

CO3111

MISSÕES

300 ANOS

A VISÃO DO ARTISTA

MISSÕES 300 ANOS

A VISÃO DO ARTISTA

Brasília

Foyer superior da Sala Villa Lobos do Teatro Nacional
26/11 a 20/12/87

Rio de Janeiro

Escola de Artes Visuais - Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, Parque Lage
7/1 a 24/1/88

São Paulo

Museu de Arte de São Paulo
8/3 a 3/4/88

Porto Alegre

Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
2/5 a 29/5/88

MISSÕES
300 ANOS



MINISTÉRIO DA CULTURA
SPHAN / PRO-MEMÓRIA
GOVERNO DO ESTADO
DO RIO GRANDE DO SUL

PROJETO
CULTURAL



∞ IOCHPE

Nos anos anteriores, o Projeto Cultural lochpe mostrou a obra e a vida de grandes nomes das artes plásticas do Rio Grande do Sul. Agora, com “A Visão do Artista”, avança-se um pouco mais — propusemos a um grupo de jovens artistas contemporâneos uma leitura das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, um patrimônio da humanidade e um capítulo na história das Américas.

O grupo lochpe desde muitos anos investe em esforços para apoiar a arte e a cultura em nosso país. Fazemos isso acreditando no princípio de que o desenvolvimento cultural na moderna sociedade necessita recursos que devem ser de responsabilidade de toda a comunidade e não apenas do Estado.

“A Visão do Artista” foi concebida como nossa contribuição ao programa “Missões 300 Anos” do Ministério da Cultura, SPHAN e Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Ao reunir artistas do Brasil, Argentina e Paraguai, integra-se uma idéia que retorna trezentos anos no tempo, quando as Missões guaranis espalhavam-se por um território que desconhecia fronteiras. Como um símbolo do entendimento entre as pessoas e os povos e um sinal permanente da presença da arte.

Companhia lochpe de Participações

Os Sete Povos das Missões

Em 1937, minha primeira tarefa no “Patrimônio”, SPHAN, foi projetar pequeno museu alpendrado para recolher em São Miguel o material avulso — imagens e pedras lavradas — remanescente das Missões: capitéis; emblemas partidos, ainda com o IHS, os três cravos e a cruz; santos mutilados e já sem cor; peças perdidas no meio do mato, cuja vista me causava penosa impressão e certo mal-estar, como se estivesse diante dos destroços de um naufrágio.

Só mesmo quando se percorreu, um a um, esses povos, repetindo a peregrinação feita em fins do século passado pelo pernambucano Hemetério Veloso, cujo depoimento é hoje dos mais valiosos, pois que ainda havia ali muita coisa para ver; quando se estuda a história dramática da instalação das primeiras “reduções” e das lutas que antecederam o definitivo abandono e, ainda, documentação antiga referente à arquitetura missioneira é que se pode ajuizar e reconstituir mentalmente o que foram esses povos na época de seu florescimento, quando — como disse tão bem Augusto Meyer —, nas brumas da manhã, cada dia, todos aqueles índios saíam das casas, atravessando o terreiro em direção à igreja: Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga, São Borja — cidades que, não fossem a praça e uns poucos vestígios isolados, já teriam esquecido completamente o aspecto primitivo; São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Lourenço e São Nicolau, ruínas perdidas naquele ermo da campanha rio-grandense, com uma ou outra casa construída com material antigo, com certo número delas formando novo povoado.

Cada povo — isto é, cada burgo — era constituído pela igreja que compunha com a residência dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, as oficinas, as cocheiras etc. e, também, o cemitério, um grande conjunto arquitetônico, servido por vários pátios, tudo murado, muro que continuava para os fundos das construções, abraçando a enorme área ocupada pelo pomar e pela horta, ou seja, a quinta dos padres.

Estes povos, com as respectivas estâncias para a criação de gado, ficavam a uma distância razoável uns dos outros, formando a seqüência deles um todo orgânico e perfeitamente articulado.

A planta deles obedecia a um padrão uniforme preestabelecido. Os quarteirões, com as colunas dos alpendres em filas bem alinhadas, se arrumavam como regimentos em volta da praça. Tudo se distribuía e ordenava com uma disciplina quase militar. Os jesuítas, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos dos confins do império.

Apesar do atual dismantelo, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um “impulso”, digamos assim, que os torna — estejam onde estiverem — inconfundíveis.

Lucio Costa

Arquiteto

Missões jesuítico-guaranis: uma utopia histórica

Ao longo do processo histórico platino dos séculos XVII e XVIII, as Missões Jesuíticas se transformaram em uma utopia, ao pretenderem proporcionar aos indígenas guaranis um espaço de liberdade, inserido no mundo colonial escravagista ibero-americano. Os conflitos bélicos luso-espanhóis e o novo contexto histórico do Século das Luzes provocaram a implacável desintegração dessa experiência comunitária missioneira. Não havia mais espaço possível para essa utopia histórica nas estruturas do antigo Sistema Colonial. Grupos de indígenas guaranis vagando sem rumo, ruínas em pedra cobertas pelo manto denso da floresta subtropical, mitos de tesouros enterrados foram os fantasmas herdados pelos Estados platinos emergentes no século XIX. Longe de ser uma antevisão de algum sistema sócio-econômico do futuro ou de nosso presente, as Missões foram uma tentativa bem-sucedida de criação de uma vida comunitária solidária, associada a uma melhoria material da qualidade de vida.

Os contatos com a sociedade colonizadora levaram os guaranis à crise étnica e ao messianismo, à fuga para o interior da floresta e aos ataques aos núcleos de povoamento incipiente hispânicos. Essa situação de insegurança e de violência instável fez com que muitos missionários perdessem a vida, quando dos primeiros contatos. Por outro lado, as lideranças tribais divergiam quanto às soluções: os pajés ameaçavam com visões de fim de mundo e propunham a partida das tribos em busca da "terra sem mal"; os caciques lideravam os guerreiros guaranis em derrotas humilhantes ante as armas de fogo dos brancos. Escravocratas bandeirantes e assuncenhos dizimavam as etnias, colocando em crise guerreiros que possuíam uma imensa tradição de conquistas e expansão. É nesse quadro sombrio que a solução do povoado missioneiro passou a ser a única possibilidade real de sobrevivência étnica. Jesuítas e caciques elaboraram um pacto social de vassalagem direta ao rei espanhol e de guarda da fronteira hispânica em face do avanço da frente de colonização luso-brasileira. As Missões transformaram-se em espaços limitados de liberdade possível, em que os guaranis, equipados com armas de fogo e armamento convencional (arcos, flechas e tacapes), souberam durante um século e meio limitar no rio da Prata o avanço português e a si mesmos livrar de qualquer tipo de escravidão¹.

Transformações culturais de extraordinária importância ocorreram, somando-se aos valores e padrões de comportamento tradicionais do guarani. À tecnologia da pedra lascada e polida somou-se a tecnologia do ferro forjado. A antiga horticultura de corte e queimada ampliou-se com a introdução do arado e do sistema de agricultura em campo aberto. À caça e à pesca acrescentou-se a pecuária das estâncias de gado do pampa. A propriedade familiar dos guaranis ("abambaé") foi complementada, pela Lei das Índias colonial, a partir da tradição medieval espanhola, com a propriedade comunitária do "Tupambaé" (a terra de Deus). A cerâmica indígena continuou a ser elaborada pelas mulheres, enquanto novos artífices passavam a utilizar a roda de oleiro para a confecção de modelos europeus de recipientes em terracota. Estátuas foram esculpidas, templos e claustros construídos em pedra, corais organizados cantando músicas barrocas, livros foram impressos, improvisaram-se talhadores em pedra e músicos².

Relações de reciprocidade tradicionais mantinham os elos de solidarismo tribal, acrescidos agora pelos laços de fraternidade cristã. Caciques e missionários jesuítas dirigiam essa sociedade instalada na periferia do mundo colonial, graças fundamentalmente ao prestígio e ao carisma de suas atuações individuais e de suas funções. Em faces opostas da praça central, o cabildo municipal dos caciques e a imponente igreja dos novos pajés jesuítas representavam os poderes locais de uma imensa teia de relações políticas que tinham seus centros de decisão autocrática em Madri, Roma, Assunção e Buenos Aires. E foram exatamente essas decisões implacáveis que colocaram um término brutal a essa experiência de convívio interétnico e desenvolvimento material muito rara no processo colonizador da América indígena.

Prof. Dr. Arno Alvarez Kern

Arqueólogo e historiador. Docente em pós-graduação: UFRGS e PUCRGS

1 - Kern, Arno Alvarez. *Mosfer: uma Utopia Política*. Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1982.

2 - Kern, Arno Alvarez. O processo histórico platino no século XVII: da aldeia guarani ao povoado missionário. *Estudos Ibero-americanos*, 9 (1) 23-41, 1985.

A história como tema

Um dos objetivos desta exposição era arrancar o artista do isolamento do seu ateliê e colocá-lo diante do nosso passado cultural, convocando-o a encarar a História como tema de reflexão estética. Esta não é uma exposição *apenas* documental, mas uma proposta de recriação artística de um momento polêmico de nossa História. Neste sentido, não se cogitou de trazer ao público o *olhar* vagabundo ou descompromissado do artista, mas, verdadeiramente, sua *visão* das Missões Jesuíticas. Afinal, pensar o Brasil não é tarefa exclusiva do sociólogo, historiador, cientista ou político, mas, também, do artista, que, com sua imaginação criadora, contribui para o aprofundamento e alargamento de nossa consciência de nação.

