Convidados 99” seis artistas gaúchos (entre eles Karin Lambrecht)

(12/11/99 ma – exp – Ana Flor)

25 e 26/11/99

exposição do memorial Maria da Conceição (Maria Degolada), em alusão ao dia pan-americano de combate à violência contra a mulher.

(16/11/99 n – exp)

16/11/99 a 28/11/99

Maneno (mostra de cerâmica peruana)

(01/12/99 n – exp)

sd a 19/12/99 AM – coletiva

mostra de desenhos, gravuras, esculturas e pinturas

(03/12/99 n – exp)

sd a 31/12/99 MR

“Os Originais do Humor” Luis Fernando Veríssimo

(23/12/99 n – exp)

23/12/99 a 16/01/2000 AM (Proj. João Fahrion)

“Et Manum” Janice Martins (instalação)

MARGS

Informações encontradas no Núcleo de Exposições do Museu e que constam nas Fichas de Registro de Exposição. Este material, por sua nem sempre sistemática organização, foi complementado com informações obtidas em matérias e notas de um periódico local, o jornal diário Zero Hora.

Esta busca se concentrou na primeira quinzena de cada mês entre 1990 e 1999, porém, quando encontrada alguma matéria fora deste recorte temporal, ela também foi investigada. Visamos com isto tentar completar as lacunas que possam existir em virtude de algumas mostras, que foram apresentadas nos espaços do Museu, terem sido organizadas por outros órgãos do Estado ficando sua documentação dispersa. Sempre que a informação complementar venha através de matérias jornalísticas, constará uma anotação extra da origem da informação.

Observações:

Quando existir o uso de aspas será para salientar o título da exposição. O nome do artista será apresentado logo após.

Quando as exposições forem coletivas, terá esta observação, caso contrário trata-se de mostra individual. Caso o artista não seja gaúcho ou residente no Estado, haverá uma observação de sua origem. Maiores informações sobre o método que utilizamos para esta amostragem, ver no levantamento feito para a Casa de Cultura Mário Quintana.

LEGENDA

Pequena Galeria = Sala Pedro Weingärtner e Sala Ângelo Guido - PG

Galerias I e II = Salas Iberê Camargo e João Fahrion – GI e GII

Sala 17 – S17

Sala Ado Malagoli – AM

Espaços atuais do MARGS:

Térreo

Pinacotecas - P

Salas Negras - SN

Sala Berta Locatelli – BL

1º Andar

Galeria João Fahrion – JF

Sala Pedro Weingartner – PW

Galeria Ângelo Guido – AG

Galeria Oscar Boeira – OB

Galeria Iberê Camargo – IC

1990

23/01/90 a 23/02/90 GI – coletiva
“10 Pintores Catarinenses”

13/03/90 a 08/04/90 GI – coletiva
“Grupo Boca do Monte” (vinculado ao Centro de Artes e Letras da UFSM)

20/03/90 a 15/04/90 S17
Roberto Schmitt-Prymm

22/03/90 a 01/04/90 GII e PG - coletiva
“Projeção 90 - AGARGS” (Associação de Galerias do Rio Grande do Sul)

12/04/90 a 06/05/90 GI – coletiva
“Pequenos Formatos – Artistas Brasileiros” (coleção pertencente a Renato Rosa da Bolsa de Arte com 42 artistas. Destes 15 são gaúchos, incluindo Karin Lambrecht).

17/04/90 a 13/05/90 S17
Rogério Prestes de Prestes

15/05/90 a 03/06/90 GI e GII e PG - coletiva
“Pintura Naïve (da República Federal da Alemanha)

15/05/90 a 10/06/90 S17
Ana Cristina da Natividade

16/05/90 a 27/05/90

Henry Moore (Inglaterra)

07/06/90 a 04/07/90 GI – coletiva
 “Artistas Uruguaios”

08/06/90 a 08/07/90 PII
 “Octavio Pereira Mestre Impressor” (artista de Porto Alegre, intercâmbio com Museu de Gravura de Curitiba)

12/06/90 a 15/07/90¹⁰⁸ GI
 Arthur Bispo do Rosário (SE, viveu no RJ)

12/06/90 a 08/07/90 S17
 Gelson Radaelli

09/07/90 a 24/07/90 S17
 Vera Chaves Barcellos

14/08/90 a 02/09/90 PG
 Marinês Buseti

14/08/90 a 02/09/90 SN
 Vagner Dotto

14/08/90 a 09/09/90 JF
 Marilice Corona

21/08/90 a 02/09/90 GI e GII
 “A Gravura Japonesa Contemporânea”

11/09/90 a 07/10/90 JF
 Adolfo Bittencourt e Eny Schuch

12/09/90 a 27/09/90 GII e PG
 Diana Domingues “Connexio: Uma Vida Óptica-Eletrônica para as Imagens”

13/09/90 a 30/09/90 GI - coletiva
 “Pintura, Presença e Povo na Arte Brasileira”

13/09/90 a 14/10/90 P - coletiva
 “IX Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre”

04/10/90 a 04/11/90 GI e GII – coletiva
 “IX Salão de Cerâmica do RS”

04/10/90 a 04/11/90 PG

¹⁰⁸ A data de encerramento pode não ser exata. O documento pesquisado apresentava rasuras.

