

CAROLINA MEDINA

## RELINGUAGENS:

ARTISTAS NA CONTRAMÃO NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE,  
ANOS 1976-1982



**CAROLINA MEDINA**

**RELINGUAGENS:**

**ARTISTAS NA CONTRAMÃO NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE,  
ANOS 1976-1980**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais [ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte], pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa<sup>a</sup>. Dra<sup>a</sup>. Ana Maria Albani de Carvalho – PPGAV/UFRGS

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Blanca Luz Brites – UFRGS  
(Convidada Externa)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia –  
PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da  
Silveira – PPGAV/UFRGS

**PORTO ALEGRE, 2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Carolina Medina da  
Relinguagens: artistas na contramão no cenário  
artístico de Porto Alegre, anos 1976-1982 / Carolina  
Medina da Costa. -- 2023.  
150 f.  
Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Arte Postal. 2. Conceitualismos. 3.  
Experimentalismo. 4. jovens artistas dos anos 1970. 5.  
Sistema da arte no Rio Grande do Sul. I. Carvalho, Ana  
Maria Albani de, orient. II. Título.

**Para Dulce.**

## AGRADECIMENTOS

Por mais que se diga que o processo de pesquisa e de escrita sejam situações solitárias, e acredito que em grande parte isso seja verdade, a presença de algumas pessoas foi de grande importância para alcançar o objetivo inicial deste projeto.

Nesse sentido, gostaria de expressar minha gratidão, em primeiro lugar, à minha orientadora profa. Dra. Ana Albani, por acolher a pesquisa, colaborar com suas contribuições fundamentais e pelo trato humanizado com todas as questões referentes à pesquisa.

Aos membros da banca, profa. Dra. Blanca Brites, profa. Dra. Maria Amélia Bulhões e prof. Dr. Paulo Silveira, não apenas pelo aceite, pela leitura e pelas contribuições com a esta pesquisa, mas também pelos ensinamentos compartilhados ao longo dos últimos anos no IA.

Agradeço também a generosidade e atenção dos artistas Teresa Poester, Simone Michelin, Sandra Simones, Bea Fleck e Jesus Escobar, que se dispuseram a realizar entrevistas e a compartilhar documentos, bem como aos demais integrantes do grupo, também muito receptivos em relação às demandas de pesquisa.

Às pessoas que estiveram sempre ao meu lado e que iluminam a minha vida diariamente: minha mãe, Dulce, meus irmãos, Filipe e Priscila, minhas sobrinhas, Olivia e Rafaela, meus parceiros de todas as horas, Rodrigo e Beti, e meus queridos amigos, especialmente Carol, Marina e Jéssica.

E, por fim, gostaria também de agradecer aos profissionais da saúde, assim como aos funcionários de instituições educacionais e culturais, tanto públicas quanto privadas, com os quais tive contato. Todos foram sempre solícitos e prestativos. Que nossas áreas sejam mais valorizadas daqui em diante e que a

saúde, a educação, a pesquisa e a cultura sejam reconhecidas com o devido valor que merecem.

*O que é, então, a arte senão um modo de pensar.  
Os fenômenos sociais também são obras de  
arte e dizem respeito a todas as pessoas.*

Roberto Jacoby

## **RESUMO**

Esta dissertação investiga o posicionamento experimental de jovens artistas vinculados ao Instituto de Artes da UFRGS, durante o final dos anos 1970, que se colocaram na contramão e ousaram desafiar os padrões conservadores predominantes no cenário artístico de Porto Alegre. Sob a liderança de figuras como Jesus Escobar (1956), Teresa Poester (1954), Karin Lambrecht (1957), Heloisa Schneiders (1955–2005) e Simone Michelin (1956), esse grupo realizou uma série de proposições artísticas que exploravam múltiplas linguagens, predominantemente relacionadas à arte contemporânea, como Arte Correio, Arte Conceitual e a Arte Pop. Por meio de pesquisa em arquivos e entrevistas, o estudo teve como objetivo principal reunir documentos que retratassem as ações desse grupo, contextualizando-as dentro do panorama político e cultural da época. Além disso, buscou-se compreender as estratégias utilizadas pelos jovens artistas para difundir e legitimar suas produções, bem como investigar o impacto dessas experiências na introdução da arte contemporânea em Porto Alegre.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Sistema da arte no Rio Grande do Sul; Arte Postal; Conceitualismos; Experimentalismo; jovens artistas dos anos 1970.

## **ABSTRACT**

This dissertation investigates the experimental positioning of young artists associated with the Institute of Arts at UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul) during the late 1970s. These artists went against the grain and dared to challenge the prevailing conservative standards in the art scene of Porto Alegre. Under the leadership of figures like Jesus Escobar (1956), Teresa Poester (1954), Karin Lambrecht (1957), Heloisa Schneiders (1955–2005) and Simone Michelin (1956), this group carried out a series of artistic propositions that explored multiple languages, predominantly related to contemporary art, such as Mail Art, Conceptual Art, and Pop Art. Through archival research and interviews, the study's main objective was to gather documents that portrayed the actions of this group, contextualizing them within the political and cultural landscape of the time. Additionally, the research aimed to understand the strategies used by young artists to disseminate and legitimize their productions, as well as investigate the impact of these experiences on the introduction of contemporary art in Porto Alegre.

## **KEYWORDS**

Art system in Rio Grande do Sul; Mail Art; Conceptualisms; Experimentalism; young artists of the 1970s.

## **LISTA DE FIGURAS**

**Imagem 1** Jesus Escobar. Sem título, 1976. Xilogravura.

**Imagem 2** Jesus Escobar. Sem título, 1978. Serigrafia.

**Imagem 3** Flávio de Carvalho, Registro da Experiência nº 3, 1956.

**Imagem 4** Hélio Oiticica na inauguração da exposição Opinião 65, 1965.

**Imagem 5** Domingos da Criação, 1971.

**Imagem 6** Publicação Propositiones Criativas, 1971.

**Imagem 7** Publicação Propositiones Criativas, 1971.

**Imagem 8** Publicação Propositiones Criativas, 1971.

**Imagem 9** Catálogos da Galeria Turma, 1978.

**Imagem 10** Frederico Morais no MARGS, 1977.

**Imagem 11** Registros da performance de Cláudio Goulart e Flávio Pons no MARGS, 1979.

**Imagem 12** Jesus Escobar no Instituto de Artes. Sem data.

**Imagem 13** Jesus Escobar no Instituto de Artes. Sem data.

**Imagem 14** Jesus Escobar no Instituto de Artes. Sem data

**Imagem 15** Karin Lambrecht no bar do 8º andar do Instituto de Artes. Sem data.

**Imagem 16** Postal de Jesus Escobar, década de 1980.

**Imagem 17** Postal de Jesus Escobar para Teresa Poester, setembro de 1981.

**Imagem 18** Postal de Simone Michelin, sem data.

**Imagem 19** Postal de Teresa Poester, sem data.

**Imagem 20** Corrente Mohammed. 1979.

**Imagem 21** Postal de Jesus Escobar, 1979.

**Imagem 22** Detalhe de um postal de Jesus Escobar. Década de 1980.

**Imagem 23** Arte ambiental de Carlos Asp. Boletim Informativo, 1975.

**Imagem 24** Curso de Carlos Scarinci no MARGS, em 1975.

**Imagem 25** Manifesto, 1976.

**Imagem 26** Exposição Atividades Continuadas, MARGS, 1976.

**Imagem 27** Trabalho de Jesus Escobar na mostra exposição Atividades Continuadas, MARGS, 1976.

**Imagem 28** Exercício Painel, realizado por Jesus Escobar, Karin Lambrecht, Simone Michelin e Heloísa Schneiders, em 1977.

**Imagem 29** Capa do Jornal Linguagem, 1977.

**Imagem 30** Colagem coletiva e trabalhos de Leopoldo Plentz, Sandra Simones e Ricardo Richter, veiculadas no jornal Linguagem, 1977.

**Imagem 31** Registro do lançamento do álbum Relinguagem I, 1978.

**Imagem 32** Registro do lançamento do álbum Relinguagem I, 1978.

**Imagem 33** Registro da exposição dos trabalhos do Álbum Relinguagem.

**Imagem 34** Registro da exposição dos trabalhos do Álbum Relinguagem.

**Imagem 35** Heloisa Schneiders fotografando em meio ao lançamento da mostra do álbum Relinguagem, 1978.

**Imagem 36** Vista superior da exposição dos trabalhos do Álbum Relinguagem, 1978.

**Imagem 37** Registros da mostra do álbum Relinguagem, 1978.

**Imagem 38** Obra para o Dia do Trabalhador, realizada em colaboração por Jesus Escobar e Teresa Poester, 1978.

**Imagem 39** Jornal Correio do Povo, sem data.

**Imagem 40** Capa do álbum Relinguagem I, 1978.

**Imagem 41** 2ª página do Religuagem I, 1978.

**Imagem 42** Trabalho de Vera Chaves Barcellos no Álbum Relinguagem.

**Imagem 43** Trabalhos de Teresa Poester (esq.) e Umbelina Barreto (dir.), veiculados no álbum Relinguagem I, 1978.

**Imagem 44** Trabalhos de Leopoldo Plentz (esq.) e Dedé Ferlauto (dir.), veiculados no álbum Relinguagem I, 1978.

**Imagem 45** Obras veiculadas no Álbum Relinguagem, 1978.

**Imagem 46** Obras veiculadas no Álbum Relinguagem, 1978.

**Imagem 47** Álbum Guahybe, 1978.

**Imagem 48** Trabalhos veiculados no álbum Guahybe, 1978.

**Imagem 49** Cartaz da exposição dos formandos do Instituto de Artes do segundo semestre, 1978.

**Imagem 50** Registro da formatura em Artes Visuais da UFRGS, 1978.

**Imagem 51** Trabalho de Alberto Harrigan no álbum Relinguagem II, 1979.

**Imagem 52** Trabalhos veiculados no Álbum Relinguagem II, 1979.

**Imagem 53** Trabalhos veiculados no Álbum Relinguagem II, 1979.

**Imagem 54** Trabalhos do álbum Relinguagem II, de Simone Michelin, Robin Crosier, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky, 1979.

**Imagem 55** Exposição de Arte Postal no Teatro de San Salvador, 1979.

**Imagem 56** Cartaz da exposição de Arte Postal no Instituto de Artes, 1978.

**Imagem 57** Jornal Correio do Povo divulgando a exposição de Arte Postal no Instituto de Artes, 1979.

**Imagem 58** Postal “Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador”, enviado por Wesley Duke Lee, 1981.

**Imagem 59** Convite da exposição Porque sim, no MARGS, 1982.

**Imagem 60** Heloisa Schaneidrs e Simone Michelin vestidas com as camisetas com estampas de suas serigrafias, 1982.

**Imagem 61** Carlos Pasquetti na exposição Porque sim no MARGS, 1982.

**Imagem 62** Making of do vídeo Porque Sim, fragmentos de multimedia, 1982.

**Imagem 63** Frame do vídeo Porque Sim, fragmentos de multimedia, 1982.

**Imagem 64** Frame do vídeo Porque Sim, fragmentos de multimedia, 1982.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....   | 13  |
| <b>CAPÍTULO 1 - CONEXÕES POSSÍVEIS: CONCEITUALISMOS A PARTIR DO BRASIL</b> .....          | 20  |
| <b>1.1. Novas linguagens para uma nova geração</b> .....                                  | 22  |
| 1.1.1. Influências da Contracultura .....   | 25  |
| <b>1.2. Conceitualismos desde o Brasil</b> .....  | 31  |
| 1.2.1. Conceitualismos a partir do Brasil: antecedentes .....                             | 35  |
| 1.2.2. “Segundo golpe”: a virada da década de 1960 para 1970 .....                        | 40  |
| <b>1.3. Experimentalismo no circuito artístico de Porto Alegre nos anos 1970</b><br>..... | 45  |
| 1.3.1 Uma brecha para a atualização do cenário artístico Porto-alegrense .....            | 53  |
| <b>CAPÍTULO 2 - NOVAS LINGUAGENS EM UM CENÁRIO REACIONÁRIO</b> .....                      | 66  |
| 2.1. Jornal Linguagem e o estabelecimento de novos espaços .....                          | 83  |
| 2.2. Relinguagem I e Guahybe: aqui há novas linguagens .....                              | 97  |
| 2.3. Relinguagem II: final da década e uma nova etapa da geração 1970 .....               | 117 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 134 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 143 |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1960 é lembrada pelo surgimento de uma cultura jovem internacional que, ao se deparar com os novos desafios de um mundo em constante mudança e as transformações que acompanham a transição para a idade adulta, moldou novas maneiras de se expressar, comunicar e de se comportar. Dando seqüência a essas “adaptações” às novas realidades urbanas, os jovens da década de 1970 incorporam muitas das referências da geração anterior, realizando “releituras” e estabelecendo novas camadas do que foi proposto nos anos 1960.

Embora esteja inserida neste contexto mais amplo, a presente dissertação investiga um conjunto de proposições artísticas bastante particulares, criadas em um sistema artístico periférico em relação aos principais centros do mundo e do Brasil. Esse conjunto de proposições, pode-se dizer inovadoras, foi realizado por estudantes de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o propósito de expressar sua criatividade livremente e se posicionar diante de um mundo em transformação. As seguintes denominações serão utilizadas neste trabalho para se referir ao grupo de amigos e colegas, estudantes do Instituto de Artes: "artistas na contramão", "jovens artistas", "artistas em formação" ou em "desformação", "conceitualistas" ou "experimentalistas". Com essas denominações em mente, considera-se:

1. “Artistas na contramão”, por se oporem ao sistema oficial e às linguagens artísticas estabelecidas;
2. "Jovens artistas", por estarem iniciando novos ciclos de vida, tanto profissionalmente quanto pessoalmente;
3. "Artistas em formação", por terem optado por um ensino formal em Artes Visuais e passado pelos processos e provações comuns a uma formação acadêmica;
4. "Artistas em 'desformação'", por buscarem formas de se opor ao ensino formal e questionarem suas limitações enquanto o recebiam;
5. "Conceitualistas", por incorporarem referências de linguagens contemporâneas, como a Arte Conceitual, mas com características próprias da região em que viviam;

6. "Experimentalistas", por experimentarem e investigarem as possibilidades disponíveis na arte, misturando técnicas, desenvolvendo linguagens próprias e adotando um posicionamento crítico e reflexivo em relação às convenções.

Embora não fossem um grupo formalmente estabelecido, esses artistas se uniam por suas afinidades estéticas e pessoais, bem como pelo objetivo comum de questionar o conceito de arte por meio da experimentação e do desenvolvimento de atividades coletivas realizadas fora dos círculos oficiais. O grupo incluía Beatriz Fleck (1955), Elton Manganelli (1948-2021), Heloisa Schneiders da Silva (1955-2005), Humberto Vieira (1955), Jesus Escobar (1956), José Flores, Karin Lambrecht (1957), Regina Coeli Rodrigues (1954-1993), Silvia Tovo (1950), Simone Michelin Basso (1956) e Teresa Poester (1954). Outros estudantes do curso de Artes Visuais transitavam pelo grupo e colaboraram com as ações coletivas, como Leopoldo Plentz (1952), Paulo Haeser (1950), Renato Heuser (1953) e Umbelina Barreto (1954), além de estudantes de outros cursos da universidade, como Arthur Nestrovski (1959) e Beatriz Fiallo, da música, Milton Kurtz (1951-1996), da arquitetura, e Paulo Flores (1955), do teatro.

Os jovens artistas buscavam meios externos à academia para expressarem linguagens contemporâneas, aspirando, em grande medida, dialogar com os contextos socioculturais e políticos da época, além de estabelecer um maior contato com o espaço urbano no qual se inseriam. Assim, o experimentalismo se torna uma alternativa, caracterizando-se pela exploração de novas práticas que, neste caso, se concentrou no uso de técnicas e materiais acessíveis, muitas vezes apropriados e ressignificados. Além disso, realizaram experimentos que combinavam e exploravam os limites de técnicas como gravura, fotografia e xerografia.

As principais tendências que serviram de base foram a Arte Pop e a Arte Conceitual, sendo essas influências percebidas no uso de elementos midiáticos e citadinos, que alimentavam o universo imagético nas práticas coletivas e individuais. A necessidade de comunicar e expressar suas concepções artísticas e de mundo, os coloca em contato com a Arte Postal, movimento que circulava com toda a sua potência na década de 1970. A Arte Postal proporcionava uma oportunidade ideal para eles colocarem seus experimentos em circulação e conhecerem o que estava

sendo produzido por artistas de outros países, tudo isso com uma orientação conceitualista em mente.

Durante uma entrevista em julho de 2017, quando a pesquisa estava nos estágios iniciais, Teresa Poester relatou que grande parte do material relacionado à Arte Postal, criado por ela e pelos colegas do grupo, foi descartado por acreditar-se que não era adequado para exposição em galerias e museus. Apesar disso, uma porcentagem da produção foi conservada, formando parte da história recente que está sendo registrada e necessita de alicerces para ser concebida. Trata-se de uma produção criativa, que inovou em seu campo de atuação e contribuiu para o contexto mais amplo em que se inseria. Não se tratava de um caso único e isolado, conforme afirmado por Carvalho:

[...] artistas do período investiam em estratégias colaborativas, tanto na criação das obras, quanto nas modalidades de apresentação e exibição dos trabalhos produzidos. A formação de coletivos e o uso da fotografia, nestes casos, operavam como posicionamento crítico em relação aos regimes de visibilidade e invisibilidade vigentes e promovidos tanto pelas instituições hegemônicas, quanto pelo mercado. (CARVALHO, 2009, p.75)

Assim, o objeto de pesquisa se estabelece em paridade com outros grupos existentes no período, mas apresenta suas particularidades, estas contribuidoras para o desenrolar da história da arte de Porto Alegre. Carecendo de um olhar mais atento, cabe a esta pesquisa priorizar a produção do grupo, colocando-os como protagonistas e investigando suas contribuições para o circuito artístico local. Além disso, é importante destacar inicialmente que este trabalho pode ser compreendido como um desdobramento das pesquisas de mestrado de Ana Maria Albani de Carvalho, sobre o grupo *Nervo Óptico* e o *Espaço N.O.* (UFRGS, 1994), bem como da pesquisa de Luise Malmaceda, que aborda o conceitualismo presente no cenário artístico de Porto Alegre nos anos 1970 (USP, 2018).

Apesar de inédito, o objeto de estudo se relaciona de maneira próxima às pesquisas citadas. Trata-se de um resgate histórico que irá acrescentar uma nova página à história da arte do Rio Grande do Sul, ampliando a compreensão do conceitualismo praticado na região durante os anos 1970. Para tanto, a análise se baseia em duas vias específicas de legitimação: locais de produção e de circulação,

com foco no papel do ensino do Instituto de Artes da UFRGS e nas contribuições de galerias, museus e outros espaços culturais na recepção da arte contemporânea em Porto Alegre. Assim, o principal objetivo é coletar e organizar a produção de arte contemporânea, de viés conceitualista, do grupo de jovens estudantes de artes do IA. Através disso, busca-se compreender os motivos que levaram esses artistas a desenvolverem propostas colaborativas e experimentais em um cenário que, inicialmente, pouco simpatizava com tais práticas.

Toda a produção artística e cultural sofre estímulos do contexto em que se origina sendo, por isso, fundamental tratar em primeira instância os contextos que possibilitaram a emergência de novas estéticas no sistema artístico de Porto Alegre. Cabe também salientar a importância de restabelecer o cenário político e sociocultural do final dos anos 1960, já que a década seguinte dá seguimento à cultura que se originou nesse período. Porém, o faremos de forma concisa, pois muitos estudos já se detiveram a estas questões, sendo mais produtivo, portanto, que sigamos a partir do estudo de outras circunstâncias<sup>1</sup>. Assim, pontuaremos algumas condições históricas, por serem de extrema importância para a compreensão do cenário onde atuaram os jovens artistas no final dos anos 1970 em Porto Alegre.

Tendo em vista as múltiplas faces componentes do problema de pesquisa, os marcos teóricos apoiam-se em estudos interdisciplinares envolvendo teóricos da arte, historiadores da arte, historiadores e cientistas sociais. Dentro desta perspectiva, os principais referenciais teóricos são: as investigações sobre as terminologias e conceitos de “conceitualismo” e “desmaterialização da obra de arte”, de Luis Camnitzer (1997), Cristina Freire (2006, 2009) e Lucy Lippard (1973). O cenário político e cultural será analisado a partir das pesquisas de Luise Malmaceda (2018), Charles Monteiro (2007) e Heloisa Buarque de Hollanda (1980), que exploram as particularidades do contexto cultural e artístico brasileiro, além da publicação *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul* (2013), de Carla Rodeghero, Dante Guazzelli e Gabriel Dienstmann, que aborda especificamente o cenário do Rio Grande do Sul durante a Ditadura Militar no Brasil

---

<sup>1</sup> Recomenda-se a dissertação de mestrado de Luise Malmaceda intitulada *O eixo sul experimental: conceitualismos e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970*, que será mencionada diversas vezes ao longo desta dissertação. Além de abordar o cenário dos anos 1960, a pesquisadora traz importantes contribuições sobre o cenário artístico e cultural de Curitiba e Porto Alegre nos anos 1970.

(1964–1985). As ideias de “sistema artístico” e o estudo do circuito artístico de Porto Alegre serão abordadas com suporte das pesquisas de Maria Amélia Bulhões (1990, 2007), Ana Maria Albani de Carvalho (1994, 2004) e Felipe Caldas (2013), pois se tratam de concepções atualizadas sobre a ideia de “campo artístico” de Pierre Bourdieu, mais apropriadas às demandas da arte contemporânea e que compreendem o sistema artístico do Rio Grande do Sul.

Além disso, a metodologia adotada consiste no levantamento de fontes primárias, como jornais (Correio do Povo, Zero Hora, Folha da Tarde), revistas e trabalhos de arte experimental dos jovens artistas estudados. Essas fontes foram encontradas em acervos públicos de Porto Alegre, como o MARGS, o Arquivo Histórico do Instituto de Artes, a Fundação Vera Chaves Barcellos, a Pinacoteca Aldo Locatelli e o MACRS, e em acervos privados de artistas pesquisados, como Beatriz Fleck, Teresa Poester, Jesus Escobar e Simone Michelin. Por fim, foram realizadas entrevistas com Jesus Escobar, Teresa Poester, Beatriz Fleck, Sandra Regina e Simone Michelin, responsáveis por nortear muitas das questões que surgiram ao longo da pesquisa.

Quanto à organização da parte textual do trabalho, optou-se por dividir o conteúdo em dois capítulos. No primeiro, intitulado *Conexões possíveis: conceitualismos a partir do Brasil*, são resumidos os eventos que possibilitaram a emergência do conceitualismo na cena artística do Rio Grande do Sul. O capítulo está dividido em três assuntos centrais, que abordam as novas linguagens da década de 1960, a prática conceitualista *a partir do Brasil* e o experimentalismo presente em Porto Alegre. Busca-se estabelecer uma linha de raciocínio que conduza a compreensão da forma como as linguagens artísticas de viés conceitual da década de 1960 assumiram um caráter sociopolítico e experimental nas práticas dos estudantes do IA no final dos anos 1970.

Para isso, faremos uso do conceito de “dispositivo” desenvolvido por Michel Foucault e posteriormente definido por Giorgio Agamben (2005). Nosso objetivo é compreender como as redes de poder presentes nas convenções estabelecidas pela sociedade e pelo sistema artístico afetavam a produção dos jovens artistas, e como eles buscaram criar novas estratégias de comunicação, circulação e expressão para contornar essas imposições. Nesse contexto, as práticas desses estudantes podem

ser vistas como "contradispositivos", já que questionam e se opõem às convenções estabelecidas, devolvendo a expressão artística e a criatividade para a esfera social, mais próxima das pessoas e da realidade. Isso também está relacionado às mudanças comportamentais do período, que se intensificaram a partir dos anos 1960, em que a contracultura serviu como um movimento de validação das contestações e percepções da juventude.

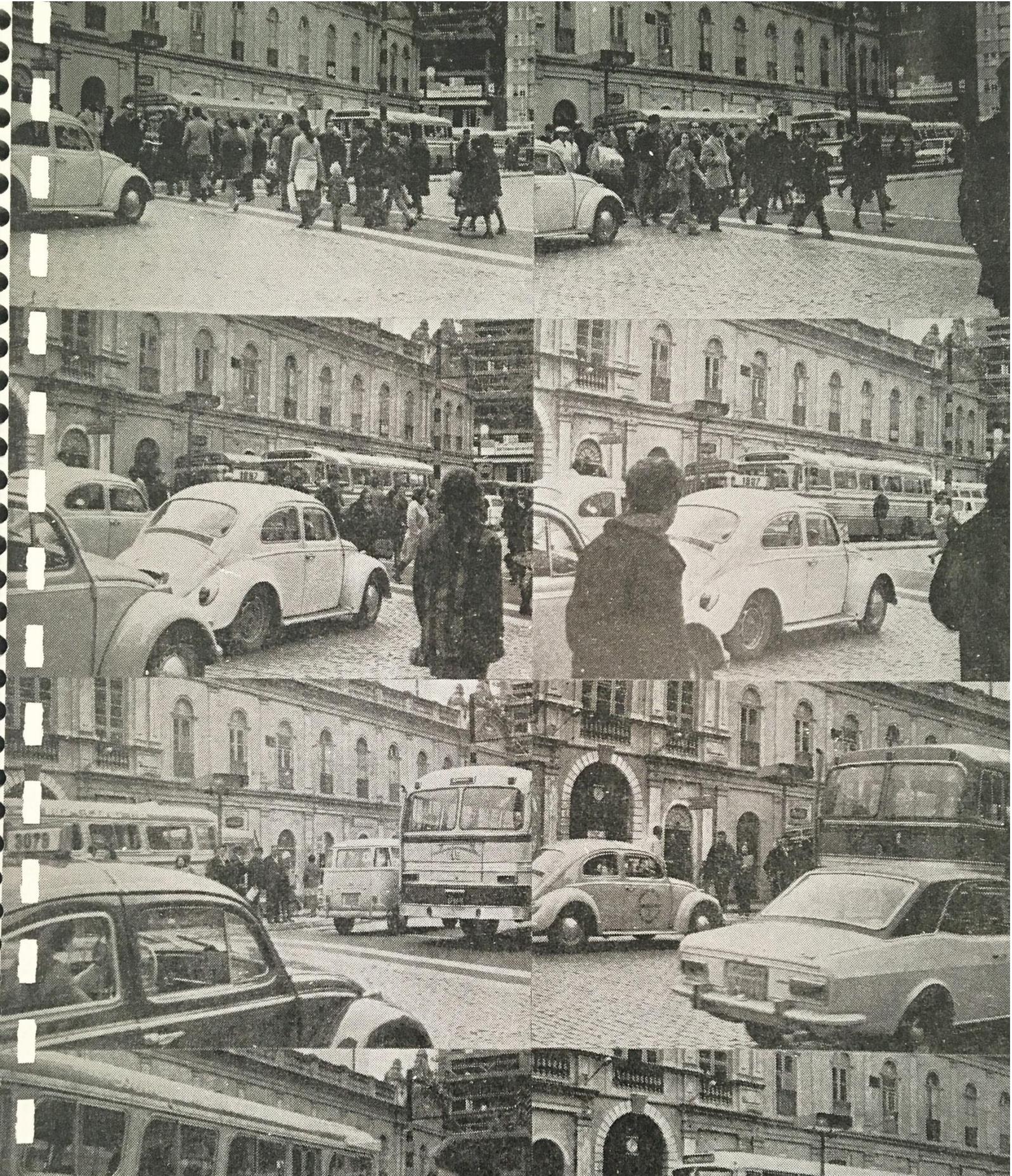
Também abordaremos as diferentes concepções do termo "arte conceitual" e como ele se desenvolveu na América Latina. Os trabalhos de Luis Camnitzer, Cristina Freire e Lucy Lippard serão fundamentais para a nossa compreensão dessas diferenciações. Faremos uso do livro de Heloisa Buarque de Hollanda para compreender o cenário contracultural brasileiro, proporcionando uma visão abrangente da produção cultural do período. Além disso, os estudos de Artur Freitas (2013) foram utilizados para examinar a arte de guerrilha realizada no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, uma produção mais politicamente engajada, embora não diretamente relacionada ao objeto de estudo, mas que ainda assim precisa ser mencionada.

Ao final do capítulo, examinaremos como o cenário artístico local recebeu as propostas artísticas de orientação conceitualista, assim como a "disputa" que se desenrolou no sistema artístico de Porto Alegre entre as gerações das décadas de 50, 60 e 70, na busca por aceitação de diferentes "concepções de arte". Nesse sentido, será destacado o papel do Instituto de Arte em "abrigar" o conceitualismo por meio de salões e cursos, como o de Julio Plaza, que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento experimental dos alunos da geração de 1960, com impacto também na geração de 1970. Por fim, enfatizaremos a importância de algumas galerias no processo de inserção da arte contemporânea, como a galeria *Turma* e o *Espaço 542*, bem como o papel desempenhado pelo MARGS, que promoveu debates com agentes do sistema artístico local, exposições e palestras que divulgaram novas linguagens artísticas.

O foco deste estudo será trabalhado no segundo capítulo, no qual as proposições artísticas do grupo de jovens artista, inovadoras no âmbito local, serão adensadas e analisadas em diálogo com as seus respectivos contextos. Assim, no capítulo dois, intitulado *Novas linguagens em um cenário reacionário*, o conteúdo será

subdividido em três partes distintas. Serão destacadas as principais proposições realizadas pelos artistas na “contramão”, como o jornal *Linguagem* (1977) e os álbuns *Relinguagem I* (1978), *Guahybe* (1978) e *Relinguagem II* (1979). Além disso, serão abordados os eventos que ocorreram durante a formação acadêmica no Instituto de Arte (IA), com ênfase nos que estão diretamente conectados às técnicas experimentais. Essa estrutura permitirá uma análise mais organizada das proposições mencionadas e das novas linguagens artísticas desenvolvidas nesse contexto desafiador.

Por fim, será abordada a exposição coletiva *Porque sim – fragmentos de multimídia*, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 1982. Essa exposição, criada por pelos artistas já formados Heloisa Schneiders da Silva, Renato Heuser e Simone Michelin, acompanhados de Mara Alvares, pode ser considerada como um desdobramento das experiências vividas e do conhecimento adquirido pelo grupo de estudantes, apresentando características inovadoras, ao mesmo tempo em que preserva parte da essência do que foi desenvolvido durante o período de formação artística. A exposição representa um marco significativo na trajetória desses artistas, evidenciando o colaborativismo e experimentalismo, assimilados no final dos anos 1970, bem como a evolução e a continuidade de suas pesquisas estéticas.