Reunidos durante vários dias em São Miguel, nove artistas brasileiros viram o que sobrou da antiga *redução*, observaram os efeitos da erosão do tempo e o trabalho de consolidação do edifício religioso pelos técnicos da SPHAN, viram as imagens de madeira policromada e restos de obras de cantaria no Museu das Missões, viram filmes, vídeos, documentação iconográfica, conversaram com arqueólogos e restauradores, filmaram e fotografaram, fizeram croquis, notas, discutiram as diferentes versões sobre o significado histórico e cultural das Missões, reexaminaram suas próprias convicções e, depois, exaustos, retornaram a seus ateliês para, no curto espaço de um mês, transformar tudo isso que viram nas obras que aqui estão expostas.

Juntas, não oferecem uma visão harmoniosa, coerente ou didática das Missões; afinal, não é esta a função do artista, que prefere trabalhar a contradição, o conflito, o paradoxo, o território ambíguo das emoções e dos sentimentos. Nenhum deles abdicou de sua linguagem característica, de sua marca pessoal, tampouco abriu mão da subjetividade. No entanto, é fácil perceber nos trabalhos expostos como foram “conquistados” pelo tema, como se sentiram estimulados intelectual e emocionalmente pela visita que fizeram ao território missioneiro.

Assim, o que primeiro “passa” nos trabalhos aqui expostos é uma presença *forte*, arrebatadora mesmo, uma sensação de que alguma coisa de extraordinário ocorreu em São Miguel. Mais do que isso, está impresso nas obras a certeza de que as ruínas são parte de um cenário mais amplo, que envolve conflitos e interesses de ordem política, econômica, religiosa e estética.

No vídeo-instalação de Rafael França e nas fotos de Luiz Carlos Felizardo, sentimos toda a pujança da arquitetura de São Miguel, força simbolizadora de um projeto que se pretendia duradouro, senão eterno, síntese da utopia de uma nova sociedade e de um novo homem no continente inaugural da América Latina. No realismo *cool* de suas imagens, Felizardo recupera a monumentalidade ao mesmo tempo sóbria da igreja, arquitetura despojada de ornamentos e floreios, viril. Transformando sua câmara em lupa, Felizardo fotografa estas paredes nuas e as pedras que se espalham pelo chão, como se quisesse elucidar um crime que ele pressente ou intui ter ocorrido ali. As pedras falam, talvez menos do que ouviram no passado, e



Vasilha lisa, cerâmica guarani, 28
fragmentos. São Nicolau, RS.

Felizardo quer arrancar delas as pistas do que foi a civilização guaranítica, deslindar um mistério.

Arqueólogo do sensível, Maurício Bentes recria com suas quatro esculturas situadas bem rentes ao piso, na semi-obscuridade da sala, o clima de religiosidade e silêncio de um templo. Rasga a matéria para desenterrar dela, como se fora o próprio chão da igreja, a luz que simboliza a energia ali guardada por séculos, e que o visitante sente impregnar seu corpo. Sepultura ou lápide, os ossos/néon ali enterrados emitem uma luz que torna o espaço imaterial, repondo o mistério do tempo.

Em sua instalação, Cildo Meireles reconstrói com ímpeto e monumentalidade, sob enfoque crítico, o edifício da História. Esclarece o artista que os ossos, moedas e hóstias devem ser lidos como matéria de símbolos e não como símbolos de matérias. Prefere dar aos materiais empregados o sentido de *matter*, isto é, prefere levantar questões. O osso é simultaneamente vida e morte, homem e animal, a moeda é o poder econômico. Entre um e outro, a frágil coluna de hóstias: eucaristia, forma simbólica de antropofagia, mas, também, como diz o dicionário, "vítima oferecida em sacrifício à divindade". Quem foi sacrificado neste altar erguido por Cildo? O gado das reduções ou o índio, vítima, primeiro, do bandeirante, que escravizou seu corpo, e, depois, do jesuíta, que lhe roubou a alma, colonizando-a? Aqui, a hóstia não liga o homem a Deus, mas o capital ao trabalho. Artista de idéias, Cildo propõe uma reflexão sobre o homem e a sociedade. Seiscentas mil moedas são suficientes para pagar os dois mil ossos que ele fez ascender ao céu de sua igreja?

Vera Chaves Barcellos vem trabalhando sistematicamente as possibilidades da imagem (da cópia). Aqui ela multiplica a mesma imagem, modificando-a ludicamente com a ajuda da cor. Se o anjo de Felizardo, que contempla o crime, não tem olhos, a santa barroca de Vera Chaves teve a cabeça e o coração arrancados. Eles reaparecem na parte inferior de seu altar-instalação, entre pedaços de carvão mineral. Ora, o carvão é fogo congelado, brasa virtual, prestes a reviver o fogo sacrificatório.

Em seus desenhos, Ester Grinspum faz da cerâmica um símbolo do índio guarani, em contraposição à pedra, empregada na construção da igreja. A fragilidade e a delicadeza de um contra a força e dureza do outro, barro contra pedra, curva contra reta, natureza contra cultura, índio contra jesuíta, ambos envolvidos na mesma utopia. Nesta série, a cerâmica funciona como uma espécie de comentário do ocorrido, como se o narrador fosse o índio, depois levado ao altar, em sacrifício.

Este caráter narrativo é mais visível nas miniaturas xilogravadas de Rubem Grilo, nas quais descreve a descoberta do continente, a beleza da terra e a vida de seus habitantes, a construção e a queda do "império jesuítico". Seqüência que vai desembocar na gravura-síntese, na qual o jesuíta, visto por muitos como o "herói civilizador", surge como um espectro, como um fantasma ameaçador. Já Moyses Baumstein sintetiza em três imagens holográficas a trajetória do índio na civilização guarani. A holografia é uma mídia recente que busca ainda sua linguagem. Ante ela estamos um pouco como o índio diante da cultura e da tecnologia trazidas da Europa pelos jesuítas. Ela tem algo de mágico. Afinal, transforma a luz pura em imagens



Igreja de São Miguel, RS.

tridimensionais. Ilusionismo. Seria um símbolo da utopia missioneira em terras de América?

As imagens criadas por Daniel Senise são menos explícitas. O artista alude, esboça ou insinua mais do que descreve ou delimita. Em suas telas, as imagens não se diferenciam muito da própria matéria, como se nascessem dela. Duas linhas se cruzam no centro da tela e vemos nascer uma ogeva. A palavra fé, a letra M (de Missões), manchas que se transformam em labaredas, mas que poderiam ser igualmente um capitel, um vaso ou qualquer outro ornamento arquitetônico. Mas, apesar desse pouco que ele esboça, com a ajuda de uma matéria pastosa e um colorido "sujo", cria-se um clima ou atmosfera de difusa religiosidade.

As Missões estenderam-se por um território amplo, que abrangia partes da Argentina e do Paraguai. Por isso decidiu-se incluir na exposição trabalhos de dois outros artistas. Lívio Abramo, desde 1962 vivendo em Assunção, e o argentino Jacques Bedel. Este último integra o Grupo de los Trece, do Centro de Arte y Comunicación, de Buenos Aires. Ele cria livros-esculturas, realizados com carbono eletrolítico, que surpreendem, quando abertos, por seu conteúdo. No interior desses livros encontramos imagens tridimensionais que lembram resíduos arqueológicos, ruínas, restos de arquitetura, cidades, escavações, enfim, arcaísmos que falam, como no caso das Missões argentinas, do poder e da glória.

Lívio Abramo, pioneiro da gravura moderna no Brasil, foi tomado de uma emoção verdadeira diante da paisagem física e cultural do Paraguai, país que conheceu em 1957. De fato, ele soube captar com precisão e, ao mesmo tempo, com força lírica, essa arquitetura da época das Missões, tão despojada e franca, tão simples e convidativa. Soube captar um tempo suspenso, que ilumina, com sua presença imaterial, estas cidades-arcabouços, cidades-perdidas; soube, como nenhum outro, captar na aparente secura das "plantas-baixas", a inteligência das praças paraguaias que definem, mais que um partido urbanístico, uma visão de mundo.

Esta exposição, como já foi dito, não pretendeu ser informativa nem encomiástica. Neste sentido, os patrocinadores do evento e o curador não assumiram nenhum *parti-pris* interpretativo sobre as Missões, limitando-se a fornecer aos artistas convidados o máximo de informação para que pudessem acionar seu dispositivo criador e seu imaginário.

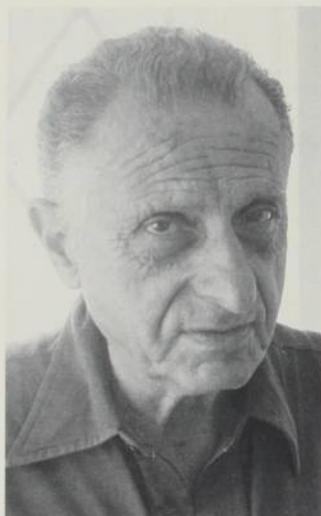
Apesar disso, reuniu-se ao lado das obras de recriação algum material de caráter documental: pedra lavrada da Igreja de São Miguel, fragmentos de cerâmica e ferros da redução de São Nicolau, imagem policromada com inserção de elementos indígenas, mapas, fotografias e alguns textos. Reuniu-se também, como um fecho, as anotações e croquis realizados pelos artistas durante sua estada em São Miguel, bem como fotos e um vídeo que ilustram a presença dos artistas lá. Através dessa documentação singular, os visitantes poderão se informar sobre as motivações dos artistas, sobre as primeiras sensações que eles passaram para o papel e o modo como, depois, já no ateliê, reorganizaram essas emoções, dando-lhes forma e significado.

Frederico Morais

curador



Santo Isidoro, autor desconhecido, madeira policromada, 96 x 39 cm, sem data. Museu das Missões, RS.