Neusa Poli Sperb

09/10/90 a 04/11/90 JF
Miriam Tolpolar

16/10/90 a 04/11/90 GI – coletiva
“10 Anos do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea”

25/10/90 a 24/11/90 PIII e SN
“Homenagem a Clébio Sória”

06/11/90 02/12/90 JF
Claudia Flores e Flávio Gonçalves

08/11/90 a 02/12/90 GII e PG
Cláudio Maciel e Daniel Acosta

04/12/90 a 30/12/90 JF
Coletiva¹⁰⁹

06/12/90 a 06/01/91 GI
Liana Timm

11/12/90 a 27/01/91 PII – coletiva
“30 Anos de Arte-Educação no RS” (promoção MARGS-CDE, Centro de Desenvolvimento da Expressão)

13/12/90 a 06/01/91 GII e PG – coletiva
“Arte sobre papel” (co-promoção MARGS e Núcleo de Gravura do RS)

1991

Informações encontradas no jornal Zero Hora em função da não existência de documentação relativa a este ano, bem como a 1992 e 1999, no Museu. Acreditamos que as pastas referentes a este período foram extraviadas, pois representa uma descontinuidade não encontrada em anos posteriores, com exceção de 1999. Aproveitamos a pesquisa em periódico, relativas às exposições, para verificarmos que tipo de matérias eram veiculadas neste jornal.¹¹⁰ Como foram pesquisados em jornal os anos de 1991, 1992 e 1999,

¹⁰⁹ Sem informação sobre os artistas participantes.

¹¹⁰ Sobre esta sistematização ver critérios adotados na amostragem da CCMQ.

acreditamos que com este intervalo podemos pensar como a arte era discutida ou apresentada pela imprensa local durante os anos 90.

É importante fazer duas observações, a primeira, refere-se a nossa escolha de não coletar todas as notícias sobre arte deste período. Ficamos apenas no âmbito daquelas que se referiam a exposições nesta instituição (assim como referências ao nosso tema). A segunda, é sobre a impossibilidade de completar todos os dados com informações obtidas nos periódicos. Muitas vezes o material encontrado estava disponível apenas em microfilmes cuja falta de qualidade não permitiu sua leitura.

LEGENDA

Categorias das matérias:

Matérias assinadas – ma
 Matérias não assinadas – mna
 Notas – n

Núcleos por assunto:

Instituições – inst
 Crítica – crít
 Artistas – art
 Exposições – exp

Apresentação dos dados coletados:

(data da matéria – categoria – núcleo por assunto – nome do autor, caso seja assinada)
 data do início e do término da exposição - sala que ocupou no Museu – indicação de coletiva
 título da exposição e nome do artista.

Observação: caso a data de início ou término da exposição não ter sido encontrada, usou-se a representação sd.

(15/01/91 – mna – exp)
 15/01/91 a 24/02/91 GI – coletiva
 “Os artistas e o Guaíba”

(19/01/91 – ma – exp - Susie Juenamann)
 sd. a 20/01/91 Torreão III – coletiva
 “Mostra da Oficina de Criação-Design Gráfico e de Superfícies”

(06/02/91 mna – exp)
 sd. a 03/03/91 GII e PG – coletiva
 “Três procedimentos em papel” (exposição de 3 artistas paulistas)

(14/02/91 mna – inst/exp)
 sd. a 07/03/91 P e SN – coletiva
 “Doações 1987/1990” (mostra de 152 obras doadas ao Museu neste período)

(20/02/91 n - exp)
 sd a 03/03/91 JF
 Chico Machado

(06/03/91 mna – exp)
 05/03/91 a sd JF
 Ubiratã Braga
 05/03/91 a sd – coletiva
 “O Último Decênio: Cores e Dores”

(10/04/91 ma – exp – Clarissa Berry Veiga)
 sd a 30/04/91 GI, GII e PG - coletiva
 “Gráficas de Liebermann, Slevogt e Corinth”

(18/05/91 ma – art - Clarissa Berry Veiga)
 18/05/91 a sd P
 “Vida e Obra de Ângelo Guido”

(21/05/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
 21/05/91 a 16/06/91
 “Pintura Pós- TV” Romanita Disconzi

(24/05/91 mna – art)
 24/05/91 a 31/05/91
 “Preto é Cor, Negro é Consciência” (exposição de Djalma do Alegrete)

(28/05/91 mna – art – sobre artista acima citado)

(13/06/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
 13/06/91 a 30/06/91 – coletiva
 “As Bienais e o Rio Grande do Sul” (participação de Karin Lambrecht e Vera Chaves Barcellos)

(17/06/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga – sobre exposição acima citada)

(02/07/91 mna – exp)
 02/07/91 a sd – coletiva

“Atelier 30 Anos” (exposição comemorativa do Atelier Livre da Prefeitura da cidade, com a presença de obras de Karin Lambrecht e de Vera Chaves Barcellos)

(16/07/91 mna – inst/exp)
16/07/91 a sd GIII, GIV e GV – coletiva
“Chico Lisboa Agora”

(17/07/91 mna – exp)
17/07/91 a sd GI, GII e PG – coletiva
“Catálogo Geral” (mostra organizada pelo IEAV usando espaços do Museu)

(18/07/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
17/07/91 a 30/07/91
“I Bienal de Arquitetura do Rio Grande do Sul”

(03/08/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga – sobre exposições em cartaz nesta data)

(07/08/91 mna – exp)
07/08/91 a sd - coletiva
“Arte Gráfica nos anos 50 na República Federal da Alemanha” (promoção conjunta com o Instituto Goethe)

(08/08/91 ma- exp - Clarissa Berry Veiga)
08/08/91 a 08/09/91 GIII, IV e V – coletiva
“II Encontro Latino-Americano de Mini-Têxteis”