**CAPÍTULO 1 - CONEXÕES POSSÍVEIS:  
CONCEITUALISMOS A PARTIR DO BRASIL**

A exposição e conceituação de alguns termos utilizados ao longo desta dissertação são importantes para que o leitor tenha os suportes necessários para a compreensão do complexo cenário que ambientiza as proposições dos jovens artistas, que mais adiante veremos. Mais do que isso, para a compreensão de um comportamento juvenil que tem suas bases em um período de muitas mudanças, que perpassa os anos 1960 e se estende até o final dos anos 1970. Comportamento este que, não apenas rejeita o que é tido como convenções sociais, como também confronta tais costumes, à procura de novas movimentações. Assim sendo, o primeiro capítulo destina-se a trabalhar as ideias de “linguagem”, “conceitualismo” e “experimentalismo”, que aparecerão com frequência nas próximas páginas.

Veremos, logo no início do capítulo, que nos anos 1960 a sociedade estava passando por inúmeras transformações culturais, sociais e políticas, o que gerou uma necessidade de atualização da linguagem e do comportamento das novas gerações. Nesse contexto, surgiram movimentos como a contracultura, que rejeitava as convenções sociais estabelecidas e buscava novas formas de expressão e comportamento. A juventude da época se via diante de uma nova realidade, em que as tradições e normas culturais não mais faziam sentido e eram questionadas. A contracultura, portanto, foi uma resposta a essa necessidade de atualização e de ruptura com as formas tradicionais de pensar e agir. Essa nova maneira de se relacionar com o mundo e com a sociedade teve impactos profundos na arte e na cultura em geral, ensejando movimentos como a arte conceitual.

Veremos, na sequência, os desdobramentos que a arte conceitual toma ao ser inserida no contexto da América Latina. Para isso, partiremos da ideia ampliada de "América Latina", que nos permite considerar a diversidade cultural que existe na região. Assim, será adotada a abordagem proposta por Gerardo Mosquera (Cuba, 1945) de compreender a arte como realizada *a partir* ou *desde* a América Latina, como uma forma de retirar a ideia pejorativa que muitas vezes é associada à região. Iremos aprofundar nossa análise nos termos "conceitualismo" e "experimentalismo" e investigar como eles se manifestaram no contexto artístico brasileiro, com foco na cidade de Porto Alegre, que é o objeto de estudo desta pesquisa.

No Brasil, o conceitualismo ganhou características únicas em função do contexto político e social do país. A produção artística da época foi profundamente

impactada pelo regime militar, que reprimia a liberdade de expressão e censurava qualquer forma de manifestação artística que fosse considerada subversiva. Nesse cenário, os artistas tiveram que encontrar novas formas de comunicar suas ideias e concepções, muitas vezes utilizando recursos não convencionais e arriscando a própria segurança. Em Porto Alegre, ocorreu um choque entre as linguagens artísticas tradicionais e o surgimento da arte contemporânea, que rompia com as convenções estabelecidas e introduzia novas visões à criação artística. Esse embate, ainda que ameno e intrínseco a um processo geracional, desempenhou um papel fundamental para a consolidação da arte contemporânea e na configuração de um novo panorama artístico no Rio Grande do Sul, mais sintonizado com a cena artística tanto nacional quanto internacional.

### **1.1. Novas linguagens para uma nova geração**

Permito-me iniciar o primeiro tópico deste capítulo com uma breve digressão sobre a ideia de "linguagem". Essa noção será recorrente em toda a pesquisa e, portanto, é importante estabelecermos sua delimitação e sentido nos limites da presente pesquisa. No dicionário, encontramos a palavra "linguagem" definida como uma "faculdade de expressão audível" e "um conjunto de sinais falados, escritos ou gesticulados"<sup>2</sup>. Trata-se de uma capacidade fundamental que permite aos seres humanos transmitir informações, ideias, sentimentos e pensamentos uns aos outros. No caso dos demais seres vivos<sup>3</sup>, o uso de linguagens, canais ou sinais sensoriais também é feito com o objetivo de transmitir informações, sendo essencial para a proteção e perpetuação de espécies. Com isso, pode-se concluir que a principal finalidade da linguagem é a comunicação, que requer a participação de, pelo menos, um transmissor, um receptor e uma mensagem, que pode ser inteligível ou ininteligível. Nossa particularidade é, inclusive, a habilidade de utilizar a linguagem não apenas com a finalidade prática, mas também como forma de expressar símbolos singulares e profundos do indivíduo, sem a necessidade de ser acessível aos demais.

---

<sup>2</sup> BASTOS, Ronaldo. Minidicionário de língua portuguesa. 1. Ed. Caxias do Sul, RS: Culturama, 2016.

<sup>3</sup> Neste ponto, iremos pensar sobre "linguagem" de forma desvinculada do conceito da linguística, já que esta a compreende como uma forma de comunicação apenas humana.

Enquanto expressão artística, a linguagem viabiliza a criação de experiências que permitem ao público apreciar de outras perspectivas, enquanto oferece ao artista formas ilimitadas para se expressar. Ou seja, por meio da arte, o uso da linguagem se torna mais livre para exteriorizar o que o transmissor deseja, burlando, por vezes, a ideia de que deve haver uma mensagem que será passada e compreendida pelo receptor. As linguagens artísticas possuem a capacidade de comunicar de formas diferentes, chegando a se assemelhar à sensorialidade da comunicação encontrada em animais e plantas. Podem envolver os sentidos do corpo, já que estão diretamente relacionadas às memórias e percepções, tanto de quem cria quanto de quem vivencia a experiência artística.

No espaço e no tempo, todas as formas de linguagem se transformam e adquirem as características de cada lugar e cada momento, sofrendo interferências de diversos fatores, incluindo influências culturais e sociais. Isso evidencia o quanto os contextos podem ser determinantes para aflorar ou discriminar certas formas de expressão, sobretudo aquelas que advêm de grupos minoritários e que estão aquém do que é considerado socialmente aceito. A linguagem, nesse sentido, pode ser utilizada como uma ferramenta de poder, de modo a condicionar a grande massa a aceitar modos de ver e estar no mundo, conforme as determinações de quem domina as linguagens hegemônicas e rege o poder. Bons exemplos disso são as estratégias do capitalismo para impulsionar o consumismo e os regimes políticos, sobretudo os conservadores e ditatoriais, que costumam ser incisivos em seus métodos de comunicação e convencimento.

É importante pontuar que, ao longo da história da humanidade, houveram diversos momentos em que a cultura e a arte foram utilizadas como dispositivos de poder, para destacar ou oprimir grupos. Cabe apontar que o termo “dispositivo” é utilizado aqui com as significações estabelecidas por Giorgio Agamben (Itália, 1942) em seus estudos para traçar a genealogia do termo no pensamento de Michel Foucault. Segundo o autor, dispositivo é:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o

poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiram - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13).

Essa ideia cabe na presente pesquisa sobretudo para pensarmos sobre a ideia de profanação, concebido por Agamben como um “*contradispositivo* que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (p.45). Ou seja, o *contradispositivo* devolveria ao uso comum o que havia sido tomado pelos regimes do poder como forma de dominação. Considerando o conceito e o adaptando aos nossos estudos, tomo a liberdade para o relacionar com a ruptura almejada por tendências de vanguarda quando se lançam em oposição a movimentos considerados estagnados no tempo. Desse modo, a arte contemporânea, bem como as práticas experimentais podem ser lidas como *contradispositivos* que visam contestar o que é dado e pré-estabelecido por outrem. Novas linguagens artísticas, quando surgem em um sistema, circulam à sua margem e miram desconstruir concepções convencionais, ao menos até elas mesmas se tornarem parte do próprio sistema oficial e, a partir daí, reduzir sua capacidade renovadora.

Durante os anos 1960 e 1970, o contexto social foi estimulante para a transformação de comportamentos e formas de expressão. Por essa razão, tornou-se importante controlar as novas ferramentas que modelavam padrões, com o objetivo de afiná-las com os desejos das classes dominantes. No cenário brasileiro, por exemplo, o projeto político a partir da metade do século XX incentivou a inserção de culturas estrangeiras de acordo com os interesses elitistas, enquanto o Estado se esforçava para destacar apenas o que era aprovado por ele mesmo. Esse forte dirigismo, no entanto, desperta movimentos opostos que não se identificam e questionam os novos padrões pregados, criando, assim, linguagens alternativas, geralmente críticas, que buscam revolucionar em seus próprios sítios.

Isso justifica a necessidade deste trabalho em compreender como a cultura jovem dos anos 70 era afetada pelos poderes incidentes e quais foram as estratégias utilizadas para que fosse possível sua comunicação e expressão, tendo em vista se tratar de um momento em que as tecnologias midiáticas se expandem

internacionalmente enquanto a América do Sul passava por situações políticas e sociais problemáticas. Assim, questiona-se: como era ser jovem nos anos 1970, particularmente no Brasil e em Porto Alegre? Como os estudantes de artes, produtores de uma linguagem sensível, crítica e atenta às mudanças sociais, se movimentavam pela cidade? E como a realidade da cidade afetava em suas percepções e seus modos de criação? Busca-se suporte nos contextos para pensarmos sobre o espírito de coletividade que havia nos anos 1970 e sobre a postura experimental, que passa a ter espaço na prática de artistas em Porto Alegre.

Interessa ao nosso estudo levantar alguns pontos determinantes para a compreensão das linguagens que circulavam na década de 1970 e que foram incorporadas nas concepções artísticas dos estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre<sup>4</sup>. É importante, com isso, ressaltar que a análise feita se detém a um recorte da cultura jovem do período, que se tornou globalmente proeminente, o que nos leva à década de 1960, quando surgem movimentos que contestavam os padrões morais, estéticos e políticos estabelecidos no pós-guerra, chamado de contracultura.

### **1.1.1. Influências da Contracultura**

Antes de abordarmos os aspectos que caracterizam a contracultura, movimento cultural que exerce influência sobre o comportamento da geração de jovens artistas que abordaremos mais adiante, é necessário destacar alguns eventos significativos que impactaram e transformaram o cenário mundial durante o período, e que foram catalisadores para o surgimento do movimento. As lutas por independência, liberdade individual, direitos civis e paz se sobressaem nesse sentido, embalando conflitos em várias partes do mundo e tornando-se símbolos emblemáticos dos anos 1960.

---

<sup>4</sup> Recomenda-se as leituras das teses de Artur Freitas (2007, UFPR) e de Maria Amélia Bulhões (1990, USP), bem como das dissertações de Ana Maria Albani de Carvalho (1994, UFRGS) e Luise Malmaceda (2018, USP), por fornecerem uma abordagem abrangente do contexto sócio-político dos anos 1970.

Nesse sentido, a Guerra Fria (1947-1991) e a corrida espacial entre Estados Unidos e União Soviética se destacam como eventos que caracterizaram conflitos geopolíticos e ideológicos após a Segunda Guerra Mundial, gerando uma atmosfera global tensa. Simultaneamente, a Guerra do Vietnã (1955-1975) deixou marcas indeléveis no cenário mundial, incitando protestos massivos e mobilização pacifista em todas as partes do mundo. Enquanto a descolonização da África e da Ásia resultava na conquista da independência para muitos países, encerrando o domínio colonial europeu e redesenhando as relações internacionais, a expansão midiática - com a crescente influência da televisão, rádio e jornais - revolucionou a sociedade e a forma como as informações eram disseminadas. Paralelamente, nos Estados Unidos, os movimentos pelos direitos civis dos afro-americanos buscaram a igualdade de direitos, levando a inúmeras transformações sociais.

A década de 1960 ficou marcada também pelas conquistas do movimento feminista, simbolizadas pela popularização da minissaia, o movimento do amor livre e a revolução sexual, impulsionados pela criação da pílula anticoncepcional lançada no início dessa década nos Estados Unidos, os quais se tornaram ícones da emancipação feminina. No final dos anos 60, houveram eventos significativos como os protestos estudantis de Maio de 1968 em Paris, que contestaram as condições educacionais e a falta de liberdade acadêmica, resultando em mudanças significativas nas políticas governamentais e na cultura francesa, cujos reflexos se estenderam para o restante do mundo. Além disso, o icônico Festival de Woodstock em 1969, celebrou a liberdade, a paz, a música e o amor, tornando-se símbolos da contracultura e encerrando a década de maneira marcante.

É por este contexto que a juventude setentista foi influenciada a se posicionar criticamente frente às instituições, às convenções e às hierarquias estabelecidas, em busca da livre expressão como forma de resistência. A contracultura, assim, opôs-se aos valores morais, estéticos e políticos impostos pelo sistema capitalista, propondo um novo estilo de vida à margem do sistema oficial e influenciando transformações na moda, música, arte, cinema, literatura e no comportamento juvenil. O movimento *hippie*, o *rock'n'roll*, o movimento feminista, a luta pelos direitos dos negros e dos homossexuais tornaram-se símbolos da contracultura, no qual a rebeldia, as drogas e a liberdade sexual circulavam em conjunto.

Pode-se dizer que a liberdade é uma ideia chave deste movimento, de modo que os jovens lutavam para que pudessem viver de acordo com as suas concepções de mundo perante as transformações que ocorriam, desprendidos das convenções e modismos capitalistas. Nesse contexto, alguns movimentos artísticos desafiavam as convenções estéticas e sociais da época e influenciaram a cultura jovem. A *Pop Art*, que teve origem na década de 1950 na Inglaterra e nos Estados Unidos, explorou a cultura de massa e a iconografia dos quadrinhos e da publicidade, abordando de forma irônica a vida cotidiana materialista. Símbolos populares do cotidiano, como embalagens de alimentos e personagens da mídia, foram amplamente utilizados. A técnica de repetir várias vezes um mesmo objeto, com diferentes cores vibrantes, também se tornou uma característica marcante, tornando-se de uma tendência que provocava importantes reflexões sobre os valores e ideais da sociedade de consumo.

As estratégias utilizadas pelo movimento se espalham entre as décadas de 1960 e 1980, influenciando produções em outros países. No caso da América Latina, a tendência foi absorvida e desenvolvida considerando as questões locais, incluindo ícones mundiais, mas também inserindo símbolos sociais e políticos pertinentes às problemáticas da região. Além disso, a questão do suporte e das técnicas utilizadas é de grande importância, uma vez que a *Pop Art* buscou a reprodutibilidade das obras através do uso de técnicas como gravura e serigrafia, marcando uma reflexão sobre a unicidade das obras de arte em uma época de expansão dos meios de comunicação de massa, discussão que se aproxima do interesse dos jovens artistas no final da década de 1970 em Porto Alegre.

É relevante ressaltar, neste momento, a produção do artista Jesus Romeo Galdámez Escobar (1956), originário de El Salvador. Ao examinarmos as atividades do conjunto de artistas do Instituto de Artes da UFRGS, daremos especial destaque, em determinados momentos, à sua obra, em virtude da experiência e compreensão que ele possuía das linguagens artísticas em circulação na época. Nota-se que Jesus Escobar adotava a mesma estratégia da *Pop Art* ao apropriar-se de imagens midiáticas, utilizando essa iconografia contemporânea como meio de reflexão sobre a realidade da época. A figura do astronauta (Imagem 1), atributos de guerra e personalidades políticas eram constantes em seus trabalhos. Dentro de seu universo imagético, sua própria persona surge em meio dessas questões (Imagem 2), explorando também um aspecto mais pessoal ao trabalhar com imagens de terceiros

que tiveram um papel importante em sua trajetória. Além disso, o artista se interessava por técnicas acessíveis que permitiam a reprodutibilidade, como a gravura e o xerox, valorizando a liberdade na exploração de diversos meios e tornando sua obra mais acessível ao público.



**Imagem 1** - Jesus Escobar (1956) | Sem título, 1976 | Xilogravura, 1976 | Acervo: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



**Imagem 2** - Jesus Escobar (1956) | Sem título, 1978 | Serigrafia | Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Além da *Pop Art*, outro movimento que teve relação com o contexto sociopolítico libertário e contracultural da época foi a arte conceitual. Surgindo como uma das principais tendências da arte contemporânea, a arte conceitual provoca grandes desconstruções acerca da ideia de arte e obra de arte. Apesar de não possuir uma definição precisa, as produções reunidas pelo termo possuem características norteadoras. A utilização de materiais precários, o uso do corpo como suporte, da fotografia e do vídeo são alguns aspectos identificadores, bem como a valorização da ideia antes da forma. Partindo destes preceitos, linguagens como *body art*, *performance*, *instalação*, *happening* e *land art*, por exemplo, originam-se com a finalidade de expressar os novos anseios de artistas na pós-modernidade. Além disso, também desafiava as noções tradicionais do sistema artístico, questionando a autoridade dos museus e galerias de arte, frequentemente percebidos como instituições elitistas e conservadoras. Sua expansão pelo sistema artístico global

ocorre em conjunto com a disseminação das tendências culturais pós-modernistas, assumindo uma roupagem internacional.

Há várias nuances sobre a definição da arte conceitual. O que é preciso ter em mente, no entanto, é que, de modo geral, as características citadas acima sintetizam os aspectos basilares do movimento. De acordo com a crítica de arte Anne Cauquelin, o conteúdo das proposições de artistas conceituais não são para serem lidas “como uma mensagem de alcance geral ou crítico, mas como simples dado afirmando sua identidade como obra integral” (2005, p. 136). A autora argumenta que a arte conceitual é autorreferencial e possui uma relação íntima com a linguagem, muitas vezes utilizada como um meio para explorar e questionar a própria definição de arte. Tal compreensão se aproxima das ideias de artistas norte-americanos, tais como Joseph Kosuth (1945) e Sol LeWitt (1928–2007), que as expressam tanto em suas obras quanto em seus escritos, como "Parágrafos sobre arte conceitual" (1967) e "Sentenças sobre Arte Conceitual" (1969), produzidos por LeWitt, e "A Arte Após a Filosofia" (1969), escrito por Kosuth.

Outra perspectiva sobre a ideia do que é a arte conceitual pode ser compreendida a partir do emprego do termo por Henry Flynt (1940), escritor e músico vinculado ao grupo Fluxus<sup>5</sup>, em 1961, na primeira tentativa de teorizar as proposições do grupo. Originado no início da década de 1960, o Fluxus se caracterizava pela rejeição ao objeto artístico e pela aproximação entre arte e vida, almejando uma anti-intelectualidade “que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais” (ZANINI, 2003). Suas experimentações possuíam uma abordagem interdisciplinar, que combinava elementos de diferentes áreas artísticas, tais como a música, a poesia, o teatro e as artes visuais. Além das características da arte conceitual já pontuadas, o objetivo do Fluxus era difundir uma forma de arte acessível e participativa.

Em sua pesquisa sobre o cenário artístico experimental de Curitiba e Porto Alegre, a pesquisadora da arte Luise Malmaceda aborda com mais fôlego o debate

---

<sup>5</sup> Entre os principais representantes podemos citar George Brecht (1926–2008), Ray Johnson (1927–1995) e Yoko Ono (1933), dos Estados Unidos, Joseph Beuys (1912–1986) e Wolf Vostell (1932–1998), da Alemanha, Dick Higgins (1938–1998), da Inglaterra, Robert Filliou (1926–1987), da França, e Nam June Paik (1932–2006), da Coreia do Sul.

existente em torno das diferentes definições acerca do termo. Em sua dissertação, pontua que, para alguns teóricos como Artur Freita (2013) e Cristina Freire (2006), é importante distinguir entre as abordagens linguísticas de artistas associados a movimentos como o Fluxus, para os quais a linguagem é um elemento acessível para articular a realidade cotidiana, e Kosuth, que a vê como uma filosofia da linguagem (2018, p.108). Entretanto, nosso real interesse são as tendências que se desdobram a partir da essência do que é compreendido inicialmente como arte conceitual, um movimento que teve origem nos Estados Unidos e na Europa, mas que se espalhou globalmente, assumindo características distintas conforme a localidade que o adota.

Apesar de a existência na ideia e na experiência permanecer como um fator crucial para essas tendências, outras características relevantes se somam a elas, como uma inclinação inerente para abordar criticamente questões sociais e políticas. Neste contexto, não se pretende estabelecer um único termo que englobe todos esses movimentos, pois isso poderia limitar a diversidade das produções que compartilham das características mencionadas até agora. No entanto, para facilitar a transmissão das mensagens presentes neste trabalho, utilizaremos termos como "experimentalismo" e "conceitualismo" para resumir essas ideias. Nas páginas seguintes, trabalharemos o significado desses termos, abordando algumas noções iniciais, o que será útil para compreender a complexidade do debate em torno da definição de uma "arte conceitual" crítica e experimentalista, que incorpora singularidades regionais.

## 1.2. Conceitualismos *desde o Brasil*

[...] sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecer como povo e afirmarmos nossa originalidade.

Caetano Veloso<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O tempo e o espaço são fatores que determinaram a produção dos estudantes de artes do IA no final dos anos 1970. Até o momento, vimos que as décadas de 1960 e 1970 foram períodos de grandes transformações sociais e culturais, que forneceram um terreno fértil e global para o surgimento de novas tendências. A partir de agora, vamos nos concentrar em algumas questões geográficas que particularizam as produções do grupo de jovens artistas, que podem ser compreendidas como pertencentes a uma arte realizada *desde* a América Latina, o Brasil e Porto Alegre. Considerar as produções culturais *a partir da* região proporciona uma compreensão mais ampla de sua diversidade, livre de perspectivas restritivas, originárias principalmente dos Estados Unidos e da Europa. Por isso, neste subcapítulo, abordaremos alguns eventos que antecederam as propostas do grupo de artistas em formação, a fim de estabelecer conexões com a introdução da arte conceitual no Brasil. Percebemos, na proposta do *Jornal Linguagem* e nos álbuns *Relinguagem I* e *Relinguagem II*, algumas características que fundamentam não apenas os trabalhos em si, como também a postura desses estudantes frente ao ato criativo, examinadas mais adiante.

A América Latina tem sido alvo de disputas políticas e culturais desde sua "descoberta" pelos europeus e a "invenção" de seu conceito no século XIX, com o objetivo de servir aos centros hegemônicos como um solo colonial eterno. Devido a essa constante dominação ao longo da história, essa terra conquistada e "educada" de acordo com os preceitos "civilizados" da Europa, tem enfrentado dificuldades para definir sua identidade. Afinal, quem são os latino-americanos? O que os 20 países que compõem essa região, denominada por terceiros, têm em comum? Existe uma arte latino-americana, como apontaram diversas tentativas expositivas ao longo do século XX? Definir e fortalecer a ideia de uma América Latina integrada e resistente é um desejo herdado da modernidade que desafia a logística contemporânea, na qual as regionalidades ganham devida importância, e a ideia de unicidade que o termo "América Latina" carrega fracassa, ao se mostrar excludente e generalizante.

Como defende o crítico e curador cubano Gerardo Mosquera, a noção de arte *desde* a América Latina se faz necessária para uma nova perspectiva, desvinculando-se do rótulo de "arte latino-americana", segundo ele reducionista e que apenas significaria o outro lado das narrativas hegemônicas. Apesar de não negar a existência de uma identidade e reconhecer sua importância enquanto oposição à ideia

de derivação de uma arte europeia, Mosquera a entende como um espaço diversificado, no qual há abertura para contrastes, conflitos e contradições. Afirma, ainda, que a “liberação de uma identidade” seria o posicionamento adequado frente à valorização dos contextos locais<sup>7</sup>, que ocorre sobretudo no século XX.

Pensar sobre as produções simbólicas *a partir da América Latina* é considerar suas particularidades e semelhanças com os grandes centros, validando a necessidade da criação de uma identidade integradora durante o século XIX – apresentada a partir de uma fórmula que agregava o passado pré-colonial com as tendências modernistas importadas da Europa – e tendo em mente sua diversidade social e multiculturalismo, que proporcionaram sua idiossincrasia. Como aponta Fredric Jameson, crítico literário e teórico marxista, no livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, o pós-modernismo, compreendido sobretudo como uma revolução cultural ocasionada pela mudança do sistema econômico dominante, só poderia existir com a conclusão do processo de modernização, não sendo, por isso, traduzido para o contexto latino-americano (JAMESON, 1991 apud CAMNITZER, 1997, p.1). Assim, o modernismo na América Latina toma outro rumo. Mais uma vez, é acometida por uma avalanche de tendências culturais e sociais advindas do exterior. Dessa vez, em sua maioria, do norte do continente, de onde muitas produções artísticas desenvolvidas a partir dos anos 1960 voltam-se para novas problemáticas, caso da arte conceitual.

De acordo com o artista e crítico de arte, com naturalização uruguaia, Luis Camnitzer, “esta história da arte, usada pelo *mainstream* e hegemônica em seu enfoque, é incapaz de confrontar a motivação ou o sentido histórico que geraram grande parte dos eventos periféricos” (CAMNITZER, 1997, p. 2), sendo, portanto, em sua concepção, necessário diferenciar os termos utilizados para denominar as produções conceituais realizadas nas diferentes regiões. Partiremos deste ponto, pois as especificidades temporais e geográficas que cercam nosso objeto demandam um olhar mais preciso em relação aos termos utilizados para caracterizá-lo. Para a historiadora da arte brasileira Cristina Freire, que partilha dessa opinião, o termo *arte conceitual* possui duração e localidade (2009, p.165), compreendendo que

---

<sup>7</sup> FERRAZ, Marcos. Para Gerardo Mosquera, é preciso libertar-se de um identidade latino-americana reducionista. ARTE!Brasileiros. 16 de abril de 2021. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/e-preciso-libertar-se-de-uma-identidade-latino-americana-reducionista/>>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

denominaria apenas as obras que têm próxima relação com a produção dos centros culturais, em especial dos Estados Unidos e da Europa. Por esse motivo, para ambos os autores, a utilização do termo *conceitualismo* seria o mais adequado para analisar o contexto latino-americano, funcionando como um conceito mais amplo, capaz de comportar diferentes linguagens e proposições, além de absorver características de relevância regional.

Apesar de difusa, a distinção entre os conceitos é importante para nortear a produção artística contemporânea, especialmente as resultantes de regiões compreendidas como periféricas, que costumam ser pouco consideradas no contexto da história da arte internacional. Conforme descrição de Cristina Freire, os aspectos fundamentais do *conceitualismo* seriam a “preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições e a participação do público” (2009, p.165). Sua singularidade se daria por possuir uma noção ampliada, funcionando como um conceito guarda-chuva que acolhe diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, etc., além de se relacionar com os contextos artísticos, sociais e políticos de cada localidade.

Uma das diferenciações mais esclarecedoras entre os termos *arte conceitual* e *conceitualismo* apareceria no texto do catálogo da exposição *Global Conceptualism: points of origin*, realizado no Queens Museum, de Nova York, em 1999, que confere ao conceitualismo um sentido amplo e menos generalizante, o definido como:

[...] uma expressão de atitude que abrangeu uma gama maior de trabalhos e práticas e que, ao reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reimaginou as possibilidades de arte vis-à-vis às realidades sociais, políticas e econômicas dentro das quais estava sendo produzido. A sua informalidade e afinidade pela coletividade tornaram o conceitualismo atrativo para aqueles artistas que aspiravam ao engajamento mais direto com o público durante estes períodos transformadores e intensos. Para eles, a ênfase menor ou a desmaterialização do objeto permitia ao foco artístico mover-se do objeto para a conduta da arte. (CAMNITZER et. al. apud MALMACEDA, 2018, p. 112).

A definição parece adequada para refletir sobre as produções desde a América Latina, sobretudo se pensarmos acerca do período ditatorial vivido pela região, que

intervinha diretamente na realidade e nas formas de expressão. Por mais que a questão política também fizesse parte das práticas artísticas dos EUA e da Europa, sua abordagem dava-se de forma diferente. A América Latina vivia na própria pele uma política de terror, o que resultava em uma produção simbólica que guardava em seu interior manifestações sensíveis acerca da brutal realidade vivenciada.

Logo no início da década de 1970, a crítica norte-americana Lucy Lippard havia apontado uma relação existente entre o contexto sociopolítico dos anos 1960 e 1970 com algumas produções conceituais. A partir do conceito de *desmaterialização da obra de arte*<sup>8</sup>, Lippard reforça a supremacia da ideia em detrimento dos materiais tangíveis, visíveis e o caráter processual da proposição. Entretanto, ela reconhece que as transformações e problemas da sociedade em constante modernização e globalização interferiam nesse processo criativo. Assim, é possível compreender que o conceito cunhado por ela é amplo e sensível aos diversos movimentos sociais que ocorriam e desafiavam as normas e instituições estabelecidas. O movimento pelos direitos civis, o movimento feminista e o movimento pacifista, por exemplo, tornaram-se indissociáveis da produção de uma parcela importante de artistas, em decorrência do impacto que exerceram na vida da sociedade que se configurava. Para esta pesquisa, portanto, é importante considerar as definições de Cristina Freire, Luis Camnitzer e Lucy Lippard para a compreensão da produção experimental realizada entre as décadas de 1960 e 1970 desde a América Latina, especialmente desde o Brasil, que reverberam na postura experimental dos jovens artistas estudantes de Artes da UFRGS.

### **1.2.1. Conceitualismos a partir do Brasil: antecedentes**

O Brasil é considerado o único país da América Latina a ter uma tradição experimental prévia ao conceitualismo, de acordo com a pesquisadora Mari Carmen Ramírez (2007, p. 190-191), o que se deve à "antecipação" de artistas ligados ao neoconcretismo, como Hélio Oiticica (1937–1980) e Lygia Clark (1920–1988), que

---

<sup>8</sup> No livro *Six years: the dematerialization of the art object*, publicado em 1973, Lippard documenta parte da produção conceitual entre 1966 e 1972.

levaram à diante as propostas basilares do movimento. A experiência neoconcreta<sup>9</sup> representou uma ruptura (1957) em relação às investigações realizadas pelos artistas paulistas que compunham o grupo de arte concreta no Brasil. Essas investigações focavam exclusivamente na pura visualidade da forma, apresentando-se excessivamente racionalistas. Por meio do manifesto (1959), a radicalidade formal e tecnicista foi denunciada e, em seu lugar, foi defendida a liberdade de experimentação, o resgate da subjetividade e a efetiva incorporação do observador.