ABRAMO, LÍVIO

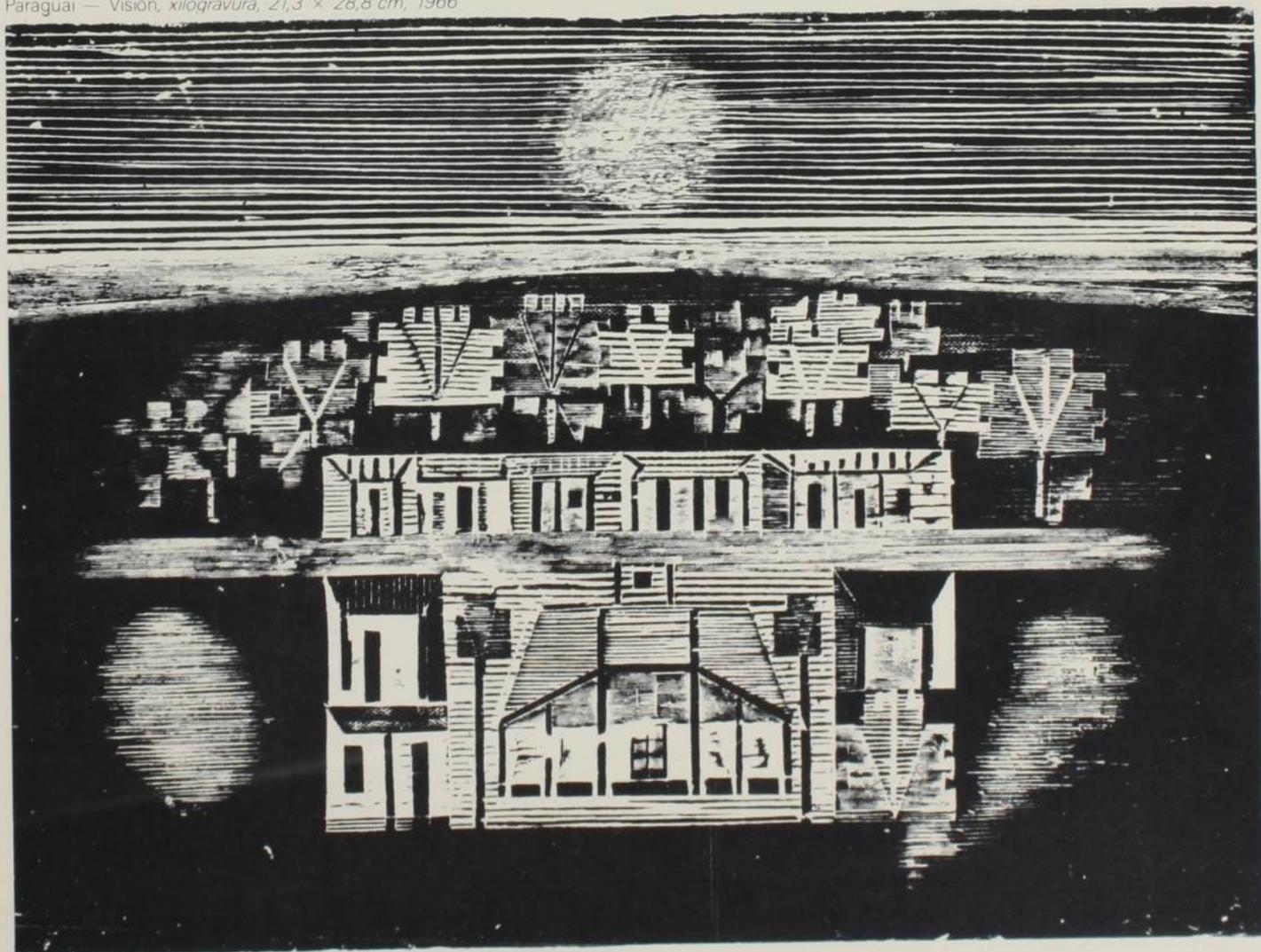
Araraquara, SP, 1903

Transferindo-se em 1909 para São Paulo, realiza suas primeiras gravuras em 1926. Faz desenho de moda e cartazes de propaganda, trabalha no *Diário da Noite* (São Paulo), colabora com desenhos e gravuras para o jornal *Vanguarda Socialista* (Rio de Janeiro), faz decorações para o Teatro Experiência, do Clube de Arte Moderna de São Paulo, e ilustra o livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1949, recebendo, no ano seguinte, o prêmio de viagem ao exterior, no Salão Nacional de Artes Plásticas. Com Maria Bonomi e José Luiz Chaves, funda, em 1959, o Estúdio Gravura. Em 1961 organiza, para a VI Bienal de São Paulo, exposição sobre "Arte Barroca das Antigas Missões Religiosas do Paraguai". Desde 1962 reside em Assunção (Paraguai), onde dirige o Ateliê de Grabado Julio Herrera, junto à Missão Cultural Brasil—Paraguai. Desde 1935 participa de inúmeras coletivas no Brasil e no exterior, dentre as quais o Salão de Maio, em São Paulo, e as bienais de São Paulo (ao todo, oito vezes; premiado em 1953 como o melhor gravador nacional, integra o júri internacional em 1957 e sala especial em 1961), Tóquio, Lugano, Veneza (três vezes), Santiago (Chile) e Ljubljana (Tchecoslováquia). Realizou mais de vinte individuais no Brasil, na América Latina e Europa.

"Mais adiante virá a integração com a paisagem do Paraguai, onde o próprio desenho já é gravura e onde nasce a série comovente das Chuvas, modelo de síntese e veemência, a revelar-se o encantamento das Misiones, apenas pontilhadas no horizonte longínquo, ou surgem realizações que parecem elas mesmas feitas em renda de nhanduti, de extrema delicadeza, e quando se instala na mente do artista o casario abaixo, acachapado, tão típico, e que vai ser organizado e desorganizado de tantas maneiras imaginosas."

Arnaldo Pedroso d'Horta, 1972

Paraguay — Visión, xilografía, 21,3 × 28,8 cm, 1966





BARCELLOS, VERA CHAVES

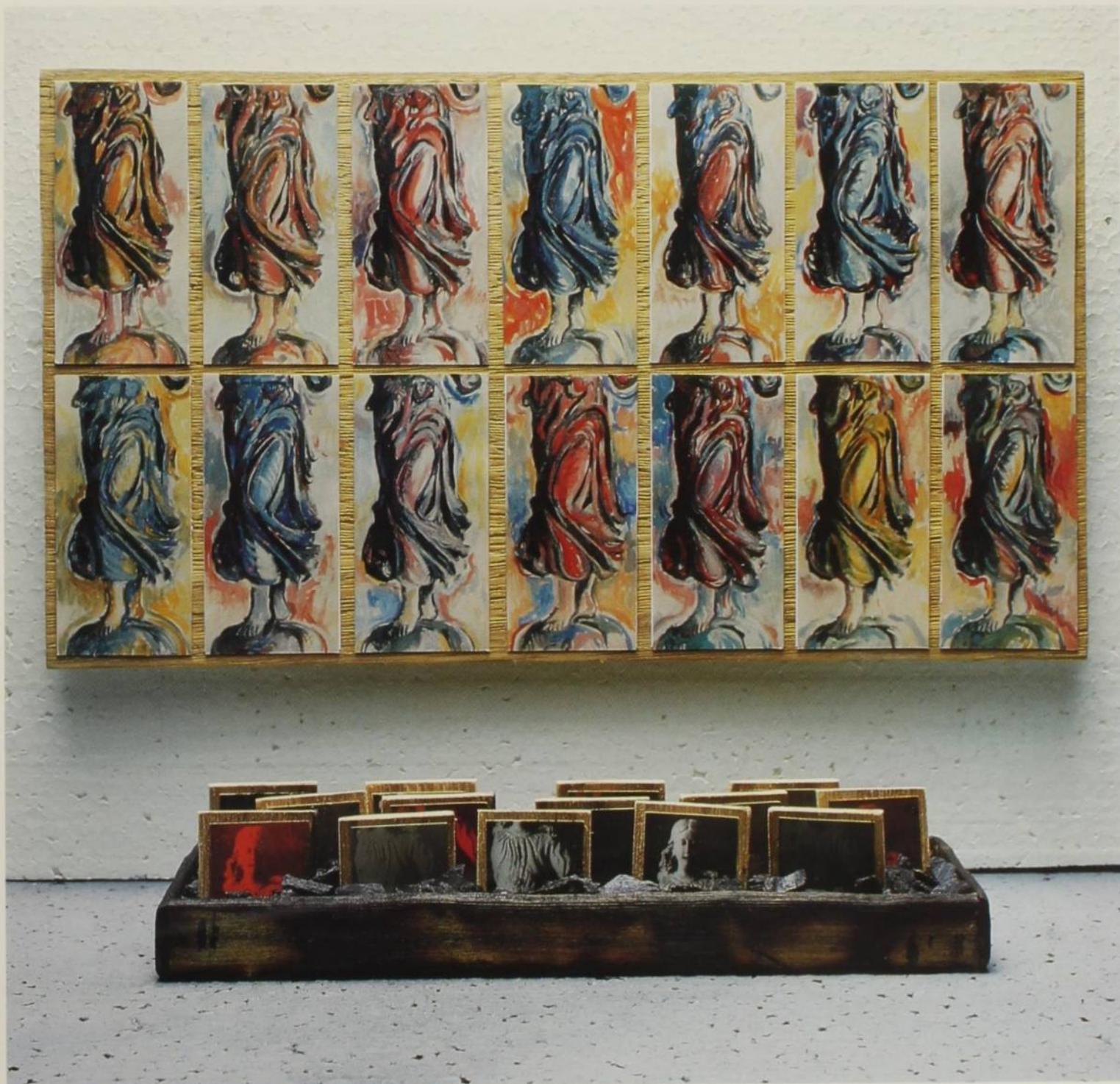
Porto Alegre, RS, 1938

Realiza estudos de arte em Porto Alegre (Instituto de Artes da UFRS), Londres e Roterdã. Participa, entre 1962 e 1987, de 62 mostras coletivas no Brasil e no exterior, entre as quais os salões de Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Porto Alegre, Salão Paulista de Arte Contemporânea, Salão Nacional de Artes Plásticas, Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e as bienais de São Paulo, Bahia, Santiago (Chile), San Juan (Porto Rico), Biela (Itália), Cracóvia (Polônia), Buenos Aires, Venezuela e Havana. Participa de várias mostras internacionais de arte multimídia. De 1963 a 1987 realiza trinta exposições individuais em Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Florianópolis, Curitiba, João Pessoa, Natal, Fortaleza e também no Japão, Estados Unidos, Medellín (Colômbia) e Barcelona. Premiada oito vezes em salões de arte no Brasil. Funda e dirige o Espaço NO, de arte de vanguarda, em Porto Alegre. Reside em Porto Alegre e Barcelona.