(08/08/91 mna – exp)
08/08/91 a sd
“Torre de Babel” (exposição de Bina Monteiro)

(21/08/91 n – exp)
sd
Dirce Pippi (pinturas)

(28/08/91 mna – exp)
sd a 15/09/91 Saguão
Frieda Asfazadarian (Bulgaria) (cerâmica)

(07/09/91 n – exp)
sd a 06/10/91 JF – coletiva
Alexandre C. Real, Ana Maria Dreyer e Eduardo Haesbert
(07/09/91 n – exp)
sd GIII, GIV e GV – coletiva
“14 no MARGS” (formandos do Instituto de Artes/UFRGS)

(16/09/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)
16/09/91 a sd

“Portraits” (mostra fotográfica de Annie Leibovitz)

(17/09/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)

17/09/91 a 06/10/91 GI, GII e PG – coletiva

“Arte Gráfica dos anos 60 na República Federal da Alemanha” (promoção conjunta com o Instituto Goethe)

17/09/91 a 29/09/91 - coletiva

“Eppur Si Muove” (exposição de Andréa Costa, Ricardo Frantz e Patrícia Bohrer)

(03/10/91 ma – exp - Clarissa Berry Veiga)

03/10/91 a 27/10/91 S17 – coletiva

“A Figura na Obra Gráfica do Rio Grande do Sul”

03/10/91 a sd Saguão

Ruth Schneider

03/10/91 a sd GIII, IV e V – coletiva

Irineu Garcia, José Francisco Alves e Gaudêncio Fidelis

(10/10/91 mna – exp)

10/10/91 a 27/10/91

“Japão como Triângulo Cultural” (mostra fotográfica de Banri Namikawa)

(25/10/91 mna – exp/inst)

25/10/91 a sd AM

Ado Malagoli

(26/10/91 ma – art/exp - Clarissa Berry Veiga)

26/10/91 a sd Saguão

Di Cavalcanti

(26/10/91 n – exp)

sd GIII, GIV e GV – coletiva

“Museografia de Baixo Custo” (acervo das pinacotecas municipais)

sd P

“Portugal na Abertura do Mundo” (painéis)

(05/11/91 ma – art/exp - Clarissa Berry Veiga)

05/11/91 a sd

“Visões de Guerra 1940-43” de Lasar Segall

(09/11/91 n - exp)

sd JF – coletiva

Ana Margarida Xavier, Angélica Giovannini e Maria Helena Bernardes

Sd PG e GI – coletiva

“Cerâmica em Mural”

(30/11/91 n – exp)

sd PG – coletiva

David Young e Cheryl King (EUA) – desenhos e pinturas
 Sd GI
 Fay Goodwin (mostra fotográfica)
 Sd JF
 Hamilton Coelho (esculturas)

1992

(04/01/92 n – exp)
 sd SN
 “Bucólico” fotos de Ruy Varela
 sd a 29/02/92 PG – coletiva
 “Realismo Social” (obras do acervo)
 sd a 29/03/92 AM
 “Projeto Histórico – Pedro Weingärtner”

(05/02/92 ma – inst/exp - Clarissa Berry Veiga)
 sd a 30/03/92 SN
 Oswaldo Goeldi e Darel Valença Lins
 Sd a 30/03/92 GI – coletiva
 “Artistas Latino-Americanos”
 sd a 30/03/92 PG
 “Permanentes e Perecíveis”
 (24/03/92 ma – exp – Evelyn Berg)
 sd a 12/04/92 P – coletiva
 “Mostra Histórica da Chico Lisboa”

(11/04/92 n – exp)
 11/04/92 a 31/05/92 AM
 Alice Soares e Alice Brueggemann

(15/04/92 ma – art - Clarissa Berry Veiga)
 15/04/92 a 31/05/92 SN
 “Retrospectiva Plínio Bernhardt”
 sd a 15/06/92 GII - coletiva
 “O Prazer de Olhar” (obras do acervo)

(16/05/92 n – exp)
 sd a 21/06/92 PW
 Zorávia Bettiol
 16/05/92 a 15/07/92 GI – coletiva
 “Décadas de Consolidação” (obras do acervo, anos 50, 60 e 70)
 sd Saguão
 Guido Mondim e Anestor Tavares

(12/06/92 ma – exp – Maria Alice Bragança)

12/06/92 a 05/07/92
 “Universo de Chagall”

(21/07/92 ma – exp/art – Ricardo Carle)
 21/07/92 a 16/08/92 GI e GII
 “Max Ernst – Livros e Gráficos”

(22/07/92 n – exp)
 sd a 02/08/92 JF
 Renato Coelho

(25/07/92 n – exp)
 25/07/92 a sd P – coletiva
 “Núcleo Básico do Acervo”
 25/07/92 a sd SN – coletiva
 “Atelier de Litogravura”

(25/08/92 n – exp)
 sd a 13/09/92 JF
 Tânia Bondarengo (pinturas)
 Sd a 30/08/92 AM
 “Iberê Camargo – Projetos Históricos”

(28/08/92 ma – exp – Eleone Prestes)
 28/08/92 a 27/09/92 GI e GII – coletiva
 “Gravura Contemporânea do Japão”

(18/09/92 ma – exp/art – Eleone Prestes)
 17/09/92 a 01/10/92 SN
 “Litografia – Danúbio Gonçalves”

(03/10/92 ma – exp - Eleone Prestes)
 sd a 11/10/92 – coletiva
 “Brasil Hoje” (artistas gaúchos)

(07/10/92 n – exp)
 sd a 25/10/92 JF
 Cristina Bellini (esculturas)