Foi uma forma de tomar consciência do espaço urbano (PECCININI, 1985, p. 103) e incorporá-lo às novas práticas artísticas, permitindo ampliar a noção convencional de arte e de objeto artístico. O movimento neoconcreto foi marcado pelo viés experimental dos artistas, que inovaram ao trazer a forma para o espaço, romper a distância entre público e obra, e envolver a vida, o mundo e o corpo. Diversas obras exemplificam essa abordagem, tais como: *Relevos Espaciais* (1959), os *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* criados por Oiticica nos anos 1960, os *Trepantes* (1965), *Máscaras sensoriais* (1967), *A casa é o corpo* (1968) e os *Bichos* (série que inicia em 1960), realizados por Lygia Clark, e o *Ballet Neoconcreto* (1958), *Livro da criação* (1959), *Ovo* (1968) e *Divisor* (1968) de Lygia Pape.

Além disso, cabe também destacar a contribuição de Flávio de Carvalho (1899–1973) para a transição entre as vanguardas no início do século e o experimentalismo da década de 1960. Segundo o crítico britânico Guy Brett (1942–2021), Flávio de Carvalho foi um notável precursor do experimentalismo no Brasil, embora sua interdisciplinaridade não tenha alcançado uma série coerente de ordens conceituais interconectadas, como as de Hélio Oiticica (BRETT, 2005, p.19). Suas ações, precursoras da performance no Brasil, ampliaram a definição do que era aceito como arte e eram subversivas por confrontar comportamentos moralistas da sociedade brasileira, apresentando, assim, um caráter conceitual. Nesse sentido, vale ressaltar as obras *Experiência n. 2* – realizada em 1931, na qual caminhou contra o fluxo de uma procissão de *Corpus Christi*, sendo hostilizado pelos fiéis – e a

---

<sup>9</sup> Esse movimento deve ser compreendido a partir do movimento concreto no Brasil, que começou na década de 1950 com os artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo. O movimento contou com a participação de vários artistas notáveis, como Ferreira Gullar (1930–2016), Lygia Clark (1920–1988), Lygia Pape (1927–2004), Hélio Oiticica (1937–1980), Amílcar de Castro (1920–2002), Franz Weissmann (1911–2005), Reynaldo Jardim (1926–2011) e Theon Spanudis (1915–1986).

*Experiência n. 3*, realizada em 1956, na qual desfilou pelas ruas de São Paulo usando o “*New Look*”, traje que havia desenvolvido como roupa ideal para os homens, trocando o tradicional terno e gravata por uma saia plissada e uma blusa de tecido leve, bufante” (HIRSZMAN, 2019; ARTE!BRASILEIROS, 2019)<sup>10</sup>.



**Imagem 3** - Registro da *Experiência nº 3*, ocorrida em 1956, em que Flávio de Carvalho percorreu as ruas de São Paulo vestindo seu “new look” ou “traje de verão”, sendo acompanhado por uma multidão. Fotografia: Arquivo CEDAE - IEL/Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/flavio-de-carvalho-pioneiro-da-performance-que-escandalizou-os-anos-1950-relembrado-em-sao-paulo-berlim-23875162>>. Acesso em: 03 de março de 2023.

É a partir de meados da década de 1960, entretanto, que o conceitualismo brasileiro passa a incorporar as suas particularidades locais e a se difundir no meio artístico do país. Essa corrente se consolida em resposta à insatisfação causada pela inadequação das linguagens convencionais em capturar a realidade brasileira. Ela se revela através de diversos movimentos culturais, como a *Tropicália*, representada

---

<sup>10</sup> HIRSZMAN, Maria. *Flávio de Carvalho: uma experimentação permanente*. ARTE!Brasileiros, 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/flavio-de-carvalho-uma-experimentacao-permanente/>>. Acesso em: 03 de março de 2023.

pelos cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, da banda Os Mutantes e dos projetos gráficos de Rogério Duarte. Além disso, emerge no teatro *Oficina*, liderado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa; na poesia marginal, representadas por nomes como Chacal, Cacaso, Paulo Leminski e Torquato Neto; e no cinema novo, destacando-se cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues.

No campo das Artes Visuais, a exposição coletiva *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre agosto e setembro de 1965, teve um papel fundamental na história da arte brasileira, proporcionando discussões sobre a inserção das novas linguagens no país. Inspirada no show homônimo organizado pelo Teatro de Arena do Rio de Janeiro, a exposição marcou uma das primeiras manifestações culturais após o golpe militar de 1964. Possuindo como objetivo central estabelecer um contraponto entre a produção de jovens artistas brasileiros e trabalhos de artistas estrangeiros, a mostra reuniu uma diversidade de linhas expressivas, embora houvesse a predominância das tendências neofigurativas. No caso do experimentalismo, duas correntes se destacam na exposição, de acordo com Malmaceda: uma liderada por Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman, que apresentavam uma estética pictórica crítica e agressiva da *Pop Art*, adaptada ao contexto brasileiro; e outra liderada por Hélio Oiticica, que apresentou pela primeira vez os *Parangolés* (2018, p.75), “antiobra” que convidava o espectador a se tornar parte da obra, completando-a através do contato corporal e do movimento.

Além de ter trazido uma nova abordagem ao romper com a abstração que até então predominava, a exposição destacou a importância de questões políticas e sociais, estabelecendo um diálogo significativo entre a arte e o engajamento social (BULHÕES, 1985, p. 80). O impacto da exposição foi ampliado pelos seus desdobramentos, abrindo caminho para novas exposições que também promoveram amplos debates sobre a inovação da produção artística brasileira, como *Opinião 66* (Rio de Janeiro), *Propostas 65 e 66* (São Paulo), *Vanguarda Brasileira* (Belo Horizonte, 1966), *Salão de Brasília de 1967* e a *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, 1967), por exemplo.



**Imagem 4** - Hélio Oiticica e membros da escola de samba Estação Primeira de Mangueira exibindo seus Parangolés na área externa do MAM Rio durante a inauguração da exposição *Opinião 65*. Foto de Desdémone Bardin. Disponível em: <<https://mam.rio/historia/parangole-em-opinioao-65/>>.

Acesso em 07 de abril de 2023.

Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a última exposição mencionada foi uma das mais relevantes do período. Organizada por diversos artistas e críticos, incluindo Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Mário Pedrosa e Frederico Moraes, a exposição teve como ponto de partida o conceito elaborado por Hélio Oiticica no texto *Esquema geral da nova objetividade*, que constava no catálogo da mostra. Oiticica destacou a "vontade construtiva, a participação do espectador, a abordagem política e social, a tendência ao coletivo e a redefinição da ideia de antiarte" (OITICICA, 2006, p. 154) como diretrizes fundamentais. Segundo o artista, a Nova Objetividade é composta por diversas tendências, sendo a "falta de unidade de pensamento" uma característica significativa. Ao finalizar, enfatiza a relevância de uma postura crítica naquele período, sendo essencial a oposição "visceral" ao conformismo, seja cultural, político, ético ou social (OITICICA, 2006, p. 167).

### 1.2.2. “Segundo golpe”: a virada da década de 1960 para 1970

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1939), o período que se estende do final dos anos 1960 ao início dos anos 1970 representa um "segundo golpe" na história do Brasil (HOLLANDA, 1980, p.100). Nessa época, as restrições impostas a certas expressões culturais foram acentuadas, o que resultou em tendências culturais de resistência ainda mais incisivas, porém utilizando linguagens mais poéticas e carregadas de simbolismo. Como já foi apontado, 1968 é um ano chave para a compreensão da cultura jovem no final dos anos 70. Além dos eventos de Maio de 68 ressoarem no cenário local, formando um viés contracultural, até mesmo *underground*, houve também a promulgação do Ato Institucional nº5, que dava plenos poderes ao Presidente da República, acarretando diversas ações antidemocráticas e desumanas, como o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de mandatos parlamentares, perda de direitos políticos e o favorecimento de atos de censura e tortura.

Com isso, os movimentos de oposição são desarticulados, exemplo do movimento estudantil que passa a ser ocupado por representantes da direita, em concordância com o regime vigente. Os anos mais duros da ditadura foram possíveis devido a uma série de transformações pelas quais o país passava. A entrada de capital estrangeiro financiava o processo de industrialização defendido pelos militares, bem como o interesse e incentivo da expansão da indústria cultural, que padronizava a cultura brasileira, alienando parte da população pelas vias do consumo de múltiplos bens não-duráveis. Apesar do aumento do PIB (Produto Interno Bruto), que beneficiava as classes mais altas da população, o “milagre econômico” mascarava a desigualdade social que se acentuava no momento, tornando-se, apesar disso, o principal meio propagandístico de legitimação do governo, provocando ainda mais o descontentamento da oposição que, aos poucos, voltava a se fortalecer.

De forma aparentemente contraditória, a cultura adquiriu um papel fundamental para o Estado nesse período, por sua capacidade em comunicar as mensagens e valores de interesse dos grupos representantes do poder. Com isso, o Estado passou a “definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural

viável em termos das novas exigências do mercado” (HOLLANDA, 1980 p. 101). Durante esse período, a arte passou a ser vista como uma atividade comercial lucrativa, o que impulsionou o mercado de arte, com galerias se estabelecendo e o crescimento dos leilões.

As linguagens que circulavam no sistema oficial, no entanto, foram rejeitadas pela juventude, que recebiam informações dos movimentos culturais e políticos internacionais e identificavam a necessidade de manifestações culturais mais engajadas com as questões sociais presentes no país. Um dos movimentos de contestação mais expressivos foi a *Tropicália* que reverberou nas artes visuais, no teatro, na poesia e no cinema, mas teve na música seus principais porta-vozes. Esse movimento colocou questões importantes para a juventude em evidência, incluindo a liberdade sexual, a expressão do corpo, a subversão de valores e a crítica comportamental.

A estética pop e o tom de contestação dos anos 1960 continuam presentes nas artes visuais, junto a novas abordagens que buscam repensar a experiência artística na década seguinte. Segundo Artur Freitas (2007, p.52-54), a produção da "neovanguarda brasileira" sofreu uma virada em 1969, em consequência das medidas impostas pelo AI-5. Em sua pesquisa, a definição de dois períodos auxilia na compreensão das diferenças da produção artística brasileira no período ditatorial. O primeiro, entre 1965 e 1968, foi caracterizado pela reavaliação estética e pela “crescente politização da atividade artística, questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”. Já o segundo, período em que de fato se situa seu objeto de estudo, entre 1969 e 1974, foi marcado por uma produção artística que “opera num registro mais fragmentário, ritualizado e restrito”, momento em que houve uma perda do caráter coletivo e um ganho na radicalização individual e conceitualista.

Frederico Moraes (1936), considerado por Aracy Amaral (1930) como "crítico militante" no período, nomeou essa produção de "contra-arte" ou "arte de guerrilha", por apresentar um viés altamente experimental e combativo, realizada por jovens artistas como Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Thereza Simões. De acordo com o crítico, não se tratava da emergência de um novo estilo ou da “atualização de materiais” e sim de um novo comportamento frente

ao mundo e ao modo de encarar as situações<sup>11</sup>. Dessa forma, o interesse reside no processo da experiência artística e no diálogo em que estabelece com as pessoas e com o espaço onde se insere. Além disso, o uso de materiais precários e a abordagem contestatória, confrontando sobretudo as categorias de arte, convenções sociais e o regime político vigente, são os principais motivadores das experiências da dita “geração AI-5”.

Proposições como *Inserções em Circuitos Ideológicos* (série iniciada em 1970) e *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970), de Cildo Meireles; *Trouxas Ensanguentadas* (1970) e *4 Dias e 4 Noites* (1970), de Artur Barrio; *De 0 às 24 Horas* (1970) e o *Corpo é a Obra* (1970), de Antonio Manuel são apenas alguns exemplos representativos dessa geração. As obras se caracterizaram pela provocação, pela crítica à opressão e pelo uso de materiais pouco convencionais, como sangue, lixo e objetos encontrados nas ruas, colocando em xeque as noções de autoria, originalidade e mercado da arte, desafiando os valores e as estruturas dominantes do sistema artístico. Além disso, revelaram questões políticas e sociais que estavam presentes naquele contexto histórico, marcado pela ditadura militar no Brasil.

Alguns agentes do sistema artístico também atuaram a favor das práticas experimentais, como é o caso de Walter Zanini (1925–2013), que de 1963 a 1978 foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), e Frederico Morais<sup>12</sup>, coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). No ano de 1969, Frederico Morais fundou o grupo *Unidade Experimental* com a colaboração dos artistas Luiz Alphonso, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. De acordo com Morais, o grupo seria uma espécie de “laboratório pedagógico”<sup>13</sup> ou “laboratório de vanguarda”, funcionando como uma extensão dos cursos oferecidos pelo MAM (GOGAN, 2021, p.7). A ideia de ampliação do papel

---

<sup>11</sup> Entrevistas de Bittencourt realizada com Morais. BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110681#?c=&m=&s=&cv=&xywh=671%2C685%2C982%2C549>>. Acesso em: 07 de abril de 2023.

<sup>12</sup> Frederico Morais nasceu em Minas Gerais e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1966, onde começou a escrever uma coluna de arte para o *Diário de Notícias*. A partir de 1967, passou a dar aula no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, assumindo a coordenação de cursos em 1969 até 1972. Com a reestruturação institucional, ele se tornou o coordenador da *Unidade Experimental* até 1973. Sua atuação foi fundamental na formação de uma geração de artistas e críticos que buscavam explorar novas possibilidades no campo das artes visuais.

<sup>13</sup> MORAIS, Frederico. Um laboratório de vanguarda. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 de outubro, 1969.

exercido pelo museu é um ponto a ser destacado nas propostas efetivadas por Morais, propondo também sua fusão com a cidade:

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. (MORAIS, In GOGAN, 2021, p.1)

A partir dessas ideias, entre janeiro e agosto de 1971 as instalações do MAM-Rio acomodam materiais de todas as categorias e recebem um público amplo para as atividades do curso *Domingos de Criação*, organizado por Frederico Morais. Durante os domingos em que ocorreu o curso, foram realizadas atividades diversas, que incluíram palestras, debates, performances, intervenções urbanas, projeções de filmes, instalações e outras formas de expressão artística. O curso contou com a participação de artistas e intelectuais como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Antonio Dias, Rubens Gerchman, entre outros nomes importantes da arte e da cultura brasileira. Seu objetivo era discutir e explorar novas formas de expressão artística e o papel do artista na sociedade brasileira da época. Além disso, também tinha como proposta uma abordagem interdisciplinar, buscando integrar a arte com outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a psicologia e a sociologia.

Foram realizadas seis edições do *Domingos de Criação*, que promoveram atividades experimentais na área externa do museu, inovando com a utilização de materiais utilizados no cotidiano, considerados não convencionais, para criação artística. O curso partiu do princípio de que todas as pessoas possuíam uma criatividade inata e que a arte não deveria estar limitada ao objeto artístico, ampliando-se, portanto, para outras possibilidades expressivas. Em um período de grande repressão política e cultural no Brasil, o *Domingos de Criação* tornou-se um marco na história da arte brasileira como um espaço de resistência e criação. Além disso, sua influência foi significativa para a produção artística da época, contribuindo para a ampliação dos conceitos de arte e educação e proporcionando novos sentidos para o papel do museu.



**Imagem 5** - Atividades realizadas no *Domingos da Criação*, 1971. Foto: Autor não identificado. Acervo MAM Rio. Disponível em: <<https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>>. Acesso em: 24 de março de 2023.

Assim como o *Domingos de Criação*, outros cursos realizados pelo MAM-RIO também tiveram o objetivo de promover a criatividade, a liberdade de expressão e o coletivismo, colaborando para transformar a ideia de museu. Exemplos disso são os cursos *Unidade Experimental* (1970), coordenado por Frederico Moraes; *Atividade-criatividade* (1971), sob orientação de Antonio Manuel, Lígia Pape e Anna Bella Geiger; e *Arte: um percurso, do objeto ao corpo* (1973) coordenado por Frederico Moraes, Guilherme Vaz e Anna Bella Geiger. Com o golpe militar e o aumento da censura através do AI-5, o MAM passou a desempenhar um papel fundamental. Além de fornecer um espaço para a experimentação de novas formas de arte, acessível a todos, o museu também tornou possível a sensibilização para as novas concepções de mundo através do meio educacional. Uma das principais necessidades dos jovens artistas das gerações 60 e 70 era compreender o mundo à luz das transformações ocorridas após a Segunda Guerra Mundial. Por essa razão, o conceitualismo realizado a *partir da* América Latina ganhou nuances políticas e sociais, uma vez que a atividade artística precisava se voltar para a realidade em que estava inserida a fim de gerar impacto na sociedade, suscitar reflexões e, quem sabe, resultar em mudanças.

### 1.3. Experimentalismo no circuito artístico de Porto Alegre nos anos 1970

Refletir sobre a imagem de insularidade que permeia o imaginário da Região Sul do Brasil, falando mais especificamente sobre o Rio Grande do Sul, é importante para a compreensão de algumas ambiguidades existentes nas complexas relações do sistema de arte e da cultura da região. Isso se deve ao forte traço regionalista presente, bem como às transformações decorrentes da globalização, predominantes nas zonas urbanas onde as redes de relações com outras localidades ocorrem de maneira mais intensa.

Nos anos 1970, o culto às tradições regionais vivenciou uma notável ascensão impulsionada pelo emergente Movimento Nativista. Este movimento representou uma atualização da tradição cultural do Rio Grande do Sul, cujas raízes haviam sido firmadas na década de 1940 com o Movimento Tradicional Gaúcho. Essa renovação da herança cultural lançou as bases para uma nova onda de músicos, escritores e artistas, todos empenhados na amplificação do valor da cultura regional. No âmbito das artes visuais, a contribuição desses artistas, entre eles Glauco Rodrigues, Carlos Scliar e Danúbio Gonçalves, foi indispensável, pois incorporaram traços culturais, hábitos enraizados e paisagens do Rio Grande do Sul às suas expressões artísticas. Em contrapartida, a expansão da indústria cultural desempenhou um papel fundamental na transposição das barreiras geográficas e culturais que anteriormente limitavam essa disseminação, conectando, assim, as diversas expressões culturais a públicos mais amplos e diversificados. De acordo com Malmaceda:

Tal quadro de retorno ao regionalismo, em contraste com a franca expansão da permeabilidade de referências internacionais, conformaria uma arena de lutas identitárias que daria substrato para antagonismos na ordem da cultura gaúcha setentista. (MALMACEDA, 2018, p.324)

Embora a cultura do Rio Grande do Sul ainda fosse bastante centrada em si mesma, a abertura às influências externas tornou-se mais evidente, especialmente na capital, criando um ambiente mais favorável a outras manifestações culturais. Ao examinarmos o sistema artístico do Rio Grande do Sul é possível notar que as tendências artísticas que circulavam tanto nacional quanto internacionalmente

também se faziam presentes no circuito local, embora com particularidades na produção e circulação. No período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, o sistema artístico de Porto Alegre passava por um processo de reorganização, ao mesmo tempo que o mercado de arte começava a se desenvolver. Segundo Maria Amélia Bulhões, esse processo atingiu seu ápice entre 1975 e 1985, quando a cidade passou a contar com cerca de 20 galerias comerciais, consolidando-se como o terceiro maior mercado de arte do Brasil. Como observado por Ana Maria Albani de Carvalho, há um conflito entre posicionamentos entre as gerações de artistas nesse momento. Artistas que surgiram nos anos 50, 60 e 70 passam a disputar espaço no sistema, não necessariamente visando a comercialização, mas sim o reconhecimento e legitimação de suas "concepções de arte". De acordo com Carvalho, "o mercado acaba se tornando uma arena em que diferentes interpretações do que é arte são colocadas em debate" (1994, p.73).

Artistas das gerações de 50 e 60, como Iberê Camargo (1914–1994), Carlos Scliar (1920–2021), Vasco Prado (1918–1998), Danúbio Gonçalves (1925–2019) e Francisco Stockinger (1919–2009), já possuíam carreiras consolidadas e estabelecidas. Como argumenta Ana Carvalho, suas concepções modernistas foram naturalmente incorporadas pelo mercado, porque essas tendências já haviam sido adotadas pelo sistema oficial do Estado anos antes, embora de forma mais tardia em relação ao eixo Rio-São Paulo. Foi este atraso, além da pouca movimentação e incentivo do meio artístico, inclusive, que levou muitos artistas renomados, como Iberê Camargo, Regina Silveira e Carlos Scliar, a deixarem o Estado e partirem para outros centros urbanos.

Algumas manifestações evidenciaram esse "marasmo cultural" em Porto Alegre, como a sessão *Simandol* da Revista *O Pato Macho* (1971)<sup>14</sup>, que de forma cômica abordava os "desistentes" em permanecer no cenário local, e a palestra de Iberê Camargo no Teatro Equipe, em 1960, que resultou em um debate acalorado sobre o assunto. Nesse evento, estiveram presentes nomes como Erico Verissimo, Xico Stockinger, Regina Silveira e Ênio Lippmann, e houve um embate entre aqueles que defendiam a estrutura tradicionalista vigente e aqueles que reivindicavam a

---

<sup>14</sup> A revista *O Pato Macho* teve apenas 15 edições, publicadas entre abril e julho de 1971 e foi realizado por Luis Fernando Veríssimo, Moacyr Scliar, Carlos Nobre, Ruy Carlos Ostermann, Tatata Pimentel e Luiz Carlos Felizardo.

atualização do pensamento (BRITES, 2012, p. 96). Esses exemplos demonstram uma insatisfação com a pouca receptividade às novidades vindas de fora do Estado e a falta de movimentação do meio artístico na cidade.

Em contraste, os jovens artistas ligados às práticas contemporâneas, muitos ainda em formação universitária, não tiveram o mesmo reconhecimento e espaço. Suas práticas experimentais foram muitas vezes desvalorizadas por agentes do sistema de arte, consideradas meras reproduções de tendências internacionais em circulação. Nesse sentido, o Instituto de Artes da UFRGS cumpriu, através dos Salões de Arte realizados entre 1970 e 1977, um papel fundamental. Por meio desses eventos, foi criado um ambiente aberto para discussões de linguagens não convencionais, proporcionando uma oportunidade para que os jovens artistas divulgassem seus trabalhos. O Instituto de Artes, além dos Salões, também promovia regularmente cursos extracurriculares voltados tanto para alunos quanto para pessoas externas à comunidade acadêmica. No início da década de 1970, foi oferecido um curso que apresentava semelhanças com iniciativas lideradas por Frederico Morais no MAM-RJ. Esse curso incentivava o experimentalismo, valorizava a ideia e o processo da experiência, e fazia uso de materiais precários facilmente encontrados no cotidiano, além de promover a prática coletiva.

De junho a julho de 1971, Julio Plaza (1938–2003)<sup>15</sup> realiza o curso *Proposições Criativas* no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com a ideia de desconstruir o conceito tradicional de arte, identificado, sobretudo, pela materialidade da obra a partir do uso de técnicas compreendidas como “artísticas”, o curso reuniu estudantes de Artes Visuais e Arquitetura que, de forma coletiva e individual, construíram obras e proposições efêmeras, utilizando materiais de todos os tipos, encontrados pelas ruas da cidade. Embora o curso tivesse uma orientação liberal, os alunos se comprometiam a seguir um método de trabalho estruturado em etapas, que incluía desde a formulação da proposta e sua

---

<sup>15</sup> Artista, professor e teórico da semiótica, Julio Plaza foi casado com a artista Regina Silveira, natural do Rio Grande do Sul e ex-aluna do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). O relacionamento de Regina Silveira com a cena artística do sul do Brasil proporcionou a oportunidade de trazer Plaza como professor convidado nos anos de 1969, ocasião em que realizou uma exposição na Galeria de Arte do Instituto de Arquitetos do Brasil e ministrou um curso de serigrafia no Instituto de Artes, e em 1971, quando ministrou o curso "Proposições Criativas".

apresentação ao grupo, até a elaboração de um cronograma, registro fotográfico e uma análise crítica subsequente.

Os resultados foram os mais variados, envolvendo situações, pesquisas, percepção e interação com o ambiente urbano, etc. Entre os mais citados nos jornais da época está o trabalho intitulado *Projeto para a solução da paisagem urbana que o homem organiza na área industrial*, planejado e executado por alunos da Faculdade de Arquitetura da UFRGS que, orientados por Julio Plaza, soltaram mil e quinhentos balões de gás, de várias cores, no Parque Farroupilha, em Porto Alegre. Sobre o trabalho, uma matéria do jornal O Globo relata:

Para Julio Plaza, o trabalho valeu. Apesar de terem levado quatro horas para encher os balões, que apenas em dois minutos foram consumidos, saiu alguma coisa: “a informação foi dada em termos de expansão, de sensação, de tato. Esperávamos fazer uma esfera para as pessoas entrarem dentro. Na realidade não saiu isso. Saiu outra coisa diferente mas também importante.” Eles queriam que pessoas estranhas ao grupo participassem da experiência, da proposição. E elas participaram. Principalmente os engraxates e vendedores das ruas de Pôrto Alegre. Houve um que, não se contentando em furar os balões (agressividade, contida por muito tempo, que veio à tona) carregou vários deles e, tranquilamente, subiu num ônibus - era a expansão da informação. (O GLOBO, 1971)<sup>16</sup>

De acordo com a reportagem, o trabalho fazia uma analogia à rapidez no qual a informação circula pela cidade, sendo consumida quase que de forma instantânea. Neste ponto, é crucial lembrar o período de efervescência cultural internacional que ocorre a partir dos anos 1960. Trata-se de um período que marca mudanças significativas tanto em termos comportamentais quanto tecnológicos em todo o mundo. Percebemos, também, o papel fundamental assumido pelo ambiente urbano no processo artístico, servindo não apenas como cenário para interlocução entre os propositores e os transeuntes, mas também como fonte inspiracional ao disponibilizar novidades que demandavam reflexão crítica por parte da sociedade. A relevância da conexão com as ruas pode ser vista, por exemplo, na seleção da imagem de capa da

---

<sup>16</sup> *Estudantes tentam criar uma nova paisagem urbana*. Jornal O Globo, 5 de julho de 1971, p. 36.

publicação (Imagem 6), na qual as áreas da cidade foram mapeadas de acordo com o interesse dos alunos em trabalhar nelas.

Destacar as características que permeiam a obra de Julio Plaza é fundamental para compreender o desenvolvimento dos processos artísticos executados na década de 1970. Entre elas, destaca-se a efemeridade dos trabalhos, a importância atribuída ao processo, o uso de materiais de baixo custo, a utilização da fotografia como registro da ação e a integração da arte com a vida. Com relação a este último ponto, Vera Chaves Barcellos, artista participante do curso, menciona em seu texto intitulado *Arte pública: um conceito expandido*, detalhes sobre a experiência. Neste texto, Barcellos menciona que um dos objetivos de Plaza era introduzir novas formas de "ler" as situações urbanas – em consonância com as convicções de Frederico Morais, que foram postas em práticas no MAM-RJ – proporcionando-lhes significados ampliados. Em sua conclusão, a artista defende a expansão do conceito de "arte pública" entendendo que este deveria incluir "manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo" (BARCELLOS, 2013, p.59).

A partir desta definição de Barcellos, aproximamo-nos um pouco mais da compreensão que a nova geração de artistas possuía sobre as transformações que ocorriam no campo da arte, incluídas na esfera ampla das transformações sociais, e que, durante as décadas de 1960 e 1970, são disparadoras para a emergência de novas tendências artísticas. Nesse sentido, o binômio arte/vida foi importante, por ser uma forma de expressão adequada para refletir sobre a vida, a realidade social e sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. Além disso, permitiu uma reflexão crítica sobre as instituições e os valores estabelecidos pela arte tradicional, e contribuiu para a criação de novos espaços de circulação e produção artística, que valorizavam a experimentação, a criatividade e a diversidade cultural. Essa valorização da arte como parte integrante da vida cotidiana abriu espaço para novas formas de expressão, como a arte conceitual e a arte performática, que exploravam novas relações entre arte, espaço e tempo.

As experimentações propostas por Plaza aos artistas e estudantes em Porto Alegre são tendências que já floresciam há um tempo nos principais centros artísticos internacionais e, como vimos, também no Brasil. Embora o campo artístico local ainda

fosse demasiadamente tolhido pelas práticas convencionais, tais tendências contemporâneas são inseridas em um ambiente não apenas preparado para recebê-las, mas que já vinha praticando propostas semelhantes, de modo geral, por jovens artistas, como Carlos Pasquetti, Mara Alvares e Vera Chaves Barcellos, e artistas em formação, como Clóvis Dariano, Elton Manganelli e Carlos Asp, para citar alguns, que já trabalhavam com uma abordagem contemporânea e utilizavam materiais não artísticos, fotografia e realizavam filmes em Super-8 (MALMACEDA, 2018, p. 342).