"Há, em Vera, um fio condutor que diz respeito à bipolaridade de sua postura e que é, afinal, a bipolaridade humana: de um lado o racional, que se traduz num trabalho conceitual; de outro, o tratamento simbólico dado às questões mais orgânicas. Um e outro se colocam em ciclos bem definidos na trajetória da artista em que ora o aspecto racional, ora o orgânico/simbólico preponderam. De uma ou outra forma, através de uma ou outra técnica, vem criando uma obra que leva o espectador a indagar-se sobre o sentido da própria arte, enquanto espaço de crítica da cultura. Através deste questionar-se, ela sensibiliza o espectador, tornando-o partícipe da obra."

Evelyn Berg loschpe, 1986

Em Busca da Cabeça, em Busca do Coração, instalação: painel com 14 fotografias manipuladas, 100 x 50 cm (cada), caixa de madeira de 28 x 27 x 85 cm, contendo carvão mineral e 14 fotografias de 24 x 30 cm, coladas sobre madeira de 35 x 40 cm, 1987.





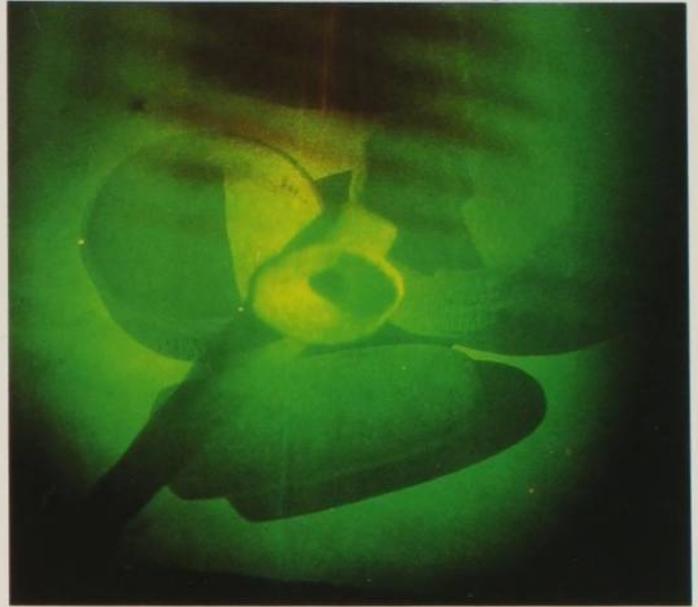
BAUMSTEIN, MOYSÉS

São Paulo, SP, 1931

Matemático e físico, entre 1957 e 1959 recebe orientação artística de Juan Ponç, artista espanhol, com o qual funda, em 1960, o grupo L'Espai. Pintor, desenhista e gravador, participa da I Bienal da Bahia (1966) e da IX Bienal de São Paulo (1967). Realiza filmes experimentais, em super-8, tendo sido premiado em festivais nacionais e internacionais. Inicia suas atividades no campo da holografia em 1983, já tendo realizado mais de 150 hologramas de vários formatos, técnicas e dimensões. Atualmente pesquisa o cinema holográfico. Figura em mostras coletivas de holografia na Alemanha, Suíça e Canadá. Suas principais participações no Brasil foram: VII Salão Nacional de Artes Plásticas (1984), Novos Meios Multimeios 70/80, na Fundação Armando Álvares Penteado (1985), XVIII Bienal de São Paulo (1985), Brasil High Tech, no Centro Empresarial Rio (1986), Triluz, em colaboração com Décio Pignatari, Julio Plaza, Augusto de Campos e Wagner Garcia, no Museu da Imagem e do Som (1986) e "A Trama do Gosto", na Fundação Bienal de São Paulo (1987). Reside em São Paulo.

"Há muito que persigo o tridimensional. Foi na década de 50 que vi, maravilhado, numa vitrine da rua São Bento, um retrato de moça em três dimensões. Parecia uma estátua. Mas não era. Era, sim, um desafio. Em 1983, vi umas holografias e disse a mim mesmo: 'Com mil diabos!'. E holografei. O resultado aí está. A imagem-mentira perfeita, o encantamento alienado e alienante. O ser-não-ser de luz pura. A tridimensionalidade definitiva, utópica e mágica que eu tanto queria. A holografia. Mas, o que fazer com ela? Assim como em Pirandello seis personagens procuram um autor, a holografia procura a sua linguagem."

Moysés Baumstein, 1986



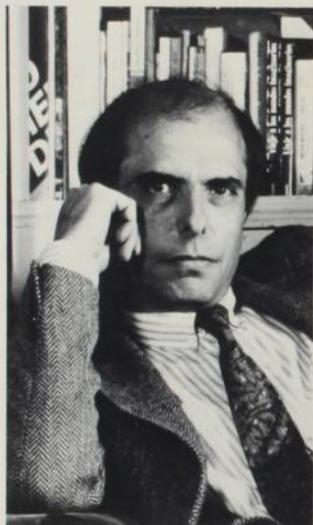
Pré



Durante



Pós



BEDEL, JACQUES

Buenos Aires, Argentina, 1947

Arquiteto, realiza seus estudos de desenho, pintura e escultura em Buenos Aires e, como bolsista, em Paris (Prêmio Braque) e Londres. Em Paris, integra o Grupo de Arte Construtiva e Movimento, e, em Buenos Aires, o Grupo de los Trece, do Centro de Arte y Comunicación – CAYC. Com este grupo, foi premiado na Bienal de São Paulo (1977). No ano seguinte, recebe o prêmio da crítica na mostra “Jovem Geração”, em Buenos Aires. Tem participado de inúmeras coletivas em seu país e no exterior, dentre as quais as bienais de Paris (1977), de Medellín/Coltejer, na Colômbia, de Arte de Sistemas, Buenos Aires (1974). Recebe medalha de ouro em mostra organizada pela ONU, em Zagreb (Iugoslávia). Reside em Buenos Aires.

“No campo do psiquismo se fala de restos, de imagens arcaicas: Freud comparou a atividade do psicanalista com a do arqueólogo. A partir deste enfoque, o conteúdo dos livros (esculturas) adquire novo sentido em uma leitura distinta: os restos e as ruínas do psiquismo de Bedel, encerrados no livro de sua história pessoal, símile do ovo sagrado que contém o segredo e o ser da vida daqueles a quem se refere, os quais, entretanto, ignoram sua existência ou o lugar onde se encontra. Contudo, diferentemente do arqueólogo, Bedel não tenta reconstruir: só documenta a resenha. Cópia ou imagina vestígios. Junto com o poético resgate das riquezas naturais de seu país frente à agressão tecnológica, Bedel expõe simultaneamente sua atração pelos mitos e lendas das cidades do Plata... Esse resgate não somente é o de uma nação latino-americana, mas do continente inteiro.”

Jorge Glusberg, 1985

El Poder y la Gloria, *livro-escultura*, carbono eletrolítico, 11 × 55 × 81 cm (fechado); 40 × 85 × 81 cm (aberto), 1987.





