



100 ANOS
INSTITUTO
DE ARTES
UFRGS



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor
Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor
Rui Vicente Oppermann

Pró-Reitora de Extensão
Sandra de Deus

Secretário de Assistência Estudantil
Edilson Amaral Nabarro

Diretor do Instituto de Artes
Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor do Instituto de Artes
Carlos Augusto Nunes Camargo

Chefe do Departamento de Artes Visuais
Andre Hofstatter

Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais
Mônica Zielinsky

Secretaria de Comunicação
do Instituto de Artes
José Carlos de Azevedo
Marilene Freitas de Andrade

IA 100 ANOS

Coordenador do Programa Centenário do Instituto de Artes
Alfredo Nicolaiewsky

Produção Executiva
Marisa Santos Veeck

Produção Executiva UFRGS
Marilene Freitas de Andrade

Design, Editoração e Capa
Mário Röhnelt

Fotógrafa
Cylene Oliveira Dallegrave

Revisão
Roselane Vial

Revisão Editorial
Fernanda Kautzmann
Rosângela de Mello

English Version (primeiro ensaio)
Janice Aquini

English Version (demais ensaios)
Gabriel Egger

Bolsistas
Gustavo Possamai – Bolsa SAE
Ingrid Noal Schirmer – Bolsa SAE
Laura Deppermann Miguel – Bolsa Extensão
Nátali Cristina Lazzari – Bolsa Extensão
Ronaldo Dimer Ferreira – Bolsa SAE
Tathiana Jaeger – Bolsa SAE





© dos autores
1ª edição 2012

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

C394 100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios /
Blanca Brites ... [et al.]. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
264 p: il. ; 24x20cm

Introdução de Carlos Alexandre Neto, Reitor da UFRGS e Alfredo
Nicolaiewsky, Diretor do Instituto de Artes da UFRGS.

Inclui figuras e fotografias.

Inclui lista dos professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto
de Artes .

1. Artes. 2. Artes Plásticas. 3. Artes Visuais. 4. Artes Plásticas
– Academismo – Modernismo – Diálogos. 5. Instituto de Artes da UFRGS
- Cronologia – História. I. Brites, Blanca. II. Cattani, Icleia Borsa III.
Bulhões, Maria Amélia. IV. Gomes, Paulo.

CDU

7(091)UFRGS

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0180-7





Experiências de Ruptura nas Artes Visuais

ICLEIA BORSA CATTANI
MARIA AMÉLIA BULHÕES

Rupturas: um conceito e a realidade de uma instituição

Nas artes visuais, as rupturas mais radicais ocorreram nas primeiras décadas do século XX e marcaram os paradigmas da modernidade. Elas se fundamentaram no conceito canônico de ruptura, pela “quebra de compromisso” com o anteriormente estabelecido. No campo das artes plásticas, esse compromisso era com o princípio de representação instaurado desde o Renascimento. Embora teóricos como Panofsky e Francastel tenham demonstrado que a representação do mundo visível era amplamente tributária de uma construção plástica intelectual, o paradigma representativo dominou a criação artística até o século XIX, quando começou a ser gradualmente quebrado. O princípio da representação, ao longo do século XX, foi substituído pelo da apresentação – mesmo quando figurativa –, que passaria a vigorar de forma hegemônica até o presente momento.

Apresentação é o ato pelo qual se exhibe algo novo a alguém, sua aparência externa, o modo pelo qual as coisas são mostradas, sob o controle do apresentador. A figuração da realidade passou a ser, em maior ou menor grau, uma imitação ou simulacro e não mais uma representação do mundo visível no sentido acadêmico do termo. Embora essa diferença de concepção seja sutil, ela estabeleceu importantes transformações na forma de se compreender e produzir a arte.



A modernidade, baseada na expressão da subjetividade do artista, valorada por sua autenticidade, garantida pela assinatura e pelo estilo de cada autor, substituiu o valor reprodução que vigorara na arte acadêmica. Seus seguidores respeitam e valorizam a dimensão objetual da obra e os limites dos suportes tradicionais, renegando, no entanto, a dimensão representativa da imagem e adotando relações espaciais que fogem à realidade do mundo. Essas mudanças expressam a nova forma de compreender e realizar os processos artísticos.

A contemporaneidade avança nas rupturas que as vanguardas instauraram na modernidade, uma vez que a arte contemporânea repousa essencialmente sobre a experimentação de todo tipo de ruptura e de transgressão dos critérios artísticos e dos quadros disciplinares e mesmo morais e jurídicos. O valor da obra não reside mais no objeto, mas no conjunto de relações que ela estabelece entre o artista e o espectador, tais como descrições de aspectos biográficos, processos de criação, resíduos da execução, redes relacionais e alternativas de interpretações. As paredes dos museus e das galerias são suporte para legendas, ou outros traços, e solicitadas a integrar os objetos que as violentam. A arte contemporânea organiza artistas e obras em redes de distribuição globalizadas, superando o regime de produção, distribuição e consumo que caracteriza a arte moderna

No Brasil houve, primeiramente, uma assimilação gradual das sucessivas rupturas modernas ocorridas na Europa. Se, nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Recife, mudanças iniciaram com o século XX, não se pode falar em verdadeiras quebras do modelo acadêmico vigente antes dos anos 1920 e 1930. Nos outros Estados, de modo geral, as mudanças foram mais tardias, e, se houve rupturas, estas ocorreram apenas com a chegada das abstrações, por volta dos anos 1950 e 1960. As escolas de arte eram instituições acadêmicas, e, na maioria das vezes, o “moderno” acontecia fora delas. O grande peso do modelo da Escola Nacional de Belas Artes, que, apesar de avanços e mudanças localizadas, manteve os princípios da arte acadêmica, derivada do neoclassicismo, marcava profundamente as instituições de ensino de arte de outras regiões do País, dentre as quais o Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Nessas instituições regionais, o modelo acadêmico persistiu, muitas vezes, por até algumas décadas depois da mudança de rumos que marcou a introdução do modernismo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Na verdade, a modernidade radical das vanguardas europeias dos anos 1920 não encontrou eco no meio artístico de uma sociedade embasada na aristocracia rural conservadora, como era a brasileira. Assim, alterações em um sentido de solução de continuidade em relação ao modelo acadêmico e modernista com que se implantou o sistema de arte no País, a partir do



século XIX, só se manifestaram com o advento da arte contemporânea. A modernidade no Brasil e na América Latina foi largamente tributária do “retorno à ordem”, movimento que se opunha à radicalidade das vanguardas e tentava reinseri-las na “tradição”, na “ordem” e na “recuperação” dos valores da tradição humanista, adequando-as a um conjunto de leis e de normas. Embora se tratasse, majoritariamente, de uma modernidade vinculada aos princípios conservadores, ela respondeu aos anseios da elite local, desejosa de superar as arcaicas estruturas coloniais sem maiores abalos sociais ou políticos. O meio cultural rio-grandense, onde se percebe ainda hoje, mas muito mais nas décadas passadas, uma forte adesão ao projeto nacional populista de base agropastoril, não foge a esse padrão. Trata-se de um espaço pautado na afirmação de uma acirrada identidade local, calcada no mito do gaúcho livre e aguerrido, que pode ser vista como um sintoma da marginalização que o Estado viveu em face do processo de modernização adotado pelo Governo Central, nucleado no Rio de Janeiro, em São Paulo e, mais recentemente, em Brasília. A postura da maioria da população gaúcha e de grande parte das elites econômicas dominantes tem sido, portanto, muito fechada aos movimentos de cunho internacionalizante e aferrada a uma modernidade de forte acento regional.

O Rio Grande do Sul destaca-se por ser um polo cultural e artístico bastante ativo. Entretanto, ademais de possuir uma burguesia muito tradicional em suas preferências estéticas, está submetido a uma situação relativamente periférica ante os centros econômicos do País. Sua proximidade do Uruguai e da Argentina condicionou sua participação histórica na elaboração de uma cultura gaúcha, assim como de toda uma ideologia decorrente do mito do gaúcho. Esse mito faz-se presente, sobretudo, na literatura desses três lugares, mas também nas artes plásticas, de forte incidência figurativa.

Interessa destacar-se de que modo essas especificidades afetaram a produção contemporânea de arte e as visões dos diferentes agentes e em que medida elas promoveram ou dificultaram as rupturas com os padrões vigentes, sobretudo no âmbito do Instituto de Artes (IA) da UFRGS. Como se pode observar, as instituições oficiais, as galerias comerciais e até mesmo a crítica de arte sempre foram incipientes. Assim, o campo da arte em Porto Alegre e no Estado foi caudatário da movimentação que se processava no Instituto de Artes. Abordar experiências de ruptura a partir da história do Instituto de Artes pressupõe, antes de tudo, compreender-se seu lugar dentro do panorama local das artes visuais. Instituição de formação de artistas, mais antiga e conceituada na cidade e no Estado, o Instituto tem atuado, nos últimos 40 anos, articulando duas importantes orientações que fazem dela um verdadeiro espaço de arte. Por um lado, a manutenção de certo conservadorismo, que busca preservar e transmitir conhecimentos fundamentais para a formação de artistas e a qualidade



de sua ação acadêmica. Por outro, o abrigo para ousadias e experimentos que estimulam as renovações e as rupturas com as práticas vigentes.

Pode-se afirmar que, nos anos 1950 e 1960, no Instituto de Artes, ocorreram aberturas e não rompimentos mais radicais, uma vez que o modernismo, com suas diferentes variações, permanecia hegemônico. As rupturas da contemporaneidade só ocorreram a partir de meados dos anos 70, principalmente com a criação do grupo Nervo Óptico, que será abordado na sequência deste texto. Pelo que aconteceu no âmbito dessa instituição em termos de rupturas, em poucos momentos pode-se pensar em rompimento efetivo com o anteriormente existente. Certas ações, obras ou artistas abriram fissuras nos princípios institucionalizados, dando ensejo a novas posturas que, aos poucos, se consolidaram posteriormente.

A ausência de museus de arte e de uma ação mais ativa, articulada e profissional da crítica de arte pode ser considerada fator que dificultava ou mesmo impedia um maior reconhecimento em termos local e nacional da produção artística aqui realizada. O público, bastante conservador, era constituído, em grande parte, de amadores de arte e não de investidores. Os poucos colecionadores locais, na maioria dos casos, quase não compravam no Rio Grande do Sul, mas em São Paulo e no Rio de Janeiro ou no exterior. O conservadorismo do público comprador acabava influenciando a produção artística do Rio Grande do Sul, pois, na medida em que só adquiriam (e, por conseguinte, as galerias só vendiam) arte mais conservadora, esta acabava sendo vista, no resto do País, como parâmetro de uma arte gaúcha. Esse fato obnubilava muitas das rupturas que ocorriam no âmbito do Rio Grande do Sul e, principalmente, em Porto Alegre, vinculadas ao Instituto de Artes. A produção artística aqui originada apresentou, sobretudo a partir dos anos 1970, propostas qualitativamente equiparáveis às do centro do País e do exterior, marcadas, às vezes, por especificidades que as enriqueciam e distinguiam relativamente aos modelos recebidos, o que se manifestava como exceção, devido à relativa escassez de experiências mais ousadas no Rio Grande do Sul, lugar periférico e espaço cultural com forte tradição dos meios de expressão tradicionais. Aqui, a modernidade, que, como se afirmou anteriormente, chegou tardiamente, já filtrada e neutralizada por um mercado e um público consumidor que buscavam os modelos mais tradicionais de expressão, sofreria mudanças mais significativas a partir dos anos 1980. A atualização com os movimentos internacionais contemporâneos a partir daquela década foi acompanhada de significativas alterações no sistema da arte local, oriundas, na sua maioria, do próprio Instituto de Artes.

Sabe-se que, dentro das relações de poder do sistema capitalista, os conceitos de centro e de periferia são relativos. As tendências de ponta passam do Primeiro para o Terceiro Mundo, de Nova York para São Paulo, de São Paulo para Porto



Alegre e assim por diante, sendo que as referências circulam sempre pelas urbes, das maiores às menores. Os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também subvertidos, modificados, enriquecidos de novos sentidos. Em alguns casos, os modelos impostos são totalmente desprezados, e algo radicalmente novo aparece. O Instituto de Artes é exemplar e sintomático dessas relações e acompanhou, dentro de suas especificidades regionais, as mudanças e os movimentos ocorridos nas últimas décadas de modo cada vez mais sintonizado com as correntes internacionais, à medida que seu sistema de ensino foi-se modificando e que ocorreram aberturas e conexões com os centros brasileiros e do exterior. Como já se disse, as rupturas ocorridas nessa instituição não caracterizaram um rompimento efetivo com o anteriormente existente; em muitas ocasiões, predomina o primeiro sentido do termo ruptura: abertura, fenda, greta. Evoluindo em sucessivas aberturas e rompimentos progressivos com as formações acadêmica e modernista, o Instituto de Artes podia ser considerado, ainda no início dos anos 1970, bastante conservador em termos do que se passava no resto do País, onde os movimentos mais radicais da arte neoconcreta ou ligados à nova figuração e à arte conceitual se desenvolviam com bastante força. Dentro do Instituto emergiam, ocasionalmente, experimentos mais arrojados e tentativas de rupturas dentro do sistema formal regional; entretanto, a instituição como tal se pautava, preponderantemente, em uma postura mais acomodada e refratária às inovações que proliferavam no centro do País.

Naquele momento, aos poucos, consolidava-se um novo perfil do sistema da arte no Estado, com uma produção artística mais profissional e estruturada, buscando seu reconhecimento. Concorreu para sua dinamização o Salão de Artes Visuais da UFRGS, onde, pela primeira vez, foram concedidos grandes prêmios a artistas do meio local, a maioria professores e alunos do Instituto de Artes. São obras que expressam uma renovação, identificando-se com estéticas mais atualizadas em termos nacionais e em busca de um cosmopolitismo. Além de seu papel na consolidação das artes plásticas no âmbito cultural local, esses salões contribuíram para introduzir uma importante atualização no acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, pertencente ao Instituto de Artes. A relevância desses salões evidencia-se, ainda, na sua abertura para novas categorias artísticas (fotografia, desenho, instalações, etc.), que através deles penetraram com força no meio local. A presença em cada uma de suas edições (foram quatro) de certas ações, obras ou artistas concorreu para abalar os princípios institucionalizados, dando ensejo a novas posturas que, encontrando eco, lentamente se consolidaram.

Destaca-se como um aporte em termos de ruptura no campo da História da Arte, instituindo uma reflexão teórica, a atuação de Armindo Trevisan. Primeiro professor doutor a trabalhar nessa área no Departamento de Artes Visuais (DAV), ele



abriu um importante espaço para as pesquisas em História, Teoria e Crítica (HTC). Trevisan foi autor dos livros sobre *Esculturas nas Missões e Escultores do Rio Grande do Sul*, ambos referências para o conhecimento da arte no Estado. Carlos Scarinci, seguindo na linha de Trevisan, realizou estudos de pós-graduação, tendo publicado os resultados no importante livro *Gravura no Rio Grande do Sul*, com uma análise histórica interpretativa que foge à mera descrição formal, mais usual. Ele foi, ainda, um colaborador na emergência de novas tendências, apoiando com seus textos a produção mais inovadora no meio local, escrevendo, inclusive, artigos para revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que concorria para a legitimação dessa produção. Sua atuação na direção do Margs foi igualmente renovadora, trazendo exposições do MAC-USP em colaboração com Walter Zanini, que mantinha uma ação de franco apoio às vanguardas da época.