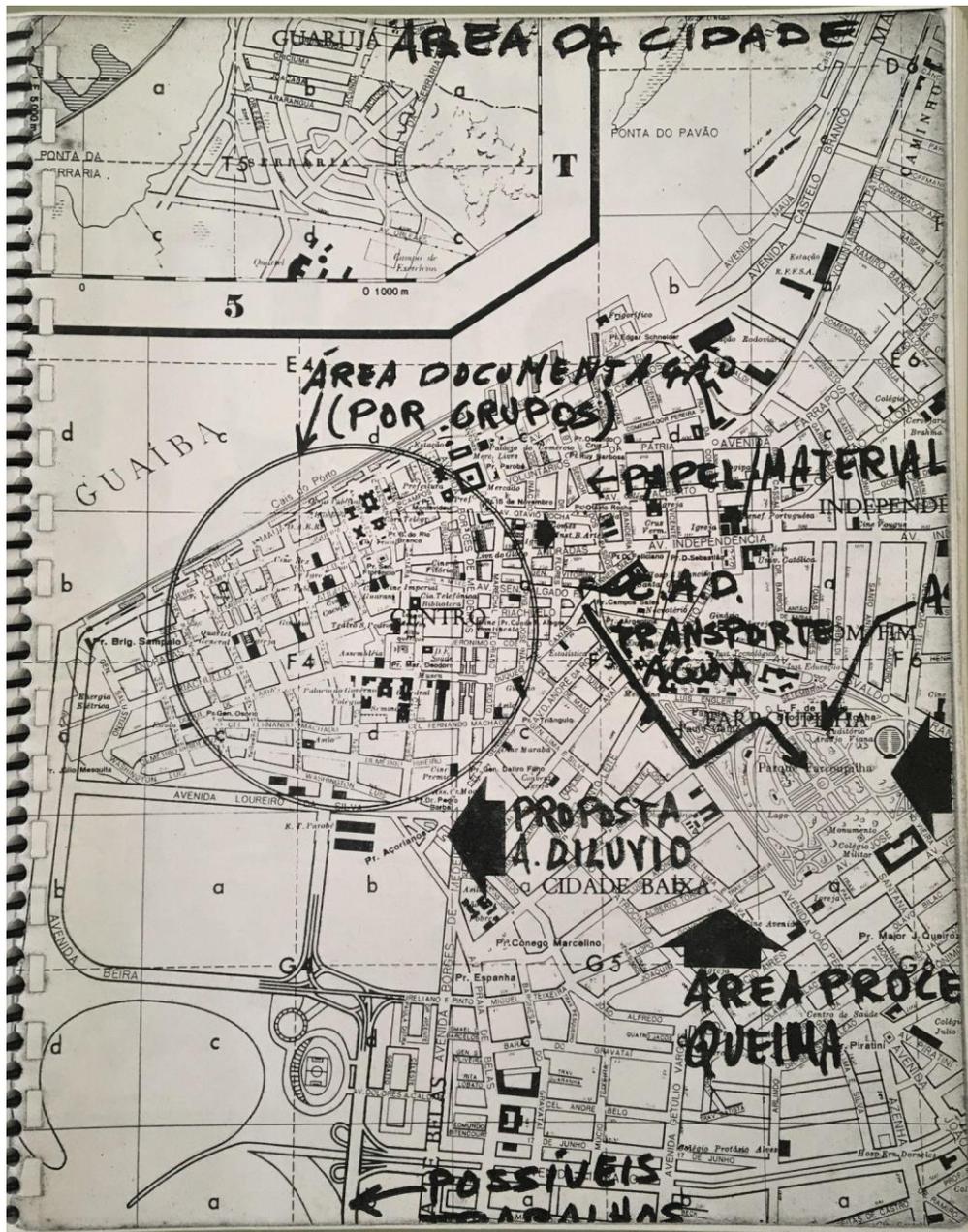
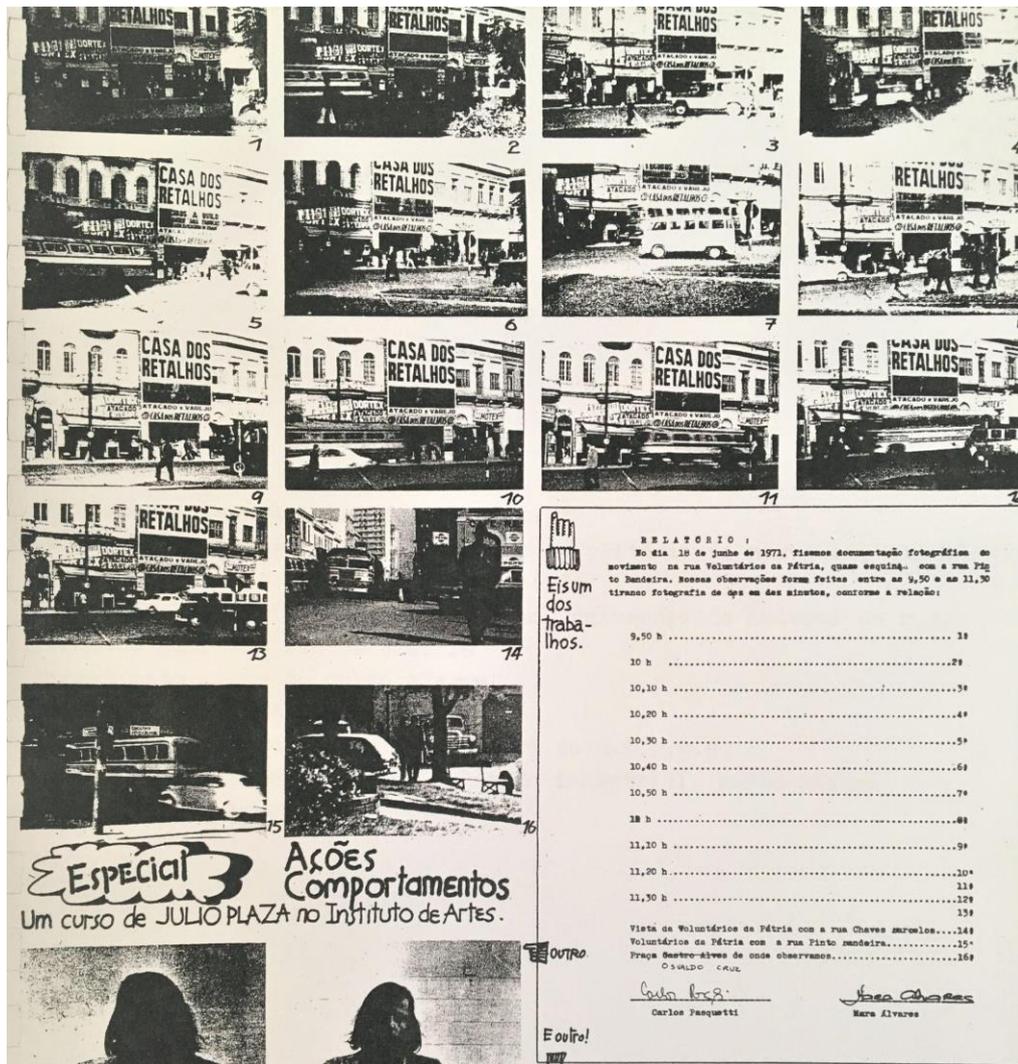


Imagem 6 - Reprodução do Livro *Proposiciones Criativas*, 1971. Organizado por Julio Plaza e editado pela Universidade de Porto Rico. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos.



**Imagem 7** – Registros da proposição *Projeto para a solução da paisagem urbana que o homem organiza na área industrial* realizada no curso *Proposiciones Criativas*, 1971. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos.



**Imagem 8** - Reprodução da publicação *Proposiciones Criativas*, 1971. Editado por Julio Plaza a partir de curso realizado no IA UFRGS, em 1971. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Outros exemplos, curiosos e isolados, deste ambiente propício à arte conceitual são dois eventos que ocorreram na década de 1960 na capital. Em meados de 1960, o artista Avatar Moraes solta um porco sujo de graxa no centro de Porto Alegre. A cena, ao mesmo tempo que hilariante, contrasta com o ambiente repressivo do período, tornando-se uma das primeiras performances de que se tem notícia realizada na cidade (BARCELLOS, 2013, p.57). Outro evento importante de ser lembrado é a performance organizada por estudantes do Instituto de Artes, entre eles Carlos Pasquetti e Clóvis Dariano, apresentada no *I Salão do Centro Acadêmico Tasso Corrêa* do IA da UFRGS, em 1968. Esses alunos decidiram realizar uma procissão em respeito à "morte da arte". Nessa ocasião, eles transportaram um caixão

pelos andares do Instituto, perante a presença de professores, do reitor da universidade e de sua esposa, com a intenção de chocar e desestabilizar os convidados (MALMACEDA, 2018, p. 336). A manifestação artística, além de ser inflamada pelos reflexos de Maio de 68 e pela revolta em função do sistema político da época, expressava também a insatisfação dos alunos com o sistema educacional, considerado demasiadamente acadêmico, visto que desconsiderava as tendências emergentes.

Portanto, é possível constatar que já existia uma atmosfera contracultural em Porto Alegre, em consonância com as ideias da arte conceitual. Tais ideias e posturas, aos poucos, revoltaram-se contra a noção tradicional de arte como objeto físico, destacando a importância do processo criativo na concepção artística. Ademais, a produção dos jovens artistas se aproximava de noções de movimentos como Arte Povera e *Pop Art*, ao fazer uso de materiais e linguagens que, antes, eram considerados não artísticos. Os artistas também se engajavam com a realidade da cidade e buscavam um papel social para a arte, concebendo o público como participante do processo artístico e reconhecendo sua criatividade e capacidade de criar. Essa abordagem colaborativa e aberta da arte espelhava um período de transformação e indagação nas artes visuais, que visava romper com as hierarquias clássicas e abrir espaço para novas formas de expressão e engajamento. Tudo isso, claro, inserido em um contexto social em transformação, como já comentado, e também em um contexto político conturbado e intimidante vivenciado pela América Latina.

### **1.3.1. Uma brecha para a atualização do cenário artístico Porto-alegrense**

O pouco espaço dado aos jovens artistas e às práticas experimentais era ainda muito limitado em meados dos anos 1970, o que os levou a utilizarem e a criarem formas alternativas de circulação e legitimação. O envolvimento com a arte postal, o ato de expandir suas experiências artísticas para as ruas, em contato com o meio ambiente e com as pessoas, a elaboração de ideias e propostas a várias mãos e o apreço por todo o processo pelo qual passa o produto artístico são os meios encontrados para conseguirem se comunicar em uma cidade, e mundo, em

transformação, embora alguns desses aspectos tenham causado desconforto e incompreensão por parte do sistema oficial. Além disso, Julio Plaza aponta que:

Um outro aspecto é o paralelismo com a linguagem da propaganda, que tem seu apoio na retórica da imagem e do verbo; se, na propaganda, o que se oferece são produtos, serviços e ideias, nestas manifestações, em muitos casos, o que se oferece [...] são ideologias e formas de ver o mundo ou ainda de transmitir conhecimentos sobre este mundo. O uso de línguas, linguagens e ideótipos faz com que a condição mais importante seja a da comunicação; procurando seus autores dizer ao mundo o que pensam e de que forma estão inseridos nele, dentro de um projeto (utópico) de arte como liberdade, ou melhor libertária. (PLAZA in PECCININI, 1985, p. 85).

Com isso, elenco algumas perguntas para refletirmos sobre os meios que os jovens artistas encontraram para conquistar a tão almejada liberdade de expressão em um ambiente político e culturalmente repressor e fechado: Por onde os jovens artistas e sua produção circulavam na segunda metade dos anos 1970? Quais os locais da cidade cediam espaço para que a arte contemporânea pudesse ser vista pelo grande público? É sabido, através de estudos como de Maria Amélia Bulhões (2001), Ana Albani (1994) e Felipe Caldas (2013), que o mercado artístico local amplia-se substancialmente entre os anos de 1975 e 1985. A este fato, atrela-se o momento econômico vivenciado pelo país, que beneficiava as classes mais altas e concedia um maior poder de compra à classe média brasileira. Com a emergência e consolidação do mercado neste período, o experimentalismo e a arte realizada por estudantes encontram resistência por parte do sistema, este que priorizava a absorção de artistas já conhecidos e obras realizadas em técnicas tradicionais, como pintura e escultura.

Algumas galerias, críticos de arte e professores, porém, passam a atuar a favor dos jovens artistas, compreendendo as atualizações artísticas em âmbito nacional e internacional, bem como a necessidade de incorporar ideologias e discursos mais condizentes com o cenário sociopolítico vigente no país, visto a aproximação cada vez mais estreita entre arte e vida percebida na arte contemporânea. *A Galeria Turma - Turismo Madeira Ltda.* localizada na rua Dr. Flores, é um destes casos particulares. Nas palavras de Carlos Scarinci, diretor da galeria, a *Turma*:

[...] ao dedicar um espaço de sua sede para atividades artísticas, aceitou nossa idéia de uma galeria aplicada a desenvolver alguns aspectos das artes até agora considerados pouco significativos entre nós. [...] Agora, iremos voltar nossa atenção para jovens talentos de nossa terra, que ainda não tiveram oportunidade de um lançamento de uma primeira e verdadeira mostra individual. [...] Nem todos, sem dúvida confirmarão a disposição criadora que acreditamos encontrar em seus trabalhos. [...] Haverá colecionadores que nos acompanharão neste investimento? Logo saberemos. (SCARINCI, 1978, catálogo da exposição de Umbelina Barreto na Galeria Turma).

Desta forma, o local inovou no campo artístico por acolher produções que tinham pouco ou nenhum espaço, como cerâmicas, objetos utilitários e decorativos pelo “bom desenho”, além de receber as primeiras exposições individuais de estudantes como Jesus Escobar, Umbelina Barreto e Heloisa Schneiders. Destacam-se também as galerias *Eucatexpo* (1975), localizada na Avenida Independência – onde ocorre a mostra *Panorama da Arte Gaúcha* (1975), *Coletiva* (1976), individual de Rubens Gerchman (1978)<sup>17</sup> e *Coletiva* (1979)<sup>18</sup> – e *Espaço 542* (1979), localizada na rua João Telles, onde ocorre a primeira individual de Karin Lambrecht, em 1979, no mesmo ano em que a artista concluiu seus estudos em desenho e gravura no Instituto de Artes. O *Espaço 542*, segundo depoimento de Simone Michelin<sup>19</sup>, constituía-se por duas salas dentro do escritório dos arquitetos Ceres Storchi e Nico Rocha, sendo um importante ponto de encontro e centralizador das novas tendências.

Em uma conversa informal, Storchi relatou que o Espaço 542 era gerenciado por ela, Renato Heuser e Fiapo Bart, e não possuía fins lucrativos. Entre 1979 e 1981/82, foram realizadas cerca de 10 exposições, incluindo de artistas como Carlos Asp, Renato Heuser, Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Fiapo Bart, Elton Manganeli e Karin Lambrecht<sup>20</sup>. Como o espaço era financiado pelos próprios

---

<sup>17</sup> Galeria Eucatexpo (Porto Alegre, RS). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao337797/galeria-eucatexpo-porto-alegre-rs>>. Acesso em: 09 de outubro de 2021.

<sup>18</sup> Mostra de Gravuras que contou com a participação de Carmen Moralles, Gisele Menezes, Karin Lambrecht, Keila Bezerra e Simone Basso, sendo a primeira exposição de Simone Basso.

<sup>19</sup> Entrevista realizada por e-mail com a autora em outubro de 2021.

<sup>20</sup> Foram identificadas as exposições individuais de Karin Lambrecht (31 de out. de 1979 a 21 de nov. de 1979); Vera Chaves Barcellos (1979); a mostra *Tarru, a Pedra Oca*, de Telmo Lanes (1979) e Renato Heuser (1981).

organizadores, e devido ao trabalho desses profissionais no ramo da arquitetura, tornou-se difícil manter o local, que acabou encerrando as atividades. É importante ressaltar que o Espaço 542 desempenhou um papel pioneiro na promoção da arte contemporânea em Porto Alegre. Embora os dados sejam imprecisos, eles são úteis para compreender a contribuição do local na introdução de novas linguagens na cidade. No entanto, é necessário um estudo mais detalhado sobre suas atividades para uma análise mais aprofundada.



**Imagem 9** – Catálogos das exposições de Jesus Escobar, Heloisa Schneiders, Umbelina Barreto e Alziro Azevedo, realizadas em 1978 na Galeria Turma. Acervo: Teresa Poester.

Outros espaços frequentados eram a *Galeria Sete Povos* (1965), localizada na Rua Senhor dos Passos e pertencente ao Diretório Estadual de Estudantes (DEE). É importante salientar que o local promoveu nos anos 1967, 68, 75 e 76 o *Salão de Arte Universitária*, aberta a todos os estudantes universitários do Estado, nas categorias

de pintura, cerâmica, artes gráficas, escultura-objetos, desenho, proposição e tapeçaria (KRAWCZYK, 1997, p. 57), incentivando de forma significativa a circulação da produção artística de estudantes. Também são citadas como pontos de encontro as galerias *Kastrup* e a *Galeria de Arte do Instituto de Arquitetos do Brasil* (1966), que no final da década de 70 esteve sob a direção artística de Renato Rosa<sup>21</sup> e foi local de exposições de artistas de vários estados do país, como Alfredo Volpi, Emanuel Araújo, Octávio Araújo, Caulos Rebolo, Danúbio Gonçalves, Di Cavalcanti, Wesley Duke Lee, Manabu Mabe, Henrique Fuhro, entre tantos outros<sup>22</sup>.

Além de algumas galerias de arte da cidade, outro local que disponibilizava, ainda que em pequena escala, espaço aos jovens artistas era o *Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. Dirigido desde meados da década de 1970 por Luiz Inácio Franco Medeiros (1944–2001), advogado e colecionador de arte, a instituição – locada em um edifício comercial na Avenida Salgado Filho – possuía pouco investimento e estrutura para desenvolver suas atividades, dispondo de um acervo ainda em formação, com cerca de 238 obras em 1974, divididas entre técnicas como pintura, escultura, desenho, gravura, cerâmica, tapeçaria e objeto.

Ainda assim, durante o final da década de 1970 a instituição passou a sistematizar suas atividades e a divulgá-las por meio dos *Boletins Informativos*, que contemplavam entrevistas com artistas, textos críticos, além de toda a programação e outros assuntos que diziam respeito ao Museu. A temática regionalista predominava, sendo adequada às demandas do cenário artístico local, porém tal fato também evidencia um distanciamento com as questões nacionais que repercutiam no restante do país. Em meio à Ditadura Militar e após o fim das Vanguardas no Brasil, os *Boletins* parecem colocar-se alheios aos acontecimentos políticos e artísticos da época, centrando-se fundamentalmente em si e no seu entorno.

Na edição nº4, artistas reconhecidos pelo sistema são convidados a opinar sobre a situação mercadológica local. Perguntas como “O mercado de arte pressiona

---

<sup>21</sup> Renato Rosa, nascido em São Gabriel, trilhou uma trajetória como marchand e figura influente no sistema artístico do Rio Grande do Sul. Seu percurso artístico teve início nos palcos teatrais durante os anos 1960, antes de se direcionar para as artes plásticas a partir de 1968. Além disso, é reconhecido como coautor do "Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul", publicação que conquistou o Prêmio Açorianos de Literatura em 1998.

<sup>22</sup> Histórico da Galeria do IAB. Disponível em: <http://galeriaespacoiab.blogspot.com/p/historico-da-galeria.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2021.

e condiciona o artista a um tipo de produção vendável?” e “O uso do suporte não convencional restringe a aceitação da obra por parte do comprador?” dividem opiniões e causam polêmica. Enquanto artistas como Francisco Stockinger e Plínio Bernhardt (1927–2004) defendem que a absorção do artista pelo mercado dependia apenas dele mesmo, Carlos Asp (1949), em contraponto, afirma que “poder-se-ia dizer que existe até um complô armado entre estes (galerias e marchands) para deformar a cultura de um povo (uma cidade) sem permitir assim que formas não concordes com os padrões por eles definidos como vendáveis, cheguem sequer a serem mostrados ao público em geral”. Sobre o uso de suportes não convencionais, o artista José Carlos Moura (1944) declara que “essas coisas ‘modernas’ restringem, sim, a aceitação e com muita razão, acho que se deve inovar mas com bastante cautela, analisando os prós e os contras”. São alguns exemplos dos debates que ocorriam publicamente, demonstrando que as novas linguagens emergiram no circuito local, descontentando muitos, mas, ainda assim, necessitando serem discutidas.

O pintor e gravador Danúbio Gonçalves, figura que desempenhava um papel relevante no ambiente cultural local, seguidamente manifestava seu pensamento acerca das novas tendências, defendendo que estas não correspondiam com a realidade brasileira e que seu uso resultava na falta de originalidade ou autenticidade por parte do artista<sup>23</sup>. Percebemos, com isso, que não era apenas o mercado de arte que resistia ao experimentalismo das novas gerações de artistas, havendo também relutância por parte de alguns artistas mais experientes. Assim, banalizou-se o uso de suportes simples e pouco duradouros, a prática de proposições efêmeras, o meio processual como parte integrante da obra em si e as demais possibilidades propostas pela arte contemporânea.

No entanto, alguns eventos foram promovidos com o objetivo de promover atualizações no cenário artístico de Porto Alegre. Nesse sentido, o MARGS é um dos principais promotores, oferecendo cursos tanto para o público leigo quanto para o especializado. Em outubro de 1977 o Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano recebe, com apoio do MARGS, a palestra do professor e crítico do jornal carioca *O Globo*, Frederico Moraes. São elucidados alguns marcos da história da arte brasileira,

---

<sup>23</sup> Resposta de Danúbio Gonçalves no texto *Existe uma arte gaúcha?*. Boletim Informativo do MARGS nº2, p.4.

como modernismo e construtivismo, também incluindo os movimentos contra-  
artísticos, a arte enquanto campo de reflexão e seus projetos audiovisuais no  
conteúdo apresentado.



**Imagem 10** - Palestra realizada por Frederico Moraes em 1977, no MARGS. Boletim Informativo do MARGS nº 6 set./dez., Porto Alegre, 1977 p.08. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-1/>. Acesso em: 22 de abril de 2023.

Em abril de 1978, Francisco Bittencourt (1933–1997), crítico de arte do jornal *Tribuna da Imprensa* de São Paulo e colaborador do *Correio do Povo* de Porto Alegre, vem à capital palestrar sobre a *I Bienal Latinoamericana*, apresentando a proposta do evento aos artistas presentes, e sobre o tema *A Vanguarda Visual dos Anos 70*, analisando a origem do movimento no Rio de Janeiro a partir de 68, abordando trabalhos de artistas como Cildo Meirelles, Antônio Manuel, Lígia Pape e Paulo Herkenhof. Ao final da década, na programação comemorativa de aniversário do MARGS, ocorre um ciclo de palestras com importantes nomes da crítica e da arte, como Jacob Klintowitz (1941), Norberto Nicola (1930-2007), Isolde Venturelli e Armindo Trevisan (1933).

A conversa com o crítico gaúcho Klintowitz, atuante em São Paulo, assume um tom bastante crítico a apimenta os ânimos do público presente. Klintowitz critica a incapacidade participativa do Estado nos assuntos culturais do Rio Grande do Sul,

afirmando que os artistas locais são abandonados e que a cena cultural é “encolhidíssima”. Ainda, segundo o crítico, a inexistência de intercâmbio e de participação afastava os artistas locais do restante do Brasil, salvando-se os poucos que se “jogaram no mundo”<sup>24</sup>. Em 1982, Klintowitz realizaria uma nova palestra no MARGS, na qual reafirmaria o "marasmo cultural" experimentado pelo Rio Grande do Sul. Na ocasião, reitera a crítica à falta de apoio oficial e privado à cultura, além de apontar a baixa produção dos artistas. Segundo Klintowitz, tais fatores, que estavam em pauta desde a década de 1960, colocavam o sistema artístico local em uma situação de “acomodação”, incapaz de proporcionar as condições necessárias para o desenvolvimento dos artistas<sup>25</sup>.

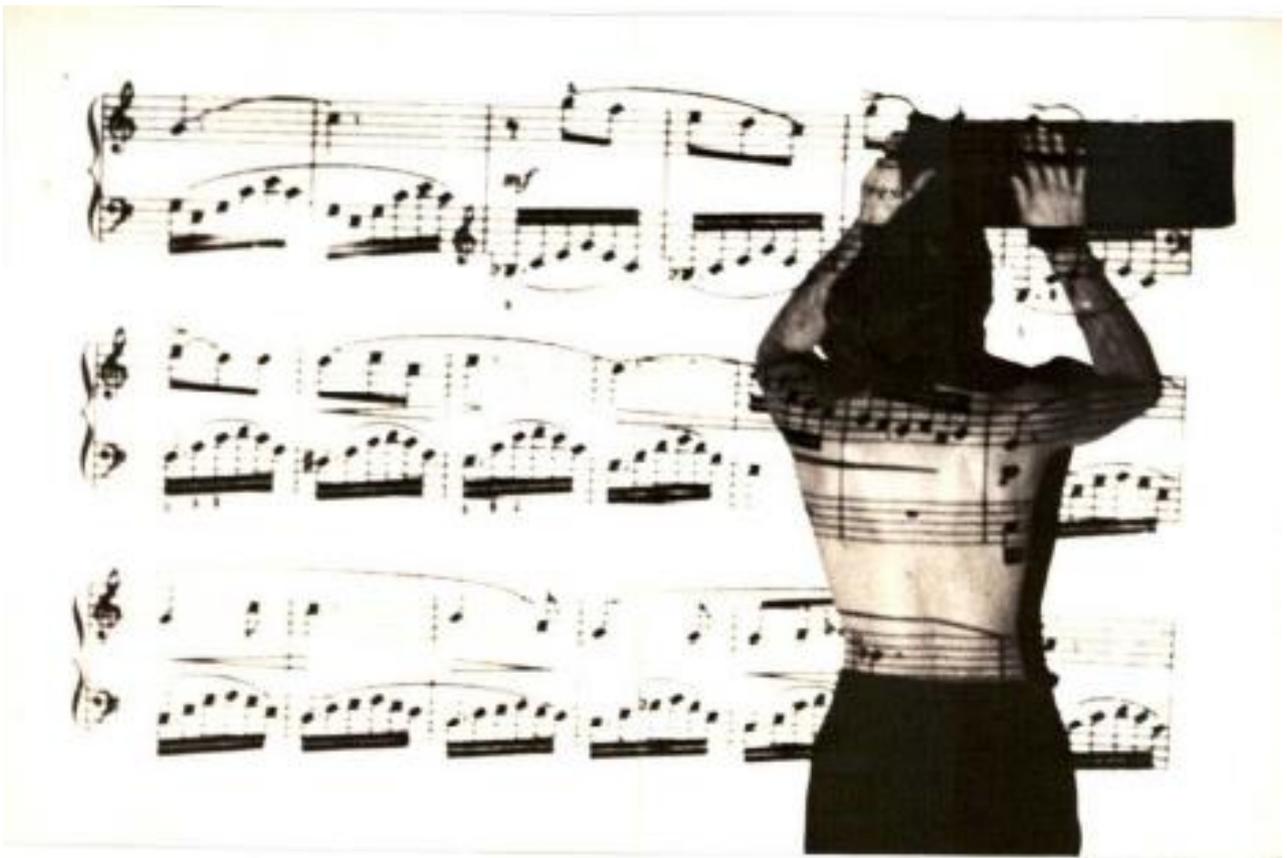
O Boletim do MARGS, em sua edição comemorativa de aniversário, destacou também a performance intitulada *A arte como adorno do poder*, realizada em novembro de 1979 pelos artistas Claudio Goulart (1954–2005) e Flávio Pons (1947), ambos radicados em Amsterdã, com a participação de Simone Michelin Basso. Os jornais noticiaram o evento com antecedência, esclarecendo aos leitores o que era uma performance, suas diferenças em relação ao teatro e ao happening, além de ressaltar que Porto Alegre estava mais de uma década atrasada, uma vez que seria uma das primeiras performances realizadas na cidade. Pons e Goulart declaram que isso se devia a questões econômicas, e não culturais, já que a sociedade porto-alegrense tinha um estilo de vida semelhante ao dos habitantes da Europa e dos Estados Unidos. Entretanto, enquanto na Europa eles recebiam para realizar esses trabalhos, em Porto Alegre consideravam ser uma "extravagância", já que não receberiam um centavo pelo trabalho.

---

<sup>24</sup> Boletim Informativo do MARGS nº 12, p. 6.

<sup>25</sup> Klintowitz: “Rio Grande vive marasmo cultural”. Jornal Zero Hora. 17 de outubro de 1982.





**Imagem 11** - Registros da performance realizada por Cláudio Goulart e Flávio Pons, com a participação de Simone Michelin, no MARGGS. Boletim Informativo do MARGGS nº 12, Porto Alegre, out./dez.1979 p.13. Disponível em: <<https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-12/>>. Acesso em: 23 de abril de 2023.

Na reportagem publicada pela Zero Hora, Flávio Pons explica a intenção por trás da performance, que era explorar a relação complexa entre o "fazer artístico" e o "poder", uma ligação frequentemente responsável por influenciar a criação artística. A apresentação integrava música, imagens, movimentos corporais, projeções e objetos, todos empregados para questionar o sistema artístico nacional, com um foco particular no Rio Grande do Sul. A reportagem da Folha da Tarde relata que, ao final da performance, o público foi convidado a entrar em um espaço onde painéis encobertos por panos brancos estavam em exposição, enquanto Cláudio e Flávio, vestidos como garçons, serviam coquetéis. Todavia, a realização foi interrompida quando Júlio Zanotta Vieira, um dramaturgo gaúcho, ateou fogo em algumas folhas de jornal, resultando em um conflito entre ele e Goulart.

Essa situação é interessante por permitir a Zanotta o direito de resposta, oferecendo uma perspectiva diferente sobre a proposta artística que foi recebida pela cidade como uma novidade. Segundo Zanotta:

A “performance” da qual fui vítima no MARGGS apresentava uma crítica tão sutil quanto ambígua e subjetiva. Esteticismo elitista, somente. Levado a agir por pressão das circunstâncias, me manifestei fazendo uma paródia com o incêndio do MAM. Ingenuamente havia me colocado num “espaço” que era propriedade privada. E o que aconteceu a seguir foi típico do colonialismo cultural. Quando surgiu a “interferência”, o colonizador perdeu o controle e, fora de si, agrediu (poderia ter desdobrado a situação e simplesmente apagado o fogo no museu). Mas preferiu restaurar a “ordem” no recinto e expulsar o interferente (“fora daqui! fora daqui!”).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Zanotta dá sua versão no caso “performance”. Jornal Folha da Tarde, 20 de novembro de 1979, p.52.

Considerando que o território em questão ainda é pouco explorado pelas práticas contemporâneas, era esperado que a performance de Cláudio Goulart e Flávio Pons provocasse várias reações e levantasse questionamentos sobre a sua execução. Enquanto Zanotta apontaria a proposta como um "colonialismo cultural", Goulart e Pons expressaram incômodo em relação ao quadro em que suas práticas são inseridas no contexto local. De acordo com eles, o uso do termo "arte experimental" seria um grande equívoco, pois transmitiria a ideia de um "exercício escolar" e de que o "artista ficaria em um laboratório como um cientista louco, pensando que isso é experimentação em arte e que seu trabalho deve ser visto posteriormente"<sup>27</sup>. Essa posição vai de encontro à concepção que o presente trabalho explora como "arte experimental", o que torna os comentários de Pons e Goulart ainda mais enriquecedores para esta pesquisa.

O termo "conceitualismo" é interessante por sua ampla abordagem e por permitir a reflexão acerca do viés político e social que diz respeito às particularidades das produções realizadas *a partir da* América Latina. Já o termo "experimentalismo", aqui, refere-se à liberdade concedida em favor do ato de criação, permitindo explorar e experimentar materiais e técnicas, bem como expressar posicionamentos críticos em relação ao mundo em que viviam.