BENTES, MAURÍCIO

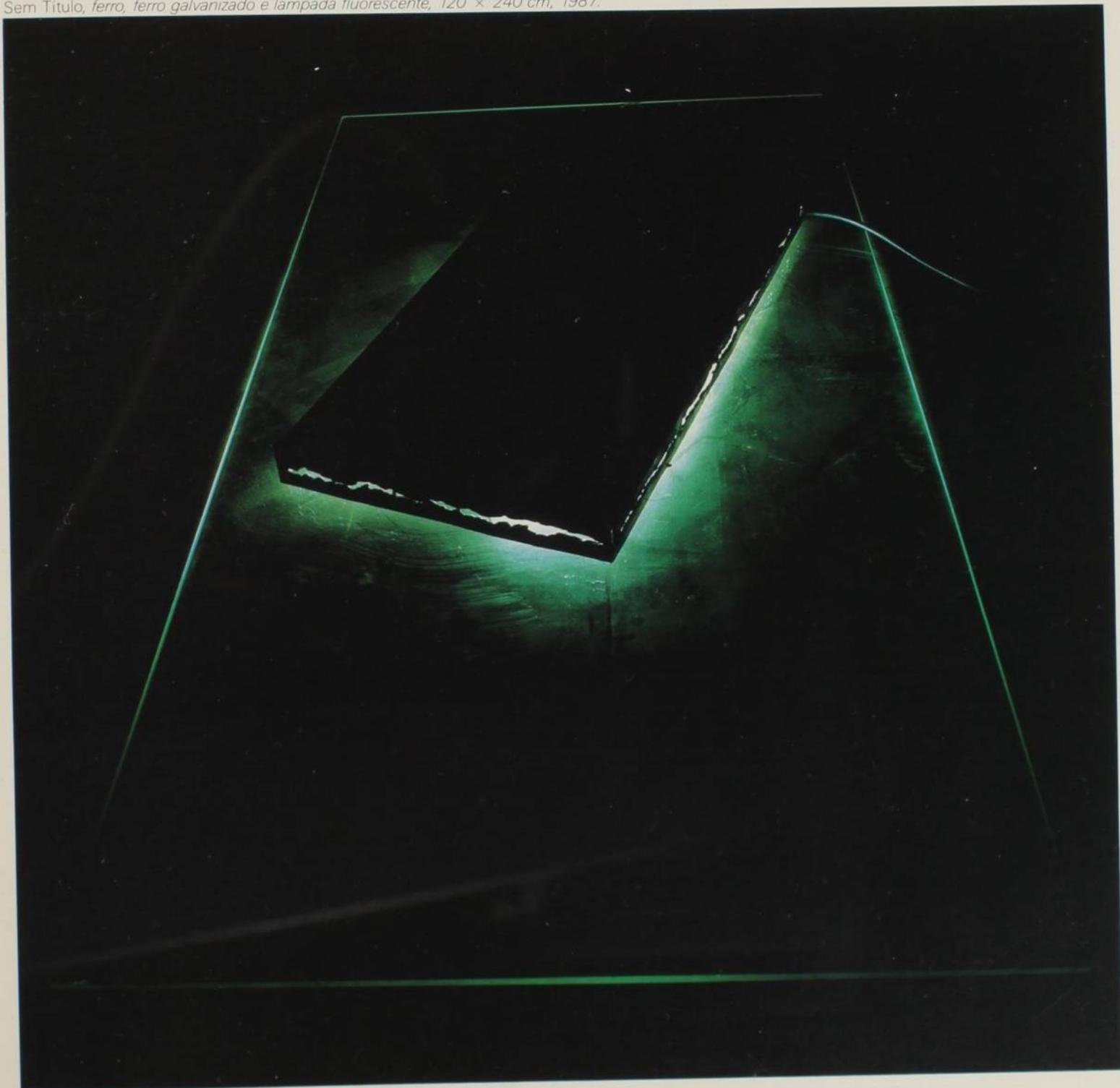
Rio de Janeiro, RJ, 1958

Freqüenta a Escola de Artes Visuais e a Oficina de Escultura do Ingá, em Niterói, sob a orientação de Celeida Tostes e Haroldo Barroso, respectivamente. Participa das mostras "Como Vai Você, Geração 80?" (1984), "Rio Narciso" (1985) e "Território Ocupado" (1986), na Escola de Artes Visuais. Figura no Salão Carioca (1984) e no Salão Nacional de Artes Plásticas (1985). Realiza individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria São Paulo (1982), no Centro Empresarial Rio (1986) e na Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro (1987). É presidente da Associação de Artistas Plásticos Profissionais do Rio de Janeiro. Em 1987 recebe prêmio comemorativo do 1º aniversário da Lei Sarney. Reside no Rio de Janeiro.

"Natureza e tecnologia são os termos gerais cujo relacionamento Maurício Bentes tem consistentemente investigado do ponto de vista artístico. Faz parte de sua investigação a subversão do caráter prático do elemento, ou processo tecnológico, em sua relação de bipolaridade com o elemento natural ou a matéria bruta. Em princípio, o resultado da subversão deveria adquirir um aspecto surrealista. Maurício Bentes tem, entretanto, se mantido afastado desse aspecto, seguindo de preferência uma tendência de fisionomia surpreendentemente clássica. (...) Certo classicismo triunfa, ainda, através da clareza da concepção geral e do recurso indisfarçado ao 'espírito geométrico'."

Alair Gomes, 1987

Sem Título, ferro, ferro galvanizado e lâmpada fluorescente, 120 x 240 cm, 1987.





FELIZARDO, LUIZ CARLOS

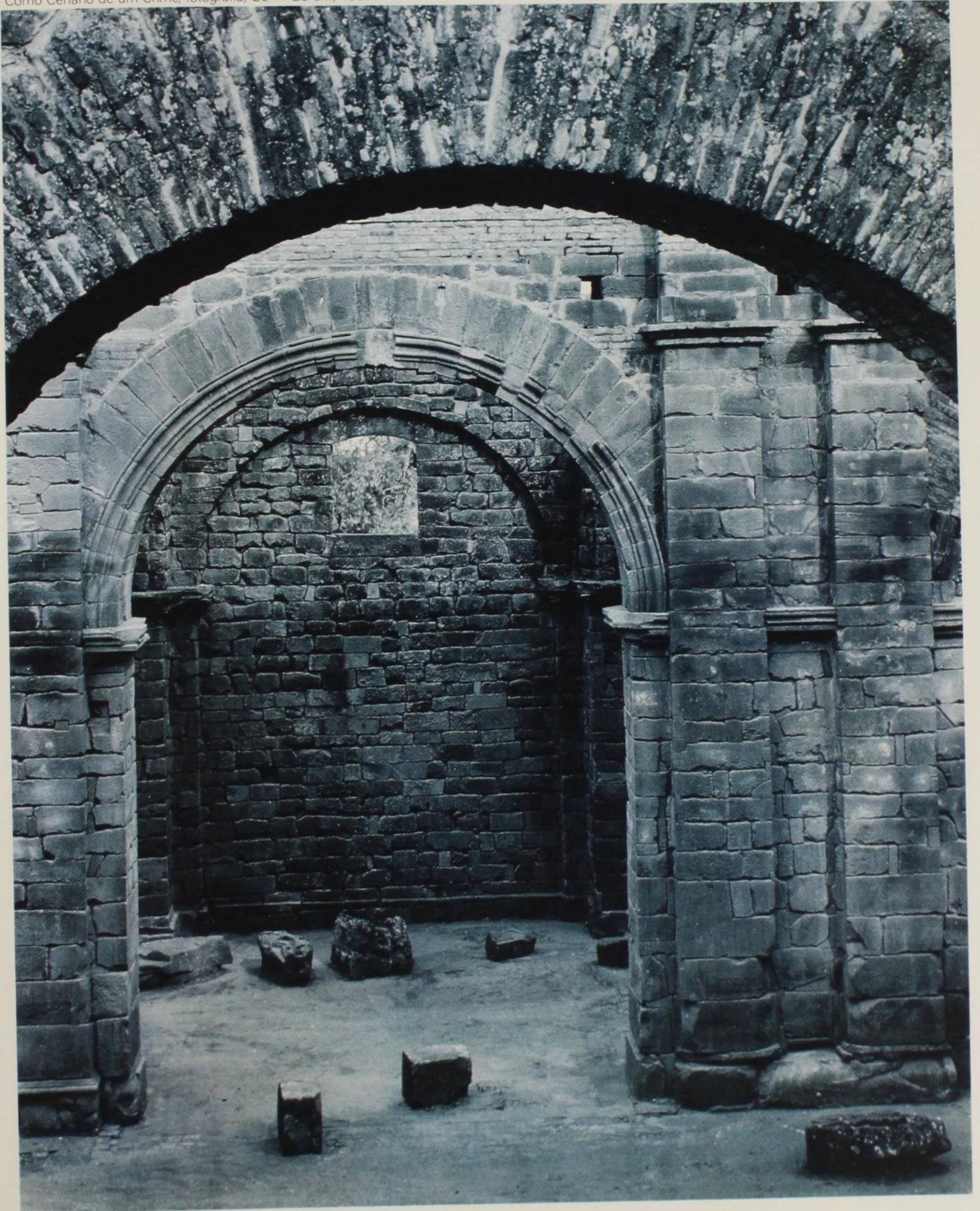
Porto Alegre, RS, 1949

Arquiteto, começa a fotografar em 1969, atuando nas áreas de publicidade e de fotografia industrial. Gradativamente desloca suas atividades para o trabalho de documentação cultural e da natureza, sempre ligados ao Rio Grande do Sul. Bolsista da Comissão Fulbright (1984/1985), estudou com Frederick Sommer no Arizona, Estados Unidos. Figurou, de 1971 a 1987, em dezoito mostras coletivas no México, em Arles (França), em Caracas, em Barcelona, na I Bienal de Havana e, no Brasil, na I Trienal de Fotografia, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e em "O Tempo do Olhar", no Museu Nacional de Belas Artes (RJ) e no Museu de Arte de São Paulo. Entre 1975 e 1987, realizou dezoito individuais em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Buenos Aires e integrou a mostra conjunta "Visões Urbanas", na sede da Funarte, no Rio de Janeiro. Reside em Porto Alegre.

"Luiz Carlos Felizardo é um fotógrafo clássico, no melhor significado que esse termo possa ter. Coerente, de organização visual refletida e sólida, ele incorpora em suas fotografias de paisagem muito da história da linguagem da fotografia paisagística. (...) Só que, ao contrário daqueles que encaravam a natureza de uma maneira mítica, religiosa, Felizardo possui uma maior naturalidade ao encarar a paisagem. Mas Felizardo é também um paisagista urbano, um inventariante da geometria inevitável que a arquitetura cria nas cidades, um documentarista atento, capaz de projetar o patrimônio histórico de Porto Alegre por detalhes captados naquilo que ainda resta por suas ruas e construções. E aqui também se repete o seu modo de trabalhar: a análise que recompõe a beleza e a identidade de cada sujeito escolhido através de um rigoroso equilíbrio de composição e de contraste."

Moracy R. de Oliveira, 1980

Como Cenário de um Crime, fotografia, 20 x 25 cm, 1987.