Uma renovação em termos de reflexão teórica, no meio local, ocorreu no início dos anos 1980, com a criação do grupo Artes Plásticas Estudos Críticos (Arpec).¹ O Arpec produziu textos, em conjunto e individualmente, em catálogos de exposições e na revista *Artis* de Porto Alegre, trazendo novas formas de abordagem, onde predominava a compreensão da arte como um campo de conhecimento e fenômeno social. Três membros do grupo haviam realizado formação doutoral na Sorbonne, eram ex-alunas do IA, e quatro ingressaram como professoras posteriormente. As abordagens metodológicas que implantaram com sua produção reflexiva abriu espaço para uma nova postura, contribuindo fundamentalmente para a consolidação da arte contemporânea no Estado. Dois participantes do grupo criaram o Curso de Especialização em Artes Plásticas: Teoria e Práxis, pelo qual passaram muitos egressos do DAV que se doutoraram posteriormente, ingressando como docentes no Departamento. Esse grupo lançou as bases de um pensamento crítico em artes, rompendo com a visão romântica vigente até então. Um novo enfoque em curadorias iniciou-se também a partir do Arpec, cujos membros organizaram, nos anos 1980 e 1990, algumas mostras que marcaram época, por evidenciarem uma nova reflexão que transparecia no modo de expor as obras, na interlocuções entre estas e nas suas relações com o espaço. O trabalho de curadorias, inaugurado com os membros do Arpec, nos anos 1980, como uma nova forma de atuação da crítica consolidou-se no Estado a partir do IA, seja pela ação de seus professores, seja pelas pesquisas dos alunos que se desdobraram em curadorias. Essas atividades de professores e alunos do IA atingiram importantes instituições como o Margs, o MAC, a Fundação Iberê Camargo, o Santander Cultural, a Fundação Ecarta, o StudioClio, além do Museu da UFRGS e a Pinacoteca do IA.

¹ Faziam parte do grupo Ana Spadari, Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Kern, Mônica Zielinsky.



Em termos institucionais, o Instituto de Artes evoluía em um movimento de renovação, podendo-se identificar, nos anos 1980, a implementação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – constituído de memorial sobre o trabalho em poéticas – como um marco importante em termos de estabelecer processos de reflexão teórica. Dentro do DAV, a área de História, Teoria e Crítica foi uma alavanca de importantes rupturas, defendendo a articulação entre a produção artística e a reflexão conceitual. A abordagem de análises poéticas e poéticas das obras por um ângulo crítico, o estudo do sistema da arte sob o ponto de vista social e, principalmente, a consolidação de um pensamento sobre arte contemporânea foram a tônica dessa área, fortalecendo a pesquisa.

A criação, em 1991, do Curso de Mestrado em Artes Visuais implementou-se como uma nova proposta, rompendo com a estrutura estabelecida da pós-graduação no País. Inicialmente recebido com muitas reservas pelo corpo docente do Departamento de Artes Visuais, o projeto, coordenado por Icleia Borsa Cattani, foi implantado com o apoio de um ativo grupo de professores, sob a coordenação de Maria Amélia Bulhões. Rapidamente, o curso colocou-se como um marco de renovação no meio local e mesmo nacional.² Estabelecendo duas áreas de concentração – Poéticas Visuais e História, Teoria e Crítica –, propôs uma atuação articulada do fazer plástico e da reflexão crítica. Antes do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, nenhum curso de pós-graduação abria espaço à formação reflexiva do artista, pesquisando a partir de seu próprio trabalho, de forma não monográfica.

Esse modelo, iniciado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRGS para a formação de artistas e teóricos, centrado na reflexão e na arte contemporânea, foi disseminado pelo País nos inúmeros novos cursos de pós-graduação que se criaram a partir da década de 1990. As rupturas que se estabeleceram com essa nova dinâmica de formação repercutiram principalmente na assimilação dos pressupostos da arte contemporânea em um meio onde o objeto artístico ainda era muito pautado nas práticas de pintura, desenho, gravura e escultura. Em continuidade e no aprofundamento desse processo, em 1999, foi criado o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, completando um ciclo natural e necessário para seu reconhecimento nacional como um dos líderes na área, no País.³

² O Mestrado em Artes Visuais da UFRGS foi o terceiro na área criado no País, seguindo o da USP, mais antigo, e o da UFRJ, criado um pouco antes dele. Seu rápido desenvolvimento expressou-se em sua avaliação sempre alta na Capes e na rápida criação de seu curso de Doutorado, o segundo no País.

³ O projeto do curso foi elaborado por Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões e Sandra Rey.



Em decorrência do desenvolvimento da área teórico-reflexiva, em 1996 implantou-se na graduação uma terminalidade em História, Teoria e Crítica (destacando-se que não havia, nessa época, nenhum curso de graduação na área, no Brasil). A implementação de novas disciplinas na graduação em Artes Visuais⁴ foi fundamental também para o desenvolvimento reflexivo dos artistas. As disciplinas teóricas tornaram-se importantes ferramentas para pensarem o próprio trabalho, repercutindo, assim, diretamente nas mudanças que se processaram e no fortalecimento da arte contemporânea no Estado. Dando segmento a essa expansão do campo reflexivo conceitual e de pesquisa, em 2010 foi criado o Curso de Graduação em História da Arte.

Certamente, a partir dessa área, as ações dos professores, as obras dos artistas e os textos críticos concorreram em conjunto para grandes aberturas nos princípios institucionalizados, dando ensejo a novas posturas, que se consolidaram rapidamente. Ao longo de sua existência, o Programa estabeleceu inúmeros convênios internacionais (Universidade Paris I, Sorbonne, Universidade de Santiago do Chile, Universidade Politécnica de Valência, dentre outros), propondo trocas substantivas e trazendo um novo oxigênio aos processos de renovação dos padrões estéticos no âmbito da Universidade e no meio artístico local.

A dinâmica estabelecida pelo PPGAV deu novo impulso ao IA, criando e ativando espaços de apoio dentro do mesmo. A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, que se encontrava desativada, foi reativada e, com os aportes trazidos pelas conexões do Programa, tornou-se uma referência nas artes contemporâneas, no Estado e mesmo no País. A Pinacoteca recebeu exposições importantes, como a de Regina Silveira e Barrio (tema de uma dissertação de mestrado), Carmela Gross e Schwanke (tema de tese de doutorado). A coordenadora do acervo da Pinacoteca, Blanca Brites, desenvolveu o projeto Singular no Plural, que mostrou trabalhos de todos os professores artistas do Departamento de Artes Visuais em diferentes módulos – gravura, desenho, pintura –, concorrendo para a integração dessas obras (doadas pelos artistas) à sua coleção do IA. O projeto Presença Total, também coordenado por Blanca Brites, oportunizou uma ampla documentação e a divulgação desse importante acervo no meio artístico local. A Pinacoteca, além disso, tornou-se o espaço de visualização dos trabalhos de conclusão de curso do Programa e também da graduação, servindo como local decisivo para a legitimação de processos de ruptura através da exposição de trabalhos que enfatizam os momentos processuais e que, portanto, encontram difícil

⁴ Laboratório de Criação de Textos, Metodologia da Pesquisa, Museologia e Museografia são algumas das novas disciplinas criadas na graduação a partir da consolidação reflexiva do PPGAV.



abrigo em galerias comerciais. Essa atuação é muito importante, considerando-se a existência de poucos e estáveis espaços institucionais para a arte contemporânea no Estado.

O Programa não apenas reforçou a integração entre a produção artística e a reflexão teórica, como abriu espaço para rupturas significativas nas poéticas de muitos artistas que ali se formaram. Essa possibilidade foi criada pelos docentes do PPG, através de inúmeras parcerias efetuadas com locais como o Instituto Goethe e pela realização de ateliês e cursos com expressivos artistas do Brasil e do exterior, além da constante promoção de palestras e debates críticos que colocam em pauta o que está acontecendo no mundo e como a produção local se insere no panorama atual da arte. A partir do Programa, ainda se formaram grupos e mesmo novos espaços, como o Torreão, a Subterrânea e o Arena. Pode-se dizer que uma nova geração de artistas se consolidou a partir das suas conexões com o Programa, seja como professor ou seja como aluno, e que, entre as novas gerações de artistas contemporâneos no Estado, a maioria tem vinculações com o PPGAV.

É importante considerar-se que a consolidação da área com um aumento quantitativo e qualitativo das pesquisas sobre artes visuais no Rio Grande do Sul concorreu para a legitimação da produção local, dando visibilidade e aprofundando abordagens de uma forma até então inexistente no Estado e que é hoje respeitada em todo o Brasil e mesmo no exterior. A participação de egressos dos cursos de graduação e pós-graduação do DAV nos corpos docentes de universidades da Região Metropolitana de Porto Alegre e do interior do Estado espalha efetivamente os novos parâmetros atingidos pela pesquisa e a reflexão no IA, rompendo, em todos os locais, com o ensino tradicional de artes, tanto na área teórica como na de poéticas.

O fortalecimento da área de História, Teoria e Crítica pode ser considerado como importante ruptura com o meio local, que encontrou, inclusive, muita resistência dentro e fora do IA. As tradicionais relações de poder foram subvertidas por essa nova forma de abordagem da arte, principalmente pelo apoio que é dado às produções emergentes. O discurso crítico e as curadorias decorrentes de trabalhos de pesquisa e com sólidas bases conceituais estabeleceram outra ordem de valores para a arte no Rio Grande do Sul.

As rupturas no meio de arte local estabelecidas pelo desenvolvimento da área reflexiva podem ser observadas na repercussão que os eventos, palestras e conferências causaram fora da Universidade, com um público cativo constituído de artistas atuantes profissionalmente, professores de artes e demais interessados.⁵ A revista *Porto Arte*, cujos editores são, em sua

⁵ Os seminários de pesquisa regularmente abertos ao grande público, com a participação de professores visitantes do PPGAV sempre despertaram interesse no meio local.



maioria, da área de HTC, tem sido muito procurada como material de estudo e fonte de referências para o meio de arte, aportando novas abordagens e consolidando um importante conjunto reflexivo. A revista encontra-se regularmente ativa desde 1991. Também os livros das coleções Visualidade e Interfaces têm mantido regularmente a divulgação de pesquisas. O primeiro volume da coleção Visualidade foi *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)* e dois outros volumes foram organizados com artigos de pesquisadores e textos sobre as dissertações e teses defendidas no PPGAV que abordavam análises das artes visuais no Rio Grande do Sul.⁶ Além disso, o conjunto de dissertações e teses disponíveis na Biblioteca do IA constitui um material reflexivo que estabeleceu uma dinâmica completamente nova no pensamento artístico local.⁷

A criação do Programa Editorial, composto pela revista *Porto Arte*, já em sua 27ª edição, e as coleções de livros Visualidade e Interfaces, com vários volumes publicados, potencializaram o exercício da crítica e da reflexão artísticas, abrindo um espaço permanente para a divulgação das pesquisas ligadas ao PPG, além de contar sempre com a colaboração de importantes pesquisadores do País e do exterior. A qualidade dessas publicações é reconhecida nacionalmente, sendo a *Porto Arte*, criada em 1990, a revista de curso de pós-graduação há mais longo tempo publicada regularmente no Brasil. Pode-se considerar que o Programa Editorial do PPGAV implementou um novo patamar em termos de editoração de temas de arte na Região Sul.

A formação pós-graduada dos docentes do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, bem como o ingresso paulatino de outros ex-discentes como professores, realimenta progressivamente a formação dos graduandos, alterando positivamente seu patamar qualitativo. Assim, a arte contemporânea, com suas pautas de rupturas, sua base reflexiva e suas redes de conexão internacionalizadas, recebeu um reforço dentro do Instituto de Artes, de maneira que, desde os anos 1990, praticamente toda a renovação no âmbito das artes visuais, no Estado, passa, de alguma forma, pelo Instituto.

Além disso, a promoção de inúmeros congressos e colóquios nacionais e internacionais, como o do Comitê Brasileiro de História da Arte, o da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas e o de Pesquisa em Artes, realizado em con-

⁶ *Artes visuais no RS: pesquisas recentes*, em 1997, e *Memória em caleidoscópio*, em 2005.

⁷ No ano-base de 2009 foi dado prosseguimento às atividades de formação, concluindo o ano com um total de 157 mestres e 30 doutores titulados pelo Programa desde sua implantação.





junto com a Sorbonne e a PUC de Santiago, gerou publicações que contribuem para a consolidação do conhecimento na área, estabelecendo debates que faltavam no Estado. Esses inúmeros congressos, seminários, colóquios e mesmo palestras oferecidos à comunidade acadêmica e ao público em geral constituem uma importante ruptura, ampliando o horizonte conceitual e reflexivo de toda a coletividade artística no Estado.

Dentre as inovações introduzidas no circuito local a partir do Instituto de Artes, o apoio a trabalhos com novas tecnologias, como o vídeo e os meios digitais, deve ser destacado. Não se pode considerar que haja ali uma forte tradição ou interesses voltados para essas áreas, mas a infraestrutura que se implementou por iniciativa de alguns professores é um aporte significativo para esse tipo de trabalho, que demanda equipamentos sofisticados e caros, mais facilmente obtidos pela via institucional. Afora isso, os trabalhos que estão sendo produzidos por professores e alunos já merecem a atenção dos meios artísticos.

As produções em meio digital receberam um forte impulso com a criação do Laboratório de Infografia e Multimeios (Limia), em 1994, concebido como um espaço para dar suporte às atividades de pesquisa de poéticas visuais, envolvendo arte e tecnologia. A partir desse laboratório, foi desenvolvido o projeto Vagalume, atualmente em sua oitava edição, que abriu espaço para a divulgação de videoarte no IA, um tipo de trabalho com pouca visibilidade no Estado. Também importante foi a implementação do laboratório de multimídia, em 1997, coordenado por Sandra Rey e Alberto Semeler. Esses dois núcleos de novas tecnologias foram dos primeiros a possibilitar experimentações com computação e seus processos criativos no meio artístico local.

Evoluindo em sucessivas aberturas e rompimentos com a formação tradicional, o Instituto de Artes foi se tornando, a partir dos anos 1970 até o momento atual, um modelo, cada vez maior, de formação conectada com seu momento histórico e uma referência em termos de instituição de ensino de artes visuais no Estado e no País. Importantes iniciativas foram tomadas, nos últimos 30 anos, visando à formação de massa crítica em termos de produção poética e reflexão teórica. Assim, pode-se dizer que o IA, em termos institucionais, estabeleceu rupturas dentro do meio local, contribuindo decisivamente para mudanças no campo artístico estadual e nacional.

Figurações e categorias tradicionais da arte: rupturas dentro da tradição

A produção artística no Rio Grande do Sul caracterizou-se tradicionalmente por uma tendência figurativa. Os mais importantes movimentos, inclusive aqueles que marcaram a busca de definição de uma identidade própria para a arte no



Rio Grande do Sul, possuíam essa característica. Por trás da hegemônica continuidade da figuração modernista e da consolidação de um sistema moderno das artes, novas propostas de ruptura vinculadas à figuração instauraram-se a partir do Instituto de Artes. É interessante observar-se que, entre 1965 e 1975, houve, no País, o maior número de salões de todo um largo período e que a maioria deles foi responsável pelo lançamento de novos nomes que se consagraram rapidamente. Vários artistas gaúchos participaram, por exemplo, do Salão do Jovem Desenho Nacional, organizado pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob a coordenação de Walter Zanini, sendo alguns deles, inclusive, premiados.⁸ Esse salão era um dos polos mais importantes de premiação nacional e de difusão de tendências mais atualizadas com os movimentos internacionais. Esse tipo de reconhecimento dos artistas locais era de grande importância, uma vez que os salões, aqui, não abriam espaço para produções mais ousadas e não havia uma crítica atuante e especializada em artes visuais capaz de realizar a tarefa de difusão e legitimação de novas tendências. Os anos 1970 foram um período de grandes disputas estéticas, rompendo, de certa forma, com a orientação modernista figurativa que a Escola de Artes mantivera até os anos 1960. O Salão de Artes Visuais da UFRGS⁹ foi muito importante no processo de renovação e na afirmação de novas tendências. Esses salões estimularam novas propostas, aceitando categorias até então marginalizadas, como fotografia, instalações e objetos, além das mais tradicionais.

No Instituto de Artes, jovens artistas trabalharam com novas linguagens, manifestando inconformidade com alguns professores que aplicavam métodos mais tradicionais de ensino e sendo, simultaneamente, estimulados por outros docentes. Esses jovens artistas, alunos e ex-alunos, promoveram dois dos movimentos mais importantes do Estado em termos de rupturas com o já existente, como será visto mais tarde. Voltando-se às formas de arte de vanguarda, eles deixaram de lado as formas modernas de arte. A questão da figuração passou, portanto, por uma espécie de limbo durante os anos 1970, retornando com força na década seguinte, mas sob novos paradigmas.

A partir dos anos 1980, houve um movimento internacional de revalorização da pintura e das demais linguagens tradicionais da arte, como o desenho, a escultura e a gravura. Não só essas mídias foram retomadas e retrabalhadas, trazendo aportes novos, como ocorreram, internacionalmente, importantes rearticulações da construção figurativa, em novos patamares de contemporaneidade. A partir da segunda metade dos anos 1970, sobretudo no final da década, surgiu com força

⁸ Por exemplo, Trindade Leal (1963), Vera Chaves Barcellos (1964 e 1966) e Henrique Fuhro (1966).