Nos anos 1970, a noção de "liberdade" diferia entre os jovens daquela época e a compreensão atual das gerações mais recentes. Naquele período, a atmosfera estava impregnada de sentimentos de apreensão e incerteza devido à Ditadura Militar, ao mesmo tempo em que havia um cenário urbano em constante transformação, tanto social quanto cultural. Esses fatores naturalmente instigavam um posicionamento investigativo, voltado para a busca de novas formas de viver e de se expressar. Conseqüentemente, os artistas em formação adotavam novas estratégias para incorporar linguagens contemporâneas em seus repertórios, ao mesmo tempo em que desenvolviam táticas para disseminar suas obras em um contexto que se mostrava pouco receptivo às tendências artísticas emergentes. Por meio de suas ações e propostas, eles incorporavam o ambiente urbano, o envolvimento direto com o público, a utilização de materiais acessíveis e a participação na rede internacional da Arte Postal como alguns dos meios para

---

<sup>27</sup> *A arte e o poder, performance no MARGS*. Jornal Folha da Manhã, 08 de novembro de 1979, p.34.

expressar livremente suas concepções, resultando em uma ruptura com as estruturas sistêmicas estabelecidas.

ARTES UFRO



**CAPÍTULO 2 - NOVAS LINGUAGENS  
EM UM CENÁRIO REACIONÁRIO**

O cenário cultural de Porto Alegre possuía algumas especificidades. Ao mesmo tempo que o movimento tradicionalista ganhava força e se tornava um elemento de destaque na cultura do Rio Grande do Sul, a globalização exercia uma forte influência sobre o cotidiano urbano, provocando significativas transformações comportamentais. Nos anos 1970, Porto Alegre testemunhou uma série de transformações em sua paisagem urbana. A cidade se expandiu em direção às suas periferias, experimentou um crescimento populacional impulsionado pela mecanização agrícola, que trouxe migrantes rurais em busca de uma qualidade de vida melhor na zona urbana, e sua paisagem foi reconfigurada por meio da realização de projetos urbanos de grande porte, visando à modernização.

Desde os anos 1960, os espaços de circulação e de interação social passavam por transformações. Nos anos 1970, segundo o historiador Charles Monteiro, houve “uma aceleração da temporalidade com a mudança física dos espaços urbanos, que provocou um corte com as experiências urbanas do passado” (MONTEIRO, 2007, p.97). Locais como os cafés, que até então eram os principais pontos de encontro e socialização, dão lugar aos bares e lanchonetes, ainda havendo a centralização destes espaços nos bairros mais movimentados, como Centro, Bom Fim, Independência e Cidade Baixa.

Tais transformações refletiam as mudanças comportamentais das novas gerações, estas que demandavam ambientes que permitissem expressões mais libertárias. A *Esquina Maldita*, entre as avenidas Oswaldo Aranha e Sarmento Leite, simbolizava a territorialização onde as concepções de mundo da juventude tinham espaço. Nela circulavam e, mais importante, eram aceitos grupos das mais variadas tribos – como *hippies*, *punks* e homossexuais – , ações contrárias à ditadura eram articuladas, havia o consumo de drogas, a emancipação feminina, entre outras situações. O *Bar Alaska* (1965–1985); o *Bar do João* (1946–2003), também na Esquina Maldita; os bares da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como o bar do Instituto de Artes, o bar da Fabico e os bares da Arquitetura e o Antônio Lanches, mais conhecido como bar do Antônio (1967), que se localizavam próximo ao local; o Bar do Beto (1953), que funcionava na esquina das ruas Venâncio Aires e Vieira de

Castro, também no bairro Bom Fim; a lanchonete *Rib's* (1974-2002), na rua 24 de Outubro; e o *Bar Trianon* (1962) eram alguns dos locais mais frequentados<sup>28</sup>.

Espaços culturais alternativos recebiam jovens ávidos pela fruição de filmes, shows, peças teatrais, exposições artísticas e demais proposições que explorassem novas linguagens. Em 1976, Porto Alegre contava com 32 salas de cinema, havendo o surgimento de salas especializadas no chamado “cinema de arte”<sup>29</sup>, como a *Sala Vogue* e o cinema *Bristol*, aberto em 1975 no salão de festas desativado no prédio do cinema *Baltimore*. O local recebia ciclos de filmes não comerciais e cursos, organizados pelo *Cineclube Humberto Mauro*, primeiro cineclube do país a exibir apenas filmes brasileiros, sediado no *Clube de Cultura*<sup>30</sup>, entre os anos de 1976 e 1980. Outros grupos que realizavam experimentações com Super-8 surgiram no mesmo período, possibilitando que, em 1977, o Festival de Cinema de Gramado abrisse a categoria para filmes em Super-8, havendo no mesmo ano a criação de uma sala de cinema para a exibição destes filmes no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. Apresentações teatrais e shows também eram eventos visados, sendo frequentadores do Teatro de Arena<sup>31</sup>, onde havia as “Rodas de Som” que apresentava jovens músicos do Estado; o auditório da Assembleia Legislativa; o Teatro Renascença; a Sala Álvaro Moreira; o Instituto Goethe; Teatro de Câmara; Auditório da Reitoria, Auditório Araújo Viana, o Teatro Leopoldina, onde o espetáculo “Roda Viva”, dirigido por Zé Celso e escrito por Chico Buarque, sendo alvo de repressão, resultando no espancamento e sequestro de membros do grupo Teatro Oficina.

Apesar da cena cultural pública ser efervescente e haver a ocupação dos espaços da cidade pelos jovens, o clima ainda era de medo pela censura e repressão. Se o indivíduo fosse jovem e carregasse objetos vistos pelo regime como duvidosos, caminhar pela Oswaldo Aranha poderia ser motivo de tensão, especialmente se esses

---

<sup>28</sup> REIS, N. I.; ROCHA, A. L. C. ‘Deu pra ti anos 70’ – Rede social e movimentos culturais em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração. *Revista Iluminuras*, v.8, n. 18, 2007. P. 16. Nos anos 1980 uma nova leva de bares reafirmam o bairro Bom Fim como um reduto boêmio e cultural, como o Bar Escaler (1982), Bar Ocidente (1980) e o Zé do Passaporte. Para mais informações sobre a efesvescência do Bom Fim, recomenda-se os livros *Escaler: quando o Bom Fim era nosso, Senhor!* e *Esquina Maldita*, ambos de autoria de Paulo César Teixeira.

<sup>29</sup> NETO, Olavo Amaro da Silveira. *Cinemas de rua em Porto Alegre*. Porto Alegre, 2001. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. P. 246.

<sup>30</sup> Espaço cultural criado por judeus progressistas, conhecidos como intelectuais de esquerda dentro da comunidade judaica, localizava-se na Rua Ramiro Barcelos.

<sup>31</sup> O local foi ponto de concentração de manifestações políticas, encontros e debates. Devido a uma crise financeira fecha em 1979, reabrindo apenas em 1991.

objetos incluíssem instrumentos musicais e objetos artísticos, símbolos de balbúrdia. Embora o espaço público seja frequentado e apreciado, era considerado perigoso, pois sempre existia a possibilidade de um informante do DOPS estar de vigília. Portanto, o espaço privado, especialmente o residencial, desempenhava um papel importante na socialização dos jovens dessa geração. Os alunos de artes visuais do Instituto de Artes, além de se reunirem para trabalhar em conjunto nos ateliês improvisados em suas casas, seguidamente organizavam reuniões e festas temáticas, onde tinham total liberdade para se expressarem.

Mesmo se tratando de um período mais brando da ditadura, no qual renasceram os ares de esperança de um futuro melhor e ressurgiu a efervescência dos movimentos de resistência, o momento ainda exigia cautela e despertava receio, sobretudo no ambiente acadêmico, visto ser um dos setores mais violentados durante o regime militar no Brasil. Durante as décadas de 1960 e 1970, a intensa repressão pode ter sido o estímulo para a integração e colaboração entre os diretórios e faculdades, resultando na realização de diversas atividades dentro da universidade que movimentava toda a comunidade estudantil, sobretudo de cursos como Música, Teatro, Artes Visuais e Arquitetura, geralmente encarregados pela elaboração de cenários, cartazes e objetos.

O Instituto de Artes era aparentemente um ponto resguardado, sem ter sofrido grandes consequências durante o período ditatorial. Além disso, era um ponto de referência no ensino artístico da cidade proporcionando, ao lado do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, uma formação institucional para aqueles que optavam por seguir uma carreira nas artes. Embora fornecesse um ambiente acolhedor e contasse com professores qualificados, o IA apresentava um currículo centrado em técnicas tradicionais da arte, como pintura, desenho, gravura e escultura, considerado conservador em comparação com as tendências artísticas em vigor no resto do país, havendo pouca abertura para a inclusão de novos meios.

A interação com influências contemporâneas, tanto do âmbito nacional quanto internacional, combinada com sua percepção do ambiente circundante, conduziu à união de um grupo de estudantes ansiosos por desbravar novas possibilidades artísticas e assumir um papel ativo. Dessa forma, eles se lançaram na exploração de linguagens inéditas e na realização de experimentos que fundiam novas técnicas com métodos tradicionais. Essa atitude frequentemente encontrava desentendimento

por parte de alguns professores, ao passo que outros estimulavam em sua busca pela inovação.

As professoras Alice Soares (1917–2005) e Rose Lutzenberger (1929), por um lado, representam exemplos de uma metodologia mais convencional, sendo lembradas também por suas notáveis contribuições na formação dos alunos da geração de 1970. Por outro lado, Marilene Pietá (1943), Armindo Trevisan (1933) e Carlos Scarinci (1932–2015) adotavam uma postura mais receptiva em relação às tendências contemporâneas, atuando como apoiadores da produção dos estudantes. Carlos Scarinci se destacava nesse aspecto, escrevendo sobre as criações dos jovens artistas e incentivando a realização de exposições. Além disso, defensores de um ensino mais aberto e de uma prática que valorizasse os processos artísticos, Carlos Pasquetti (1948–2022) e Luiz Barth (1941) contribuíram com disciplinas dinâmicas que incentivavam a experimentação artística, como é o caso da disciplina *Arte Visuais*, oferecida pelo Departamento de Arte Dramática, mas aberta a todos os estudantes. Essa disciplina promovia uma "abordagem multidisciplinar na adoção de materiais e técnicas para formalizar ideias e conceitos"<sup>32</sup>, de acordo com Carlos Pasquetti, o professor responsável.

Karin Lambrecht recorda que as reivindicações dos estudantes também se estendiam ao espaço físico do Instituto de Artes:

A gente sempre reivindicava ateliês para o aluno poder trabalhar no fim de semana, espaços para fazer as nossas exposições, a gente queria que todo o Instituto de Artes fosse um grande ateliê, mais ou menos assim. Tudo isso fazia parte de exposições, mas sempre com um caráter também, não só estético como reivindicatório. Havia uma integração até com os outros Centros Acadêmicos, eram muito fortes. (LAMBRECHT apud NUNES, 2004, p. 186)

Era uma prática comum para esses estudantes trabalharem no IA aos finais de semana e utilizarem o espaço do bar localizado no oitavo andar para realizar suas atividades de aula. O desejo era de aproveitar todos os espaços disponíveis e permitir que eles mesmos conduzissem as atividades da instituição. Além disso, havia uma constante troca com estudantes de outros cursos da universidade, resultando em eventos organizados com a contribuição de alunos de diferentes áreas, ampliando,

---

<sup>32</sup> Entrevista com Pasquetti feita por Gaudêncio Fidelis. In: ZIELINSKY. Mônica (org.). Heloisa Schneiders da Silva: obras e escritos. Porto Alegre: MARGS, 2010. P. 65.

assim, o nível das experiências a partir de olhares diversificados. Os Centros Acadêmicos desempenhavam um papel central nesse contexto, agindo como agentes unificadores ao envolver os estudantes, coordenar ações para atender às necessidades dos alunos e coordenar celebrações que congregavam toda a comunidade acadêmica.

No cenário político tenso da Ditadura Militar no Brasil, a importância da união estudantil se tornou ainda mais evidente. Diante de um regime que restringia os direitos humanos e civis, a necessidade de unir aqueles que se opunham a essa realidade se fazia premente. A união proporcionava um ambiente propício para a criação de movimentos coletivos e colaborativos, os quais se tornaram cada vez mais fundamentais. Através dessa coesão, no começo dos anos 1980 os estudantes puderam encontrar força para organizar ações conjuntas, manifestações e debates que desafiavam as imposições do governo autoritário, reforçando assim a luta pela restauração das liberdades e pela defesa dos valores democráticos.



**Imagem 12** – Jesus Escobar e Beatriz Fleck no Instituto de Artes/UFRGS. Sem data. Acervo: Beatriz Fleck

Ao analisarmos o contexto político, cultural e educacional, surge uma pergunta crucial: quais foram os incentivos para que os jovens escolhessem trilhar esse caminho em um contexto tão tumultuado e pouco encorajador para aqueles que

estavam se formando como artistas? Ao analisarmos o histórico de determinados artistas que serão abordados posteriormente, fica evidente que vários deles já haviam se familiarizado com a arte, seja através de cursos ou da aquisição de habilidades durante sua formação inicial. A exposição prévia ao campo artístico provavelmente desempenhou um papel na motivação para seguir essa trajetória, mesmo diante das adversidades e da escassez de estímulo no ambiente mais amplo.



*Imagem 13 – Jesus Escobar e colegas realizando atividades acadêmicas no Instituto de Artes. Sem data.  
Acervo: Beatriz Fleck.*



*Imagem 14 – Jesus Escobar realizando o processo de gravura no Instituto de Artes. Sem data. Acervo: Beatriz Fleck.*



*Imagem 15 – Karin Lambrecht (ao centro) com colegas no bar do 8º andar do Instituto de Artes. Acervo: Jesus Escobar.*

Alunos como Jesus Escobar (1956), Simone Michelin (1956), Heloisa Schneiders da Silva (1955–2005), Karin Lambrecht (1957), Beatriz Fleck (1955), Teresa Poester (1954), Elton Manganelli (1948–2021) e Humberto Vieira (1955) estavam entre os principais incentivadores e organizadores das atividades coletivas. Além deles, outros estudantes de artes visuais, tanto da licenciatura como do bacharelado, transitavam pelo grupo e colaboraram com as ações coletivas, como Sandra Regina, Jovita Sommer, Roberto Lautert, Fernando Mendonça, Rosa Maria Bueno Accorsi, Tania Ina Lopes Moura, Leopoldo Plentz, Paulo Haeser, Renato Heuser, Umbelina Barreto, José Flores, Regina Coeli Rodrigues e Silvia Tovo. Participavam também estudantes de outros cursos da UFRGS, como Arthur Nestrovski e Beatriz Fiallo, da música, Milton Kurtz, da arquitetura, e Paulo Flores, do teatro. Entre as iniciativas lideradas por eles estavam a produção do jornal *Linguagem* (1977), que divulgava ideias e trabalhos dos próprios alunos, e a criação dos álbuns *Relinguagem 1* (1978) e *Relinguagem 2* (1979) e *Guahybe* (1978), que visavam fomentar o intercâmbio de ideias e explorar meios criativos e de circulação mais inclusivos.

É relevante destacar que não havia uma orientação estilística unificadora entre eles. Podemos observar que há predominância do conceitualismo nas propostas que foram desenvolvidas em conjunto. Isso é especialmente evidente na escolha dos objetivos, nos formatos e na estratégia de divulgação e circulação de cada uma das proposições, o que sugere uma abordagem inovadora em relação ao sistema artístico no qual estavam inseridos. Além disso, o emprego de múltiplas técnicas, o uso da fotocópia como técnica protagonista e o envolvimento na rede de Arte Postal são aspectos comuns ao grupo.

Na aproximação com a Arte Postal encontram um meio oportuno para exercitarem linguagens distintas das que eram ensinadas no IA. Por se caracterizar como uma forma de expressão artística horizontal, acessível e livre de quaisquer restrições, a Arte Postal foi um meio de veicular arte e informação extremamente importante, sobretudo no contexto de ditadura pelo qual a América do Sul passava. Como salienta Bruno Sayão (2015, p. 13), a posição periférica da América Latina, em relação aos grandes centros culturais, e as ditaduras militares proporcionaram uma certa unidade à Arte Postal latino-americana. Isso resultou em um posicionamento político mais crítico por parte dos artistas, uma perspectiva que também pode ser

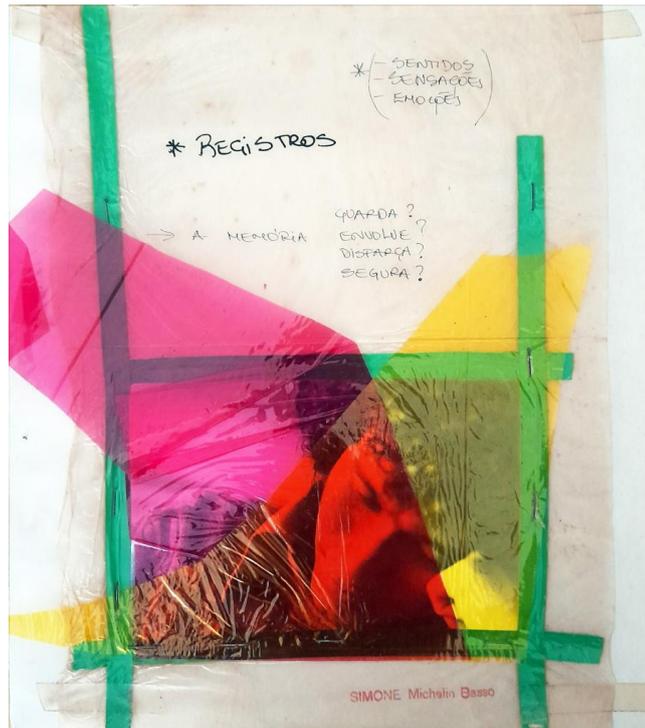
observada nas práticas de alguns estudantes do IA, como Jesus Escobar e Simone Michelin.



*Imagem 16 - Postal de Jesus Escobar, década de 1980. Acervo: Teresa Poester.*



**Imagem 17** - Postal de Jesus Escobar para Teresa Poester, setembro de 1981. Acervo: Teresa Poester.



**Imagem 18** - Postal de Simone Michelin, sem data. Acervo: Teresa Poester.

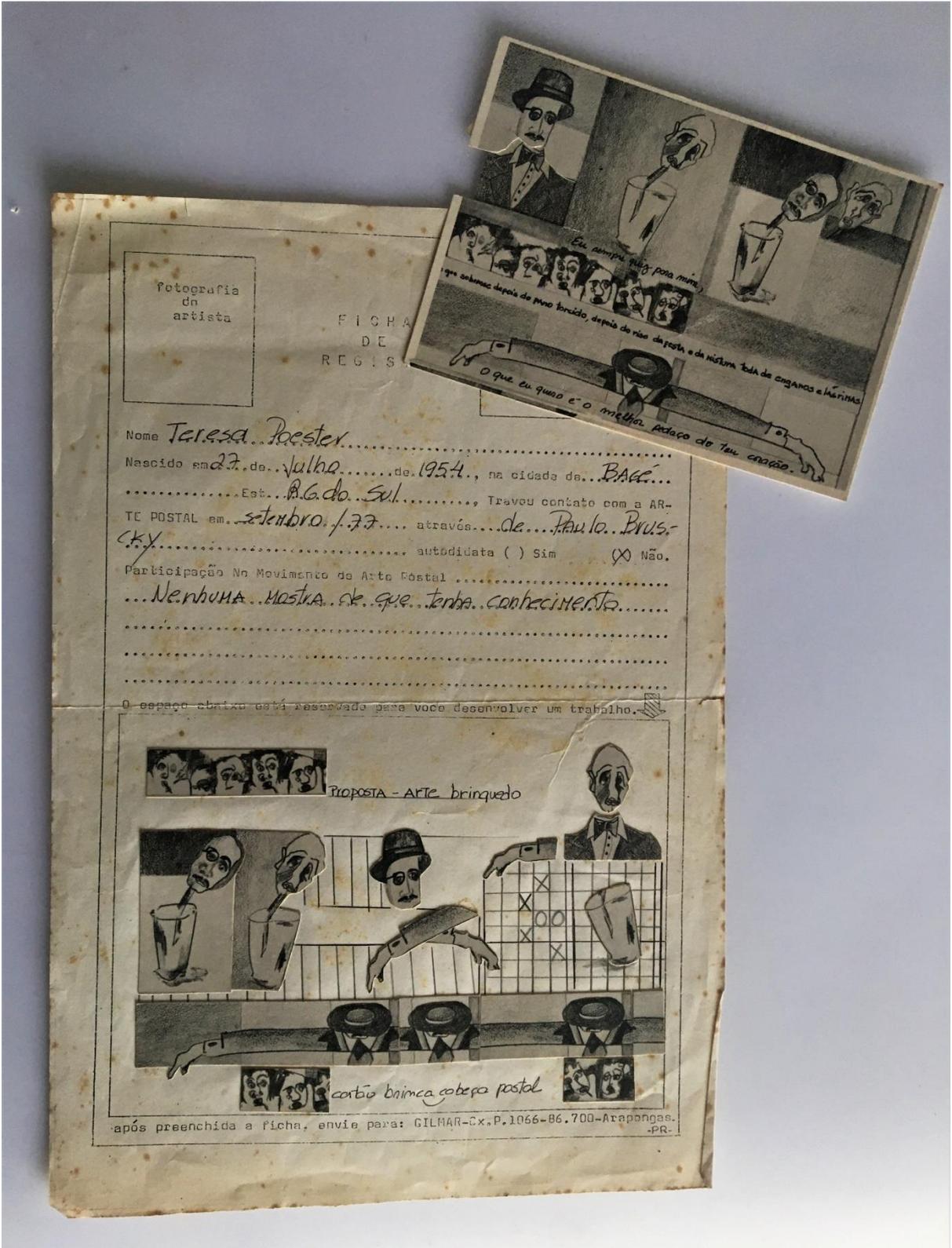


Imagem 19 – Participação da artista Teresa Poester na rede de Arte Postal, sem data. Acervo: Teresa Poester.

A Arte Postal, como expressão artística, se distingue por sua orientação conceitualista predominante, onde a experimentação e o uso de novos suportes ganham destaque. Sua essência reside na fusão de signos, enquanto sua estética, similar à do movimento Dada, transcende o conceito de estética convencional, baseando-se na busca por técnicas acessíveis e que permitiam a reprodução múltipla. A fotocópia, por exemplo, assume o papel de linguagem própria, possibilitando uma variedade de intervenções a partir do original. No IA, os alunos tinham a oportunidade de explorar desenhos, pinturas, fotografias e gravuras por meio de máquinas copiadoras, permitindo que eles experimentassem diferentes níveis de contraste, posicionamentos inusitados de imagens e a adição de outros elementos em seus trabalhos. Essas intervenções visavam explorar diferentes composições e compreender as limitações de cada técnica utilizada. O trecho abaixo de uma entrevista da artista Cristina Vigiano (1947) relembra brevemente seu processo de trabalho com a fotocópia:

Claro que essas máquinas de reprodução eram muito utilizadas, facilitavam muito as coisas, e propiciavam vários tipos de intervenções, também. [...] Às vezes eram três, quatro intervenções para chegar ao produto final. Às vezes eu coloria manualmente, uma por uma. Porque não tinham cores, ainda aqui no Brasil, as reproduções. Eu coloria com lápis de cor, caneta hidrográfica, enfim, o que eu tinha na mão. (VIGIANO apud NUNES, 2004, p. 192).

O baixo custo, o manuseio democrático e as amplas possibilidades fizeram da fotocópia uma das técnicas em destaque nas décadas de 1970 e 1980, ganhando adesão a nível nacional e internacional. Além disso, as características intrínsecas à xerografia confrontavam os métodos de reprodutibilidade tradicionais, o que interessava ainda mais aos artistas.

**Imagem 20** – *Corrente Mohammed. 1979. Acervo: Simone Michelin. O Mohammed, Centro di comunicazione ristretta, em Genova, era responsável por imprimir cópias coloridas dos trabalhos enviados e distribuí-las aos doze destinatários designados pelo autor. Ao receber um trabalho, o artista se transformava em remetente, escolhendo doze pessoas para formar sua corrente, chamada de "Unidade" (NUNES, 2004, p.40). Alguns artistas de Porto Alegre que participaram dessa corrente incluem Teresa Poester, Simone Michelin, Heloisa Schneiders, Jesus Escobar e Karin Lambrecht.*

# MOHAMMED

CENTRO DI COMUNICAZIONE RISTRETTA

Corso Montegrappa 23/13

16137 Genova - Italia

Telefono 010 - 814372

- a) BARONI
- b) CROZIER
- c) ESCOBAR
- d) FRANGIONE
- e) GRIM
- f) KO DE JONGE
- g) BRADLEY
- h) C.D.U.
- i) PERFETTI
- j) PETALZ

- k) BANANA A.
- l) SOUZA, AL

→ "ASSIMILAZIONE" (H) TT/H



ESPECIE: (□ → :\*)  
2/74 F 5  
COOE: 00  
DATE: 12/10/79  
SIMONE Michelin Basso 1.

\* CONVOCAZIONE DI

UNITA' 888



No 1%



Imagem 21 - Postal de Jesus Escobar, 1979. Intervenção na fotografia das ex-colegas Karin Lambrecht e Teresa Poester. Acervo: Teresa Poester.



Imagem 22 – Detalhe de um postal de Jesus Escobar, no qual pode ser visto parte do percurso realizado pelo trabalho. Década de 1980. Acervo: Teresa Poester.

Se no IA o método de ensino era convencional e os preparava para atuar em um sistema artístico restrito e conservador, os estudantes realizam o movimento contrário, adquirindo técnicas tradicionais da arte para criar obras e proposições inovadoras. Nesse sentido, o Atelier Livre da Prefeitura, criado em 1961, passou a ser uma alternativa aos alunos que procuravam uma formação menos formal, possibilitando, desse modo, um desenvolvimento mais autônomo de sua própria linguagem. A estrutura da escola permitia uma maior proximidade entre alunos e professores, de modo a haver mais espaço de trocas e estímulos ao pensamento crítico. Durante a década de 1960, a escola abrigava alguns dos grupos que se opunham ao regime ditatorial. Após as manifestações, que geralmente ocorriam na Praça XV, muitas pessoas procuravam refúgio no Atelier, na época localizado no segundo andar do Mercado Público, contribuindo para a criação de uma imagem de espaço aberto e democrático<sup>33</sup>.

Como sinaliza Bulhões (2007, p. 119), o Atelier não rompe com os métodos e práticas tradicionais, mas era uma opção alternativa para os interessados nas práticas artísticas, oferecendo uma formação de qualidade, à medida que em meados da década de 1970 já havia se consolidado no sistema artístico local e apresentava um corpo docente renomado, como Danúbio Gonçalves (1925-2019), Paulo Peres (1935-2013), Anestor Tavares (1919-2000), Cláudio Martins Costa, Britto Velho (1946), Clébio Sória (1934–1989) e Wilson Alves (1951). Frequentar simultaneamente as duas escolas era comum entre os jovens artistas. Heloísa Schneiders da Silva estuda desenho com Clébio Sória entre os anos de 1972 e 1973, ingressando no ano seguinte no Instituto de Artes sem, entretanto, distanciar-se do Atelier. Da mesma forma, Karin Lambrecht e Simone Michelin, que estudam litografia com Danúbio Gonçalves e desenho com Paulo Peres, respectivamente, no final dos anos 70, conciliando com os estudos no IA. No que tange às práticas contemporâneas experimentais, o curso do artista e arte-educador, Tom Hudson (1922-1997), promovido pela Escolinha de Arte do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação em 1974 é, segundo Pettini (2012, p.23), um divisor de águas na didática do Atelier. Ao participarem do curso, professores da escola idealizaram o curso de *Criatividade*, de caráter introdutório e voltado aos iniciantes, mas que

---

<sup>33</sup> Sobre as contribuições do Atelier Livre para o circuit artístico de Porto Alegre, recomenda-se o Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte da UFRGS realizado por Ana Maria Luz Pettini (2012).

incentivava o uso de materiais e linguagens não tradicionais, a mistura de expressões artísticas e experiências compositivas.

A autonomia administrativa tem fim quando, em 1978, a escola transfere-se para a nova sede no Centro Municipal de Cultura, na Avenida Érico Veríssimo, passando a ser supervisionada pela Divisão de Cultura do Município. Este evento faz parte do projeto desenvolvimentista que visava a modernização de Porto Alegre, a par dos grandes centros urbanos do país. Para isso, na área da cultura, novas instalações foram cedidas às instituições culturais, bem como monumentos vultosos foram instalados em espaços públicos aproximando, de certa forma, comunidade e arte. Cabe ressaltar que muitos projetos que visavam a modernização da paisagem urbana atingiram diretamente a vida de populações mais pobres. Por exemplo, a comunidade afrodescendente residente na Ilhota foi removida de seu território para permitir a revitalização do bairro e a instalação do Centro Municipal de Cultura.

É nesse período que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul se transfere para sua sede atual, em 1978, e obras de arte grandiosas, de viés modernista, são instaladas em prédios públicos da capital, tais como o painel (1973) e a escultura (1975) de Vasco Prado na Assembleia Legislativa e o *Monumento aos Açorianos* (1973) de Carlos Tenius, modificando a relação que a população possuía com a arte moderna (BULHÕES, 2007, p.125-126). Além disso, em nível nacional, a FUNARTE é fundada com o objetivo de promover atividades culturais em todo o Brasil, focando na música popular e erudita e nas artes visuais. Como já foi mencionado, de acordo com pesquisadores do cenário artístico do Rio Grande do Sul, somente na década de 1970<sup>34</sup> o mercado de arte passou a se estruturar em moldes empresariais, absorvendo principalmente a produção artística de viés modernista já consolidada. Isso gerou um embate com artistas emergentes que exploravam linguagens contemporâneas. Conforme Krawczyk:

[...] alguns artistas passam a questionar os meios e funções da sua atividade. Suportes convencionais, como a tela, o mármore ou o bronze, são desbancados por processos originais. Por vezes, abdicando do sentido de manufatura da obra. Por outras, corroendo a própria idéia de obra pronta.

---

<sup>34</sup> Dados encontrados nas pesquisas de mestrado de Ana Maria Albani de Carvalho (1994, UFRGS), Flávio Krawczyk (1997, UFRGS) e Felipe Caldas (2013, UFRGS), e da publicação de Maria Amélia Bulhões (2001), que abordam as especificidades do sistema artístico de Porto Alegre.