FRANÇA, RAFAEL

Porto Alegre, RS, 1957

Formado em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP, realiza mestrado em história da arte, tecnologia e televisão na School of the Art Institute of Chicago. Ainda nos Estados Unidos, onde residiu vários anos, especializa-se em computação gráfica no Center for Advanced Studies in Art and Technology. Faz xerografia, heliografia, fotografia, arte postal e poesia visiva e, entre 1979 e 1983, integra o grupo "3 Nos 3", responsável por várias intervenções urbanas em São Paulo. Sua videografia (incluindo instalações e performances) soma 32 títulos. Participa de 37 coletivas nos Estados Unidos, Canadá, Holanda, Itália e Brasil: Bienal de São Paulo, Paço das Artes, Museu da Imagem e do Som (São Paulo), Museu de Arte Contemporânea da USP, Pinacoteca de São Paulo, Espaço NO (Porto Alegre), Salão Nacional de Artes Plásticas e Núcleo de Arte Contemporânea (João Pessoa). Entre 1979 e 1987, realiza nove exposições nos Estados Unidos, no Espaço NO, de Porto Alegre, na Pinacoteca de São Paulo e na Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo. Curador da seção de vídeo da XIX Bienal de São Paulo. Reside em São Paulo.

"O meu trabalho em vídeo explora as possibilidades deste meio em instalações e videoteipe. Nas instalações, meu interesse recai principalmente no envolvimento do espectador em uma atmosfera que o desorienta, criando no espaço da instalação uma realidade artificial. Nos videoteipes, desenvolvo um projeto de aproximadamente três anos, experimentando com a linguagem da narrativa e buscando rumos que levem a adequar o código cinematográfico a um específico de televisão. Embora estas duas atividades pareçam ter seus limites firmemente estabelecidos, existe um forte intercâmbio nas pesquisas e resultados de um com o outro, apresentando-se desta maneira como uma atividade única dentro de minha produção artística."

Rafael França, 1987

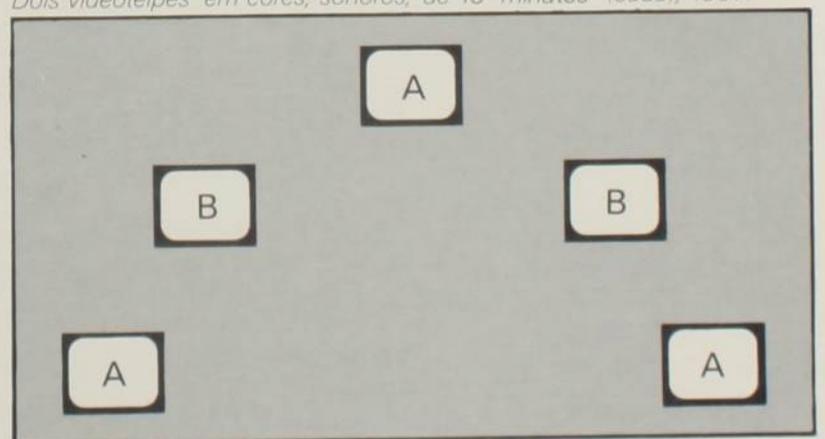
A



B



*Sem Título, vídeo-instalação com cinco monitores.
Dois videoteipes em cores, sonoros, de 15 minutos (cada), 1987.*





GRILO, RUBEM CAMPOS

Pouso Alegre, MG, 1946

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, forma-se em agronomia, ao mesmo tempo que atua como paisagista. Realiza estudos de xilogravura com José Altino, na Escolinha de Arte do Brasil, e Adir Botelho, na Escola Nacional de Belas Artes, de litografia, com Antônio Grosso, na Escola de Artes Visuais, e de gravura em metal, com Iberê Camargo. De 1973 a 1981 faz ilustrações para os jornais *Opinião*, *Movimento*, *Versus*, *Pasquim*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Participa do Salão Nacional de Artes Plásticas (prêmio de viagem ao exterior, 1984), das trienais de gravura de Carpi (Itália, 1972) e de Berlim Oriental (1987), nas quais é premiado, das bienais de Montevideu (prêmio de viagem à Europa, 1984), São Paulo, Cáli (Colômbia), Brno (Tchecoslováquia) e Taiwan, do Salão Carioca e da Mostra de Gravura de Curitiba. A partir de 1981 realiza dezesseis individuais no Rio de Janeiro, São Paulo, Paris (Espaço Latino-Americano), Vitória, Estrasburgo (França), Porto Alegre, Joinville, São Paulo, Brasília e Juiz de Fora. Em 1987 recebe prêmio comemorativo do 1º aniversário da Lei Sarney, em Porto Alegre. Reside no Rio de Janeiro.

“Não espero, só com o meu trabalho, mudar consciências. Seria uma exigência muito grande que a gente faria de nossa atividade. Na verdade, isso não importa muito. O que importa é a gente sentir que está, com o trabalho, fazendo um esforço que não é só nosso, que está ajudando dentro de um movimento a fazer com que as coisas mudem. Eu não me sinto um político, nem no sentido de estar disputando lugares nem no sentido de estar preso a soluções. Não tenho soluções políticas a oferecer, tenho sentimentos — um sentimento humano colocado em jogo, uma identificação com as pessoas e uma recusa em aceitar a injustiça e a dor.”

Rubem Grilo, 1985

Missões, xilogravura, 23 x 30 cm, 1987.





GRINSPUM, ESTER

Recife, PE, 1955

Formada em arquitetura, participa do Salão Nacional de Artes Plásticas (de 1981 a 1985), do Salão Paulista de Arte Contemporânea (1984 e 1985), da Bienal de Havana (1984 e 1986) e das mostras "Como Vai Você, Geração 80?" (1984) e "Velha Mania" (1985), na Escola de Artes Visuais (Rio de Janeiro), "Caminhos do Desenho Brasileiro", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 1986), do Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna (São Paulo, 1987) e de uma coletiva de arte sobre papel que percorreu diversas cidades dos Estados Unidos (1986/87). Premiada no Salão Nacional de Artes Plásticas (1984), no Salão de Arte de Belo Horizonte (1982 e 1984) e no Salão Paulista de Arte Contemporânea (1984). Realiza individuais em São Paulo (Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Contemporânea da USP e Galeria Paulo Figueiredo), no Rio de Janeiro (Galeria Paulo Klabin) e em Brasília (Galeria Paulo Figueiredo). Reside em São Paulo.

"...Ester Grinspum demonstra um grande domínio do métier e uma extraordinária familiaridade com o mundo da cultura. Reminiscências literárias, teóricas ou da própria história da arte integram-se à experiência no ato da criação, fazendo dele o resultado de um lento trabalho artesanal e intelectual: obra de conhecimento, reflexão ativa sobre os dados da memória e do inconsciente, individuais ou coletivos."

Otilia Beatriz Fiori Arantes, 1986

O Lugar da Ilusão, lápis e aquarela sobre papel arches, 56 x 76 cm, 1987.