⁹ O Salão teve quatro edições: em 1970, 1973, 1975 e 1977.



nos centros hegemônicos uma nova tendência figurativa. No Brasil, esta foi reforçada, no início da década de 1980, por exposições nacionais de grande repercussão no meio artístico. Destas, a mais famosa foi Como Vai Você, Geração 80?, organizada por Marcus Lontra; ela ocorreu no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984, e dela participaram artistas do Rio Grande do Sul, entre outros de todo o Brasil.¹⁰ O objetivo central da mesma era fazer uma espécie de mapeamento do que os jovens artistas estavam produzindo; paralelamente, enfatizava a “volta à pintura”, embora houvesse trabalhos em outras linguagens; e por último, nela se verificava uma retomada dos princípios figurativos, alguns bastante próximos da tradição, outros realmente inovadores. Essas características repetiram-se em muitas outras mostras da década, das quais algumas, promovidas pelo Instituto de Artes Visuais da Funarte, vieram a Porto Alegre e a outros centros do interior do Estado, como Caxias do Sul. Uma delas foi Brasil Desenho, em 1983, que mostrava obras de seis artistas gaúchos, dentre os quais, Carlos Pasquetti, Iberê Camargo e Alfredo Nicolaiewsky, todos com vinculações, anteriores ou posteriores, ao Instituto de Artes. Essa movimentação e esses novos parâmetros artísticos tiveram grande repercussão no Instituto e, associados à orientação dos novos professores, conduziram na mesma direção os trabalhos de muitos alunos e de jovens egressos.

Houve também o fato, de grande importância para as artes visuais, da volta de Iberê Camargo a Porto Alegre, em 1982. Durante toda a sua trajetória até o início da década de 1980, apesar de ter-se radicado no Rio de Janeiro, o artista foi presença regular em Porto Alegre, expondo no Margs e em galerias comer-

¹⁰ As participações do Rio Grande do Sul foram Karin Lambrecht (pintura), Maria Lucia Cattani (gravura), egressas do IA, e Mauro Fuke (escultura), na época ainda aluno.



Foto: Acervo da IIB.

Iberê Camargo
Auto-Retrato, 1984, 35 x 25cm, óleo sobre madeira.
Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre, RS.



ciais. Os gaúchos tinham a chance de acompanhar seus trabalhos e as transformações por que passavam. Quando de seu retorno, ele havia retomado recentemente a figuração, após mais de 20 anos pintando formas quase abstratas. Nessa nova fase, apresenta uma pintura contemporânea e forte, de raiz expressionista, que coadunava com a tendência internacional daquele momento. Sua presença mais constante no ambiente local, com mostras em instituições públicas e em galerias, reforçou e legitimou a onipresença da arte figurativa do período. A mostra Iberê Camargo: Trajetória e Encontros, realizada no Margs, em 1985, marcou seu retorno a Porto Alegre, exibindo obras de todo o seu caminho criativo e outras de seus mestres, alunos e amigos. Entre estes estavam João Fahrion, Antônio Gutierrez, Carlos Alberto Petrucci, Enio Lippmann, Regina Silveira, Suely Anna Kelling e Vera Chaves Barcellos, todos vinculados ao IA em diferentes décadas, como professores ou como alunos. As linguagens tradicionais predominavam, bem como a figuração vigente até os anos 1970. Essas obras cotejavam as dos anos 1980 do próprio Iberê, de Carlos Zílio, de Carlos Vergara, de Eduardo Sued, de Francisco Stockinger e de Vera Chaves Barcellos e Regina Silveira. Esse cotejamento entre paradigmas artísticos anteriores e atuais foi de grande importância para os alunos do IA.

O apego histórico à figuração vigente no Instituto de Artes facilitava sua inserção na produção atualizada dos anos 1980, através de uma ruptura parcial no IA, ao invés da ruptura total que o retorno à pintura provocou com as vanguardas nos países de Primeiro Mundo e até, salvaguardadas as proporções, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A volta à figuração, seja ligada a tradições atualizadas do modernismo, seja ancorada nas tendências internacionais dos anos 1980, articulava-se, em parte, à forte tradição figurativa do Rio Grande do Sul.

A continuidade da figuração foi, no entanto, profundamente perturbada por jovens artistas que retornavam, no início da década de 1980, de formações no exterior. Carlos Pasquetti, já docente do IA, realizou uma mostra de seus desenhos mais atuais na galeria Tina Zappoli, em 1982, após seu retorno do mestrado em Chicago, causando grande repercussão, que continuou nos anos seguintes. Pasquetti desempenhou um papel fundamental no IA, como estudante e professor. Sua obra destacou-se dentro do desenho, linguagem que ele, mais do que ninguém, abriu à contemporaneidade e desconstruiu enquanto categoria tradicional e estanque. Ele busca colocar inquietações para o espectador e abre-se para diferentes pers-

Carlos Pasquetti

Bom dia!, 1986/1987, 350 x 850cm (medidas aproximadas),
desenho/instalação (pastel seco e pigmento sobre papel, madeira e ferro).
Coleção particular, Porto Alegre, RS.



Foto: Clóvis Daritano.



pectivas de leitura, evitando sempre a linguagem direta. Dominando amplo referencial das correntes artísticas contemporâneas, foi um importante fomentador dessas tendências no âmbito do Instituto de Artes da UFRGS.

As obras *Exercício da forma I e II* e *Exercício para o espaço*, de 1977, um tríptico, foram premiadas no I Salão de Artes Visuais da UFRGS, sendo importantes porque valorizam a prática do desenho dentro de uma concepção contemporânea, que se aproxima de uma escrita íntima, verdadeira anotação, através da qual o espectador pode acompanhar o processo criativo do artista. Não há mais a clássica separação entre o esboço preparatório e a obra acabada. Esse trabalho assinalou a passagem de uma tendência abstrata, ainda de base moderna e formalista, para as novas propostas da arte conceitual das quais ele participou no final dos anos 1970.

A partir dos anos 1980, seu trabalho, sempre tendo o desenho por base, passou a questionar os suportes tradicionais – implodindo-os muitas vezes – e as formas gráficas – substituindo-as por formas-cor, definidas pelos formatos e materiais dos suportes, e associando-as a outros objetos, como pás, pedaços de metal e vários outros. A união de objetos díspares transformou, em muitas ocasiões, os desenhos em *assemblages*, como *Sem título*, de 1989. Já *Bom dia!* aborda o cotidiano através de espaços e tempos fragmentados que compõem uma unidade básica: 24 horas, 1.440 minutos, 86.400 segundos. O trabalho induz a percursos múltiplos do olhar, orientados por jogos formais e pela criação de tempos diferenciados. Há uma fragmentação e uma união dos espaços de representação: a ordem dos fatores pode alterar o produto. Os suportes variam: papel, galho, tecido, e também, às vezes, a parede, sugerindo o cotidiano com seus acidentes

Pasquetti abriu caminho para uma forte tendência dentro do ensino da arte no IA, que é o desenho e sua presença como campo de experimentação, o desenho como desafio e transgressão, como negação voluntária de limites, como a cor que invade o espaço da representação, o grafismo, por vezes, quase ausente, o desenho em si e por si, com seus diferentes materiais, meio de expressão que define o campo significativo, mesmo quando somado a outras linguagens, como a fotografia e os objetos. Fugindo ao debate figuração/abstração, bastante intenso na época e no meio local, seu trabalho insere-se nas problemáticas da comunicação visual.

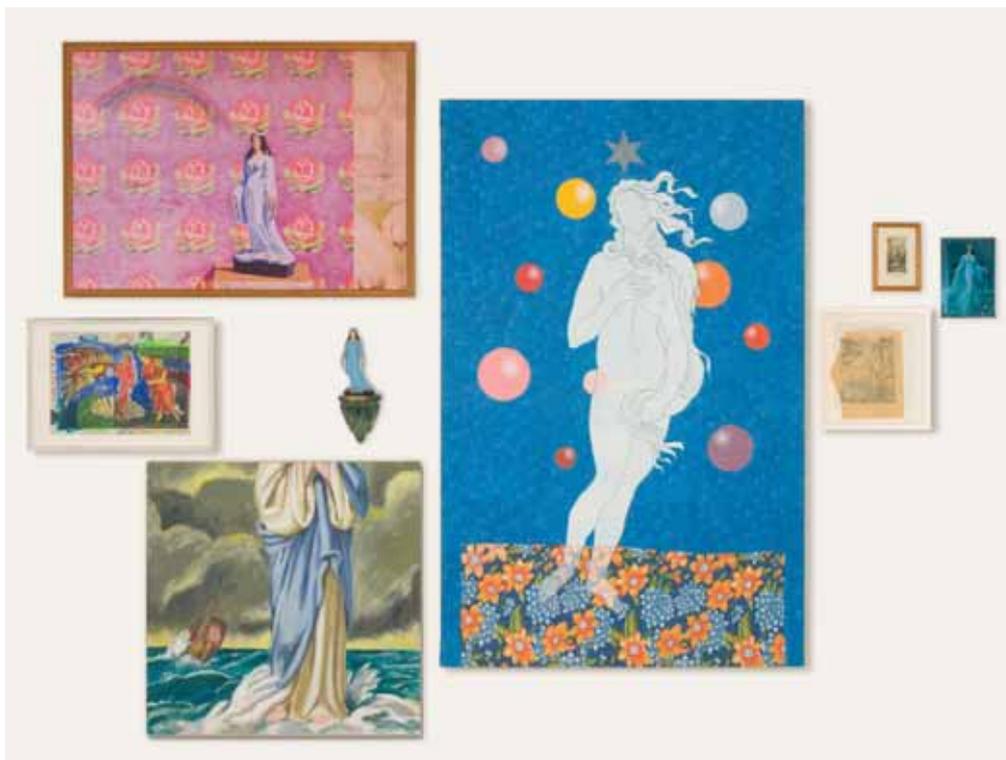
Causaram impacto, também, as pinturas de Karin Lambrecht e Renato Heuser, egressos do IA que retornaram após formação pós-graduada em Berlim. Renato era professor do IA. Sua pintura, abstrata, gestual e expressiva sobre telas de grandes dimensões teve enorme influência sobre os alunos ao serem expostas. Renato, tal como Pasquetti, foi um estimulador dos estudantes, incitando-os a realizar novas experiências e a ousar em seus processos criativos. Karin, cuja pintura se revelou de



extrema importância a partir dos anos 1980 associou-a à realização de cursos informais, num local que denominou simplesmente A Sala, espaço de formação e de trocas, que foi importante para os jovens artistas locais, dentre os quais alguns alunos do IA.

Ainda no âmbito do PPGAV, a pesquisa de Alfredo Nicolaiewsky, baseada no cruzamento de elementos das culturas erudita, popular e de massas, agencia-os em novos contextos produtores de sentidos. Na poética das obras, faz-se presente, muito fortemente, o princípio de apropriação, que marca vários momentos da modernidade ocidental, desde as colagens de elementos diversos na superfície pictórica até o *ready-*

made de Duchamp, que significou, de certo modo, um ponto de não-retorno, a partir do qual nada seria como antes. Mas se a apropriação vem desde a modernidade e marca, inclusive, fortemente a arte dos anos 1980, ela apresenta, nos anos 1990, novas características, dentre as quais se destaca a ideia de simulacro como oposta ao conceito de mimese: não mais a reprodução figurada do real, mas a presentificação de fragmentos desse real ao lado da cópia de imagens de calendários e santinhos. Nicolaiewsky criou, assim, novas modalidades de figurações submetidas a uma tensão que ocorre entre o real,



Alfredo Nicolaiewsky
As santinhas, 1995/1996, 230 x 217cm, técnica mista.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.



sua representação e seu simulacro; entre a temática indicada pelo título e o princípio não narrativo, mas apenas agregativo da obra; entre cada imagem presente e sua subversão pelas relações estabelecidas com as outras imagens. Dessas tensões originadas pelos cruzamentos geradores de sentidos emerge a percepção de uma obra inserida na contemporaneidade, como em *As santinhas* (1995/1996).

Nos anos 1980 e 1990, o debate figuração/abstração passou a ter uma posição secundária no âmbito artístico, no meio local. No IA, a presença de novos professores propunha outros sistemas formais emergentes, redimensionados no âmbito da arte contemporânea, em que figuração e abstração não eram mais elementos de disputa. Assim, pode-se dizer que a figuração, que teve no Rio Grande do Sul uma tradição muito forte, encontrou no IA um espaço tanto de desenvolvimento como de questionamentos e rupturas. Houve, ali, abertura para ocasionais emergências de produções abstratas, assim como para a experimentação com figurações renovadoras e, finalmente, para obras em que essa questão sequer se coloca.

Assim, as rupturas promovidas pela emergência de novas categorias artísticas coexistem, nas últimas décadas, com a revalorização internacional das modalidades tradicionais da arte: a pintura sobretudo, mas também o desenho, a escultura, a gravura, a cerâmica, todas produzidas sob novas condições e tratadas de forma bastante subversiva. O sistema da arte na contemporaneidade assimilou todas as coexistências de categorias de linguagens, bem como todos os cruzamentos entre elas. Transgressões, ampliações e rupturas dos campos tornaram-se cada vez mais frequentes. Os artistas atuantes como professores e alunos ou já egressos do IA, cujas obras são referências, desenvolvem, neste sentido, trabalhos que vêm desde os anos 1980, como já visto anteriormente.

Desde aquela década, ocorreram no Instituto de Artes, ou estreitamente vinculadas a ele, manifestações bastante subversivas das categorias tradicionais, que também significaram grandes rupturas no contexto local. Na pintura, Karin Lambrecht é um nome que se destaca em termos locais a partir de sua inserção nos panoramas nacional e internacional. A artista definiu-se, desde o início, por duas opções importantes: o meio de expressão, que seria basicamente a pintura, e a linguagem plástica, misturando figuração e não-figuração, elementos gráficos como linhas, setas, letras, palavras coexistindo com a matéria pictórica. As dualidades nem sempre aparecem nas temáticas das obras, mas, muitas vezes, nos materiais utilizados e nas formas que resultam. Ela trabalha com e a respeito da matéria, realizando uma reflexão sobre o fazer, no qual as terras, o sangue, bem como o ouro e o cobre, assumem, na maior parte dos casos, o lugar dos pigmentos tradicionais.



Suas pinturas existem como corpos, por essa razão, Karin não hesita em atribuir-lhes certa tridimensionalidade através de elementos agregados à tela. Ela, com frequência, substitui os suportes tradicionais por panos soltos, toalhas de mesa e outros materiais; suas obras assumem nessa presentificação um *status* diferente do da pintura representativa ante o real. A partir de 1997, Karin passou a empregar o sangue de carneiro como elemento de suas obras, diferenciando-as das pinturas anteriores; para ela, trata-se de trabalhos com sangue simplesmente. No entanto, a observação mostra que, apesar da diferença de pigmentos, são obras pictóricas.

Uma tela de 11m 80cm de comprimento, por exemplo, expõe a linha de sangue de um cordeiro morto numa fazenda para consumo da carne. Esse ato, tão corriqueiro na vida rural do Rio Grande do Sul, assume outra conotação quando apresentado numa tela, evocando todas as dualidades com as quais a artista trabalha. O simbolismo dialoga constantemente com a matéria da pintura, lembrando que o que é apresentado aos olhos é arte, não pertence à vida cotidiana. Esse jogo exige da artista um constante ir e vir entre o mergulho num fazer que possui alto grau de subjetivação e o espírito crítico que avalia a obra resultante. Para Karin, a transgressão de limites dá-se no interior dessa linguagem e, ao mesmo tempo, alarga-a a novas significações, como quando, em obras atuais, começou a inserir os trabalhos com sangue em instalações com outros elementos, como fotografias. No entanto, mesmo esses trabalhos tridimensionais são norteados pela pintura. Sua obra possui grande radicalidade na dualidade respeito/transgressão aos limites da própria linguagem pictórica, que constitui sempre o seu eixo.