Expõe-se o processo. Inovam-se os meios. A heresia dos procedimentos e dos materiais “pobres”, o uso do corpo, as intervenções na cidade, se não desferem golpes certos no sistema político autoritário, pelo menos implodem as bases das belas artes, questionam suas máximas, eliminando ortodoxias. Portanto, não é apenas no tema que há irreverência, mas, também, nos materiais e procedimentos. (KRAWCYZ, 1997, p. 76)

O autor destaca a importância das novas formas de expressão artística no contexto contemporâneo, como uma forma de se opor às práticas tradicionais. Se, por um lado, os jovens artistas não eram engajados politicamente, por outro eles lutavam pela liberdade em suas escolhas poéticas e criativas, almejando não haver repressão por críticas ou quaisquer imposições mercadológicas que pudessem prejudicar seu desenvolvimento artístico. O contexto em que o movimento tradicionalista conquistava popularidade na cultura do Rio Grande do Sul, enquanto o regime ditatorial impunha violência e censura, e o mercado artístico se consolidava enquanto a arte contemporânea era incorporada por jovens artistas, é um cenário particular e complexo que demanda uma análise cuidadosa.

## **2.1. Jornal Linguagem e o estabelecimento de novos espaços**

Antes de iniciarmos o estudo sobre as proposições dos artistas que se formavam no final da década de 1970, é necessário considerar a ideia de colaborativismo que os envolve. Se hoje se trata de um conceito já estipulado e muito utilizado<sup>35</sup>, nos anos 1970 não era algo que se falava e não havia a definição que conhecemos hoje. Como já foi comentado, o colaborativismo, naquele momento, é uma característica que se dá muito em função do contexto sociopolítico em que estavam inseridos. Em tempos de crise e transformações, a união em torno de um objetivo comum se torna um facilitador na hora da execução de proposições. Ao

---

<sup>35</sup> Sobre o assunto, recomenda-se a Dissertação de Mestrado *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90* (2004) e a Tese de Doutorado *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina Contemporânea* (2009), ambos realizados por Claudia Paim.

trabalharem juntos, os artistas podiam compartilhar ideias, recursos e conhecimentos, criando um ambiente de aprendizagem e crescimento mútuo.

Dentro do espaço universitário, os alunos de Artes Visuais se movimentavam no sentido colaborativo, em busca da ocupação de espaço dentro do sistema artístico local e na procura por mais comunicação e trocas com o meio externo ao IA. Grupos espontâneos se formavam de acordo com as afinidades pessoais e artísticas. Um deles, o objeto deste estudo, conecta-se pela propensão às novas tendências que se difundiam desde o início da década de 1960, mas que eram pouco admitidas no cenário regional. O currículo no Instituto de Artes era apegado ao ensino tradicional, no qual dava-se maior importância às técnicas como pintura, gravura, desenho e escultura.

Aspirando pela prática de linguagens experimentais, alguns alunos de turmas distintas da segunda metade da década de 1970 se reúnem por conta própria e passam a trabalhar de forma colaborativa. Assim, elaboram uma série de proposições artísticas, inovadoras, se as pensarmos dentro do contexto conservador do qual faziam parte. Alinhando-se com movimentos internacionais como a Arte Conceitual, Arte Pop e Arte Povera, utilizam soluções criativas e valorizam o aspecto processual da arte com a finalidade de não apenas explorar novas técnicas, mas também experimentar possibilidades de linguagens já conhecidas, intencionando transmitir mensagens e refletir sobre suas realidades.

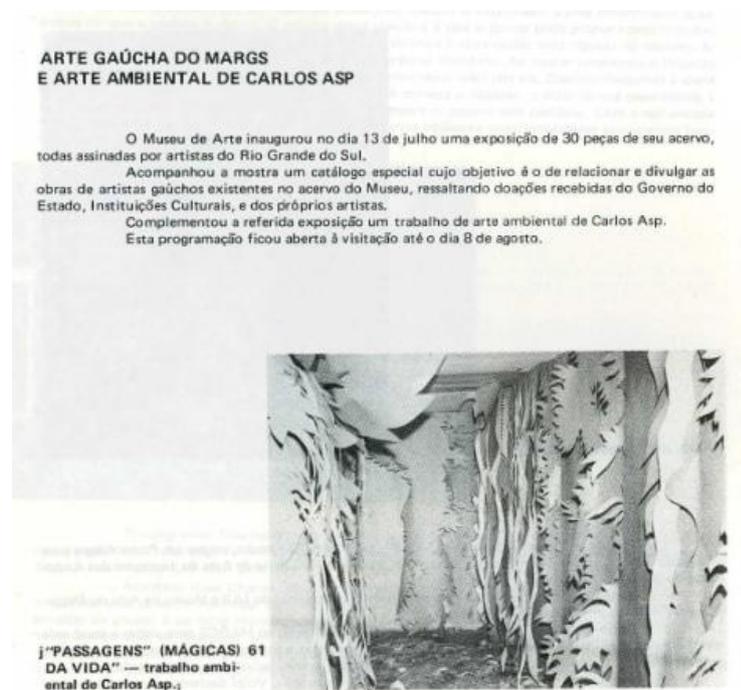
Como aponta Heloísa Schneiders, apesar de geralmente envolver as mesmas pessoas, não constituíam um grupo em si, acreditando se tratar mais de um “grupo existencial e de uma época do que um grupo constituído” (SCHNEIDERS apud NUNES, 2004, p.198). Segundo Teresa Poester<sup>36</sup>, uma figura importante deste grupo, que liderava muitas das ações realizadas, era Jesus Escobar, aluno intercambista que chega a Porto Alegre com uma bagagem artística nas costas. Em sua cidade natal, Cinquera, departamento de Cabañas, em El Salvador, Escobar recebe uma formação escolar focada nas Artes Visuais, destacando-se entre seus colegas e sendo recompensado com oportunidades de intercâmbio acadêmico. Mesmo tendo a opção de fazer um curso com ênfase em pintura na Itália ou uma licenciatura em artes plásticas com ênfase em cerâmica no Japão, tais alternativas não estavam alinhadas

---

<sup>36</sup> Entrevista realizada com a artista no dia 15 de jul. de 2015.

com seus objetivos. Assim, escolhe estudar gravura no Instituto de Artes e se instala na casa do estudante da UFRGS de 1975 a 1978, tornando-se um aluno ativo no cenário artístico local.

No primeiro ano do curso de graduação, poucas exposições e manifestações de arte experimental ocorrem em Porto Alegre. Destaca-se as exposições de Carlos Asp, que apresentava uma instalação de arte ambiental, e de Carlos Pasquetti, que expunha desenhos e fotografias que focalizavam “formas, caixas, ramalhetes, desenhos, gramíneas, imagens, canais, esconderijos, mistérios, planos de fuga, espaços imigrantes, deslocamentos, o possível e o impossível”<sup>37</sup>, ambas em 1975 no MARGS. É realizada, no mesmo ano, a peça experimental de teatro e dança *Mo(vi)mentos e (ins)pirações* que, segundo o próprio *Boletim*<sup>38</sup>, foi muito bem recebida pelo público, levando a direção do MARGS a incluir outras apresentações semelhantes em sua programação, o que ocorre, de fato, apenas no final da década de 70. Além disso, eram organizados com frequência pelo MARGS cursos de História da Arte, ministrados pelo professor e crítico de arte Carlos Scarinci. De julho de 1975 a janeiro de 1978 o crítico e professor do IA ministra cinco cursos, sobre arte na pré-história, arte moderna ocidental, arte brasileira e arte contemporânea, concebidos para “formar” o grande público.



**Imagem 23** – Divulgação do trabalho de arte ambiental de Carlos Asp. Boletim Informativo do MARGS nº2, 1975, p. 10.

<sup>37</sup> Boletim Informativo do MARGS nº3, p. 13. Porto Alegre, out-dez. 1976.

<sup>38</sup> Boletim Informativo do MARGS nº3, p.11. Porto Alegre, out-dez. 1976.



**Imagem 24** - Curso de Carlos Scarinci no MARGS, em 1975. Ref: Boletim Informativo do MARGS nº1, p. 12.

É notável que conteúdos e debates sobre arte conceitual circulavam na cena artística de Porto Alegre, ainda que o espaço dado fosse ínfimo em comparação aos grandes centros artísticos. A importância dada a essas atividades se torna mais expressiva à medida que compreendemos as necessidades dos jovens artistas em encontrar amparo de suas investidas artísticas no universo sistêmico. Inerentemente se envolviam com novas linguagens e meios de expressão, porém tais linguagens eram pouco admitidas nos ambientes formais do sistema artístico local, o que gerava um certo impasse: um choque geracional natural, porém de caráter ameno.

A assimilação da prática artística não convencional dentro da academia foi possível através da realização dos salões organizados pelo *Centro Acadêmico Tasso Corrêa* (CATC), a partir de 1968, que em 1971 passariam a se chamar *Mostra Universitária de Música, Teatro e Artes Plásticas* (MUTEPLA). Segundo Flávio Krawczyk (1997, p.57), os Salões de Arte são as primeiras oportunidades da nova geração de alunos de expor seus trabalhos sem restrições de suportes e técnicas. Além disso, esses eventos proporcionam uma divulgação na imprensa e, conseqüentemente, uma maior visibilidade no circuito artístico da cidade. No mesmo período são realizados o *Salão de Arte Universitária*<sup>39</sup>, de âmbito estadual, organizado pelo *Diretório Estadual de Estudantes* (DEE), na *Galeria Sete Povos*, e o *Salão de*

---

<sup>39</sup> Edições nos anos 1967, 1968, 1975 e 1976.

*Artes Visuais da UFRGS*<sup>40</sup>, de âmbito nacional, organizado pela própria universidade. Estudantes como Jesus Escobar, Regina Coeli, Heloísa Schneiders e Simone Michelin são alguns nomes que aparecem nas edições de 1975 e 1976 das mostras promovidas pelo CATC e pelo DEE.

Durante esse período, uma série de eventos promove e intensifica o debate em torno da inserção da arte contemporânea no cenário local. Essas iniciativas abrangem estudantes de artes visuais, artistas emergentes e figuras já estabelecidas, incluindo Vera Chaves Barcellos (1938), que desempenha um papel essencial nessa dinâmica. Vera Chaves estimula os artistas em estágios iniciais a explorarem linguagens artísticas contemporâneas e a adotarem uma atitude crítica em relação ao sistema. A artista, também residente de Porto Alegre, em 1976 passa a frequentar reuniões com um grupo de jovens, muitos deles estudantes do IA, para trocar ideias sobre seus próprios trabalhos e discutir questões sobre o momento cultural do Rio Grande do Sul<sup>41</sup>. Segundo a artista, que era de meia geração anterior à deles, “a acolhida foi enorme, os debates acalorados ficavam lotados de gente jovem e atuante na vida cultural da cidade, não só das artes visuais, mas das áreas de música, teatro e outras. A política cultural sempre foi questionada em intermináveis debates.” (BARCELLOS, in CARVALHO, 2004, p.18).

No final da década de 1970, em Porto Alegre, o cenário político ainda era marcado pela repressão e o medo. Nesse período, a cultura conservadora tradicionalista ganhava cada vez mais força, buscando reafirmar suas origens e valores. No âmbito das artes visuais, o sistema artístico enfrentava desafios relacionados ao condicionamento mercadológico. Tanto a destinação das verbas públicas no setor cultural quanto as imposições comerciais sobre a produção artística eram temas recorrentes nesses debates. Nesse contexto, discutia-se a necessidade de uma arte engajada e comprometida com a luta pela liberdade artística e a participação do artista no contexto social.

Em oposição ao projeto *Cultur – Por uma Arte Brasileira: Grupo de Bagé*, direcionava recursos consideráveis para destacar artistas já reconhecidos e com

---

<sup>40</sup> Edições nos anos 1970, 1973, 1975 e 1977.

<sup>41</sup> Entre os participantes estavam: Ana Luísa Alegria, Anico Herskovits, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Elton Manganelli, Jesus R. G. Escobar, Mara Alvares, Maria Lídia Magliani, Maria Tomaselli, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. (CARVALHO, 2004, p.30).

carreiras consolidadas, um manifesto foi redigido e assinado por Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1948–2022), Clovis Dariano (1950), Jesus R. G. Escobar, Mara Alvares (1948), Romanita Martins (1940), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos. O Manifesto foi seguido por uma exposição-relâmpago intitulada *Atividades Continuadas*, realizada no MARGS em dezembro de 1976. Permanecendo por apenas dois dias no museu, entre nove e dez de dezembro, a mostra apresentava “ambientes, cadernos, álbuns, documentação, filmes Super-8, diapositivos, além de depoimentos, a respeito do momento cultural”<sup>42</sup> em que estavam vivendo.

#### M A N I F E S T O

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

#### Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.

- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

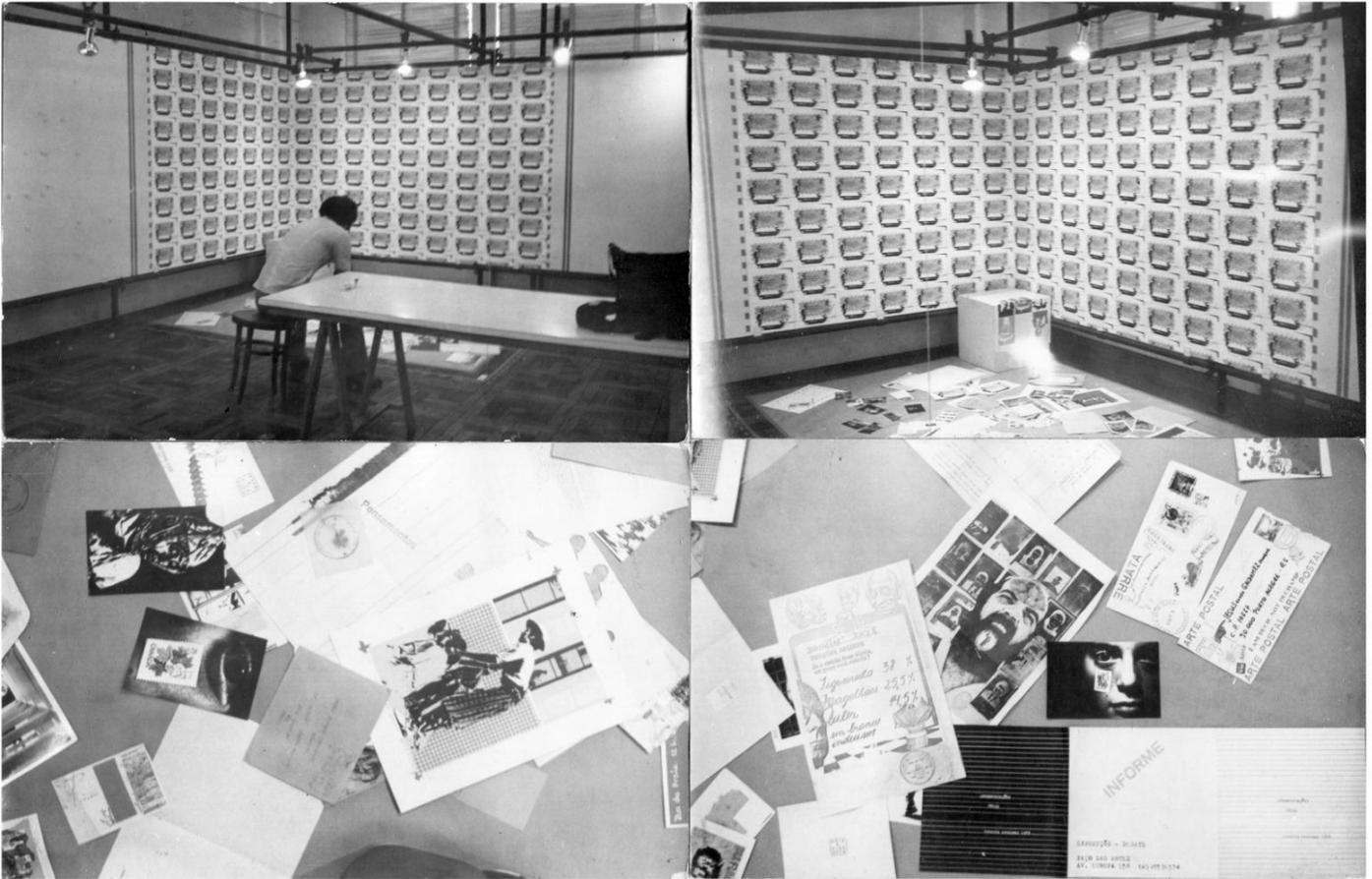
- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Asp  
Carlos Pasquetti  
Clovis Dariano  
Jesus R.G. Escobar  
Mara Alvares  
Romanita Martins  
Telmo Lanes  
Vera Chaves Barcellos

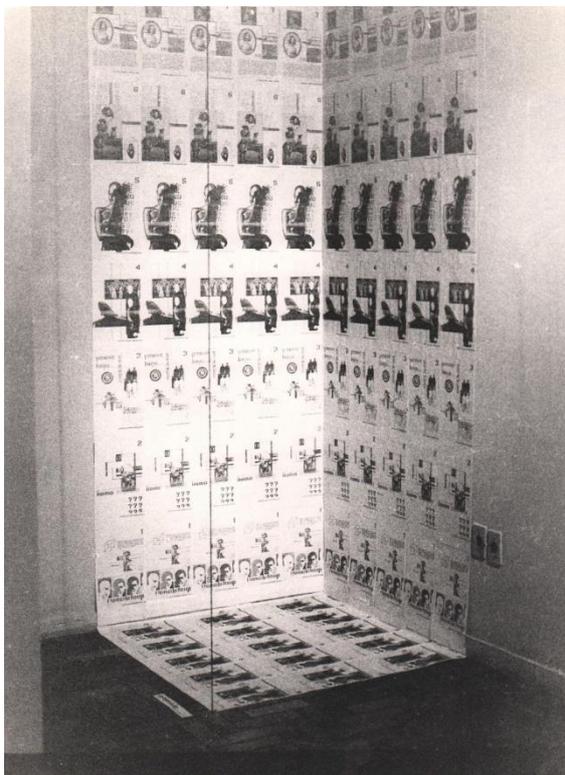
Porto Alegre, dezembro de 1976.

*Imagem 25 – Manifesto, 1976. Arquivo: Núcleo de Acervo e Pesquisa do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.*

<sup>42</sup> Boletim Informativo do MARGS, janeiro a abril de 1977.



**Imagem 26** – Registros da montagem do trabalho de Jesus Escobar na exposição *Atividades Continuadas*, no MARGS, 1976. Acervo: Jesus Escobar.



**Imagem 27** – Trabalho de Jesus Escobar na mostra *“Atividades Continuadas”* realizada no MARGS, em 1976. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Jesus Escobar participa da mostra com “uma parede forrada de cópias xerox contendo imagens do momento atual”, sendo a “técnica de reprodução em xerox utilizada como crítica à gravura tradicional”<sup>43</sup>. A mostra repercutiu positivamente, garantindo ao grupo mais espaço em meio ao sistema artístico da cidade. Apesar disso, Escobar participa apenas durante o ano de 1976, colaborando em suas atividades iniciais. Em entrevista, o artista esclarece:

Minha saída do grupo pode ser interpretada pela carga excessiva de matérias e pouco tempo que eu tive que compartilhar, junto com a academia, em vista de que eu tinha a pressão, já que minha bolsa de estudos tinha 3 anos e eu tive que retornar a El Salvador para administrar a renovação, (é por isso que foi feita a viagem por terra em toda a América do Sul) [...] então eu tive que carregar mais matérias por semestre para me formar em 4 anos, o que felizmente eu fiz.<sup>44</sup>

Posteriormente, com exceção de Jesus Escobar, o grupo passou a produzir mensalmente cartazes chamados de “Nervo Óptico”<sup>45</sup>, distribuídos gratuitamente para agentes do circuito artístico local, de outros estados e até mesmo de outros países, apresentando imagens e textos que expressavam suas ideias. Além disso, realizaram diversas exposições e outras atividades nas quais reuniram diferentes manifestações<sup>46</sup>. As ações do grupo *Nervo Óptico* tiveram um impacto significativo no sistema artístico de Porto Alegre, promovendo a quebra dos paradigmas dos meios tradicionais, sendo crucial para a renovação e a introdução de abordagens inovadoras.

Após se afastar das atividades propostas pelo grupo Nervo Óptico, Jesus Escobar dedicou-se aos estudos e experimentações no Instituto de Artes, intensificando sua atuação colaborativa com colegas e amigos de faculdade. O

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Entrevista realizada por e-mail em 09 de agosto de 2018.

<sup>45</sup> Foram editados um total de 13 cartazes, desde abril de 1977 até setembro de 1978, sendo esta última data o encerramento das atividades do grupo.

<sup>46</sup> Sobre o Nervo Óptico e o Espaço N.O. é fundamental a dissertação de Mestrado “Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70” (1994) e o livro “Espaço N.O. – Nervo Óptico” (2004), de autoria de Ana Maria Albani de Carvalho.

## EXERCÍCIO PAINEL

ACONTECEU NÃO SÓ COMO INTENSIFICAÇÃO DE UM PROCESSO "ALUNO", MAS COMO TODA UMA VIVÊNCIA, MAIS ÍNTEGRA E TOTAL DA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA "ESCOLA". E, COMO ATIVIDADE EXTRA-CURRICULAR, DISPENSA OS LIMITES DAS DISCIPLINAS E BUSCA ESTABELECEER ELOS, DESDE JÁ, COM UM CONTEXTO QUE NÃO É APENAS A ESCOLA, MAS UM TODO SOBRE O QUAL NÓS INDIVÍDUOS (ALUNOS OU NÃO) AGIMOS E REAGIMOS.

ESSE EXERCÍCIO FOI EXECUTADO POR QUATRO ESTUDANTES DE ARTE, RESPEITANDO UM ESPÍRITO DE GRUPO QUE EXIGIU UMA ATUAÇÃO CONSCIENTE EM UM CIRCUITO MOTIVADOS POR UM OBJETO COMUM.

A NEGAÇÃO DE UM PROJETO INICIAL TEVE COMO FINALIDADE DAR ÊNFASE À ESPONTANEIDADE DA CRIAÇÃO, COMO UM EXERCÍCIO, ONDE, EM VEZ DE COMEÇAR COM O PROJETO NA FOLHA E PASSAR PARA A PAREDE, PARTIU-SE DE UMA IDÉIA COMUM AO GRUPO E À MEDIDA EM QUE O TRABALHO EVOLUIA FOI-SE ESTRUTURANDO E MODIFICANDO DE ACORDO COM AS NECESSIDADES. E COM A CONCRETIZAÇÃO DO PAINEL FICA A OPÇÃO DE QUE NÓS TEMOS EM MÃOS ELEMENTOS QUE ESTÃO AÍ E PRECISAM SER MANUSEADOS;.

jesus r. g. escobar

karin lambrecht

simone m. basso

heloisa schneiders da silva

*J. Escobar*  
*Karin Lambrecht*  
*Simone M. Basso*  
*Heloisa Schneider da Silva*

PAINEL/ MARCENARIA/ INSTITUTO DE ARTES

PORTO ALEGRE/ SETEMBRO/ 1977

*Imagem 28 – Documento sobre o Exercício Painel, realizado por Jesus Escobar, Karin Lambrecht, Simone Michelin e Heloísa Schneiders, em 1977. Fonte: Acrevo particular Simone Michelin.*

primeiro trabalho documentado neste sentido é um painel feito em madeira, por oito mãos. Em setembro de 1977 Jesus Escobar, Heloisa Schneiders, Karin Lambrecht e Simone Michelin escrevem um documento no qual compartilham algumas questões fundamentais que os guiam na execução do exercício. Explicam se tratar de um trabalho extracurricular, que “dispensaria os limites das disciplinas” e estabeleceria conexões além da escola. Sobre a experiência coletiva, manifestam a existência de um objetivo em comum, a partir do qual eles trabalharam juntos em um processo espontâneo de criação, estruturando ideias à medida que a execução evoluía. Embora não haja registros do exercício mencionado no documento, este evento é de grande importância, uma vez que permite conhecer, através das próprias palavras dos jovens artistas, os aspectos que eles consideravam relevantes em suas concepções, e que se refletem posteriormente nas demais proposições do grupo.

A partir do senso de coletividade e do desejo por maior interação com o ambiente externo à escola, foi criada uma publicação com o propósito de divulgar as ideias e projetos desenvolvidos na faculdade. Jesus Escobar, visto sua experiência anterior, tornou-se um dos principais motivadores para a realização de propostas que buscavam fugir do convencional, incentivando outros alunos a explorarem linguagens distintas das já conhecidas. O artista investigava as diversas técnicas disponíveis, com ênfase na gravura, fotografia e xerox, reconhecendo na capacidade de reprodução um princípio fundamental para sua criação individual, visto que permitia uma maior acessibilidade e circulação.

Foram com essas intenções que, em setembro de 1977, o *Linguagem: um jornal dos alunos do Instituto de Artes* foi criado. Concebido como um projeto livre e experimental, o jornal foi realizado a partir da colaboração de Ana Torrano, Angela Beatriz Karl, Armando Albuquerque, Carlos Humberto Vieira, Esmênia Patrício Tomé, Flávio Mesquita, Heloísa Schneiders, Jesus Escobar, João Fernando Souza, Jovita Sommer, Karin Lambrecht, Leopoldo Plentz, Luiz Fernando Barth, Maria Helena Salle, Maria Lúcia Varnieri, Marilene Pietá, Ricardo Richter, Rosa Maria Accorsi, Sandra Simonis, Silvia Morandi, Silvia Tovo, Simone Basso, Umbelina Barreto e Zé Flores.

Conforme explicitado pelos editores, o jornal “surgiu por iniciativa de um grupo

de alunos, com idéias afins, que, sentindo necessidade de contar com um veículo de divulgação, foi levado a criar o jornal”. Portanto, a origem da publicação está na falta de espaços receptivos não só para artistas em formação, mas também para suas propostas alinhadas com as tendências contemporâneas da arte. Além disso, nos textos e trabalhos publicados na edição, percebe-se a necessidade de ir além dos limites do Instituto de Artes, com o objetivo de fomentar uma interação mais abrangente com a cidade e a sociedade. Não se tratava apenas da divulgação da produção artística realizada dentro da universidade, importava, também, partilhar ideias, questionar convenções e refletir sobre as transformações urbanas e comportamentais pelas quais as novas gerações passavam.

Logo no editorial é exposto a existência de um grupo coeso de estudantes que trabalhavam de forma colaborativa, a partir de ideias e preocupações similares. O conceito de “experimentalismo”, termo utilizado na justificativa do jornal, surge aqui como uma explicação para o aspecto simples da publicação, sem maiores pretensões além das já apontadas. A impressão em xerox preto e branco traz ao longo de dezenove páginas a opinião de professores sobre o papel do artista na contemporaneidade, entrevista, textos analíticos sobre o contexto cultural, trabalhos artísticos de variadas técnicas e um mural informativo, com endereços e preparos de processos que poderiam interessar aos estudantes. Sua capa aponta para um série de elementos que referenciam o ambiente urbano, tratando-se de símbolos importantes no imaginário de parte dos jovens artistas. Um exemplo interessante a ser destacado é o termo “táxi-lotação”, meio de transporte popular que havia sido extinto na década de 1960<sup>47</sup> e ressurgiu na década de 1970 como uma solução para diminuir o número de veículos particulares que circulavam pela cidade.

---

<sup>47</sup> Fonte: <<https://onibusetransporte.com/2019/09/15/conheca-o-taxi-lotacao-de-porto-alegre/>>. Acesso em 08 de março de 2023.



jornal cujo a capa noticiava o reforço no policiamento da capital, além de um rascunho de caderno e a interferência de alguns desenhos. A composição revela um desinteresse em sua estética final valorizando, ao invés disso, o aspecto processual que os permite experimentar diversas referências e técnicas em um só trabalho. No *Linguagem*, há também alguns trabalhos individuais, que exploravam desde técnicas mais experimentais a técnicas tradicionais. Nos trabalhos de Jesus Escobar, por exemplo, era comum a mistura de técnicas como fotografia e gravura em metal – algo pouco comum no Instituto de Artes. Leopoldo Plentz, Sandra Simonis e Ricardo Richter apresentam fotografias, enquanto Umbelina Barreto e José Flores mostram seus desenhos.



**Imagem 30** - Colagem coletiva e trabalhos de Leopoldo Plentz, Sandra Simonis e Ricardo Richter, veiculadas no jornal *Linguagem*, 1977. Fonte: Acervo particular Teresa Poester.

Textos de viés sociológico, elaborados pelos estudantes, abordam questões sobre as condições da arte, sua relação com o capitalismo e a aproximação entre arte e público. Já a realidade dos jovens artistas é exposta no texto da estudante Rosa Accorsi, que elucida:

Dentro de uma Escola de Artes, sentimos que somente a técnica não nos dá a possibilidade de criar. A técnica é apenas um meio de colocarmos nossa posição frente aos acontecimentos que nos rodeiam. É um instrumento de trabalho que temos para atuar, tentando inclusive modificar, se necessário,

uma sociedade, uma maneira de pensar. Precisamos de algo então, que se complete com a técnica, ou seja, a sensibilidade de captar as informações e ter liberdade de manifestação do pensamento. Neste ponto encontramos uma barreira. Sentimos que o meio em que vivemos nos bloqueia, não nos dando esta liberdade, seja ela artística como qualquer tipo de manifestação criadora que vá contra os interesses do sistema. (...) Morremos de fome, não por sermos abnegados e dedicados artistas e sim quando somos analistas e críticos em momentos em que não é interessante sê-lo. (ACCORSI, 1978)

Na década de 1970, a produção artística do Brasil enfrentava desafios de comunicação. O regime ditatorial somado às rápidas transformações pelas quais passavam as cidades brasileira compunham um cenário desafiador, porém propício para a experimentação de novas práticas. A contemporaneidade exigia olhares sensíveis para lidar com suas novas questões, enquanto os artistas em formação buscavam fundamentos adicionais além daqueles obtidos no contexto acadêmico. Mesmo diante de desafios, encontraram meios de se manifestar autenticamente, explorando o experimentalismo e as novas linguagens artísticas como formas inovadoras de comunicação e expressão. Nesse sentido, foram desenvolvidas maneiras de absorver e ler as informações que estavam nas ruas, nos meios de comunicação, na cultura de massa, nas manifestações políticas e culturais e nos demais aspectos que representavam a diversidade cultural e a atual realidade do país.