(30/10/92 ma – exp - Eleone Prestes)
 30/10/92 a 29/11/92 GII
 “10º Salão de Cerâmica”

(30/10/92 n – exp)
 sd a 15/11/92 JF
 “Dual” Cátia Usevicius (gravuras)

(03/12/92 n – exp)
03/12/92 a 10/12/92 AM
Norberto Stori (SP) (gravuras em metal)

(05/12/92 n – exp)
Sd a 06/12/92 JF
Susana Barrera (Uruguai, radicada em Porto Alegre) (pinturas tridimensionais)
Sd a 03/01/93 Saguão
Iberê Camargo (desenhos)

(13/12/92 ma – exp – Sandra Pecis)
12/12/92 a 31/12/92 AM – coletiva
“Arte no Computador” Alfredo Nicolaiewsky, Mário Rönheldt e Milton Kurtz

(18/12/92 n – exp)
sd a 28/12/92 PW
“Formas” Jader de Siqueira (esculturas)

(22/12/92 ma – exp – Sandra Simon)
22/12/92 a 31/01/93
“Arquitetura Contemporânea Japonesa” (mostra fotográfica)

(22/12/92 n – exp)
sd a 31/12/92 JF
“Entre o Ser e o Nada” Ângela Pohlmann (gravuras)

1993 ¹¹¹

18/12/92 a 28/02/93 SN – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Gravura Gaúcha no Acervo do MARGS”

12/01/93 a 28/02/93 PW – coletiva
“MARGS por Kraunus e Pletskeya (personagens de “Tangos e Tragédias” que reuniram suas obras preferidas. Curadores: Hique Gomes e Nico Nicolaiewsky)

03/02/93 a 03/03/93 P – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Tapeçarias no Acervo do MARGS” (artistas gaúchos e de outros estados)

03/02/93 a 03/03/93 P – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Desenhos no Acervo do MARGS”

14/02/93 a 28/03/93 AM – coletiva – Proj. Acervo Vivo

¹¹¹A partir deste ano são encontradas referências a tipos de projetos, aos quais cada mostra pertence, desenvolvidos no Museu.

“Arte Naïf no Acervo do MARGS” (com artistas gaúchos e de outros estados)

10/03/93 a 28/03/93 GI – coletiva – Proj. Integração

“Acervo do MARGS nas listas telefônicas” (quase todos os artistas são gaúchos)

16/03/93 a 11/04/93 SN – Proj. Museu Aberto¹¹²

“Desenhos Recentes” de João Luiz Roth

16/03/93 a 25/04/93 PW – coletiva – Proj. Acervo Vivo

“Pintura no início da República” (artistas gaúchos e de outros estados)

30/03/93 a 29/04/93 GII – coletiva – Proj. Acervo Vivo

“Pintura Gaúcha em meados do século XX”

06/04/93 a 02/05/93 Saguão – Proj. Presença¹¹³

Elton Manganelli e Eduardo Haesbaert

06/04/93 a 23/05/93 P – coletiva – Proj. Integração

Obras doadas pela Associação de Amigos do MARGS – AAMARGS (obras de 13 artistas gaúchos contemporâneos, inclusive de Carlos Pasquetti, Karin Lambrecht e Renato Heuser)

06/04/93 a 27/06/93 AM – Proj. Acervo Vivo

“O Expressionismo de Käthe Kollwitz”

12/04/93 a 01/05/93 GI – Proj. Integração

“Arquitetura do ferro no Brasil”

16/04/93 a 24/05/93 SN - coletiva – Proj. Acervo Vivo

“Mestres da Gravura Brasileira”

04/05/93 a 30/05/93 PW – Proj. Intercâmbio

“A Odisséia” (28 ilustrações de Ênio Squeff)

04/05/93 a 13/06/93 Saguão – Proj. Presença

Renato Garcia e Marilice Corona

06/05/93 a 26/05/93 GI e GII – Proj. Integração

Max Klinger (gravuras)

27/05/93 a 13/06/93 P e Saguão – Proj. Integração

“Açores: um elo com o passado” (exposição de fotos)

¹¹² O Projeto Museu Aberto propunha uma seleção de artistas para realizar exposições temporárias.

¹¹³ Nas Fichas de Registro de Exposição do Núcleo de Exposições do MARGS, encontra-se como descrição do Projeto Presença “a exposição de uma obra em local privilegiado”. Como objetivo encontramos o de “evidenciar obra significativa de artista atuante no circuito local”.

01/06/93 a 04/07/93 GI – coletiva – Proj. Integração
“Núcleo de Criação Têxtil” (artistas gaúchos)

01/06/93 a 27/06/93 GII – Proj. Museu Aberto
José Francisco Alves

08/06/93 a 27/06/93 SN - coletiva
“Arte sobre papel – pequenos formatos” (artistas gaúchos)

15/06/93 a 04/07/93 Saguão – Proj. Presença
Lenir de Miranda e Gisela Waetge

22/06/93 a 03/10/93 PW – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“O Abstracionismo dos anos 50 e 60 na Arte Brasileira”

01/07/93 a 25/07/93 P e SN – Proj. Integração
“II Bienal de Arquitetura”

06/07/93 a 01/08/93 GII – Proj. Museu Aberto
Mariana Canepa (Chile, mora RJ)

06/07/93 a 01/08/93 Saguão - Proj. Presença
Eduardo Vieira da Cunha e Nilza Haertel

15/07/93 a 08/10/93 GI – coletiva - Proj. Acervo Vivo
“Projetos Figurativos na Arte Brasileira” (cinco dos artistas da mostra são gaúchos)