No caminho de Karin, e tendo estudado com ela na Sala, encontravam-se, nos anos 1980, Heloisa Schneiders da Silva, Elida Tessler, Regina Coeli Costa Rodrigues, recém-egressas do curso de graduação do DAV e que se dedicaram inicialmente à pintura. As obras de todas trouxeram reflexões inovadoras à área. Enquanto Elida se encaminhava a outras modalidades de obras, que serão vistas a seguir, Heloisa e Regina Coeli mantiveram-se fiéis à pintura, tendo realizado trabalhos significativos nessa linguagem. Infelizmente, ambas faleceram prematuramente, interrompendo trajetórias promissoras. Um trabalho singular marcou a produção em pintura no IA, a partir do final dos anos 1980. Trata-se do realizado pelo jovem docente Eduardo Vieira da Cunha. Iniciando por desenhos, o artista passou a desenvolver, paralelamente, uma pintura figurativa, com base na fotografia, mas distante da representação do real. É uma figuração singular, na qual tenta materializar, por meio da pintura, questões da fotografia, como o tempo e a incidência de luz sobre os objetos. Com signos identificáveis, o artista elabora uma pintura não narrativa, marcada pela repetição de elementos que criam um jogo formal.



Nos anos 1990, houve certa continuidade dentro dos pressupostos da nova pintura, mas trazendo inovações. Julio Ghorzi, então estudante, iniciou um trabalho sobre suportes não convencionais, como *jeans* e veludo, realizado com tinta esmalte. Em completa contradição com o material empregado, Julio fazia releituras de obras figurativas do passado, desdobrando-as, muitas vezes, sobre o espaço de representação. As releituras marcaram fortemente os trabalhos dos anos 1990 no IA, mais do que na década anterior, tendo caracterizado as trajetórias de alguns alunos e egressos.

A partir da década de 1990, o Instituto passou a contar, também, com artistas que cursavam o mestrado e, posteriormente, o doutorado. Alguns eram recém-egressos da graduação, mas outros já haviam desenvolvido um trabalho significativo. Na pintura, salientaram-se Lenir de Miranda, Marilice Corona e Ricardo Perufo Mello.

Lenir de Miranda destacou-se por sua pintura desde os anos 1980, embora já atuasse em linguagens inovadoras com a *performance* e a arte postal. Durante o curso de mestrado, desenvolveu pinturas e livros de artista pictóricos; reflexão poética, unindo

Foto: Acervo da artista.



Lenir de Miranda

Livro da Ursa Maior (série *Ulisses*), 2002, 55 x 66cm, entretela, acrílico, feltro, pires de porcelana chinesa e lente.
Coleção da artista, Pelotas, RS.





pensamento verbal e pensamento visual, unindo nas obras palavras, imagens e cores. A partir da terceira parte de *Ulysses*, de James Joyce, intitulada *Nostos*, Lenir cria um universo complexo, no qual, como em outras obras da contemporaneidade, a pintura expande o seu campo dentro da própria tela (com a inclusão de palavras, colagens e formas agregadas) e para fora dela, nos livros de artista. Os livros eram realizados em *off-set*, retrabalhados com carimbos, colagens e desenhos que os tornavam únicos. Os livros de Lenir são mestiços, ora texto, ora pintura, ora desenho; no mais das vezes, *assemblages* de elementos – livros-objetos, transitando entre categorias, criando uma obra que marcou um momento do PPG. As ideias lançadas fisicamente sobre o suporte, retendo os traços de personagens e incidentes, exploram diversas áreas da vida, estendendo-se além de sua degradação e monotonia. Lenir de Miranda fez parte da chamada Geração 80, que reativou tendências neoexpressionistas, dando novo alento à pintura abandonada e desacreditada pela arte conceitual dos anos 1970. Entretanto, sua produção e sua experimentação manifestam-se além da pintura em instalações e livros de artistas, que criou a partir do mítico personagem Ulisses e de suas viagens.



Foto: Arquivo da artista.

Marilice Corona

A traição do suporte, 2002, 100 x 200cm (diptico), acrílico sobre tela e lonita.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo do artista.



Ricardo Perufo Mello
Imersão noturna #053 (424 horas), 2006/2007, 94 x 194cm,
acrílico sobre chapa de metal galvanizado.
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

Os trabalhos de mestrado e doutorado de Marilice Corona também foram sobre sua própria poética. Pintora com trabalho significativo, Marilice iniciou com telas nas quais investigava, de forma sistemática, relações entre planaridade e profundidade perspectiva, entre figuração e abstração. Em seus trabalhos posteriores, o processo, registrado por fotografias que captam detalhes arquitetônicos, faz-se presente ao lado das telas que reproduzem esses registros, gerando um questionamento do princípio de representação e abrindo o campo da pintura a outros elementos.

Ricardo Perufo Mello, também aluno de doutorado, elabora o que denomina “pictorialidades limítrofes”. Partindo de antigos vídeos, seleciona um *frame*, fotografa-o em *slide* e transpõe a imagem resultante para uma superfície de metal. A projeção da imagem é pintada em suas minúcias, cor por cor, reticuladas, com as falhas e interferências da imagem original do vídeo. Ricardo explora a crescente diluição e rarefação cromática que observa nessas imagens ao longo dos meses em que o *slide* fica projetado no trabalho de transposição. Ao lado dos títulos das pinturas, consta o número de horas de trabalho, por exemplo, *Imersão noturna #061(246 horas)*, trazendo o tempo do processo para a obra acabada. Ainda nos anos 1980, também na escultura ocorreu uma ruptura no meio local, onde a tradição da escultura moderna era muito forte. Lia Menna Barreto desenvolveu uma obra que rompeu com os padrões ainda conservadores da escultura no IA, criando *assemblages* com bonecas cujos corpos ela até hoje desmembra, corta, derrete. Num trabalho realizado naquela data, Lia “passou a ferro” pequenas bonecas de plástico sobre metros de seda pura. O plástico derreteu, achatou-se e aderiu ao tecido; de longe, dir-se-ia ser uma padronagem entre sistemática e aleatória; de perto, viam-se as pequenas figuras se-



miderretidas, amassadas, grudadas à seda que pendia do teto ao chão. Menna Barreto uniu um ato sistemático, obsessivo de repetição, a uma paródia do fazer feminino, o “passar a ferro”: ela “passou” as bonecas, num “brincar de casinha” com requintes de sadismo. O pano pendia solto, invadia o espaço e, ao mesmo tempo, por sua transparência, não o fechava nem o dividia, pelo contrário, transmitia-lhe fluidez.

As obras de Félix Bressan, nos anos 1990, também significaram rupturas marcantes no âmbito da escultura no meio local. O artista, em seu curso de mestrado, criou um conjunto de “vestimentas impossíveis”: realizadas com corpetes em couro e saias em filetes de metal, referiam-se estreitamente à ideia de um corpo, mas um corpo ausente e que jamais poderia vesti-las por suas dimensões, com cinturas minúsculas, e por seus materiais, que comprimiriam e feririam a carne. Pendurados no teto, esses continentes sem conteúdo evocavam um universo marcado pelo voyeurismo e pelo sadismo; por essas razões, ao mesmo tempo em que atraíam fortemente os espectadores, causavam certa repulsa fascinada. Em conjunto, criavam uma instalação: devia-se circular entre eles, eles invadiam e conotavam o espaço expositivo, ao mesmo tempo em que criavam rebatimentos perturbadores por sua justaposição.

Mauro Fuke, oriundo da escultura, rompeu com essa parte de seus trabalhos. Nos anos 1980, despertaram muita atenção seus objetos em madeira, extremamente refinados, de caráter muitas vezes lúdico, trazendo uma articulação que lhes permitia mu-



Foto cedida por Icleia Cattani

Lia Menna Barreto

Casca de bonecas, 2006, instalação, dimensões variáveis, cabeças de bonecas cortadas em espiral.
Coleção da artista, Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Mauro Fuke
O errado, 1992, 22 x 58 x 56cm, madeira.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Foto: Clóvis Daitano.

Félix Bressan
Sem título (série *Corpo ausente*), 1994, 100 x 110 x 90cm, látex, madeira e ferro.
Coleção particular.

dar de forma e de posição. Mauro, como Félix, chegou a criar obras *in situ*, a partir de elementos escultóricos, como a que se encontra na Casa de Cultura Mário Quintana. Mauro também ampliou o campo da escultura, ao elaborar e realizar móveis à mão. Peças únicas, estes possuem, apesar de seu aspecto funcional, um caráter fortemente escultórico e original. Eles colocam em questão o princípio da não-funcionalidade da obra de arte, pois não deixam de pertencer ao campo artístico.

No desenho, Flávio Gonçalves, depois docente do IA, desenvolveu um trabalho no qual, aliando objetos aos desenhos, abriu o espaço da obra à terceira dimensão e à narratividade, criando um novo contexto em relação a essa linguagem, tal como era realizada no IA, nos anos 1990. Seus trabalhos são elaborados dentro de um universo de formas predominantemente



Foto: Arquivo do artista.

Flávio Gonçalves

Étoiles et montagnes, 2009, 43,5 x 101,5cm, *backlight*.
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

figurativas, sem narratividade, que se confrontam, às vezes, como manchas de cor, sólidos geométricos, linhas irregulares. Mais recentemente, seu desenho incorporou trabalhos em *backlight*, obras com elementos em material adesivo colados à parede, palavras inseridas no desenho propondo uma abertura do campo para além do que já existia.

Teresa Poester provocou ruptura ao realizar grandes trabalhos em folhas de papéis soltas, sem molduras e preenchidas unicamente com lápis ou com canetas Bic, em formas lineares e sinuosas, criando um emaranhado de linhas no alto da folha, que se atenuam em direção à base do papel. Esse material, totalmente não nobre e pertencente à vida cotidiana, é explorado em suas possibilidades de variações de cores (preto, azul, vermelho) e de tonalidades (do preto intenso ao quase-cinza, do azul escuro ao claro). Essa ruptura com os materiais usuais do desenho abre para novas possibilidades e resultados inusitados, nos quais os movimentos rítmicos da mão ficam registrados sobre grandes superfícies, aproximando-se de efeitos pictóricos.



Foto: Leopoldo Plentz



Teresa Poester
Eragny sur Epte, 2009, 150 x 150cm, caneta esferográfica sobre papel.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.





A gravura foi palco, no Instituto de Artes, de grandes e inovadoras rupturas em relação ao que era realizado até então nessa área, que era predominantemente conservadora até os anos 1980. Nessa década, começou a se sobressair, como fugindo ao tradicional, a obra de Maria Lucia Cattani. De aluna a professora do DAV, ela iniciou por duas explorações: a das dimensões, passando, na mesma década, de gravuras muito pequenas (8cm x 8cm) a muito grandes (180cm x 180cm), e a da repetição, através de trabalhos modulares, nos quais a mesma matriz se repetia, sempre com variações. Mas foi na década de 1990 que ela rompeu definitivamente com a gravura tradicional, ao começar a trabalhar com pequenos carimbos, com os quais realizou desde obras *in situ* (na Bienal do Mercosul e no Torreão) até livros de artista e gravuras produzidas com jato de tinta a partir de fotografias de pinturas murais da própria artista, instaurando um processo no qual novas obras nascem de outras já realizadas, mas migram de uma técnica à outra, de uma linguagem formal e matérica à outra.

Hélio Ferverza, docente do IA desde os anos 1990, também rompeu com o campo da gravura nas obras realizadas com elementos mínimos e, às vezes, sutis, apenas perceptíveis, que marcam o espaço da imagem e ao transferir esses elementos mínimos para obras tridimensionais, ou que ocupam o espaço bidimensional de modo novo, como grandes parênteses realizados em material adesivo, definindo uma obra numa grande parede e funcionando como um mural.

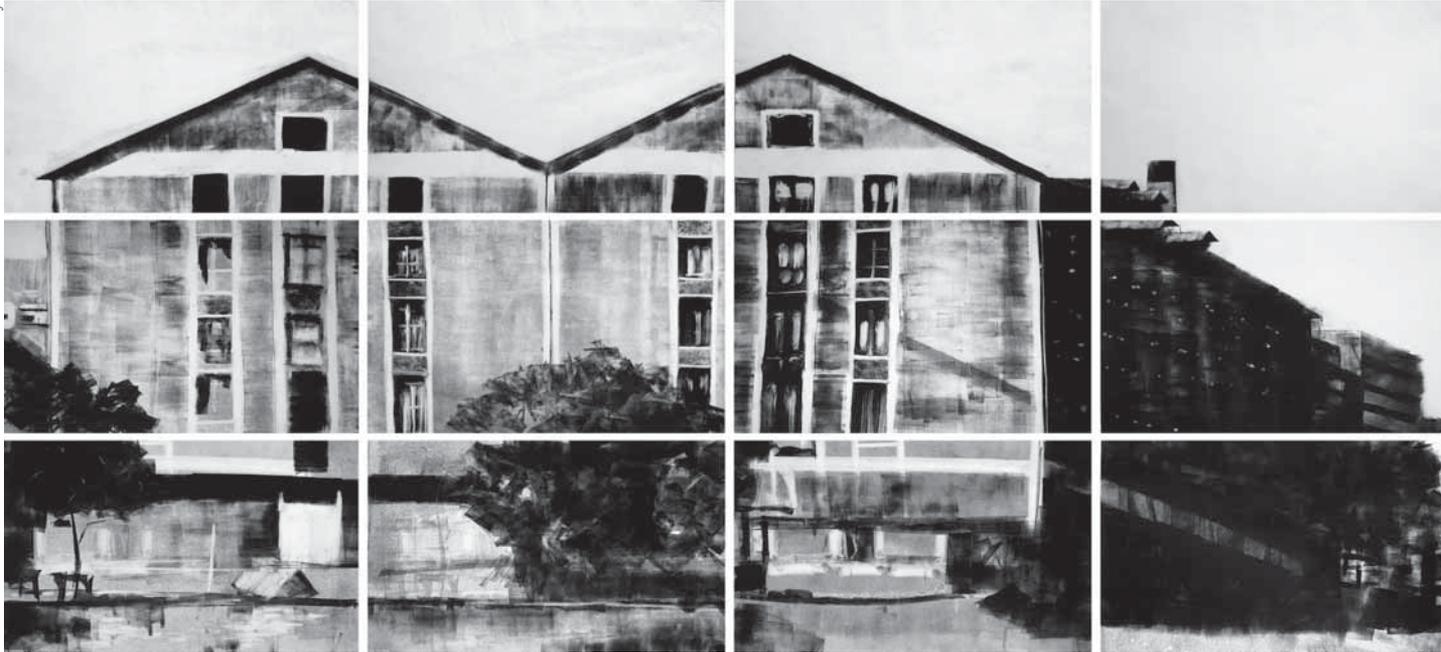
Maristela Salvatori deu continuidade a essa ruptura com os princípios da gravura tradicional ao criar monotípias de grandes dimensões, realizadas em folhas de papel que se justapõem umas às outras, mas formando disjunções na imagem e nos seus limites, internos e externos. Ela cria uma imagem modular, estruturada por uma grade que gera rupturas e descompas-



Maria Lucia Cattani
Sem título, 1991, Ø 100cm, gravura em metal.
Coleção da artista, Porto Alegre, RS.



Foto: Sandra Rey.



Maristela Salvatori
Bassin de la Villette II, 1999, 140 x 250cm (políptico), monotipia.
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

sos no seu próprio interior e estabelece uma convergência de princípios opostos, a multiplicidade da gravura confrontada à obra única, gerando uma tensão.

Figurações e categorias tradicionais encontram-se hoje totalmente modificadas no IA e sintonizadas com a contemporaneidade internacional. Algumas rupturas nesses âmbitos foram mais amenas do que as ocorridas nos países hegemônicos, por permitirem certa continuidade à tradição ainda vigente na instituição, como ocorreu com o retorno à figuração, apesar da mudança de paradigmas desta. Outras significaram cortes mais radicais, como a abertura das categorias tradicionais a cruzamentos com outras linguagens e as subversões internas de seus próprios campos, como a “má pintura” e a introdução de





elementos do cotidiano como tinta esmalte e caneta Bic. De subversões a rupturas, pode-se, no entanto, concluir que o IA chegou aos seus 100 anos de vida totalmente inserido nas questões contemporâneas, que justapõem tradição e inovação.

Novas conexões, novas categorias e novas tecnologias

Outras vertentes das artes visuais que devem ser exploradas a partir de sua emergência no Instituto de Artes são as que se denominam, aqui, novas categorias da arte. Essas são propostas artísticas que criam outra genealogia, definida por obras que não se originam em categorias tradicionais – pintura, gravura, desenho ou escultura –, mas, sim, de novas categorias – *performances*, instalações, livros de artista, etc. – que emergiram com as vanguardas que marcaram a modernidade, e que chegam reelaboradas, questionadas, expandidas a este século.