Além de Accorsi, Simone Michelin também contribui com um texto crítico sobre o processo de autonomia da arte, colocando-a em contexto ao analisar sua função ao longo da história, especialmente após o surgimento e consolidação do capitalismo. Ao chegar na contemporaneidade, defende a ideia do artista como catalisador. Segundo ela, o artista “é catalisador porque acorda as pessoas fazendo com que essas ao tomarem contato com seu trabalho, se motivem e também criem a partir do que viram ou vivenciaram”. Esta ideia de condicionar o público ao seu estado criativo primário, assim como as proposições do movimento neoconcreto liderado por Hélio Oiticica e Lygia Clark, apesar de não ser uma novidade, assume um papel importante nas práticas dos jovens artistas no final dos anos 1970, como veremos posteriormente em outras realizações do grupo. Nesta concepção, o público é convidado a participar e, em alguns casos, a criar suas próprias obras e proposições, resultando em um

ambiente criativo totalmente acessível e democrático, em contraste com a ideologia e as práticas do sistema ditatorial vigente.

O jornal *Linguagem* foi uma primeira tentativa dos artistas em formação em encontrar seus próprios meios de fazer suas ideias e trabalhos circularem. A partir desse momento, eles adotaram uma postura nada acomodada em relação ao ensino que estavam recebendo, trazendo os novos meios para dentro da sala de aula e desenvolvendo estratégias para fazer com que suas produções circulassem pela cidade, confrontando as convenções locais. Embora, nesse caso, o público-leitor não participasse diretamente da ação realizada, era perceptível o movimento de dentro para fora promovido pelos alunos, algo que se intensificaria nas propostas subsequentes.

## **2.2. *Relinguagem I e Guahybe: aqui há novas linguagens***

[...] o nascimento do *Relinguagem*, como se denomina o álbum, se deu após uma constante troca de correspondência entre artistas locais e de outros centros do País, que estimulados pela expressão gráfica concreta, acharam que o melhor canal de veicular seus estímulos seria através de um lançamento semelhante. Nas verificações de aceitação, eles ainda não sabem se servirá ou não para outras criações, mas é certo que um levantamento neste sentido é obrigatório.<sup>48</sup>

Como explana a reportagem acima, o álbum *Relinguagem I* é resultado de um desejo de experimentar novas alternativas de manifestação artística e de intercambiar ideias com artistas de outras localidades. Para os estudantes, participar da rede de Arte Postal<sup>49</sup> era uma maneira democrática de adquirir informações, fazer conexões e compartilhar ideias. A característica singular da rede de subverter o sistema, questionando a lógica do mercado, a noção de autoria, a utilização de materiais convencionais e o conceito de objeto artístico, a tornava ainda mais interessante.

---

<sup>48</sup> Jornal Correio do Povo, 1979.

<sup>49</sup> Sobre Arte Correio, recomenda-se as Dissertações de Mestrado *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80* (2004), de Andrea Paiva Nunes, e *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina* (2015), de Bruno Sayão.

Em suma, a Arte Postal proporcionou ao grupo uma ampliação de perspectivas, conectando-os com as tendências contemporâneas que circulavam pelo mundo, ao mesmo tempo que os libertava das limitações acadêmicas. É importante ressaltar que a ideia de experimentalismo no álbum *Relinguagem I*, e nas demais proposições do grupo, não deve ser confundida com vanguardismo, pois, como vimos, o que eles faziam não era necessariamente inovador. No entanto, sua postura experimental em relação às novas possibilidades da arte, que chegavam até eles através de livros, revistas, jornais, correspondência, música e filmes, por exemplo, permitiu que explorassem novas tendências que extrapolavam o currículo do Instituto de Artes.

Essa busca por novidades foi influenciada também por fatores externos, como o clima político da época, o estilo de vida da geração e os sentimentos da sociedade naquele momento. Segundo Mário Röhnel, formas alternativas de expressão artística, como a Arte Postal, “eram formas de se procurar viver e pensar dentro de um país onde as coisas estavam bastante limitadas, se não, proibidas” (RÖHNELT in NUNES, 2004 p.179). Países da América Latina, principalmente aqueles que enfrentaram regimes opressivos, como o Brasil, Argentina, Uruguai e Chile, tiveram uma participação significativa na rede, utilizando-a como uma plataforma para manifestar uma linguagem política e social que questionava a falta de liberdade e os padrões sociais e culturais estabelecidos.

Caracterizada por sua abrangência e permissividade, a Arte Postal validava todos os tipos de manifestações criativas, sendo receptiva a todos os interessados. Esse aspecto é importante ao analisarmos a participação de artistas como Heloísa Schneiders e Karin Lambrecht, por exemplo, as quais desde o começo de suas trajetórias artísticas já possuíam uma inclinação para o desenho e pintura, mas encontraram na Arte Postal uma oportunidade de explorar novas linguagens criativas. De modo geral, um espírito dadaísta prevalecia nas obras, que frequentemente apresentavam colagens, palavras, humor e um aspecto desestruturado. Materiais da mídia, como jornais e revistas, também eram frequentemente utilizados. Tais características geravam uma linguagem cifrada própria da rede, tornando-a uma forma de expressão artística única e experimental. Havia, também, artistas mais familiarizados com essa linguagem, como Jesus Escobar e Simone Michelin, que trabalhavam com colagens e fragmentos de imagens e informações. Sobre a prática, Jesus Escobar comenta:

Até agora as pessoas tinham em mente que o xerox servia somente para tirar cópias de documentos. Trabalhando assim, a gente pode interferir no trabalho de outro e, seguido, o que a gente recebe visa somente colocar um dado pessoal até fazer toda volta e chegar no primeiro que a enviou. Este processo todo estimula a vivência, embora não seja muita gente que ainda sinta afinidade.<sup>50</sup>

Outro ponto que os aproxima do movimento é a possibilidade de produzir em colaboração. Desde os trabalhos escolares eles se permitiam interferir uns nos trabalhos dos outros, gerando obras que refletiam uma fusão de ideias e estilos. Essa forma de produção colaborativa estava em sintonia com a própria natureza da rede de Arte Postal, que se abria para a participação de qualquer um, sem se preocupar com a autoria das obras. Na verdade, a burla à ideia de autoria era uma característica proeminente desse movimento. O que importava era o diálogo criativo que surgia entre os artistas, gerando novas possibilidades estéticas e poéticas.

A partir das diversas possibilidades dadas pela Arte Postal, estudantes como Jesus Escobar, Karin Lambrecht, Simone Michelin, Heloísa Schneiders e Teresa Poeste se inserem e se tornam ativos na rede, surgindo, assim, a ideia de organizar uma das primeiras convocatórias realizadas no Estado. O resultado é um álbum composto por trabalhos de 40 artistas, sendo trinta e cinco do Rio Grande do Sul, dois de Pernambuco, um da Bélgica, um de El Salvador e um não identificado. Cinquenta álbuns no tamanho A4 foram produzidos em fotocópia, sendo que 40 foram entregues aos participantes da proposição e os 10 restantes foram distribuídos entre instituições culturais. Destaca-se a participação dos artistas Leonhard Frank Duch (1941), Paulo Bruscky (1949) e Vera Chaves Barcellos, os quais eram bastante atuantes na rede de Arte Postal e já trabalhavam com técnicas e linguagens experimentais.

De acordo com uma reportagem intitulada *Um circuito de arte postal para desmistificar galerias* (Folha da Manhã, dez. 1978), a estudante Christine Schlabit, em uma viagem a Recife, teria conhecido e convidado os artistas Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch a participarem do álbum *Relinguagem I*. A partir de então, constitui-se uma relação de troca de correspondências entre Jesus Escobar e

---

<sup>50</sup> Jornal Correio do Povo, 1979.

Leonhard Frank Duch que se refletiu no postal *Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador*, enviado por Duch em 1981 com a finalidade de exigir a libertação de Jesus Escobar, que na época era um preso político em El Salvador. No caso de Vera Chaves Barcellos, é evidente uma relação mais estreita com estudantes do IA, notabilizado por sua participação nas reuniões que originam o *Nervo Óptico* e, posteriormente, na criação do *Espaço N.O.*, que abordaremos mais adiante.

A ausência de espaços receptivos às manifestações experimentalistas, um dos motivadores para a criação do *Espaço N.O.*, também incentiva um desdobramento do álbum *Relinguagem I*. Em outubro de 1978, o grupo de estudantes do IA se desloca do ambiente universitário em direção à tumultuada movimentação do Centro de Porto Alegre, estabelecendo o encontro das ruas Borges de Medeiros e Rua da Praia como ponto para a realização de uma mostra efêmera. A necessidade era de conquistar novos espaços e dialogar diretamente com a realidade da cidade. O cotidiano urbano apresentava uma variedade de estímulos – seja através das pessoas, do ambiente ou de ações corriqueiras – que funcionavam como catalisadores para as novas formas de expressão artística, essenciais para o crescimento dos artistas em formação. Carregavam cartazes que questionavam o sentido da "arte" e convocavam os observadores a refletir, responder e também questionar.

No local de destino, exibem os trabalhos veiculados no álbum, de modo a atrair e interagir com os pedestres que por ali passavam. De acordo com uma reportagem do jornal *Correio do Povo*:

Jesus R. G. Escobar [...] não escondia sua satisfação em ver que o porto-alegrense demonstrava o interesse em ver de perto o que estava exposto no chão, sobre uma comprida tira de papel de embrulho. Ele conta que a ideia de realizar uma exposição no ponto mais nevrálgico do Centro de Porto Alegre nasceu, na verdade, de um problema: “Cada um dos 40 artistas que elaboraram o álbum ficou com um. Havia mais 10 que foram entregues aos promotores. Mas como esses 10 eram muito poucos para que as pessoas realmente conhecessem o nosso trabalho, resolvemos realizar esta exposição”, observa.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Jornal *Correio do Povo*, 1979.



**Imagem 31** – Alunos do Instituto de Artes indo ao ponto de lançamento do álbum *Relinguagem I*, 1978. Acervo: Jesus Escobar.

**Imagem 32** – Registro do lançamento do álbum *Relinguagem I*, 1978. Acervo: Jesus Escobar.



**Imagens 33 e 34 – Registros da exposição dos trabalhos do Álbum Relinguagem, no Centro de Porto Alegre, 1978. Acervo: Teresa Poester.**

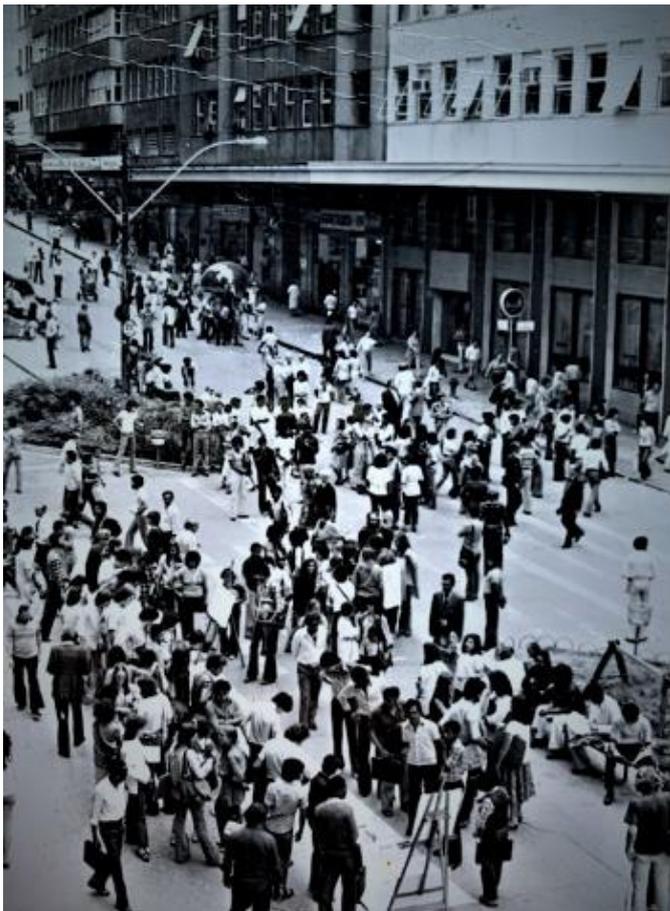
Estar presente nas ruas, em contato direto com o público e experienciando o caos da cidade, tinha uma importância fundamental tanto para o processo criativo como para tornar a arte mais acessível e menos elitista. Essa abordagem permitia despertar a curiosidade das pessoas e captar suas reações de forma mais imediata, além de ser uma forma de exposição diferente, atualizando as convenções estabelecidas e, com isso, democratizando o consumo de arte. Ao romper as fronteiras dos espaços institucionais, os artistas alcançavam um público mais amplo, estimulando o engajamento e a interação direta com a arte, tornando-a parte integrante da vida cotidiana. Assim, na ocasião do lançamento do *Relinquagem I*, além de mostrar seu conteúdo de viés experimental, distribuíram cópias em xerox dos 40 trabalhos. Ao público mais interessado, foram feitas as seis perguntas abaixo sobre a relação que possuíam com a arte:

1. De que maneira a arte faz parte de sua vida?
2. Onde você vê a arte?
3. Considera: propaganda, revistas, jornais, televisão, como formas de arte?
4. Você acha que a obra de arte deve ser peça única?
5. Qual é o preço que você pagaria por um trabalho que acha bonito?
6. Você considera aqui, agora, esta sua participação como parte de um momento artístico, ou sente-se como um simples espectador?

As perguntas realizadas denotam a finalidade de obter uma compreensão mais aprofundada sobre como as pessoas percebiam e definiam a arte. Ao questionar conceitos dominantes como a autenticidade e exclusividade da obra, bem como discutir o valor comercial da arte e seus determinantes, e refletir sobre o papel do público em relação a uma obra que convoca a participação, são oferecidas contribuições relevantes para o debate acerca das mudanças exigidas pelas novas linguagens artísticas.



**Imagem 35** – Heloisa Schneiders fotografando em meio ao lançamento da mostra do álbum *Relinguagem*, lançado no Centro de Porto Alegre, 1978. Acervo: Jesus Escobar.



**Imagem 36** – Vista superior na qual pode ser vista a movimentação de pessoas no entorno da exposição dos trabalhos do Álbum *Relinguagem*, 1978. Acervo: Teresa Poester.



*Imagem 37 – Registros da mostra do álbum Relinguagem. Acervo: Teresa Poester.*

Os registros da mostra revelam olhares curiosos e o interesse do público. O clima descontraído da ação, no entanto, não elimina o receio de repressão por parte dos organizadores e do público participante, já que a presença de um grande número de pessoas somado à presença de cartazes poderia ser interpretada como outro tipo de manifestação na época. Uma reportagem que divulgava a mostra registra o sentimento de uma participante:

Perto dele, uma mulher não escondia sua preocupação por ver um ônibus cor verde musgo carregado de brigadianos, bem na esquina da Borges com Salgado Filho. A verdade é que os policiais não estavam ali por terem confundido a exposição relâmpago com passeata-relâmpago. Eram, isso sim, os integrantes da banda da Brigada Militar, que aguardavam o momento de enfeitar a cerimônia de inauguração do prédio da Caixa Econômica Estadual ali perto.<sup>52</sup>

No final da década de 1970, a Ditadura Militar no Brasil estava em um momento de transição e instabilidade, no qual a pressão por mudanças políticas e sociais se intensificava e movimentos de oposição se fortaleciam. Embora houvesse um

---

<sup>52</sup> Jornal Folha da Tarde, sem data.

movimento que se organizava para lutar pela redemocratização no país, o final da década ainda era marcado por um cenário nebuloso, no qual o regime seguia recorrendo à censura e à violência para reprimir manifestações e opositores. Por isso, participar de certas situações poderia envolver algum nível de risco ou, no mínimo, gerar alguma apreensão. Como comenta Karin Lambrecht, o grupo não tinha uma atuação política. Suas reivindicações, no entanto, diziam respeito às condições de ensino, circulação e consumo de arte – que os afetavam diretamente – o que, em certa medida, também possui implicações políticas.

Durante o regime militar, a área das artes visuais sofreu restrições significativas em termos de liberdade de expressão e produção artística. Entre as principais medidas adotadas estavam a censura prévia de obras de arte, a proibição de exposições e manifestações artísticas, a perseguição e prisão de artistas e intelectuais que se posicionassem contrários ao regime, e a imposição de uma política cultural que visava promover uma visão conservadora e nacionalista da cultura. Embora seja um período considerado mais brando da ditadura militar, os métodos de contenção impostos pelo regime ainda afetam significativamente as vivências dos indivíduos.

Em maio de 1978, organizam uma exposição na Pinacoteca do Instituto de Artes. De acordo com o depoimento de Teresa Poester<sup>53</sup>, a exposição estava programada para ser inaugurada no dia 1º de maio, em função do Dia do Trabalhador, e incluiria uma obra criada em colaboração entre ela e Jesus Escobar. O trabalho consistia em sete cubos, cada um representando um dia da semana e contendo uma mensagem crítica em relação à data comemorativa. No entanto, na véspera da abertura, são surpreendidos com o fechamento da exposição pelas autoridades militares, que a consideraram subversiva.

---

<sup>53</sup> Entrevista realizada por e-mail em 09 de agosto de 2018.



**Imagem 38** – Obra em homenagem ao Dia do Trabalhador, realizada em colaboração por Jesus Escobar e Teresa Poester, 1978. Acervo: Jesus Escobar.

O receio por qualquer tipo de repressão, no entanto, não impediu a realização da mostra em um dos pontos mais movimentados da cidade. Além disso, a divulgação do álbum *Relinguagem I* teve importante apoio da mídia, com destaque para sua veiculação em jornais como *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*. Esse espaço concedido sinaliza a existência de receptividade às propostas dos jovens artistas e ao experimentalismo. Conforme apresentado no primeiro capítulo, o mercado profissional de Porto Alegre estava em processo de consolidação no final da década de 1970 e dava preferência a artistas já reconhecidos que, geralmente, seguiam a corrente modernista. Esse dirigismo do mercado, no entanto, gera insatisfação e reivindicação pelo direito da liberdade artística, principalmente em relação às práticas experimentais. Ainda assim, houveram agentes do sistema que compreenderam a importância de atualização e de estarem aberto às novas tendências, o que se refletiu na existência de galerias que apoiavam e recebiam esse tipo de produção, tais como a Galeria Turma, o Espaço 542 e a galeria Eucatexpo. Esses espaços chegaram a receber exposições de alunos do IA, por exemplo.

O álbum *Relinguagem I* explora novas possibilidades de expressão artística, que envolvem o uso de tecnologias não convencionais, como a fotocópia, além da utilização de múltiplas técnicas e temáticas contemporâneas associadas à realidade das cidades, visando a criação de novas formas de comunicação visual. Além disso, a busca por uma arte mais participativa, que contasse com a interação do público e estimulasse sua reflexão crítica sobre as transformações recentes da sociedade, é outro aspecto importante que caracteriza o experimentalismo e está presente na proposta da mostra do álbum. A proposição reuniu ideias, depoimentos e tendências que estimulavam a reflexão e novas concepções de mundo. Esse intuito é explícito na capa, onde se pode ler "Some-se, divida-se, multiplique-se, subtraia-se, divulgue-se, decifre-se, descontextualize-se, comunique-se", de modo a incentivar primeiro uma transformação individual, para depois alcançar o coletivo. Além disso, a capa traz um esquema que organiza a proposta do álbum, demonstrando o processo criativo envolvido.



**Imagem 39** – Reportagem do *Correio do Povo* sobre a mostra do álbum *Relinguagem 1*. Acervo: Jesus Escobar.

No álbum, 40 pessoas apresentam ideias e tendências que abrangem do conceitualismo ao figurativismo, expressando suas distintas visões de mundo através de diversas linguagens artísticas, como partituras, poesia, fotografias, colagens e gravuras, todas reproduzidas através da fotocópia. A variedade de temáticas abordadas é ampla, porém, é possível identificar uma inclinação em direção às questões sociais, que instigam ponderações sobre os desafios enfrentados no cotidiano da sociedade brasileira. Um exemplo dessa abordagem é o trabalho da artista Vera Chaves Barcellos, que contrapõe dois textos de revistas que evidenciam a enorme desigualdade social existente no país. Por sua vez, Teresa Poester e Umbelina Barreto retratam o cenário urbano, abordando a questão da insegurança nas grandes metrópoles e o “vai e vem” na Praça XV – um dos locais mais movimentados do centro de Porto Alegre –, respectivamente.

Elementos do cotidiano também são estampados em outros trabalhos. Um exemplo disso é o jornalista Dedé Ferlauto, que faz referência a um dos bares mais estimados pelos jovens porto-alegrenses: o *Bar do Alaska*. Ferlauto reproduz o menu peculiar do estabelecimento, que incluía sanduíches como o “Burguês” e o “Viet-Cong”, ironicamente lista a diversidade de seus frequentadores e expressa, ainda, sua nostalgia por meio da frase “Remember bad times; remember good times”. Já Leopoldo Plentz expõe negativos de fotografias capturadas do grupo de alunos na praia. Em entrevista, a artista Teresa Poester conta que ela e os colegas costumavam viajar para Bienais e exposições em outros estados, além de visitar os litorais do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. As fotos poderiam sugerir o registro de uma performance, com indivíduos segurando lençóis e se movimentando pela paisagem litorânea. Outra interpretação poderia nos levar a imaginar que os registros mostram apenas cenas de um momento de descontração entre amigos, no qual a liberdade criativa não fosse tolhida pelas limitações do regime político ou do sistema artístico local.





Imagem 41 - 2ª página do *Relinguagem I*, contendo os retratos dos participantes. Acervo: Teresa Poester.

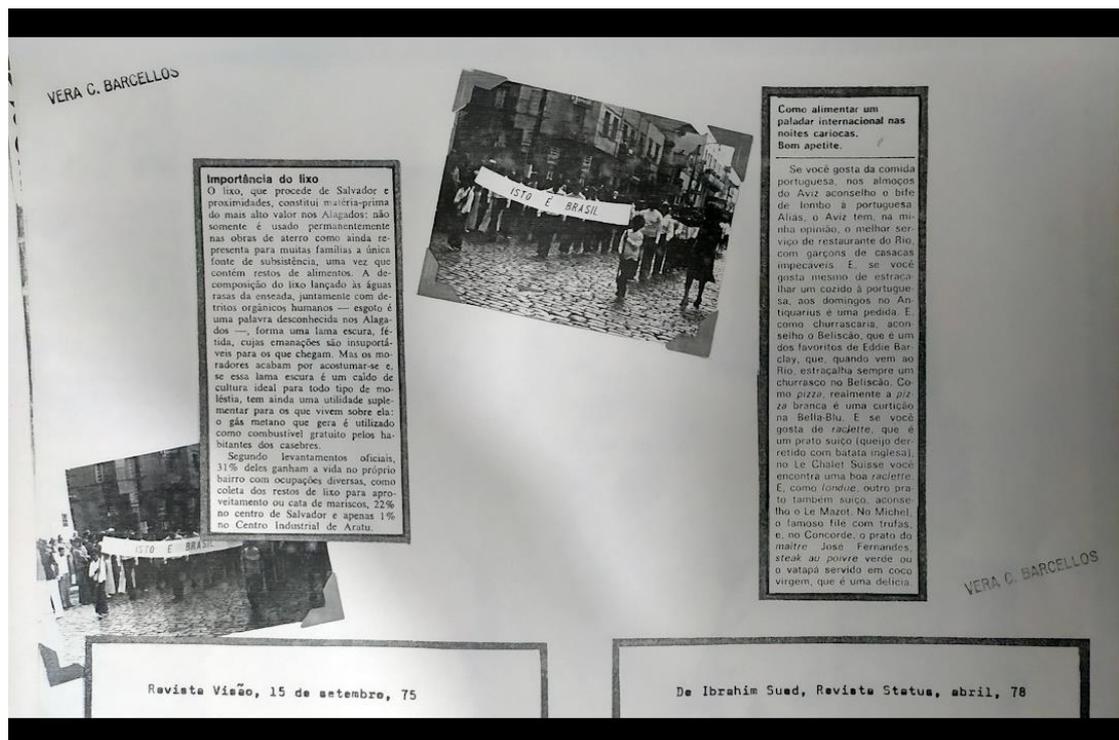
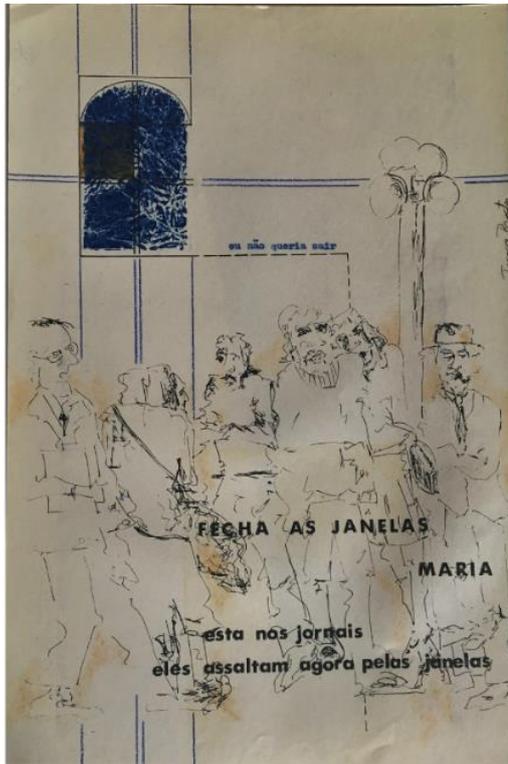
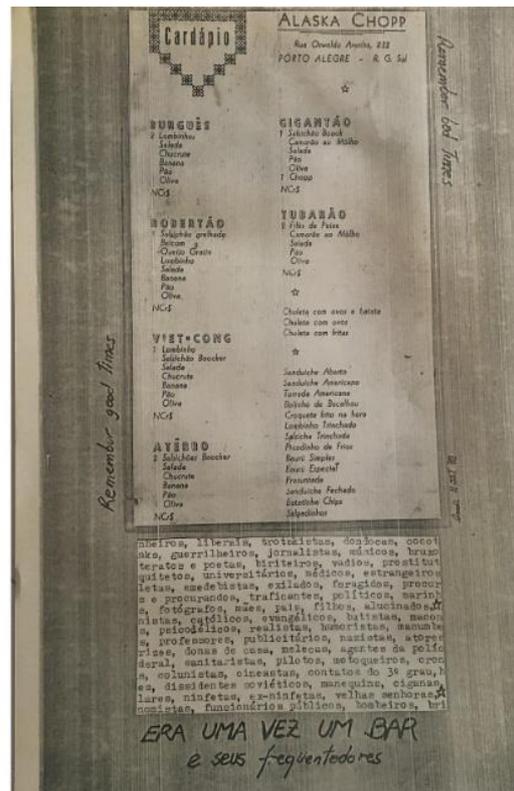
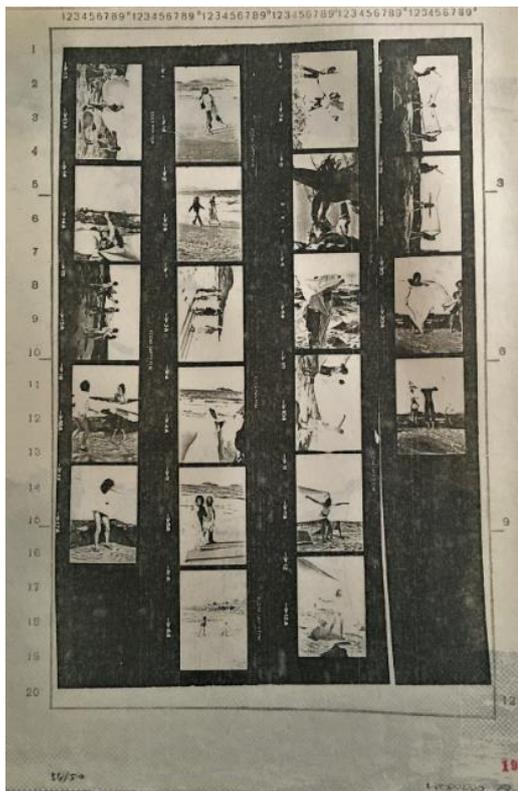


Imagem 42 – Trabalho da artista Vera Chaves Barcellos participante do Álbum *Relinguagem*. Acervo: Teresa Poester.



**Imagem 43** - Trabalhos de Teresa Poester (esq.) e Umbelina Barreto (dir.), veiculados no álbum *Relinguagem I*, 1978. Acervo: Teresa Poester



**Imagem 44** - Trabalhos de Leopoldo Plentz (esq.) e Dedé Ferlauto (dir.), veiculados no álbum *Relinguagem I*, 1978. Acervo: Teresa Poester

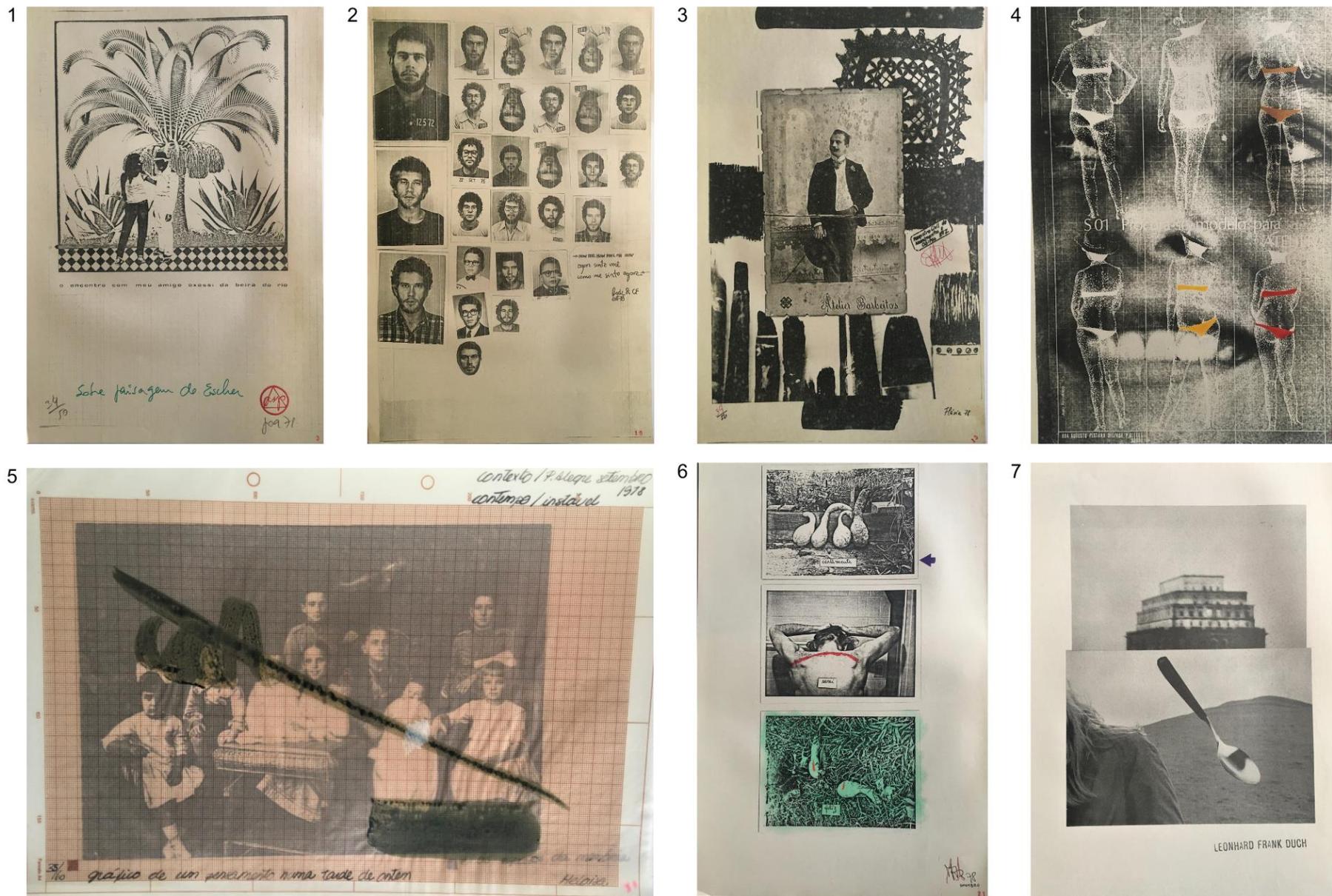


Imagem 45 - Obras veiculadas no Álbum Relinguagem, 1978. 1-Carlos Asp; 2- Dedé Ferlauto e Cláudio Ferlauto; 3- Fávía Magalhães; 4- João Fernando; 5- Heloisa Schneiders; 6- Mario Röhelt; 7- Leonhard Frank Duch.