MEIRELES, CILDO

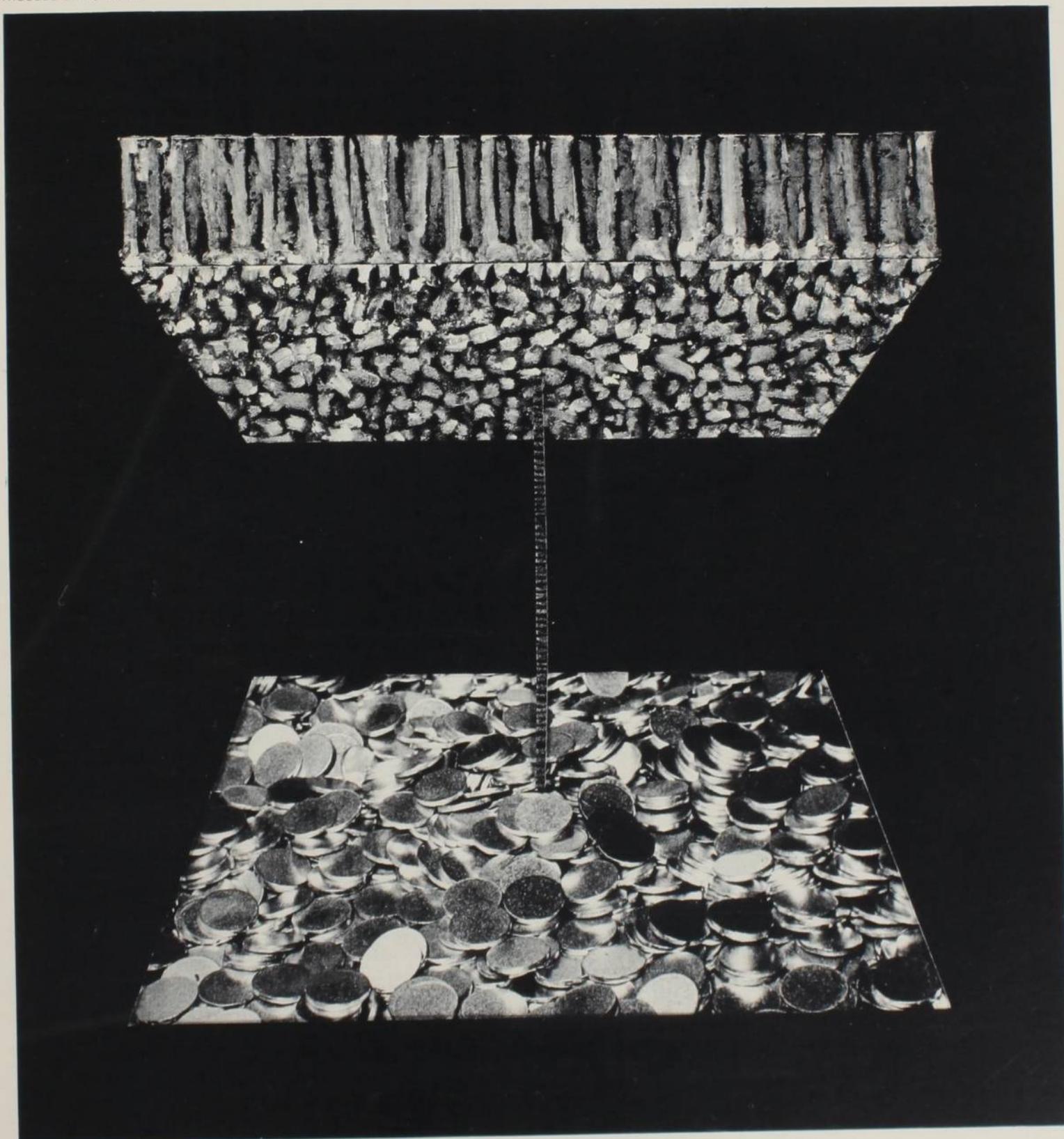
Rio de Janeiro, RJ, 1948

Inicia seus estudos de arte em 1963, em Brasília, com Félix Barrenechea, participando, dois anos depois, do II Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia (1967). Em 1969, funda com Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Frederico Moraes a Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e recebe o grande prêmio do Salão da Bússola, Rio de Janeiro. No ano seguinte, participa da manifestação "Do Corpo à Terra", em Belo Horizonte, e da mostra "Information", no Museu de Arte Moderna de Nova York. Entre 1971 e 1973 reside em Nova York. Participa das bienais de Paris (1977), São Paulo (1981), Sydney (1984) e da mostra "Modernidade — Arte Brasileira do Século XX", no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1987). Realiza individuais na Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centro Cultural Cândido Mendes (Rio de Janeiro) e nas galerias Saramenha, Luisa Strina e Petite Galerie. Um dos fundadores da revista *Malazartes*, sua obra foi analisada em volume da Coleção Arte Brasileira Contemporânea, da Funarte, e em filme de Wilson Coutinho. Reside no Rio de Janeiro.

"A emergência de Cildo Meireles no meio artístico brasileiro em fins da década de 60 é coincidente com o surgimento das tendências conceituais, de que ele foi, por certo, o valor mais consistente em nosso país. Ao mesmo tempo, foi um dos primeiros a realizar propostas ambientais, posteriormente denominadas "instalações". Sempre admiramos em Cildo, por outro lado, a par da inteligência sensível de suas propostas, sua intimidade com nosso país. O conceitual nele não significou, na opção pelo urbano, o desprezo pelo comportamento do meio rural, suburbano ou interiorano."

Aracy Amaral, 1986

Missão, Missões, croqui de instalação: quatro módulos de 200 × 200 cm, ocupando uma área de 36 m², 2 000 ossos, 700 hóstias, 600 000 moedas e filó. 1987.





SENISE, DANIEL

Rio de Janeiro, RJ, 1955

Freqüenta a Escola de Artes Visuais (Parque Lage), no Rio de Janeiro. Integra, com Ângelo Venosa, Luiz Pizarro e João Magalhães, o "Ateliê da Lapa". Participa de "Como Vai Você, Geração 80?" (1984), "Rio Narciso" (1985) e "Território Ocupado" (1986), na Escola de Artes Visuais. Integra o Salão Nacional de Artes Plásticas (prêmio de viagem ao país, 1984), o IV Salão de Arte Brasil-Japão (prêmio de viagem ao Japão, 1984), as bienais de São Paulo (1985), Índia (1986), Havana (1986), Cáli (Colômbia, 1986) e Buenos Aires (1986, medalha de ouro). Participa ainda do Panorama de Arte Atual Brasileira (1986) e da mostra "Caminhos do Desenho Brasileiro", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1986), no qual recebe o segundo prêmio. Realiza individuais no Rio de Janeiro (Centro Empresarial Rio), São Paulo (Galeria Subdistrito) e Brasília (Espaço — Capital). Figura na mostra "Modernidade — Arte Brasileira do Século XX", no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1987). Reside no Rio de Janeiro.

"Chamei, um dia, a pintura de Daniel Senise de 'teatro das sensações mutiladas'. Era a primeira idéia que esta obra, feita como se construísse monumentos sombrios, ambientados numa atmosfera de catástrofe e terror noturno, me oferecia no dispositivo retórico e cenográfico. No entanto, os objetos de percepção de Senise não são nem grandiosos nem abismais. Ele recolhe para a sua percepção coisas até mesmo negligenciáveis ou entra-nha em suas telas figuras ambíguas, cujo sentido não é percebido ao primeiro olhar. De repente, o mundo de Senise, tão inaproveitável como tema, nos esmaga."

Wilson Coutinho, 1985

MM, óleo sobre tela, 225 x 190 cm, 1987.



Recriando a utopia guarani



O grupo de artistas reunido diante da Igreja de São Miguel, RJ.

O mal da ficção... é que ela faz sentido demais. A realidade nunca faz sentido (...). O critério da realidade é a sua incongruência intrínseca (Com quê?) Com o Melhor que se Escreveu e se Pensou. Os integrantes do projeto "A Visão do Artista" podem ter a pretensão de compreender estas especulações do protagonista de *O Gênio e a Deusa*, John Rivers, uma criatura do romancista inglês Aldous Huxley. Sim, porque durante os três dias que passaram em Santo Ângelo — uma cidade de 107 000 habitantes, a 463 quilômetros de Porto Alegre — estes nove artistas vivenciaram uma dualidade entre ficção e realidade, entre o inverossímil e o verossímil. É que a civilização guaraníca contém uma dubiedade entre a ilusão plausível e a materialidade insólita. Os restos arqueológicos e arquitetônicos das Missões Jesuíticas revelam que a realidade possui mesmo uma lógica própria e irregular, inalcançável pela ficção. Por isso, nem mesmo a arte pode imitar a vida, pelo menos impunemente.

Os artistas precisavam de referenciais diretos e estímulos sensíveis para desencadear um processo criativo orientado por um tema específico. Estava em jogo uma "idéia plástica", porém uma idéia que pudesse iluminar a investigação de um imaginário. Mas como mediatizar em profundidade uma experiência histórica de trezentos anos atrás, cujos objetivos, circunstâncias, sentimentos suscitam controvérsias até entre os especialistas na colonização americana? Não bastava um relato ligeiro. Era necessário ver, tocar o que sobrou. Tanto quanto isso, tratava-se de reunir o máximo de informações sobre as polêmicas, confrontar dados, trocar impressões. Assimilar um universo suscetível para a exploração estética, mas, para alguns dos

convidados, até então desconhecido. Não foi sem uma certa sensação de estranheza que naquela manhã de primavera, uma sexta-feira, eles se aproximaram da Catedral de São Miguel — a 58 quilômetros do centro de Santo Ângelo —, a herança mais monumental da empresa jesuítica no Brasil.

Ali, onde homens da Companhia de Jesus alimentaram uma curiosa utopia, homens do final do século XX buscavam um fio condutor que permitisse não desvendar um real, mas que levasse à possibilidade de reinventar algum "conceito-sentimento" a partir dele. Talvez de reparar o presente nos limites do que a arte pode contribuir. É quase impossível narrar o que se passou no fim de setembro, entre os artistas, numa região — noroeste do Rio Grande do Sul, a 281 metros acima do nível do mar — onde o vento é de um silêncio mágico: ao ondular os trigais, produz uma virtualidade plástico-visual parecida com o "mar" de Andrei Tarkovsky, que dá a idéia de um plasma.

Nesses percursos, o olhar — o corpo inteiro, todos os sentidos — incorporava tensões, imagens, perguntas, destilando antagonismos: de que forma os primitivos, seminômades, foram aliciados para aderir ao cristianismo? Que impacto cultural sofreram? E os jesuítas? Que interesses efetivamente representavam? Que tipo de contradição a utopia impunha ao sistema do Pacto Colonial? E a transposição do barroco para um estágio cultural anterior à revolução agrícola? Como foi essa transferência de padrões estéticos? E a difusão tecnológica?

Incontáveis indagações desse tipo ainda devem estar ecoando pelas paredes do Seminário da Sagrada Família — a seis quilômetros do centro de Santo Ângelo —, onde os artistas ficaram alojados. Exagerando um pouco, algo como um mosteiro, quase auto-suficiente. Todo esse ambiente real e abstrato — Igreja, História, Estética — formou um circuito a provocar uma experiência humana profunda — inédita no país —, que depois se converteria em obras de arte.

Ao anoitecer, na varanda do Seminário, as vozes cansadas dos percursos do dia pontuavam o silêncio com idéias. Sim, porque tudo conduzia à reflexão, mesmo que o discurso plástico seja distinto da especulação filosófica e da palavra literária. Embora aquela experiência adquira concretude em obras de arte, com certeza (e de alguma maneira) ela ingressou no repertório humano de cada um, como uma vivência perene. Ester Grinspum ficou emocionada com os restos de ilusão. Rafael França ampliou sua concepção do silêncio. Cildo Meireles não resistiu ao impacto da monumentalidade que Rubem Grilo vê como um gesto de loucura desproporcional. Maurício Bentes transformou-se num arqueólogo de emoções. Vera Chaves Barcellos impressionou-se com o barroco guarani, no qual Luiz Carlos Felizardo identifica as pistas para entender a cultura guaraníca. Moysés Baumstein chocou-se com a violência da imposição cultural. Daniel Senise foi arrebatado pelo drama humano que trespassa essa história de poder, cuja arrogância só mesmo no plano imaginário poderá ser redimida. Na ficção.