No IA, as inquietações, as demandas por mudanças e a procura por novas modalidades de arte que rompessem com todas as formas de tradição ocorreram fortemente nos anos 1970, concretizando-se através de coletivos e movimentos a partir da segunda metade da década, mas suas raízes podem ser detectadas ainda nos anos 1960.

Um movimento de ruptura com o meio artístico local em busca de uma mobilização da vanguarda estabeleceu-se com a participação da artista Regina Silveira, ex-aluna do IA, que, em 1969, retornando de sua estada na Europa, convidou o artista espanhol Julio Plaza para ministrar um curso de serigrafia na Escola de Artes. Mais do que aspectos específicos dessa técnica, eles trouxeram uma nova perspectiva de abordagem da arte, dentro dos experimentos do concretismo, da semiótica e da arte conceitual. Participaram desse curso, dentre outros, Romanita Martins, Vera Chaves Barcellos, Eduardo Cruz e Leo Fuhro, todos alunos do IA, que buscavam renovações estilísticas e conceituais em seus trabalhos. Na sequência, Vera e Romanita estiveram entre os artistas egressos do IA que, nos anos 1970, propuseram trabalhos com elementos novos para o meio e fizeram parte de movimentos aglutinadores. Para compreender a radicalidade de suas ações, faz-se necessário pensar o contexto social e artístico do Rio Grande do Sul naquele momento.

Dentro das transformações por que passava a sociedade brasileira na segunda metade dos anos 1960, as regiões predominantemente agropastoris, como o Rio Grande do Sul, articularam-se de forma progressivamente dependente ao moderno projeto industrial e internacionalizante implementado pelo governo autoritário após o golpe militar de 1964. Os esvaziamentos populacional, econômico e político das regiões rurais acirraram o conservadorismo, com tentativas de afirmação das origens, o que pode ser visto como forma de autoproteção diante das progressivas perdas por que passava o Estado. Disputas no meio de arte expres-



savam também posturas diferenciadas em face desse processo. Um dos posicionamentos propugnava a adesão e a incorporação das novidades da sociedade de consumo, reconhecendo-as como irreversíveis. Outro tentava preservar valores da sociedade rural em retração ante os valores da cultura de massas, numa atitude de resistência à hegemonia centralizadora do novo modelo. Essa disputa pode ser percebida mais claramente em 1976, quando um grupo de artistas identificados com processos de renovação, incorporando recursos de novos meios, tais como a fotografia, as instalações e os objetos, reuniu-se para debater seus próprios trabalhos e questões da arte como um todo.¹¹ Redigiram um manifesto e realizaram uma exposição relâmpago (um dia inteiro) no Margs, em oposição ao projeto Cultur – Por uma Arte Brasileira: Grupo de Bagé. Esse projeto foi constituído por um encontro em Bagé (reencontro de artistas do antigo Clube de Gravura) e pela exposição Tradições Gaúchas, realizada no Salão de Festas da UFRGS (Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glênio Bianchetti). Os dois projetos estéticos em disputa expressavam diferentes posições ante o processo de inserção do Estado no panorama nacional, colocando em evidência o quanto o Instituto de Artes estava conectado socialmente, e como abria espaço nessa mesma sociedade para experimentos de ruptura.

Nessas experiências de rompimento com as tradições locais, buscado atingir um patamar de contemporaneidade, destacaram-se grupos de artistas que, colocando-se um pouco à margem do circuito, mas de forma nenhuma em oposição completa a ele, buscavam abrir novas possibilidades de atuação. O mais importante, dentro do conceito de ruptura, foi, sem dúvida, o grupo responsável pelo lançamento do periódico *Nervo Óptico*, cujo primeiro número apareceu em 1977. Esses artistas,¹² em sua maioria ligados ao Instituto de Artes da UFRGS, estavam interessados em um processo experimental de trabalho cuja receptividade era bastante difícil no meio local, considerando-se os escassos espaços e os padrões modernistas que aqui se impunham de forma hegemônica. Não havia entre eles uma unidade formal ou conceitual; o que os unia era o desejo de encontrar na arte um espaço de liberdade, com possibilidades de experimentação, adotando diversos procedimentos e linguagens e negando uma concepção da obra como objeto de mercado. O grupo manteve uma intensa atuação, publicando treze números de seu periódico (com uma tiragem de três mil exemplares), distribuídos gratuitamente para críticos e artistas locais, de outros estados e de outros países. Realizou também, naqueles dois anos, diversas exposições com

¹¹ Oriundos do IA, eram Pasquetti, Mara Alvares, Carlos Asp, Elton Manganeli e Vera Chaves Barcellos, posteriormente acrescidos por Romanita Disconzi Martins.

¹² Pasquetti, Carlos Asp, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano e Telmo Lanes. Na época a maioria deles era aluno do IA.



obras de seus membros, sendo a última no Instituto de Artes. Nessas mostras, o grupo reuniu diferentes manifestações – instalações, fotografias, *performances* fotográficas, objetos – além de ter desenvolvido experiências com filmes super-8. Paralelamente, os artistas continuavam suas carreiras individuais.

A divulgação nacional e internacional, através do diálogo com os pares, que o Nervo Óptico buscou evidenciava o quanto essas conexões externas eram importantes para consolidar uma proposta de ruptura que encontrava bastante resistência em seu meio tradicional. Elas expressavam, ainda, uma nova circunstância que se estabeleceu com força a partir desse momento: a necessidade de e o interesse em redes de conexão que ultrapassassem o meio local. Essas “redes de relacionamento”, características da arte contemporânea, consolidam-se, inclusive, como estratégia de legitimação e forma de suplantiar as disputas regionalistas e certa marginalidade decorrente de posição geográfica, econômica e política periférica.

O grupo Nervo Óptico deixou de atuar como tal, mas as rupturas que promoveu no meio artístico podem ser consideradas como um verdadeiro terremoto, preponderantemente no âmbito do Instituto de Artes, pela atuação de seus membros junto aos alunos, seus colegas e, posteriormente, alguns deles, como professores.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Nervo Óptico
Experiências criativas, 1976/1978, fotos performáticas do grupo.
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Espaço N.O.

Rogério Nazari, Milton Kurtz, Regina Coeli, Telmo Lanes, Vera Chaves, Mário Röhnelt, Ricardo Argemi, Cris Vigiano, Carlos Wladimirsky e Ana Torrano, 1981. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Espaço N.O.

Carlos Wladimirsky, *performance Momento I*, 1980. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Em decorrência da atuação desse grupo, em 1979 foi criado, por Vera Chaves e alguns jovens artistas do IA, o Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., diretamente vinculado à documentação e à continuidade daquele trabalho pioneiro.¹³ O Espaço N.O., como ficou conhecido, estava dentro do quadro de atualização com as vanguardas contemporâneas internacionalizadas, tendo sido pensado como uma forma de buscar legitimação para a produção mais vanguardista que se fazia no Estado. Ele abrigou exposições de artistas locais, de outras regiões do País e do exterior.¹⁴ Conectando-se com o que estava ocorrendo fora daqui e buscando também o apoio não encontrado no meio artístico da região, o Centro procurava instituir um contraponto à precariedade das instituições existentes, atuando à margem do sistema das artes que se implantava bastante ancorado no mercado. Ali era estimulado um fazer artístico mais próximo do cotidiano e, embora

¹³ Participaram desse centro Vera Chaves, Telmo Lanes, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Julio Viegas, Paulo Haeser, Carlos Wladimirsky, Karin Lambrecht, Ana Torrano, Simone Michelin Basso, Regina Coeli e Heloisa Schneiders da Silva.

¹⁴ Dentre os quais, Paulo Bruscky, Regina Vater, Hélio Oiticica e outros.





trabalhando de forma marginal ao circuito instituído, buscou o apoio de instâncias empresariais da sociedade, recorrendo, inclusive, a uma pesquisa de opinião, na tentativa de definir o perfil de sua instalação.

O grupo Nervo Óptico e o Espaço N.O. foram as primeiras iniciativas a colocar o Instituto de Artes da UFRGS e a cidade em sintonia com o que acontecia nas metrópoles brasileiras e nos centros hegemônicos; foram também pioneiros na abertura de conexões com outros centros no País e no exterior. Essas conexões foram fundamentais para a sequência do desenvolvimento da arte em Porto Alegre, propiciando que aqui se atingisse, pela primeira vez, um nível de contemporaneidade internacional e se obtivesse reconhecimento em instâncias de vanguarda no Brasil.

Foi bastante intensa nesse período, no País e fora dele, a atuação das vanguardas em grupos. No Estado, essa, possivelmente, foi uma das importantes estratégias dos artistas para se autoafirmarem e se fortalecerem diante das dificuldades de aceitação que encontravam. Como já foi dito, não havia instituições, como museus de arte moderna ou contemporânea, capazes de apoiar essas manifestações difíceis de serem absorvidas pelo mercado, ainda bastante tradicional. Além disso, também faltava uma atuação mais intensa de críticos de arte com formação capaz de assimilar essas novas produções e de defender o seu estatuto estético. Carlos Scarinci, professor na Escola de Artes, foi uma das poucas vozes qualificadas dedicadas a valorizar essa nova produção, escrevendo, inclusive, em periódicos nacionais, o que era algo raro para os críticos locais.

Percebe-se claramente nesses artistas, ao mesmo tempo, a diversidade de propostas e de concepções artísticas e a preocupação comum de abrirem espaço para posições menos comprometidas com o mercado. Seguiam nisso as tendências internacionais da época. A maioria deles era oriunda do Instituto de Artes da UFRGS, com uma formação universitária sólida e sentindo-se capacitados a disputar novas inserções e a implementar modificações no circuito artístico local. No entanto, suas atuações permaneciam restritas a pequenos grupos de interessados, sem maior ressonância na comunidade artística e na sociedade em geral.

A produção de artistas identificados com a arte contemporânea e suas posturas de ruptura crescia quantitativa e qualitativamente, e as influências de sua atuação marcaram as décadas seguintes. Mudanças no meio de arte, como a Galeria Arte & Fato, ou a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, abrandaram os limites institucionais, e a sociedade passou a aceitar mudanças mais radicais. Muitos questionamentos vinham de grupos de vanguarda abertos às novas opções estéticas e conceituais dos movimentos internacionais, que problematizavam o caráter objetual e mercadológico da arte. Essas tendências eram ainda bastante marginais, uma vez que seu desenvolvimento exigia a implementação de algumas mudanças



relacionadas aos avanços da urbanização nos centros regionais e à difusão da indústria cultural, instituindo uma articulação mundializada da arte, que aqui foi instalando-se gradativamente.

Após a extinção do Espaço N.O., em 1982, Vera ficou com a guarda de um acervo artístico e documental importante, que deu origem, em 2005, à Fundação Vera Chaves Barcellos. Essa importante instituição está voltada ao apoio e à difusão de produções que propugnam renovações no meio local, possuindo um acervo significativo de obras de vanguarda de diferentes países.

Desde a década de 1970, o papel de Vera Chaves Barcellos foi fundamental. Ela apresentou proposições inovadoras e instigou artistas mais jovens a aderirem a questões contemporâneas de arte e de seu sistema, tendo um papel aglutinador fundamental entre outros artistas que já propunham rupturas. De sua obra extensa e complexa, cabe serem destacados os fios condutores constituídos pela investigação constante sobre os processos de percepção, a memória e a obra plástica, desenvolvendo uma reflexão aprofundada sobre questões da imagem. Na trajetória de sua obra, múltipla em termos de meios técnicos e de temáticas, a artista manipulou a reprodução da imagem, (fotografia manipulada, xerox, eletrografia, serigrafia, mecanografia de papel, vídeo), criou instalações e, mais recentemente, trabalha com meios digitais. A questão da percepção esteve muito presente em seus trabalhos, por exemplo, a imagem era fragmentada, privilegiando detalhes que ensejavam o redimensionamento do olhar, a descoberta de pormenores, criando praticamente novas imagens. A reiteração desta é elemento característico de sua produção. A utilização da fotografia como ponto de partida e do xerox como meio complementar que permite, com maior facilidade que a foto, ampliar detalhes, marcou os processos que desenvolveu nos anos 1980, importante conexão entre as obras anteriores e posteriores àquela década. A partir daquele momento, cada espaço da imagem original é transformado numa outra imagem, autônoma no trabalho, no qual o jogo se intensifica e se enriquece em sutilezas. Todas as possibilidades são exploradas no desdobramento da imagem e de seus detalhes. O ponto inicial são elementos do cotidiano. Os cortes e a ampliação das partes criam contextos novos, nos quais se perdem todos os referenciais iniciais, restando apenas sugestões de objetos ou de formas. O mesmo processo de trabalho das etapas anteriores faz com que se chegue a um conjunto ambíguo, no qual se alternam imagens reconhecíveis e outras irreconhecíveis. Conjugam-se infinitas intervenções possíveis: por um lado, o emprego dos mais sofisticados meios de reprodução da época – fotografia, fotolitagem, xerografia em branco e preto e a cores, sobre papel comum e papel fotográfico – por outro, a persistência do antigo fazer artesanal, com pintura a guache e acrílica. Entre os dois extremos, encontram-se técnicas intermediárias, como a serigrafia. A imagem fotográfica de partida é, sobretudo, um elemento instigador. Há a contraposição de



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Vera Chaves Barcellos
Origem da abstração, 1988,
1 fotografia 30,5 x 29,5 x 1,5cm e 6 módulos
de fotocópias 28,5 x 41,5 x 1,5cm.
Fundação Vera Chaves Barcellos,
Viamão, RS.





detalhes da imagem original, simplesmente reticulados, com sua cópia pintada à mão, com infinitas variantes. Há também a xerografia colorida das pinturas. Jamais exatamente idêntica ao original, apresenta-se como outra imagem, contraposta à primeira: reduzida ou ampliada, com maior ou menor contraste. O jogo abre um leque enorme de alternativas que continuaram a ser exploradas, não só por Vera mas, também, por outros artistas, até às novas tecnologias da imagem, que representam outras tantas possibilidades. Vera Chaves Barcellos realizou, ainda, livros de artista, *performances* e muitas outras modalidades de obras.

Regina Silveira, sua contemporânea no Instituto de Artes, desenvolveu desde os anos 1970 uma obra que marca os cenários nacional e internacional. O trabalho da artista assumiu conotações de ruptura após seus estudos no Instituto de Artes, quando viveu na Espanha, e em seguida, radicou-se em São Paulo. A partir dos anos 1980, Regina iniciou um trabalho que perdura até hoje em seus traços mais marcantes: a criação de obras bidimensionais e tridimensionais sob a forma de gravuras, tapeçarias, objetos e instalações, com imagens de objetos cotidianos, de obras icônicas da História da Arte e outros, que criam anamorfoses e efeitos de *trompe-l'oeil*. Na construção dessas imagens, Regina realiza diagramas baseados em cálculos geométricos rigorosos. As formas criadas assemelham-se a sombras, quando em negro, ou a reflexos, quando em cores mais claras e trazem detalhes dos objetos representados. Essas formas, ao serem dispostas sob a modalidade de instalação, mudam de aparência conforme o espectador se desloca. Sua obra despertou, em vários momentos, a atenção de professores e estudantes do IA, por suas participações nas Bienais de São Paulo e em exposições realizadas em Porto Alegre. A partir dos anos 1990, a artista fez parte, algumas vezes, de eventos no PPGAV como artista e professora.

Outras categorias artísticas originadas nas segundas vanguardas internacionais dos anos 1960 e 1970 e que, no Rio Grande do Sul, iniciaram com o Nervo Óptico e o Espaço N.O. continuam sendo importantes até hoje. Experimentadas como rupturas radicais no meio da arte local na segunda metade dos anos 1970 e início dos 1980, guardam, em certa medida, aspectos de profunda inovação ou, às vezes, de renovação do já realizado. Pode-se mencionar o livro de artista e a escrita nas obras, as *performances*, as instalações e obras *in situ*, os vídeos e os trabalhos em novas tecnologias. Em todas essas categorias, por razões metodológicas, serão destacados alguns artistas cujas produções se originaram no Instituto de Artes ou foram realizadas por egressos, repercutindo dentro dele.