27/07/93 a 04/08/93 PIII - coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Gaúchos no Acervo do MARGS”

03/08/93 a 05/09/93 Saguão – Proj. Presença
Mário Röhnelt e Ana Norogrande

10/08/93 a 29/08/93 Proj. Acervo Vivo
“Obras de Ado Malagoli”
10/08/93 a 29/08/93 P e SN – Proj. Integração
“16º Salão da Chico Lisboa”

12/08/93 a 30/10/93 GII - Proj. Atualidade
Leo Dexheimer

08/09/93 a 03/10/93 Saguão – Proj. Presença
Britto Velho e Elaine Tedesco

09/09/93 a 03/10/93 SN – Proj. Atualidade
“Presença de Paulo Peres”

09/09/93 a 11/10/93 P – coletiva - Proj. Acervo Vivo
 “Gaúchos no Acervo do MARGS” (com a presença de desenho de Renato Heuser e pintura de Karin Lambrecht)

05/10/93 a 31/10/93 PW – Proj. Intercâmbio
 Helga Miethke (de nacionalidade alemã, vive em SP)

05/10/93 a 31/10/93 Saguão – Proj. Presença
 Félix Bressan e Heloísa Schneiders da Silva

14/10/93 a 28/11/93 P, SN, GI e GII – coletiva – Proj. Atualidade
 “Arte Sul 93”¹¹⁴

27/10/93 a 04/01/94 AM – coletiva – Proj. Acervo Vivo
 “A Semana de Di e Mário”

30/11/93 a 02/01/94 Saguão – Proj. Presença
 Carlos Tenius e Armando Almeida

04/11/93 a 28/11/93 Saguão – Proj. Presença
 Henrique Radomsky, Ubiratã Braga e Rita Bromberg Brugger

1994

30/11/93 a 27/02/94 GI – coletiva – Proj. Acervo Vivo
 “A Gravura no RS”

14/12/93 a 16/01/94 P – coletiva – Proj. Integração
 “Fórum Têxtil” (Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea)

¹¹⁴ 64 artistas selecionados, entre eles, Carlos Pasquetti, Jailton Moreira, Karin Lambrecht e Patrício Farias. Foram escolhidos por uma comissão de seleção através de uma listagem. Dos critérios vale ressaltar o Art. 6º: artistas cuja participação esteja sendo efetiva no atual momento no cenário das artes plásticas no RS, estando presentes em mostras, salões, exposições do mercado e, de uma ou outra forma, sendo comentados e reconhecidos pelo público local. Também o Art. 9º: além da exemplaridade como representante do que está marcando presença no contexto sul-riograndense das artes plásticas, será levada em consideração a excelência e o nível de amadurecimento demonstrado em seu trabalho plástico. Do Processo de Indicação dos Artistas, Art. 12º: a Comissão de Seleção após receber do Núcleo de Acervo e Exposições do Museu de Arte uma lista com mais de seiscentos nomes de artistas ligados às artes plásticas no RS, reunirse-á por quantas vezes julgar necessário para selecionar os artistas(...). A listagem prévia incluía além dos nomes dos selecionados, 18 artistas que participaram ou participam das iniciativas de artistas que são objetos deste estudo: Chico Machado, Cleber Rocha das Neves, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Elida Tessler, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Tuca Stangarlin, Laura Fróes, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky, Nina Moraes, Renato Heuser, Ricardo Frantz, Thelma Vaites, Vera Chaves Barcellos e Rochelle Costi.

- 16/12/93 a 27/02/94 PW – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“A Pintura na Passagem do Século” (coletiva com artistas de vários estados, inclusive gaúchos)
- 03/01/94 a 27/02/94 Saguão – Proj. Presença
Romanita Disconzi e Plínio Bernhardt
- 03/01/94 a 06/03/94 – Proj. Acervo Vivo
“O Positivismo em Weingärtner”
- 11/01/94 a 27/02/94 SN – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Cerâmica”
- 21/01/94 a 06/03/94 P – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Óleos e Acrílicos no Acervo do MARGS” (com a presença de artistas gaúchos e de outros estados)
- sd a 25/04/94 Saguão – Proj. Presença
Jailton Moreira e Elida Tessler
- 01/03/94 a 27/03/94 Saguão – Proj. Presença
Teresa Poester e Guillermo A. C.
- 08/03/94 a 03/04/94 GI – Proj. Museu Aberto
Rose Osório
- 08/03/94 a 30/03/94 GI – coletiva – Proj. Integração
“Artist Printers” (exposição de litogravuras americanas feitas em colaboração entre artistas e impressores)
- 10/03/94 a 10/04/94 P – coletiva – Proj. Integração
“Arte Brasileira Contemporânea – Acervo Banco Chase Manhattan”
- 10/03/94 a 10/05/94 PG – coletiva – Proj. Arte-Educação
“Academicismo x Modernismo”
- 07/04/94 a 01/05/94 PW – Proj. Museu Aberto
Ruth Schneider
- 12/04/94 a 01/05/94 GI – Proj. Nossos Artistas
Paulina Laks Eizirik
- 14/04/94 a 08/05/94 SN – Proj. Nossos Artistas
Otacílio Camilo
- 14/04/94 a 28/06/94 P – Proj. Acervo Vivo
“Iberê – Gravuras e Desenhos”