Luiz Carlos Barbosa

Jornalista



Palestra proferida por Luiz Volcato Custódio na sede da 10.ª Delegacia Regional da SPHAN, RS.



O grupo em visita às ruínas da Igreja de São Lourenço, RS.

Obras em exposição

- Abramo, Lívio
1. *Paraguai* — *Sínteses II*, xilogravura, 9,6 × 18,4 cm, 1957
 2. *Paraguai* — *Lo Natural y lo Metafísico*, xilogravura, 43,6 × 39,8 cm, 1962
 3. *Paraguai* — *Las Plazas*, xilogravura, 23,9 × 28,2 cm, 1965
 4. *Paraguai* — *Sinfonia*, xilogravura, 11 × 17,2 cm, 1965
 5. *Paraguai* — *Cidade, Rio, Tempo*, xilogravura, 21 × 29,2 cm, 1966
 6. *Las Lluvias* — *Paraguay*, xilogravura, 28 × 31,7 cm, 1966
 7. *Paraguai* — *Visión*, xilogravura, 21,3 × 28,8 cm, 1966
 8. *Itauguá* — *Paraguai*, xilogravura, 12,5 × 20,7 cm, 1960
 9. *Paraguai* — *Chaco*, xilogravura, 35,8 × 26,6 cm, 1975
- Baumstein, Moysés
10. *Missões, do Ponto de Vista Guarani*, em tríptico holográfico (1 - *Pré*, 2 - *Durante*, 3 - *Pós*), hologramas de transmissão do tipo "arco-íris", 60 × 50 cm (cada), produzidos no laboratório do autor, São Paulo, SP, 1987
- Barcellos, Vera Chaves
11. *Em Busca da Cabeça, em Busca do Coração*, instalação: painel com 14 fotografias manipuladas, 100 × 50 cm (cada), caixa de madeira de 28 × 27 × 85 cm, contendo carvão mineral e 14 fotografias de 24 × 30 cm, coladas sobre madeira de 35 × 40 cm, 1987
- Bedel, Jacques
12. *El Poder y la Gloria*, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 55 × 81 cm (fechado), 40 × 85 × 81 cm (aberto), 1987
 13. *El Poder y la Gloria*, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 55 × 81 cm (fechado), 40 × 85 × 81 cm (aberto), 1987
 14. *El Poder y la Gloria*, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 50 × 85 cm (fechado), 60 × 50 × 30 cm (aberto), 1987
- Bentes, Maurício
15. *Sem Título*, conjunto de quatro esculturas, ferro, ferro galvanizado e lâmpada fluorescente, 120 × 240 cm (cada), 1987
- Felizardo, Luiz Carlos
16. *Como Cenário de um Crime*, série de 8 fotografias, 20 × 25 cm (cada), 1987
- França, Rafael
17. *Sem Título*, vídeo-instalação com cinco monitores. Dois videoteipes em cores, sonoros, de 15 minutos cada, 1987
- Grilo, Rubem Campos
18. *Missão I*, xilogravura, 4 × 3 cm, 1987
 19. *Missão II*, xilogravura, 4 × 4 cm, 1987
 20. *Missão III*, xilogravura, 2 × 3,5 cm, 1987
 21. *Terra I*, xilogravura, 2,5 × 2 cm, 1987
 22. *Terra II*, xilogravura, 2,5 × 2,5 cm, 1987
 23. *Terra III*, xilogravura, 3 × 2,5 cm, 1987
 24. *Construção I*, xilogravura, 5 × 4,5 cm, 1987
 25. *Construção II*, xilogravura, 3 × 3 cm, 1987
 26. *Construção III*, xilogravura, 5 × 3 cm, 1987
 27. *Construção IV*, xilogravura, 3 × 3 cm, 1987
 28. *Construção V*, xilogravura, 3 × 3 cm, 1987
 29. *Construção VI*, xilogravura, 5 × 5 cm, 1987
 30. *Queda I*, xilogravura, 3,5 × 5 cm, 1987
 31. *Queda II*, xilogravura, 2,5 × 5 cm, 1987
 32. *Queda III*, xilogravura, 5 × 4 cm, 1987
 33. *Queda IV*, xilogravura, 3 × 3 cm, 1987
 34. *Missões*, xilogravura, 23 × 30 cm, 1987

- Grinspum, Ester 35. *O Lugar da Ilusão*, série de 8 desenhos, lápis e aquarela sobre papel arches, 56 × 76 cm (cada), 1987
- Meireles, Cildo 36. *Missão, Missões*, instalação: quatro módulos de 200 × 200 cm ocupando área total de 36 m², 2 000 ossos, 700 hóstias, 600 000 moedas e filó, 1987
- Senise, Daniel 37. *O Incêndio*, óleo sobre tela, 156 × 180 cm, 1987
 38. *MM*, óleo sobre tela, 225 × 190 cm, 1987
 39. *Sem Título*, óleo sobre tela, 190 × 197 cm, 1987
- Documentação arqueológica
1. Vasilha com decoração plástica, cerâmica guarani, 4 fragmentos
 2. Vasilha lisa, cerâmica guarani, 28 fragmentos
 3. Vasilha torneada, cerâmica missioneira, fragmento
 4. Castiçal, cerâmica missioneira
 5. Incensório, cerâmica missioneira, 2 fragmentos
 - 6/7. Molde original de anjo barroco, cerâmica missioneira, e cópia em argila feita em laboratório
 8. Cachimbo, cerâmica guarani
 9. Vasilha escovada, cerâmica guarani-missioneira, fragmento
 10. Vasilha decorada, cerâmica guarani-missioneira, 5 fragmentos
 11. Vasilha pintada, cerâmica guarani-missioneira, 3 fragmentos
 12. Vasilha pintada, cerâmica guarani-missioneira, fragmento
 13. Lápide de Joana Yraçayu, arenito esculpido, mulher guarani enterrada na Igreja de São Nicolau em 1817
 - 14/15. Pedras de boleadeiras (Nanducura)
 - 16/17. Percutores de seixos, basalto "rolado"
 18. Espelho de fechadura, ferro, fragmento
 19. Fechadura, ferro
 20. Tranca, ferro
 - 21/23. Cravos, ferro
 - 24/25. Lâminas de machado, ferro
 26. Medalha (Espírito Santo), metal amarelo
 - 27/34. Ladrilhos, cerâmica missioneira, 8 unidades
 35. Tesoura (espertadeira), ferro
 36. 15 pedras de lavra, numeradas, Igreja de São Miguel, RS
- As peças de número 1 a 34 são originárias da Redução de São Nicolau e a de número 35, originária da Redução de São Miguel. Encontram-se todas sob a custódia do Laboratório de Arqueologia da 10.^a Delegacia Regional da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Pró-Memória, Porto Alegre, RS
- Imaginária
1. *Nossa Senhora da Conceição*, madeira policromada, 125 × 57 × 29 cm, sem data, autor desconhecido. Acervo do Museu das Missões, São Miguel, RS
 2. 40 slides em projeção contínua, documentando o acervo de esculturas missioneiras do Museu das Missões, São Miguel, RS, fotografadas por Luiz Carlos Felizardo.

Presidente da República

José Sarney

Ministro da Cultura

Celso Furtado

Governador do Estado do Rio Grande do Sul

Pedro Simon

Comissão do Projeto Missões 300 Anos

Evelyn Berg loschpe - Presidente

Arno Alvarez Kern

Carlos Jorge Appel

Gunther Siesgried Schlieper

José Fogaça

Luiz Antonio Volcato Custódio

Mara Regina Rösler

Missões 300 Anos — A Visão do Artista

Frederico Moraes - Curadoria

Luís Alberto Francisco G. de Zuñiga Samaniego - Coordenação de Montagem

Maria del Socorro I. B. Azevedo e Souza - Produção Executiva

Agradecimentos

Armindo Trevisan

Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Centro de Cultura Missioneira — CCM-FUNDAMES

Escola de Artes Visuais — Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro

Fundação Cultural do Distrito Federal — Teatro Nacional de Brasília

Fundação Missioneira de Ensino Superior — FUNDAMES

Laboratório de Arqueologia do Centro de Pesquisas Arqueológicas da

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRGS, Porto Alegre

Lucio Costa

Museu de Arte de São Paulo

Pró-Memória — 10ª Delegacia Regional da SPHAN/Rio Grande do Sul

Prefeitura Municipal de Santo Ângelo

Secretaria Municipal de Cultura de Santo Ângelo

Secretaria Municipal de Turismo de Santo Ângelo

Este evento integra o Projeto Cultural loschpe, coordenado pela Diretoria de Comunicações da Companhia loschpe de Participações.

Prêmio Editorial Ltda.

Rua Bela Cintra, 746 - conj. 92

CEP 01415 - São Paulo - SP

Tels.: 258-5680 - 259-6744

1987

Créditos**Capa:** Wanduir Durant**Fotos:** Acervo Iconographia, pág. 10;

Baumstein, pág. 15;

Cláudio de Oliveira, pág. 20;

Fernando Jarros, págs. 8 (inferior), 14, 28, 30, 32 e 33;

F. Schregenberger, págs. 16 e 17;

Luiz Carlos Felizardo, págs. 8 (superior), 9, 12, 13 e 21;

Rômulo Fialdini, págs. 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 31.

Esta publicação foi patrocinada pela Massey Perkins S.A. com recursos da Lei 7505, de 2 de julho de 1986.

MISSÕES
300 ANOS



MINISTÉRIO DA CULTURA
SPHAN / PRO-MEMÓRIA
GOVERNO DO ESTADO
DO RIO GRANDE DO SUL

PROJETO
CULTURAL



IOCHPE