Regina Silveira

Reflexus (vermelho), 1986, 121 x 220 x 133cm, instalação.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





Foto: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Magali.



Foto: Paulo Gomes e Leandro Selbster.



Paulo Gomes
A procura do quê?, 2001.
Intervenção no Torreão, Porto Alegre, RS.

No final dos anos 1970 e início dos 1980, não só foram criados livros de artista, como várias exposições foram realizadas sobre o tema, com artistas de vários locais. Um marco importante foi a mostra *O Livro de Artista*, organizada por Vera Chaves Barcellos em 1983 no Margs. Essa mostra marcou, ainda, o reconhecimento institucional do Espaço N.O., acolhido dentro do museu. Datam dessa primeira época livros de Vera Chaves Barcellos, Karin Lambrecht, Simone Michelin Basso, Ana Torrano, Mara Caruso, Claudio Goulart, Flavio Pons, Heloisa Schneiders da Silva. Dentre eles, o belo livro de Mara Alvares.

Se, a partir da metade da década de 1980, o livro de artista pareceu sofrer um refluxo quantitativo no Rio Grande do Sul, ele ressurgiu, sobretudo a partir de 1993-1994, vinculado ao PPGAV. Nesse segundo momento, destacam-se os trabalhos de Hélio Ferverza e Elida Tessler, ingressos como docentes do IA, e dos mestrandos e doutorandos Lenir de Miranda, Alexandra Eckert, Paulo Gomes e Adriane Hernandez. Como se pode perceber, a emergência de novas categorias artísticas teve no IA um espaço privilegiado, seja de experimentação, seja de legitimação. O livro de artista foi uma das modalidades que ali encontrou abrigo. Vera Chaves e Lenir de Miranda foram algumas das pioneiras nesse trabalho.

Paulo Gomes realizou interessantes experimentos com o livro de artista, categoria predominante em sua obra. Eles se referem frequentemente à literatura, como no trabalho *Proust*, no qual vários livros reproduziam, em todas as suas pági-



nas, as folhas de rosto dos sete volumes do romance *Em busca do tempo perdido*, gerando um efeito de vertigem e, simultaneamente, trazendo uma reflexão sobre o tempo que passa, *leitmotif* do romance. Paulo Gomes produz também “paisagens”, sob a forma de gravuras, nas quais as imagens são substituídas pelas palavras, instaurando uma operação de apropriação, uma vez que as “paisagens” são extraídas de romances do século XIX.

Alguns desses artistas estenderam o uso da palavra e do texto para outros suportes, como Elida Tessler, que tem unido objetos e palavras, realizando instalações. A artista iniciou sua trajetória no desenho, elaborando grandes superfícies em que a ferrugem criava variações formais e cromáticas; estas evoluíram da bidimensionalidade, chegando a instalações de objetos nos quais a ferrugem se transforma em outra coisa, como a borra do café. Estreitamente vinculada, desde sempre, à literatura, à palavra e ao texto escrito, ela atribui a seus trabalhos títulos instigantes, que criam jogos de palavras, gerando duplos sentidos. A artista foi ampliando e aprofundando, cada vez, mais o papel da palavra e do texto em seu processo, ao ponto desses passarem a nortear a obra, como em *Doador*, instalação composta por objetos de cunho doméstico ou pessoal fornecidos por outras pessoas, que possuíam apenas uma diretriz: devia tratar-se de objetos que terminassem pelo sufixo DOR. Essa instalação causou grande impacto ao ser mostrada e marcou, em certa medida, a continuidade do processo da artista, cada vez mais vinculado à palavra e à literatura. Em *Macapá* (2004), as palavras criam jogos de sentidos com o nome dos objetos (pá) e sua função (lavra), ressignificando-os na medida em que, justapostos, geram o termo *palavra*.

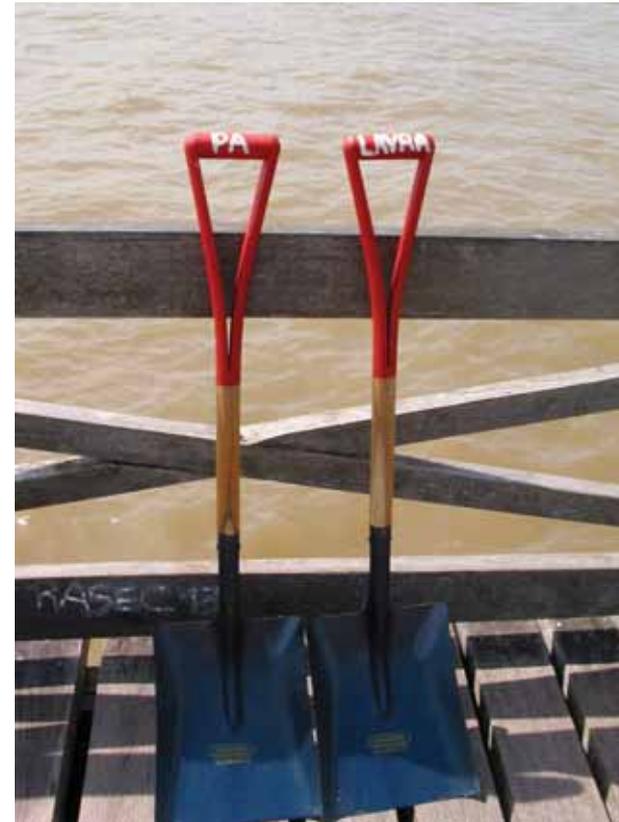


Foto: Acervo da artista.

Elida Tessler
Uma pá lava, 2004, 110 x 25cm, intervenção.



As primeiras *performances* no âmbito local também foram vinculadas ao grupo Nervo Óptico dentro do leque de modalidades contemporâneas que experimentaram. Nos anos 1980, Rosângela Leote defendeu seu trabalho de conclusão nessa modalidade. A artista dedicou-se à pesquisa, residindo atualmente em São Paulo, onde continua trabalhando em *performance* e também com novas tecnologias. Mais recentemente, Élcio Rossini, mestre e doutorando do PPGAV, com longa trajetória em artes cênicas, desenvolveu sua pesquisa construindo objetos com os quais interagia, e que se tornavam, ao mesmo tempo, extensões do *performer* e trabalhos plásticos. Esse cruzamento propôs novas articulações e novos sentidos ao seu trabalho.

Outra nova categoria artística que surgiu no Instituto de Artes são as instalações, que se tornaram característica dos anos 1990 e início do século XXI. Elas se constituem em uma categoria das mais diversificadas, abarcando trabalhos que, de modos variados, ocupam o espaço físico de um determinado lugar, normalmente de lugares pertencentes ao sistema das artes, e que, por sua configuração mais complexa, fogem às especificações tradicionais da escultura.

Além dos artistas já mencionados que realizam instalações dentro de uma lógica criativa que abarca também outras modalidades artísticas,¹⁵ atuam, oriundos do IA e tendo iniciado suas trajetórias ainda nessa instituição, alguns outros que trabalham praticamente só nesse sentido. Podem-se destacar os nomes de Elaine Tedesco e Lucia Koch como alguns dos mais significativos nessa área.

Lucia Koch vem, há algum tempo, realizando intervenções em ambientes específicos. Lucia altera a luz dos espaços através da aplicação de filtros de diferentes cores diretamente nas janelas ou à frente delas. Sob a ação de cores e de luminosidades diferentes, a percepção dos espectadores é alterada, provocando não apenas sensações distintas, mas uma reflexão sobre o lugar e suas variações, sobre os sentidos e seu peso em suas vivências, sobre o caráter muitas vezes fictício do que se percebe visualmente. Essa pesquisa causou grande impacto quando foi mostrada na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 1999. A obra constrói-se a partir do lugar em que é colocada, não podendo existir fora dele. Trata-se, assim, de um trabalho que questiona os próprios conceitos de instalação e de obra *in situ*, uma vez que coloca em pauta espaços vazios, alterados poeticamente.

Lucia Koch

Turkish delight, 2003, instalação na 8ª Bienal de Istambul – Poetic Justice, curadoria de Dan Cameron e Cagaloglu Hamam.

Foto maior: chapas de metal perfuradas sobrepostas em janela do bar da casa de banho.

Fotos menores: padrão recortado a laser em chapas acrílicas instaladas no bar da casa de banho.

¹⁵ Vera Chaves, Regina Silveira, Karin Lambrecht, Hélio Ferverza, Elida Tessler, Maria Lucia Cattani, Félix Bressan, Mauro Fuke, Lia Menna Barreto e outros.

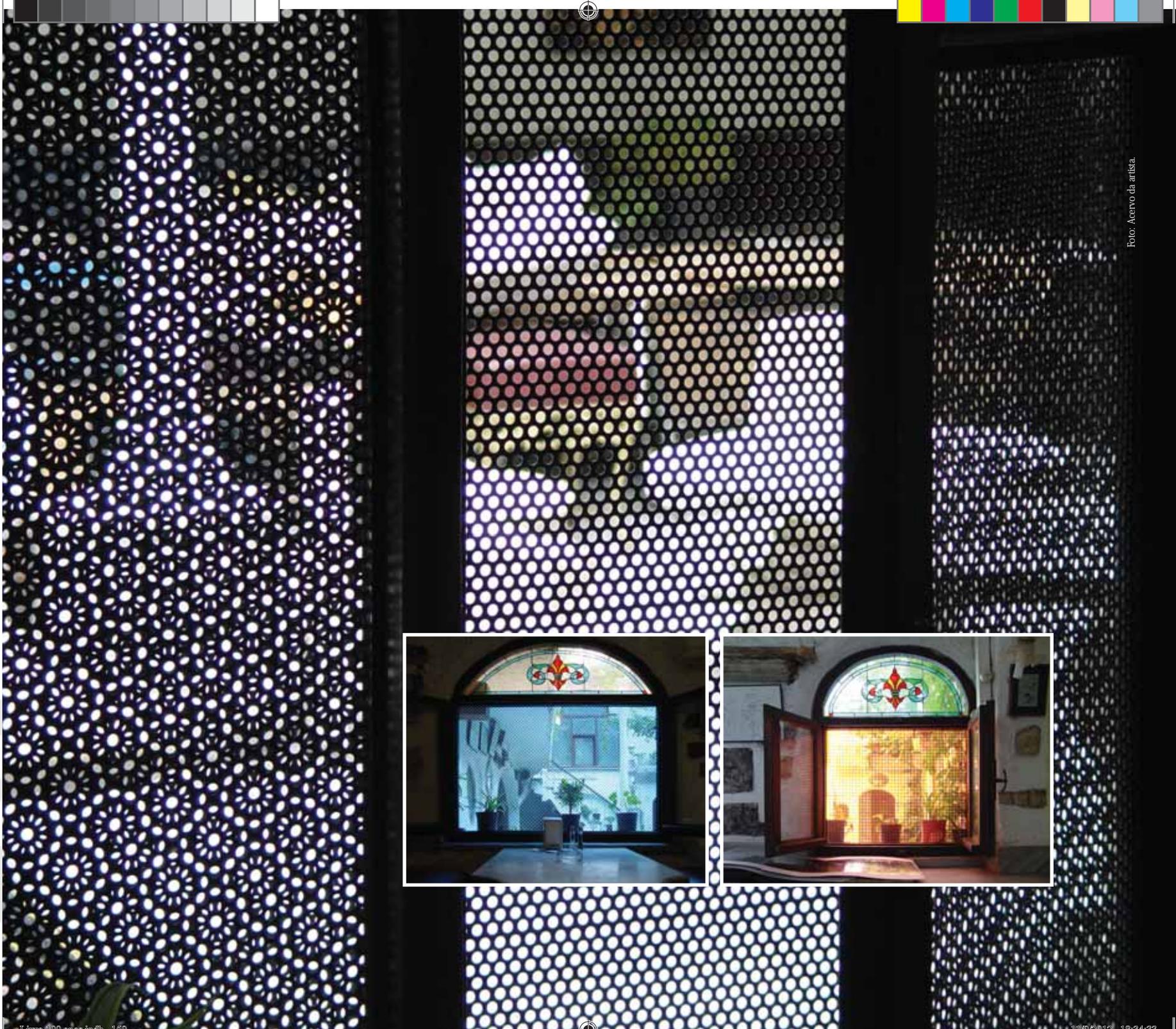


Foto: Acervo da artista.





Elaine Tedesco desenvolve um trabalho bastante complexo, no qual o uso do espaço é parte intrínseca. Com efeito, a artista declara que seu ateliê é a rua. Caminhando, ela, muitas vezes, fotografa elementos da vida urbana, como na longa série que realizou sobre as guaritas. Partindo dessas imagens que expõe nas paredes dos espaços expositivos, Elaine as faz dialogar com outros elementos colocados no centro do espaço. Se essas obras podem ser consideradas sob o princípio da instalação, há outras, nas quais projeta a foto de uma casa sobre a parede de outra, que podem ser consideradas, simultaneamente, obras efêmeras e *in situ*, pois estabelecem, no seu espaço, relações de grande complexidade.

É necessário destacar-se o trabalho pioneiro desenvolvido pelo coletivo Arte Construtora,¹⁶ ainda nos anos 1980, com ocupações de espaços históricos abandonados ou em processo de deterioração. Cada artista realizava sua intervenção particular, mas o conjunto da “ocupação” é que constituía uma proposta alternativa, principalmente pela escolha de lugares fora do circuito da arte e mesmo inusitados. Outro aspecto fundamental nessas experiências foi a criação de coletivos, onde o trabalho era discutido,

¹⁶ Artistas participantes do grupo originalmente: Elaine Tedesco, Élcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Nina Moraes. O Grupo realizou intervenções no Solar Grandjean de Montigny, em 1994, no Rio de Janeiro, e mais duas intervenções, no Parque Modernista, em novembro de 1994, São Paulo, e na Ilha da Casa da Pólvora, em novembro de 1996. Nesta última participaram outros artistas convidados.

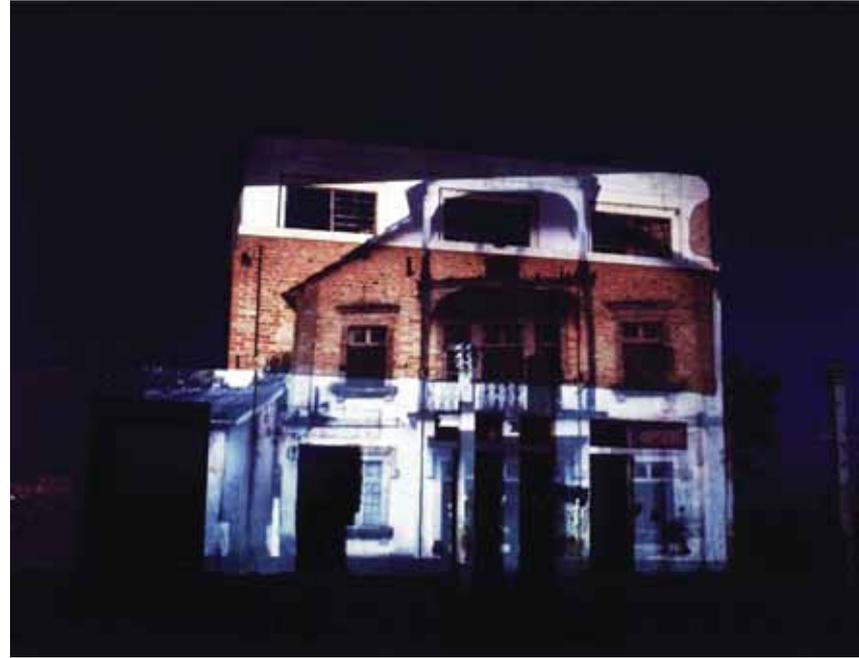


Foto: Acervo da artista.

Elaine Tedesco
Sobreposições urbanas, 2004.
Projeção no bairro Belém Novo, Porto Alegre, RS.



Arte Construtora
Arte construtora – Ilha da Casa
 da Pólvora, Porto Alegre,
 1996, interferências (da es-
 querda para a direita):
 Elcio Rossini,
 Fernando Limberger,
 Carlos Pasquetti,
 Nina Moraes,
 Elaine Tedesco,
 Luisa Meyer,
 Lucia Koch,
 Marepe,
 Jimmy Leroy,
 Mima Lunardi,
 Rochelle Costi
 e Marijane Ricacheneisky.