26/04/94 a 29/05/94 Saguão – Proj. Presença
Gaudêncio Fidelis e Tânia Resmini

03/05/94 a 29/05/94 PW – Proj. Museu Aberto
Karin Paiva

12/05/94 a 12/06/94 SN – Proj. Nossos Artistas
Helena Maya D'Ávila

17/05/94 a 28/06/94 GII – coletiva – Proj. Itinerância
“A Gravura e suas Técnicas”

31/05/94 a 26/06/94 PW – Proj. Intercâmbio
Arnaldo Battaglini (SP) (gravuras)

31/05/94 a 26/06/94 Saguão – Proj. Presença
Carlos Wladimirsky e Mara Alvares

(07/06/94 ZH)
07/06/94 a 26/06/94 JF
“Zapatos Voladores” Danilo Magenis (fotos)

30/06/94 a 24/07/94 PW – Proj. Museu Aberto
“Anti-Solos” Gaudêncio Fidelis

(05/07/94 ZH)
sd a 17/07/94 JF
Glaucis de Moraes (desenhos e pinturas)

12/07/94 a 07/08/94 Saguão – Proj. Presença
Flávio Gonçalves e Adolfo Bittencourt

21/07/94 a 28/08/94 GI – coletiva – Proj. Atualidade
“RS Litografias Hoje”

27/07/94 a 25/09/94 GI – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Arte Gaúcha nos Anos 70-80”

Ago a set Saguão
“Homenagem a Nelson Boeira Faedrich”

03/08/94 a 04/09/94 SN – Proj. Nossos Artistas
Astrid S. Linsenmayer

04/08/94 a 16/10/94 PW – Proj. Museu Aberto
Frantz

09/08/94 a 28/08/94 Saguão – Proj. Presença
Lia Menna Barreto e Mauro Fuke

(15/08/94 ZH)
sd a 05/09/94 JF
Fabiana Rossarola

29/08/94 a 09/09/94
“Geração de 30” (Vasco Prado, Xico Stockinger, Iberê Camargo e Carlos Scliar)

30/08/94 a 25/09/94 Saguão – Proj. Presença
Teti Waldraff e Frantz

01/09/94 a 20/09/94
Carlos Wladimirsky
15/09/94 – Proj. Integração
Lançamento do livro de Iberê Camargo

(22/09/94 ZH)
sd a 25/09/94 JF
“Estudos para Sísifo” Loraine Oliveira (pinturas)

27/09/94 a 02/11/94 Saguão – Proj. Presença
Marlies Ritter e Neusa Poli Sperb

(28/09/94 ZH)
28/09/94 a 16/10/94 JF
“Oceânidas” Ângela Magdalena

06/10/94 a 30/10/94 GI – Proj. Integração
“XI Salão de Cerâmica” (exposição com todos os inscritos)

06/10/94 a 06/11/94 SN – Proj. Nossos Artistas
Carlos Britto Velho

(18/10/94 ZH)
18/10/94 a 06/11/94 JF
Neila Vieira (esculturas)

20/10/94 a 06/11/94 P – Proj. Integração
“17º Salão da Chico Lisboa” (exposição das obras selecionadas)

(25/10/94 ZH)
25/10/94 a 13/11/94
“Ordinários” Jailton Moreira (desenhos)

03/11/94 a 27/11/94 Saguão – Proj. Presença
Paula Mastroberti e Richard John

03/11/94 a 04/12/94 PW – coletiva
“Gralha Azul: meio ambiente e arte” (trabalhos de alunos de escolas participantes deste projeto)

05/11/94 a 27/11/94 GI – coletiva – Proj. Intercâmbio
“Gravura 94 – Brasil/Inglaterra”

09/11/94 a 27/11/94 P – Proj. Integração
“Fotografias da Bauhaus”

11/11/94 a 11/12/94 SN – Proj. Integração
“Núcleo de Gravura – 10 Anos”

1995

02/08/94 a 10/01/95 PG – coletiva
“A Tridimensionalidade no Acervo do MARGS”

29/11/94 a 05/03/95 Saguão – Proj. Presença
Leo Dexheimer e Mara Caruso

01/12/94 a 29/01/95 GI – coletiva
“NAVI mostra Caxias” (Núcleo de Artes Visuais de Caxias)

01/12/94 a 06/03/95 P – coletiva
“Nossos bosques têm mais vida?” (com artistas gaúchos)

08/12/94 a 29/01/95 PW – Proj. Museu Aberto
Eduardo Pires (pinturas)

13/12/94 a 19/03/95 PW – Proj. Nossos artistas
Liana Timm

31/01/95 a 02/04/95 PW – Proj. Acervo Vivo
“Glauco Rodrigues – Aquarelas para O Tempo e o Vento”

31/01/95 a 23/07/95 GI – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Seleção de Acervo”

14/03/95 a 28/05/95 P – coletiva
Acervo (esculturas, desenhos, pinturas)

23/03/95 a 13/05/95 SN

“Retrospectiva 70 Anos de Danúbio Gonçalves”

28/04/95 a 28/05/95 P e GI – Proj. Artistas Gaúchos-Memória Recente
Regina Silveira

18/05/95 a 09/07/95 SN – Proj. A Gravura no RS
“Reflexões Intempestivas” Armando Almeida

25/05/95 a 25/06/95 P
Albrecht Dürer (mostra de reproduções de xilogravuras)

13/06/95 a 22/08/95 PW e PG – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Mestres do Século XIX”

15/06/95 a 23/07/95 P – coletiva – Proj. Acervo Vivo
(obras do Acervo)

21/06/95 a 31/07/95 SN – Proj. Acervo Vivo
Vasco Prado

28/06/95 a 02/07/95 P – coletiva
“Seccion Áurea” (lançamento da revista no Brasil com exposição de cartuns que ilustram edições argentinas anteriores)

13/07/95 a 13/08/95 SN – Proj. A Gravura no RS
Plínio Bernhardt

25/07/95 a 10/09/95 PG – Proj. Presença
Carlos Pasquetti

03/08/95 a 30/08/95 P – coletiva – Proj. Artistas Gaúchos
(desenhos, esculturas, instalações)

03/08/95 a 17/09/95 GI
Avatar Moraes

17/08/95 a 17/09/95 SN – Proj. Museu Aberto¹¹⁵
Marta Loguércio

23/08/95 a 17/10/95 PW – Proj. Acervo Vivo
Carlos Scliar

06/09/95 a 26/09/95 P
Gerhard Altenbourg (Alemanha)

¹¹⁵ Artistas selecionados via edital.