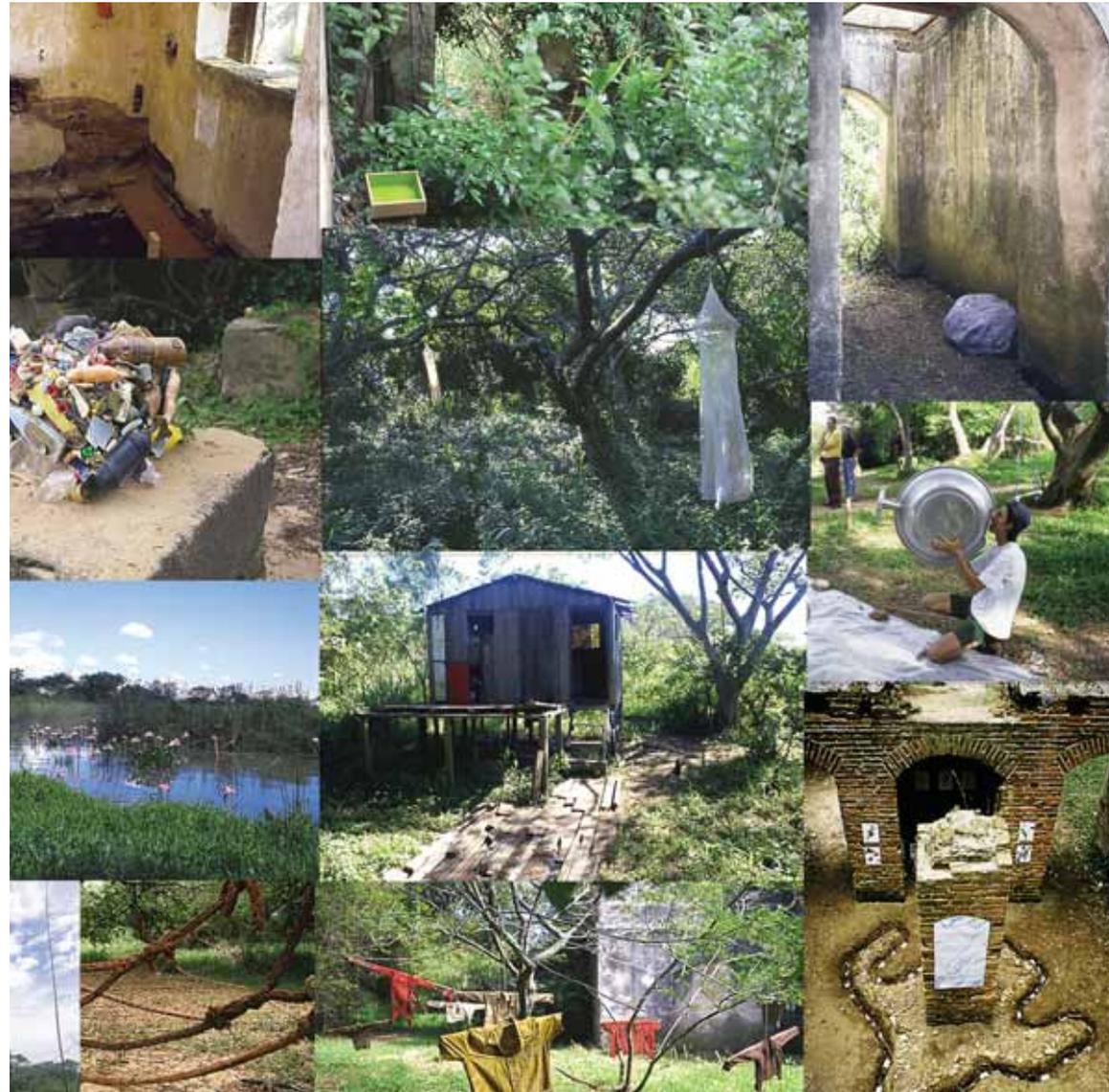
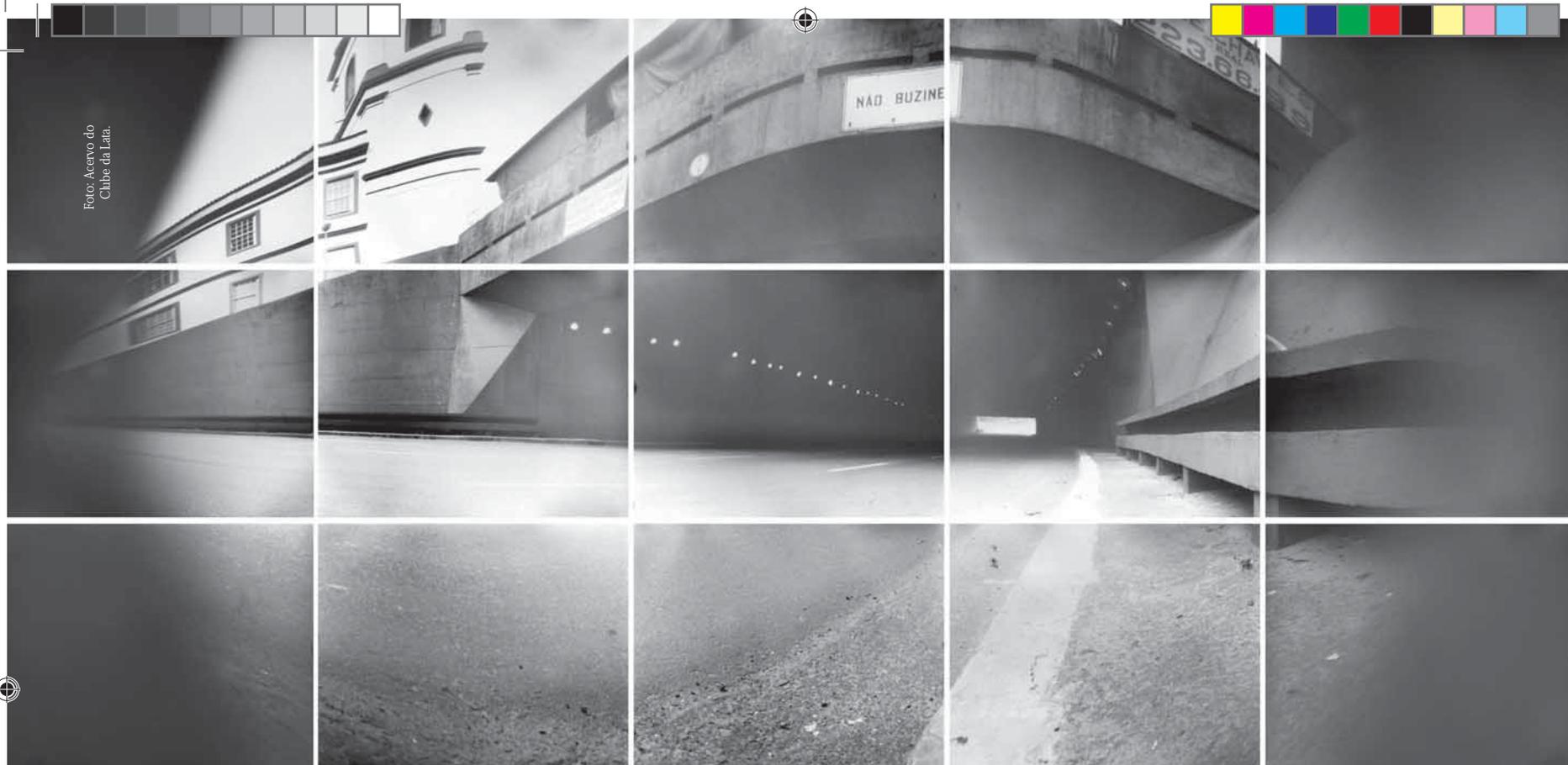


Foto: Acervo da Arte Construtora.



Clube da Lata

Túnel, 1999, 72 x 150cm. Trabalho apresentado em 1999 na exposição Clube da Lata na Fundação Cultural Criciúma, Criciúma, SC, e em 2002 no III Salão de Artes Plásticas Cidade de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

criado e apresentado em conjunto. Essas experiências introduziram um tipo de apropriação do espaço que se aproxima do que se denomina arte *in situ*.

Uma importante vertente de ruptura dentro do sistema tradicional da arte evidencia-se com os trabalhos em coletivos de artistas formados a partir do IA. Dentre estes, destacam-se o Clube da Lata, o Areal e o Perdidos no Espaço por sua ação mais continuada e persistente. Esses coletivos inauguraram um novo tipo de agenciamento da produção artística, uma vez que, mesmo que cada um de seus componentes possa realizar trabalhos individuais, eles atuam basicamente em conjunto.



O Clube da Lata foi criado em 1988,¹⁷ embasado no interesse em experimentação com fotos em *pinhole* e realizando propostas individuais e em grupo. Tinha como proposta original a identificação com uma técnica bastante artesanal e primitiva e, ao mesmo tempo, a busca de uma linguagem contemporânea.

Perdidos no Espaço¹⁸ nasceu em 2002, como um programa de extensão do DAV-IA, alimentando enfoques e temas da arte (cidade, subjetividade, contexto) que não eram suficientemente abordados nos conteúdos e súmulas do currículo do DAV de então, estimulando mudanças curriculares que foram alavancadas por um grande esforço de pesquisa e de conceitualização. Definiram outras estratégias de ensino (Laboratório da Linguagem Tridimensional do DAV), bem como culminaram no desenho da disciplina eletiva do PPGAV.

Perdidos no Espaço organizou-se basicamente em torno de intervenções no espaço urbano, trabalhando a produção de novas visões da cidade e de distintos contextos de apresentação da obra, tendo produzido vários eventos e uma publicação tipo jornal. Textos críticos que discutem a gestão e os interesses difusos que pontuam os espaços urbanos, com entrevistas e relatos de artistas, que ampliam nossa relação com o ambiente e com o outro podem ser vistos no *site* do projeto www/ufrgs.br/artes/escultura.



Foto: Arquivo do Periférios no Espaço.

Perdidos no Espaço
2006, ação no centro de Porto Alegre, RS.

¹⁷ Fizeram parte desse coletivo, na sua origem, os seguintes artistas: Adriana Boff, Bárbara Nunes, Betina Frichmann, Claiton Dornelles, Juliana Angeli, Ricardo Jaeger e Tiago Rivaldo.

¹⁸ Fizeram parte desse coletivo os seguintes artistas: Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Andrei Thomaz, Daniele Marx, Vera Lago, Marcia Rosa, Cristina Ribas, Manuela Eichner, Cláudia Zanata, Mariana Silva da Silva, Glaucis de Moraes, Raquel Stolf, Luciana Manoli e Joubert Vidor.



Foto: Acervo do Areal.



Areal – André Severo

Migrações, 2003, DVD p&b 105min, ação no espaço urbano das cidades de Porto Alegre, Taquara, Arroio dos Ratos, Cacequi, Santana do Livramento, Chuí, Tapes, Santo Ângelo, Mostardas, Bojuru, São José do Norte, Santa Vitória do Palmar e Rio Grande/RS.

no Rio Grande do Sul; mantêm o espírito de investigação e a liberdade de pesquisa conquistados pelas vanguardas internacionais e locais; atualizam suas formas de expressão. O IA mantém-se como a instituição de ponta onde muitas dessas modalidades são experimentadas e desenvolvidas.

Pensado não como um coletivo, mas como um projeto em arte contemporânea brasileira, Areal foi criado no ano 2000 por Maria Helena Bernardes e André Severo. Suas principais vertentes de atuação são o suporte à produção de artistas convidados e a publicação da série de livros Documento Areal. O projeto se desenvolveu com a participação dos artistas convidados Elaine Tedesco, Hélio Ferverza e Karin Lambrecht, resultando em novos trabalhos, debates e publicações. Esse tipo de agenciamento coletivo do trabalho artístico é bastante importante considerando a necessidade de construir e participar de redes de relações que a arte contemporânea estabelece, segundo a observação de vários autores que se dedicam ao tema. Esses coletivos constituem um fenômeno que responde ao desejo de pensar a produção artística mais além de um produto a ser oferecido, inserindo-se em outros circuitos. Além disso, em conjunto eles abrem-se com maior ousadia a novas experimentações que o sistema não absorve facilmente, e que podem incrementar exatamente por sua força coletiva.

Todas as modalidades de obras aqui mencionadas trazem novas questões e conceituações à arte realizada





No âmbito das produções com tecnologias digitais que se desenvolveram a partir dos processos de modernização tecnológica por que passou a sociedade contemporânea em termos mundiais, o Instituto de Artes também inseriu-se de modo bastante participativo. Mesmo se vinculando de forma secundária ao processo de globalização, Estados como o Rio Grande do Sul estão irreversivelmente atrelados às transformações que modificaram rapidamente o universo visual e a vida cotidiana dos indivíduos nos centros mais desenvolvidos, refletindo-se no campo das artes. Assim, dentre as inovações introduzidas no circuito local pelo Instituto de Artes, o apoio a trabalhos com novas tecnologias deve ser destacado. Não se pode dizer que esse tenha sido seu foco de atividade fundamental, nem que ali se tenha instalado precursoramente uma forte experimentação ou interesses voltados para essa tendência específica da produção artística contemporânea. Entretanto, aqui no Estado, com exceção do trabalho de Diana Domingues em Caxias do Sul, quase nada foi produzido nessa área, e o que está sendo feito, nos últimos anos, a partir do Instituto de Artes, já merece atenção nos circuitos dedicados a essas produções, principalmente no meio acadêmico. Um bom exemplo foi o fato de que, no Prêmio Sergio Motta (talvez a mais destacada premiação na área de novas tecnologias, no País) de 2007, de uma lista de alunos recentemente graduados indicados por docentes de todo o País, entre os dez finalistas estavam cinco gaúchos, dos quais quatro eram do IA.

Uma das precursoras nesses experimentos foi Romanita Disconzi, que, na década de 1970, já inaugurara experimentos com vídeos e, em seu trabalho de doutorado desenvolvido nos anos 1980 – *Pintura pós-TV* – partiu de imagens que visualizava na televisão e que captava através da fotografia. A imagem congelada era, então, deformada (dessintonizada), de maneira a colocar em evidência os *pixels* (pontos de luz, unidade estrutural da imagem telemática). Ela destacava e aumentava as figuras, interpretadas em acrílico ou óleo, com enormes pinceladas. Seu trabalho entrou no debate sobre os procedimentos da pintura em uma perspectiva que, ao discutir a relação pintura/meio eletrônico, instaurou a possibilidade desta como uma metalinguagem. Nessa sequência, a artista avançou para o que nomeia *Abstrato pós-TV*, obras nas quais um detalhe é “zoommificado”, ampliado, transformado em pinceladas abstratas puras e cor, sem referência explícita à imagem de onde se originou. Ao fazer a contraposição ao meio mecânico através de uma prática artesanal, ela estabeleceu um elemento de fricção em relação à hegemonia das linguagens eletrônicas. A trajetória dessa artista na pintura é marcada pela persistente investigação, questionando as contradições entre os elementos poéticos e os avanços tecnológicos e científicos.

A produção em fotografia encontrou um importante nicho dentro do Instituto de Artes da UFRGS, com obras como as de Vilma Sonaglio, que, dentro de processos digitais se destacou com os trabalhos que desenvolveu em seu curso de mes-



Foto: Acervo da artista.



Vilma Sonaglio
Sem título, 1995, 100 x 170cm, fotografia preto e branco.
Coleção da artista, Caracas, Venezuela.





trado. Ela ampliou o conceito de fotografia ao propô-la como absolutamente não representativa, compondo imagens amorfas e não identificáveis, muitas vezes de limites pouco claros. Utilizando sempre fotos em preto e branco, a artista enfatiza o caráter de estranheza de suas obras, descoladas do mundo visível. Seu trabalho está intimamente ligado aos processos digitais de manipulação da imagem.

Também Alfredo Nicolaiewsky apresenta um novo enfoque no tratamento com imagens digitais. No caso desse artista, há uma intenção premeditada de não manipular as imagens que capta em um filme em vídeo, no exato instante em que a mudança de cena coloca duas situações diferentes num mesmo espaço. Cria-se assim, pelo próprio meio tecnológico utilizado, uma terceira imagem, efêmera e perturbadora, que ele apresenta para que seja questionada sua possível realidade.

As produções em videoarte receberam no Instituto de Artes um aporte importante com a criação do projeto Vagalume. Desde 2002, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em parceria com o Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, tem realizado essa mostra de vídeo experimental. Até o momento, ocorreram oito edições, que envolveram cerca de 200 alunos, 10 professores e 10 artistas convidados,¹⁹ trazendo à Pinacoteca do Instituto de Artes um público de mais de 1.000 pessoas. Maria Lucia Cattani foi a idealizadora e a organizadora das nove mostras, que ocor-



Foto: Acervo do artista.

Marcelo Gobatto
Já não há mais tempo, 2000, videoinstalação.
Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), Florianópolis, SC.

¹⁹ Os artistas convidados foram: em 2002 Simone Michelin, em 2003 John Gillett (inglês), em 2004 Terry Smith (inglês), em 2005 Joacélio Batista, em 2006 Emílio Martinez e Bia Santos (espanhol e brasileira), em 2007 Milton Machado e Antonio Pasolini, em 2008 Keir Williams (inglês), e em 2009 André Parente.



reram regularmente a cada ano. Crescendo anualmente em termos quantitativos e qualitativos, a mostra tornou-se abrigo de uma produção emergente que se consolida rapidamente. Os vídeos de Maria Lucia Cattani, desta última década, trazem o mesmo princípio modular e repetitivo com variações que caracterizam sua obra em gravura. Uma seleção deles foi apresentada no Margs como parte da Bienal de Artes Visuais do Mercosul de 2009.

O projeto Vídeos Bastardos, que também se originou da mobilização de alunos do PPGAV, articula trabalhos de artistas de diferentes locais do mundo, inseridos de forma continuada em uma grande seção. Os vídeos resultantes do projeto foram apresentados em diversas cidades, dentro de uma proposta de dessacralização da arte e de disseminação generalizada. Entre os criadores desse projeto estiveram Cláudia Paim e Marcelo Gobatto, alunos do PPGAV. Marcelo Gobatto desenvolve um trabalho pessoal, no qual entrecruza imagens fixas e em movimento: pequenos fragmentos que evidenciam a impregnação do tempo nos corpos, os deslocamentos, os olhares no tecido da cidade, fazendo perceber-se a coexistência de diferentes temporalidades.

No campo das tecnologias digitais, a criação do Laboratório de Meios Digitais, coordenado por Sandra Rey e Alberto Semeler, fomentou o desenvolvimento de uma nova leva de experimentações

Foto: Acervo da artista.



Sandra Rey
Desdobramentos da paisagem (Chapada Diamantina) (detalhe), 2008,
220 x 110cm, fotografia (montagem).
Coleção da artista, Porto Alegre, RS.





Foto: Acervo do grupo.

Eny Schuch e grupo

Porões a-parallelas, 2007, videoinstalação com imagens projetadas sobre espaços do Porão do Paço Municipal, Porto Alegre, RS, originárias da exploração em vídeo deste mesmo espaço conjugada à ação de bailarinos/*performers*.

e criações. Equipado com o mais moderno em termos de possibilidades de criação computadorizada, o laboratório tem servido para formação, apoiando diversas disciplinas e cursos, além de oferecer um espaço para experimentos importantes de professores e alunos. A partir deste núcleo, criaram-se novas disciplinas, como as de *web design* e de infografia.

Em seu trabalho pessoal, Sandra Rey, partindo de fotografias, explora a possibilidade de criar profundidade, fugindo à perspectiva clássica, centralizada em um ponto de fuga, e adotando procedimentos com as imagens através de compressões, condensações e sobreposições. Nessas operações, outras figuras vão surgindo, sem que nenhuma forma ou imagem seja acrescentada, tudo decorre dos processo de manipulação das fotos iniciais. Assim, a mecânica dos instrumentos tecnológicos é o universo disponível para a artista, e suas escolhas vão definindo o resultado visual que nos é oferecido. Ele resulta de um método de trabalho que, utilizando-se das modernas tecnologias da computação, sobrepõe em um mesmo plano mais de 80 imagens. Os achados nunca são casuais, pois a escolha dessas imagens está carregada de sentidos.

Eny Schuch desenvolve uma série de experimentos formais com um grupo de artistas de diferentes formações, criando instalações que articulam vídeos e *performances*. O resultado do trabalho foge a uma classificação de categoria por suas



Foto: Acervo do artista.



Alberto Semeler
Objeto técnico II – inatos digitais, 2010, *frame* vídeo interativo
apresentado em quatro monitores de alta definição 42".
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

multifacetadas, pois, em alguns casos, mesmo, criam relações *in situ*, uma vez que imagens do próprio espaço em que o trabalho é apresentado são projetadas sobre os corpos dos *performers*. Com isso, a artista e seu grupo buscam aprofundar aspectos formais e conceituais das tecnologias digitais em aplicação diferenciada; um tema importante no momento, e que eles aprofundam com seus experimentos.

De forma bastante original, Alberto Semeler desenvolve um trabalho com uma iconografia do repulso, com experimentos de manipulação de imagens de órgãos e de cirurgias. A origem das imagens não é revelada, no entanto, elas deixam passar um estranhamento, e suas formas são pouco agradáveis. Essas imagens são trabalhadas em programas que as fragmentam e reordenam continuamente, como

projeções com que o espectador interage. O resultado apresenta-se como um mosaico de imagens em contínua mutação, acompanhadas de sons construídos eletronicamente. No caso desse artista, o domínio dos procedimentos tecnológicos da criação por computador é fundamental nos resultados finais do projeto. Suas instalações interativas apontam a integração entre processos criativos e processos técnicos de produção de imagens em computador.

Também na linha das instalações interativas, deve-se citar o experimento do grupo de pesquisa Interfaces Digitais POA-VAL Laboratório 1, projeto que envolveu artistas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Brasil, e da Universidade Politécnica de Valência, na Espanha. Com a coordenação de Sandra Rey, dele participaram professores e alunos do PPGAV e do DAV,²⁰ que exploraram diferentes possibilidades de se abordar a paisagem de forma criativa e atualizada com as novas

²⁰ Participaram da equipe brasileira: Eny Schuch, Maria Amélia Bulhões, Maria Ivone Santos, Elaine Tedesco, Claudia Paim, Claudia Zanata, Alberto Coelho, Eriel Araújo, Andréa Bracher, Niura Borges, Alexandre Nicolodi, Joubet Vidor, Rafael Pagatini, Ronaldo Aldo.

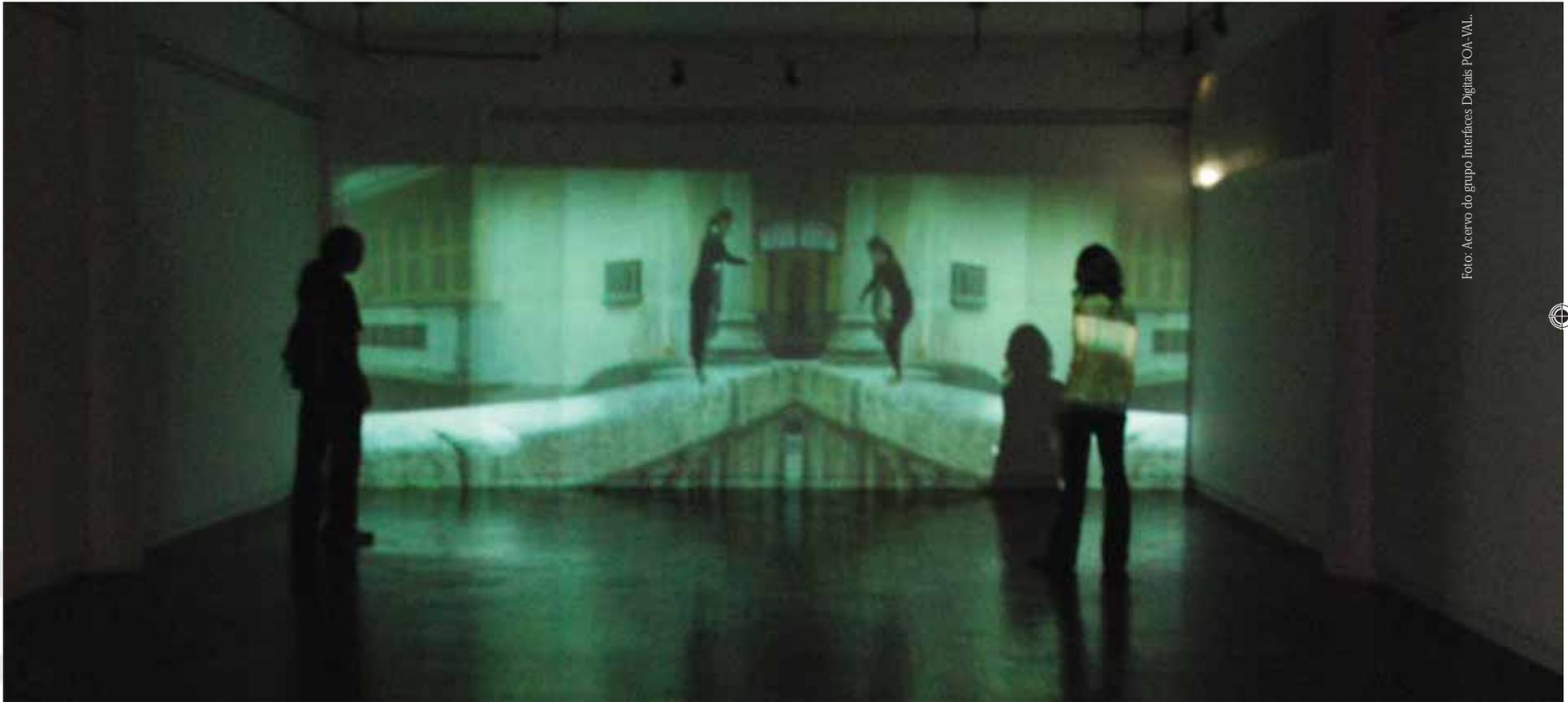


Foto: Acervo do grupo Interfaces Digitais POA-VAL.

Interfaces Digitais POA-VAL – Laboratório 1
2007, projeção com panoramas interativos de Porto Alegre/Brasil e Valência/Espanha. Instalação interativa, realizada por hibridações envolvendo fotografia, vídeo, tratamento de imagens e programação com interatividade.





tecnologias digitais. Os integrantes do grupo de pesquisa trabalharam na elaboração de vídeos com imagens de diferentes espaços geográficos da cidade de Porto Alegre, fazendo com que as mesmas se tocassem, dialogassem entre si e se contaminassem.

Para a exposição, utilizou-se uma forma muito simples de panorâmica. A estrutura de cada vídeo consiste em uma sequência básica de imagens em grande ângulo, de diferentes espaços das duas cidades, as quais se distribuem em duas montagens diversas. Cada uma delas é projetada em uma parede, ficando antepostas entre si, de forma que o espectador possa ver ambas, quando situado em um ponto central da sala, simplesmente voltando a cabeça para um lado e para o outro. No escuro do ambiente, as projeções antepostas compõem, ilusoriamente, uma visão em 180°. Para montar as imagens panorâmicas de base, foram utilizados tanto fotografias sequenciais quanto vídeos. O que é mostrado são paisagens urbanas que se intercalam, sem deixar evidente onde se inicia uma e se conclui a outra; locais escolhidos das cidades de Porto Alegre e Valência movem-se lentamente como uma única imagem. A adoção da forma panorâmica para apresentação dessa obra-laboratório foi resultante de muitas análises e debates, mas decorreu, sobretudo, da confluência da experiência já acumulada pela equipe do Laboratório da Luz e do desejo do grupo da UFRGS de fazer um experimento nesse sentido. Sobre esse pano de fundo, que permanece sempre em contínuo *slow motion*, foram inseridos – em pontos específicos que necessitam ser descobertos pelo espectador participante – pequenos vídeos ou sons, com sugestões poéticas, devaneios e citações. A interatividade decorre do uso de *mouses* que, quando apontados para os lugares corretos das projeções, possibilitam aos espectadores descobrirem a entrada dos elementos que estabelecem os diálogos. Essa é uma interatividade de primeiro nível que, mesmo funcionando de maneira básica em termos tecnológicos, permite uma variada gama de interpretações, pela grande variedade de imagens disponibilizadas.

Também em *web arte* encontram-se experimentos derivados do Instituto de Artes, dentre eles o projeto de Andrei Thomaz, *Cubos de cor*, um labirinto onde, a cada passo dado, entra-se em um cubo. De diversas cores, os cubos informam sua cor relativa ao cubo anterior (ex. 15% mais rosa), e, na lacuna, o espectador digita a direção que deve tomar. O jogo estimula a memória, traçando um mapa mental do caminho já feito. Atualmente, o artista encontra-se no Programa de Pós-Graduação da USP, trabalhando sob orientação de Gilberto Prado.

Deve-se destacar que, cada vez mais, a imagem numérica ganha importância nas artes visuais contemporâneas e se diversificam as possibilidades de atuação artística nas especificidades desse universo. Assim, o Instituto de Artes tem concorrido





para ampliar o espectro dessas produções no Estado. Considerando a abertura de interlocução dessas produções com outras áreas do conhecimento e seu caráter renovador para o campo da arte, vale ressaltarem-se os experimentos conceituais e práticos que vêm sendo desenvolvidos no âmbito da imagem numérica e que estão sendo trabalhados no Instituto de Artes. Com os recursos tecnológicos de equipamentos que estão sendo implantados no Instituto, muitas possibilidades de criar representações baseadas em processos preponderantemente computacionais foram geradas. São laboratórios e novas disciplinas que estão ampliando o repertório dos alunos e exigindo dos professores um constante aprimoramento, seja como docentes, seja no seu próprio trabalho artístico. Assim, de diferentes formas eles elaboraram poéticas que alargam e dinamizam o campo da arte, inaugurando novas categorias artísticas, estabelecendo novas estratégias processuais e explorando os novos recursos tecnológicos.

Por outro lado, os diferentes tipos de deslocamentos possibilitados pelo desenvolvimento das estruturas comunicacionais estabelecem novas dinâmicas no sistema da arte, exigindo novas conexões. O Instituto de Artes da UFRGS não se manteve à margem desses processos; pelo contrário, abriu, dentro de seus espaços, possibilidades de experimentação e processos de legitimação que fazem dele um propulsor das rupturas que a contemporaneidade instaurou no meio artístico de Porto Alegre irradiando-se, ainda, por toda a Região Sul do País.





Obras consultadas

- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Curadoria de José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Museu da UFRGS, 2002.
- BRITES, Blanca Luz. A década de 80 nas artes visuais no Rio Grande do Sul. In: BRITES, B.; CATTANI, I.; KERN, M. L. (Org.) *Modernidade: anais do Congresso Brasileiro de História da Arte/CBHA*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991. (Estudos de Arte).
- BRITES, Blanca Luz. O acervo artístico do Instituto de Artes e seu espaço nas artes do Rio Grande do Sul. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 28., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2009. 1 DVD.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1995.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Facetas da nova geração de artistas do IA*. Catálogo de exposição coletiva realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 24/03 e 20/04 de 2000.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. (Visualidade).
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Arte contemporânea no acervo do Margs: uma abordagem da produção artística no Rio Grande do Sul durante os anos 1980 e 1990*. Catálogo da exposição *Curadorias de acervo: anos 1980/90*. Porto Alegre: Margs, 2000.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 29., 2009, Vitória. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2009.
- CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). *Porto Arte: Revista do PPGAV/IA/UFRGS*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, dez. 1992.
- CATTANI, Icleia Borsa. Identidade cultural e relações de poder: a arte contemporânea no Rio Grande do Sul, Brasil (1980-1990). In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1995.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. (Visualidade).
- FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento crítico, 3).
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- GRAVURA no Rio Grande do Sul: atualidade. Texto de Vera Chaves Barcellos. São Paulo: MAC/USP, 1985. Catálogo da exposição realizada no MAC-SP de 08/08 a 08/09 de 1985, no Margs de 19/12/85 a 15/01/86 e no Centro Cultural da PUC-RJ de 13/03 a 12/04/86.
- KERN, M. L.; ZIELINSKY, M.; CATTANI, I. *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. (Visualidade).
- SCARINCI, Carlos. *A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul (1900-1960)*. Porto Alegre: Habitasul, 1983. Catálogo.
- SIMON, Círio. *Arte no Rio Grande do Sul: as artes visuais institucionalizadas nos sucessivos projetos político-civilizatórios instaurados no atual território do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, IA, 2006. Manuscrito e CD-ROM.