12/09/95 a 29/10/95 PG – Proj. Presença
 Maria Tomaselli Cirne Lima

21/09/95 a 22/10/95 GI – coletiva
 “Desenhos”

21/09/95 a 12/11/95 SN – Proj. A Gravura no RS
 Antônio Carlos Maciel

11/10/95 a 05/11/95 P
 “18º Salão de Arte Contemporânea da Associação Francisco Lisboa”

17/10/95 a 10/12/95 PW – coletiva – Proj. Acervo Vivo
 “Retratos”

31/10/95 a 17/12/95 PG – Proj. Presença
 Regina Ohlweiller

09/11/95 a 19/12/95 P – coletiva
 “Cartazes Japoneses Contemporâneos”

07/12/95 a 28/03/96 P – coletiva
 “60 anos de arte gaúcha – Homenagem aos 60 anos da ARI” (Associação Riograndense de Imprensa)

20/12/95 a 10/03/96 SN – Proj. A Gravura no RS
 Anico Herkovits

1996

(17/01/96 ZH)
 sd GI
 Zeuner e Koetz

(23/01/96 ZH)
 sd a 20/02/96 PG
 Alfredo Nicolaiewsky
 Sd PW
 “Arte Sacra” (obras do acervo)

20/02/96 a 14/04/96 PG – Proj. Presença
 Karin Lambrecht

05/03/96 a 07/04/96 GI – Proj. Participação¹¹⁶
Ana Cristina da Natividade

14/03/96 a 28/04/96 SN – Proj. A Gravura no RS – Memória Recente
Luiz Barth

02/04/96 a 02/05/96 P – coletiva
“Arte Têxtil no Brasil”
02/04/96 a 02/05/96 – coletiva
“Uma Visão Catarinense”

11/04/96 a 02/06/96 GI - Proj. Participação (que integra MAC e MARGS)
Mara Alvares

16/04/96 a 26/05/96 PG – Proj. Presença
Ana Alegria

30/04/96 a 09/06/96 SN – Proj. A Gravura no RS
Eduardo Cruz

07/05/96 a 02/06/96 P
Hannah Höch (Alemanha)

28/05/96 a 14/07/96 PG – Proj. Presença
Heloísa Crocco

04/06/96 a 30/06/96 GI – Proj. Artistas Gaúchos
Waldeny Elias

11/06/96 a 21/07/96 SN – Proj. A Gravura no RS
José Carlos Moura

16/07/96 a 01/09/96 PG – Proj. Presença
Maristela Salvatori

01/08/96 a 22/09/96 SN – Proj. A Gravura no RS: história recente
Vera Chaves Barcellos

01/08/96 a 01/09/96 PW – coletiva
“Imagem Mercosul” (mostra que reunia dois artistas argentinos, dois uruguaiois e Vera Chaves Barcellos)

01/09/96 a 29/09/96 PG – Proj. Presença

¹¹⁶ A descrição deste projeto diz que ele visa a exposição de obras de artistas, com trajetórias consolidadas, selecionados, via edital.

Milton Kurtz

10/09/96 a 29/09/96 PW – coletiva
“Madison Children’s Museum”

17/09/96 a 20/10/96 P – Proj. Artistas Gaúchos
Antônio Gutierres

24/09/96 a 24/10/96 GI – Proj. Participação
Frank Schaeffer (MG)

01/10/96 a 03/11/96 PG – Proj. Presença
“Caligrafias do Corpo” Liana Timm

11/10/96 a 10/11/96 PW – coletiva – Proj. Acervo Vivo
“Grupo de Bagé”

28/10/96 a 10/11/96 P
“Dibujos de Garcia Lorca”

(05/11/96 ZH)
sd a 24/11/96
“12º Salão de cerâmica do RS”

(12/12/96 ZH)
12/12/96 a 03/03/97 – coletiva
“Arte Sul 96”¹¹⁷

1997

O Museu foi fechado para reformas que se iniciaram no início deste ano. Reabriu para receber a vertente política da 1ª Bienal do Mercosul, com obras de acervos latino-americanos e de Xico Stockinger voltando a fechar ao término desta para finalização das reformas que durou até o próximo ano.

1998

24/04/98 a 19/06/98 AM e PW – coletiva
“Instituto de Artes/UFRGS 90 Anos”

¹¹⁷ Mostra que também aconteceu na CCMQ. Foi desmontada antes desta data por motivos de reforma no prédio.

28/05/98 a 07/06/98 SN
Renato Pagliaro (Itália) fotos

03/06/98 a 21/06/98 GI – coletiva
“Artistas Norte-Americanos” gravuras de Frank Stella, Roy Lichtenstein, H. Frankenthaler e James Rosenquist

25/06/98 a 09/07/98 AM e PW
“Exposição Fotográfica de Albert Watson”

25/06/98 a 26/07/98 GI
Cláudio Schapochnik (SP)

30/06/98 a 20/07/98 SN
Miguel Soares

14/07/98 a 09/08/98 AM
Alfredo Aquino

14/07/98 a 09/08/98 PW
Lia Menna Barreto e Marlies Ritter

21/07/98 a 25/08/98 P
“Museus Espanhóis”

04/08/98 a 23/08/98 SN – coletiva
“Núcleo de Design de Jóias/RS”

05/08/98 a 13/09/98 GI e II – coletiva
“Cyro Martins 90 Anos” (artistas gaúchos)

13/08/98 a 13/09/98 AM
Ruth Schneider

25/08/98 a 27/09/98 SN – coletiva
“Arte Erótica”

01/09/98 a 27/09/98 P
“Picasso Cerâmicas”

23/09/98 a 18/10/98 PW
Libindo Ferrás e Francis Pelichek

29/09/98 a 21/10/98 SN
Luiz Felkl

14/10/98 a 15/11/98 P

Daniel Senise (RJ)

14/10/98 a 15/11/98 P
Vasco Prado

15/10/98 a 15/11/98 GI e II
“XIII Salão de Cerâmica”

20/10/98 a 22/11/98 AM
Zorávia Bettiol

23/10/98 a 15/11/98 SN e P - coletiva
“Fotos e Gravuras da Hungria”

04/11/98 a 14/11/98 PW
“II Expofoto – Revista do Globo” (capas, fotos e caricaturas)

18/11/98 a 06/12/98 PW
Edgar Koetz

19/11/98 a 06/12/98 SN
Silvia Argemi
25/11/98 a 03/01/99 GI, II e P
Gonzalo Mezza (Chile)

26/11/98 a 27/12/98 AM
Neide Dias de Sá (RJ)

10/12/98 a 10/01/99 SN
“Enfeixados” Stela Gazzaneo (objetos)

1999¹¹⁸

REGISTROS DO NÚCLEO DE EXPOSIÇÕES DO MARGS

30/03/99 a 02/05/99 IC
Pietrina Checcacci (Itália, vive no RJ)

Abril/99 a maio/99 SN
Leopoldo Plentz

¹¹⁸ Para a pesquisa sobre este ano procuramos tanto os registros do Museu como as notícias veiculadas no Jornal Zero Hora.

19/05/99 a 04/07/99 P
Siron Franco (GO)

25/05/99 a 20/06/99 SN
Marcos Magaldi (SP)

01/06/99 a 27/06/99
Frans Krajcberg (polonês, naturalizado brasileiro, vive na Bahia)

30/06/99 a 01/08/99
Paulo Peres

13/07/99 a 08/08/99 P e SN
Irineu Garcia

16/08/99 a 19/09/99 P, SN e BL
“80 Anos de Francisco Stockinger”

19/08/99 a 12/09/99
Horst Jansen (Alemanha)

LEVANTAMENTO NO JORNAL ZERO HORA

(03/02/99 – mna - inst)
sd AM – coletiva
“Obras do Acervo” (panorama das artes plásticas entre o final do século XIX e os anos 60)
(03/02/99 –mna – exp)
sd
Vasco Prado (serigrafias ilustrando Dom Quixote)

(30/03/99 – mna – exp/inst)
sobre exposição de Pietrina e direção do Museu

(03/04/99 ma-crít/inst – Vera Chaves Barcellos)
exposição de Pietrina e falta de projeto cultural para o Museu
(04/04/99 n- exp)
exposição de Pietrina

(05/04/99 mna – exp)
mostra de Leopoldo Plentz

(14/05/99 n – exp)
exposição de Siron Franco

(17/05/99 n-exp)
mostra de Frans Krajcberg

(18/05/99 ma – exp – Eduardo Veras)
Exposição de Siron Franco

(25/05/99 – ma – crít. – Loraine Luz)
sobre fotos de Marcos Magaldi

(31/05/99 – ma- exp – Loraine Luz)
exposição de Krajcberg
(31/05/99 – n- art)
Krajcberg

(05/06/99 – entrevista – Loraine Luz)
com Krajcberg

(09/06/99 – ma – art – Tuio Becker)
(09/06/99 ma – exp – Patrícia Rocha)
sobre Siron Franco

(22/06/99 – ma – exp/art – Renato Mendonça)
sobre Paulo Peres

(27/06/99 – n – art)
Irineu Garcia

(29/06/99 – ma – exp – Eduardo Veras)
exposição de Paulo Peres

(02/07/99 – n- art)
(12/07/99 – n - exp)
(13/07/99 – ma – exp/art – Eduardo Veras)
Sobre mostra Irineu Garcia

(14/07/99 – n - exp)
(28/07/99 – n – exp)
(02/08/99 – mna – exp)
(05/08/99 – mna – art)
(07/08/99 – mna – exp)
(08/08/99 – n – exp)
(09/08/99 - ma – exp/art – Eduardo Veras)
(16/08/99 – mna – exp)
(18/08/99 – n - exp)
(19/08/99 – n – exp)
(03/09/99 – ma – inst/exp – Júlio Mariani)
Xico Stockinger

O Museu fechou de 28 de setembro a 05 de novembro deste ano para a preparação da II Bienal do Mercosul. Reabriu em novembro usando os espaços do térreo para homenagear Iberê Camargo, com curadoria de Lisette Lagnado. No outro andar foram apresentadas obras de Picasso e de artistas latino-americanos com influências cubistas.