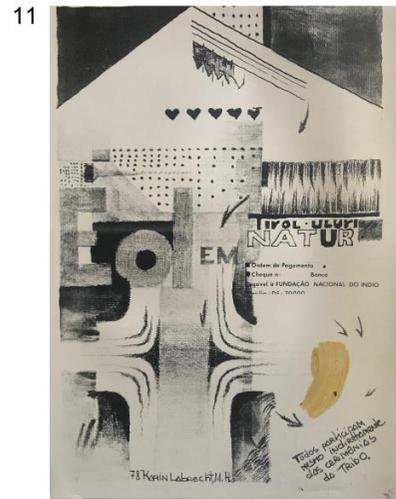
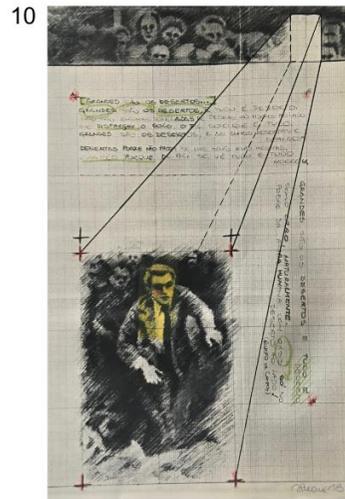


Imagem 46 - Obras veiculadas no Álbum Relinguagem, 1978. 8- Paulo Bruscky; 9- Wilson Cavalcanti; 10- Simone Michelin; 11- Karin Lambrecht; 12- Wesley Coll e Maria Baladão; 13- Milton Wuhdig; 14- Ricardo Pchara.

Em novembro do mesmo ano, é organizada uma nova proposição que também se utiliza da sistemática da Arte Postal. Com coordenação de Jesus Escobar e arte final de Simone Basso, o *Guahybe* conta com trabalhos de Angela Karl, Beatriz Fleck, Beto Noronha, Carmem Morales, Christine Schlabitz, Cleuza Peralta, Elisa Plass, Evelise Anicet, Fernando Mendonça, Humberto Vieira, Irene Santos, Jesus R.G. Escobar, Karin Lambrecht, Marise Fichtner, Silvia Tovo, Tania Moura, Paulo Heidrich e Zé Flores. A edição distribui apenas 20 exemplares e se caracteriza pela participação majoritária de alunos do IA.



Imagem 47 - Álbum Guahybe, 1978. Fonte: Acervo: Teresa Poester.

Na proposição, os artistas buscaram explorar novas possibilidades e técnicas, possuindo um viés bastante experimental. O uso do grid, a inserção da palavra, colagens e elementos da vida cotidiana são recorrentes nos trabalhos. A ironia e a crítica social aparecem em trabalhos como os de Humberto Vieira e Evelise Anicet. Vieira representa a criação de uma personagem, um “candidato a herói nº1” que, a partir de um modelo do sexo masculino, recebe observações minimamente pensadas

para formular a imagem ideal da figura. Anicet, por sua vez, aborda a questão da fome, temática comum entre os jovens artistas, que se torna mais evidente em função do desenvolvimento desigual do país. Já o postal de Jesus Escobar apresenta um grupo de pessoas de costas, perfuradas através de intervenção feita no papel, lembrando marcas de tiros e proporcionando uma reflexão ainda mais profunda sobre a realidade social e política vivenciada pela América Central e América do Sul.



**Imagem 48** - Trabalhos de Evelise Anicet (esq.), Humberto Vieira (centro) e Jesus Escobar (dir.), veiculados no álbum *Guahybe*, 1978. Acervo: Teresa Poester.

Tanto o álbum *Relinguagem* quanto o *Guahybe* surgiram como meios de reunir os trabalhos de jovens artistas que ainda não possuíam um espaço no circuito artístico local, permitindo que suas produções circulassem e alcançassem uma maior visibilidade. O final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 marcaram um período de abertura política e cultural, no qual a arte contemporânea estava mais integrada, embora ainda enfrentasse desafios na busca por espaços adequados para sua divulgação. Nesse contexto, as novas linguagens artísticas eram mais amplamente aceitas, mas também se observava um ressurgimento de outras tendências – um exemplo disso foi o retorno da pintura, que se tornou bastante presente no início da década de 1980 – uma vez que a luta pela aceitação dessas novas formas de expressão já não era tão intensa. Esse período de transição e diversificação refletiu uma maior abertura para a experimentação artística e evidenciou a evolução do

cenário cultural, proporcionando um ambiente mais propício para a coexistência de diferentes manifestações artísticas.

### **2.3 *Relinguagem II*: final da década e uma nova etapa da geração 1970**

No segundo semestre de 1978, Heloísa Schneiders, Jesus Escobar, Renato Heuser, Christine Jahns Schlabitz e Silvia Tovo se formam em Artes Visuais no Instituto de Artes, sendo organizada uma mostra dos formandos, que apresentava uma retrospectiva de parte do que havia sido produzido pelos ao longo da graduação. Mesmo com a conclusão do curso por alguns, as amizades e parcerias não se dissiparam e continuaram a planejar ações com o objetivo de consolidar seus espaços como artistas no circuito de arte local. Em maio de 1979, já sem a presença de Escobar, é organizada a segunda edição do *Relinguagem*, apresentando proposta e formato similar, porém contando com a participação de mais artistas de fora do Estado e do País.

Organizado por Heloísa Schneiders, Karin Lambrecht, Simone Basso e Teresa Poester, o *Relinguagem II* é composto por trinta e cinco trabalhos de Arte Postal, sendo vinte e três de artistas do Rio Grande do Sul, dois do recife, um de Santa Catarina, um de Brasília, um do Rio de Janeiro e sete de outros países. Participam da convocatória Alberto Harrigan (RJ), Ana Maria Ryppl (RS), Ana Pettine (RS), Artur Nestrovski (RS), Beatriz Fleck (RS), Carmen Morales (RS), Christine Jahns (DF), Claudio Goulart (Holanda), Delfina Reis (RS), Elaine Fraga Veit (RS), Elton Manganelli, G.E. Marx Vigo (Buenos Aires), Heloísa Schneiders da Silva (RS), Henri Niotou (França), John Bennett (USA), Karin Lambrecht (RS), Leonhard Frank Duch (PE), Luís (SC), Maria Inês Buseti (RS), Maria Luisa Carvalho da Rocha (RS), Nilton Wurdig Junior (RS), Pablo Alejandro Fabián (RS), Paulo Bruscky (PE), Paulo Haeser (RS), Pawel Petasz (Polônia), Renato Heuser (RS), Robin Crosier (Inglaterra), Ruth Wolf Rehfeldt (Alemanha), Simone Basso (RS), Susana Saldanha, Tania Moura (RS), Telmo Lanes (RS), Teresa Poester (RS), Teti Terêsa Waldraff (RS) e Wesley Coll (RS).



Imagem 49 - Cartaz da exposição dos formandos do segundo semestre de 1978. Acervo: Jesus Escobar.



**Imagem 50** – Celebração da formatura em Artes Visuais (UFRGS) da turma do segundo semestre de 1978. Da esq. à dir. Beatriz Fleck, Fernando Mendonça, Carmem Morales, Helena Quintana, Karin Lambrecht, Carlos Palombini, Regina Coelli, Cleusa Peralta, João Fernando, José Flores, Beatriz Fialho, Elton Manganelli, Teresa Poester, Jovita Sommer, Simone Michelin, Heloisa Schneiders da Silva, Silvia Tovo, Sandra Richter, Humberto Vieira e Jesus Escobar. Acervo: Jesus Escobar.

Assim como a primeira edição, essa nova proposição comunica logo na capa algumas intenções:

Relinguagem II deixa aberto o espaço a uma nova proposta, uma reformulação, ou uma 3ª edição, [...]

Que seja feita por outras pessoas em uma outra cidade ou aqui.

A partir disto colocamos o que está sendo feito em Guaibe agora e propomos que se continue a relinguagem em outros canais.

Divulgue, multiplique, mostre, faça, refaça, veja [...]

O objetivo principal era manter viva a proposta de estimular a colaboração e a troca de ideias entre artistas de diversas regiões e linguagens, especialmente no contexto artístico local, onde a participação na Arte Postal ainda era restrita em comparação com cidades como Natal, Paraíba, Recife e São Paulo. Essas cidades se tornaram importantes centros no Brasil no início da década de 1970, influenciando a participação de artistas de Porto Alegre (SAYÃO, 2015, p.51).<sup>54</sup> Além disso, a continuidade do *Relinquagem* era de grande importância para os jovens artistas, pois ainda dependiam de um meio de divulgação e circulação de suas proposições. Esse movimento lhes proporcionava exatamente isso, mantendo-os conectados com uma cena artística mais ampla. Como mencionado anteriormente, a rede oferecia uma forma alternativa de expressão, permitindo que fossem reconhecidos como parte de um movimento artístico global, com uma linguagem e estética próprias.

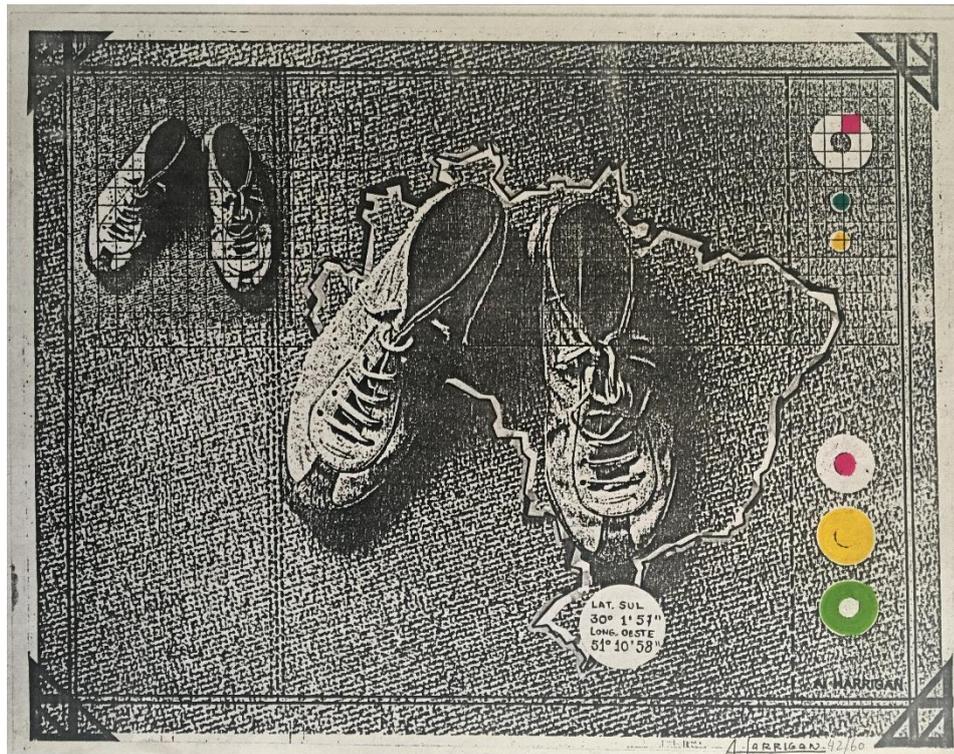
Nesse sentido, é importante destacar que a localidade desempenha um papel central no *Relinquagem II*, pois vários artistas, como Pawel Petasz, Alberto Harrigan e John Bennelt, fazem referência a Porto Alegre e “Guaibe” em suas obras, inclusive incluindo suas coordenadas geográficas. É possível imaginar que alguns dos artistas participantes tenham conhecido Porto Alegre por meio dessa convocatória, colocando a cidade como um ponto conhecido e a ser considerado dentro do circuito da Arte Postal. Os sentidos de local e global, a partir de então, se misturam em função da construção de conexões entre diferentes lugares, possibilitando o entendimento de que o local também contribui para a construção do global e, portanto, provoca interferências em sua esfera. Interferências estas que somam, multiplicam e apresentam as particularidades culturais do sistema periférico ao qual pertencem.

O nome “Guaibe”, utilizado na proposição mencionada anteriormente e presente em diversos trabalhos do álbum *Relinquagem II*, possui origem indígena e faz referência aos primeiros habitantes da região, podendo ser interpretado como uma forma de reconhecer e valorizar a cultura indígena, que sofreu grande impacto após a colonização europeia do território. Um exemplo de trabalho que aborda as problemáticas enfrentadas pelos povos indígenas é o de Wesley Coll. O artista, em uma carta, presta homenagens à cultura dos povos indígenas e denuncia as condições miseráveis em que se encontravam. Além disso, Coll convida outros

---

<sup>54</sup> Os principais nomes da Arte Postal no Brasil foram Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Falves Silva, Jota Medeiros e Unhandeijara Lisboa, de RECIFE, Ismael Assumpção, Odair Magalhães e Irene Ribeiro, de São Paulo.

artistas a dialogarem sobre as injustiças e violência sofridas por esses povos, assim como sobre outros problemas que envolvem a existência humana no universo.



**Imagem 51** - Trabalho de Alberto Harrigan no álbum *Relinguagem II*. Acervo: Teresa Poester.

No contexto do *Relinguagem II*, é possível observar que a abordagem conceitualista também é predominante. Nessa perspectiva, a ideia ganha uma importância maior em relação à materialidade do trabalho artístico. Artistas como Robin Crosier, Carmen Morales, Christine Jahns, Claudio Goulart, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky adotam essa abordagem para refletir sobre temas relevantes, sensíveis e urgentes em suas realidades. Predomina nessas composições a utilização de múltiplas técnicas combinando elementos visuais, linguagem textual e elementos encontrados na mídia impressa. Para esses artistas, seus trabalhos veiculados na rede de Arte Postal não era apenas uma forma de expressão pessoal, mas também uma ferramenta poderosa para provocar a reflexão e a mudanças sociais.

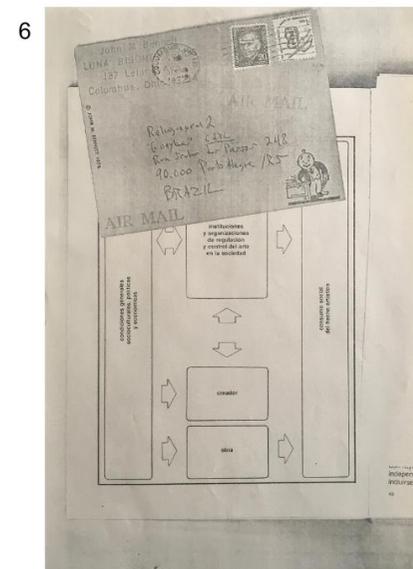
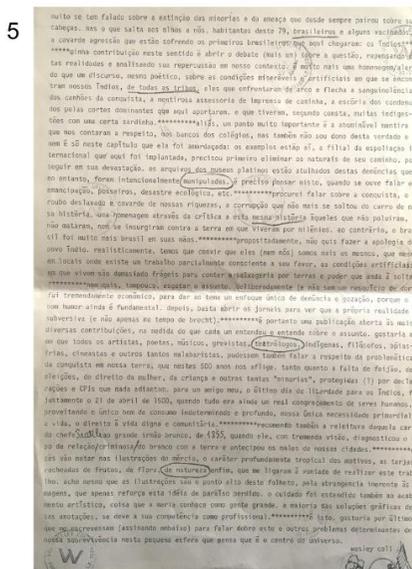
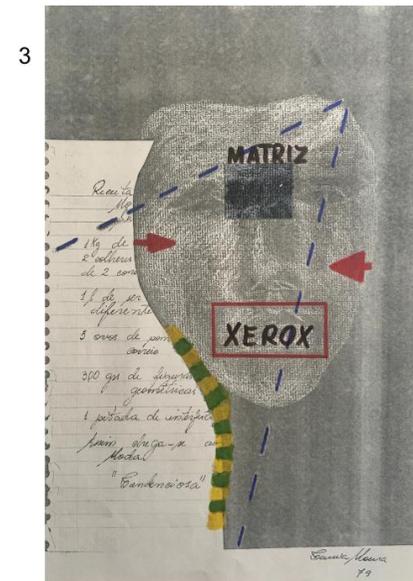
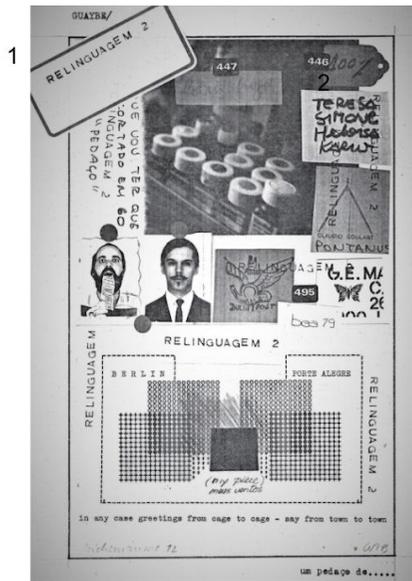
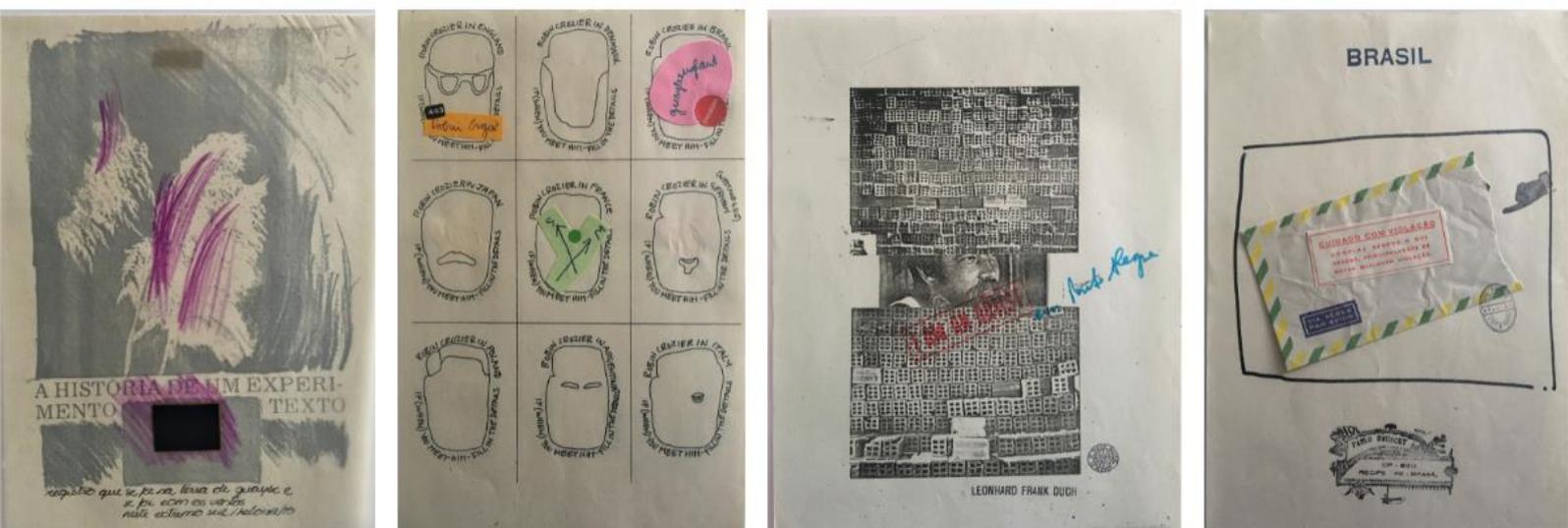


Imagem 52 - Trabalhos veiculados no Álbum Relingagem II, 1979. 1- autoria não identificada; 2- Pawel Petasz; 3- autoria não identificada; 4- Luis ; 5- Wesley Coll; 6- John Bennett.



Imagem 53 - Trabalhos veiculados no Álbum R Linguagem II, 1979. 7- Elton Manganelli; 8 – Claudio Goulart; 9- Teresa Poester; 10- Henri Niotou; 11- Christine Jahns; 12- autoria não identificada.



**Imagem 54** - Trabalhos do álbum *Relinguagem II*, de Simone Michelin, Robin Crosier, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky (da esquerda para a direita).

O movimento, que dependia da circulação pelos correio para existir, ocasionalmente resultava em exposições que possibilitavam ao público mais amplo a oportunidade de conhecer e participar do processo criativo. Ao voltar para El Salvador, em 1979, Jesus Escobar organiza três exposições de Arte Postal na capital San Salvador. Elas ocorrem no Teatro Nacional de San Salvador, na Dirección Nacional de Correos de El Salvador e na sala de exposições da Universidad de El Salvador. Para a mostra no Teatro Nacional de San Salvador, em julho, o artista compartilha um documento no qual expõe características da rede da Arte Postal e explica sobre o seu funcionamento. A exposição possui um caráter didático que divulgava no país novas linguagens que circulavam internacionalmente, além de estimular reflexões sobre questões contemporâneas que operavam naquele tempo e espaço.

Organizada a partir de seu acervo pessoal, a exposição reúne trabalhos de diversos artistas e grupos ativos na rede, entre eles: Artist's Postcards (USA), Banana Productions (USA), Daniel Santiago (Brasil), Geoffrey Cook (USA), Johan Van Geluwe (Bélgica), John M. Bennett (USA), Klaus Groh (Alemanha), Leonhard Frank Duch (Brasil), Paulo Bruscky (Brasil), Mohammed (Italia), Robin Crozier (Inglaterra), Ruth Wolf Rehfeldt (Alemanha), Ulisses Carrion (Holanda).

Assim como também participam ex-colegas de Escobar e outros artistas de Porto Alegre, como Carmem Moralles, Beatriz Fleck, Carlos Asp, Christine Jahns, Heloisa Schneiders, Humberto Vieira, Jovita Sommer, Karin Lambrecht, Renato Heuser, Silvia Tovo, Simone Basso, Teresa Poester e Telmo Lanes.



**Imagem 55** - *Exposição de Arte Postal no Teatro de San Salvador, 1979. Acervo: Jesus Escobar.*

No Rio Grande do Sul também ocorrem os primeiros movimentos que visavam a divulgação da Arte Postal na capital. Em novembro de 1979, Beatriz Fleck, Karin Lambrecht, Heloísa Schneiders, Simone Basso, Humberto Vieira e Teresa Poester organizam uma exposição na Pinacoteca do Instituto de Artes. A mostra, também possuindo um caráter informativo, reunia cerca de 300 trabalhos de artistas do mundo todo, recebidos entre os anos de 1978 e 1979. O fato dos trabalhos de Arte Postal estarem nas paredes de um espaço expositivo não diminui, no entanto, seus princípios anti-comercial e anti-sistema. A comercialização ou legitimação não eram seus objetivos. A motivação principal era compartilhar e convidar a população a participar do movimento, à medida em que era incentivada a ruptura com ideias convencionais da arte, especialmente a ideia de que arte é um produto acabado e intocável.

Exposição  
22x79  
16 XI 79  
Arte Popular



DE: PAT FISH  
ZORO PRO  
TETI  
C. MEHL  
HELO LEE  
VALDETE SOARE  
ROBIN COHEN  
LON SPIEGELMAN  
ROBERT REHFELDT  
UNHANDEI JARA LISBDA  
OMO

PARA:

HENRICK BEDOK, G. MARX LIGO, RUTH REH FELDT, VERA BALAFINCA  
O.C. SPAULDING, KLAUS GRON, GILMAR ELY CARDOSO, TONY BRADLEY  
KARIMBADA, LIVERPOOL ACADEMY OF ART, GAGLIONE  
JOAQUIM BRANCO, ROBIN GROEIER, J. GRAMM, TONY  
GUARDIA NETO, Elcio Rossini, C.D.O., KARIMB  
COMPONREES, QUASE 4, LEES FRANCKE  
Jesus Romeo Galdamez Escobar, ORLANDO PINHA DA SILVA  
NICOLA FRANCIONE, PAWEL PETASZ, HENRY NITOU, PAULO BRUSE  
CHRISTINE JAWNS, TATSUO YAMAMOTO  
FERRECCIO DRAGONE, COTO DE  
ROBERTO SANDOVAL, POESIA, OS  
ALMANRADE, BETYL

RICARDO NOBRE, TOMMY NEW, MOHAMMED, ANGELICA  
SCHMIDT, LUIS, FRANK CASE,  
CLAUDIA, ANDERS HOLMQUIST, ULISSES CARRION  
LUIS HERRANO, FALVES SILVA  
DAMIENCO O GAS, JOHN BENNETT

Helôisa S. da Silva, Teresa Poesler, Humberto Vieira, Karin M. H. Lambrecht, Bea Fleck, Simone M. Basso.

PS, Os trabalhos expostos nesta mostra foram intercambiados entre outubro 1978 a outubro 1979.

Local: Pinacoteca, Instituto de Artes U.F.R.G.S. horário: 15 hs às 19 hs  
COLABORAÇÃO: Pro Rectoria de Extensão Ø.

⇔ : ( // : ~ 2 ) +

Imagem 56 – Cartaz da exposição de Arte Postal no IA, 1978. Acervo: Simone Michelin.



As organizadoras da mostra

## Arte postal abre novos rumos à correspondência

A primeira exposição de Arte Postal em Porto Alegre está na Pinacoteca do Instituto de Artes, na rua Senhor dos Passos, 248. A Arte Postal vem sendo desenvolvida em várias regiões do mundo e suas exposições já se tornaram frequentes. Heloisa da Silva, Teresa Poester, Humberto Vieira, Karin, Bea Fleck e Simone Basso reuniram-se e organizaram a presente mostra, com quase duzentos trabalhos.

A Arte Postal é um trabalho desenvolvido há vários anos, afirma o carioca Alberto Harrigan um dos participantes. Era feita por artistas de quase todo o mundo, visando intercâmbio de criação através do correio. Um trabalho de convívio/vivência onde a obra proposta, inicialmente por um artista, passa a circular entre vários, em Estados e países e volta ao ponto inicial, interferindo coletivamente. Esta é uma das propostas. Os artistas, entre si, trocam as mais vastas informações, trabalhando desde o envelope, onde se faz a colagem, se escreve, desenha, cola-se fotos e, tudo junto, com endereçamento e selo ganha uma função estética bastante viva. Uma observação curiosa no decorrer desse trabalho é como o relacionamento humano se estreita entre os artistas que trabalham com esta obra aberta. Muitos sequer se conhecem e através dessa forma criativa se estabelecem até um "correio sentimental". Relações começam a acontecer por correspondência e que o conhecimento pessoal, criam-se além de um intercâmbio de idéias, vendidas...

loisa, Karin e Simone. E em todos os níveis, literário, plástico, e isso fugindo ao lugar tradicional, são mostrados de pessoa em pessoa. Esta mostra tem, entre outras, a finalidade de mostrar ao público de Porto Alegre o que está acontecendo com a Arte Postal e dar oportunidade a outras pessoas de participarem do movimento pois nas estão afixados os endereços de cada um dos participantes. Assim, novas pessoas poderão se envolver com a Arte Postal. Reunimos nesta mostra o que recebemos neste último ano e procuramos, assim, abrir mais amplamente com uma exposição. Em princípio o material não é para ser comercializado. Agora se aparecer um material vendável, ele será vendido. Outra coisa que devemos ressaltar é a importância à nível pessoal que é muito boa. E a língua que predomina é o inglês, mais os signos e símbolos que são decodificados visualmente. Isso abre um espaço para uma atividade que foge ao circuito dominado pelas galerias "marchands". Então a Arte Postal é algo que está acontecendo. Ela é nova e não podemos saber à altura do seu alcance. Esta amostra, considerada pelos seus apresentadores como de um caráter informativo, não pretende colocar a Arte Postal como um avante ou dar um conceito sobre a coisa. A participação no movimento é aberta ao público que quiser.

— A correspondência é feita através de cartões postais, os conhecidos "post-card", continua Harrigan. Mas não os

QUINTA-FEIRA, 25 DE OUTUBRO DE 1979

CORREIO DO POVO

Imagem 57 – Jornal Correio do Povo divulgando a exposição de Arte Postal no Instituto de Artes, 1979. Acervo: Simone Michelin.

Em paralelo à organização dessa exposição, Ana Torrano, Heloísa Schneiders, Karin Lambrecht, Regina Coeli e Simone Michelin se somam à artista Vera Chaves Barcellos com o objetivo de criar um espaço dedicado às produções culturais contemporâneas em Porto Alegre. Essa iniciativa surgiu em resposta às dificuldades de aceitação que essas produções enfrentavam nas instituições oficiais do sistema artístico da cidade, onde havia poucos espaços disponíveis para sua circulação e divulgação. Dessa forma, com recursos próprios, contratam uma assessoria de marketing para realizar uma pesquisa acerca da receptividade do público local. A pesquisa constatou que haveria espaço para um local dedicado a produções contemporâneas, desde que os objetivos fossem bem definidos (CARVALHO, 1994, p. 221)<sup>55</sup>.

Essa constatação foi um impulso para o grupo, e com base nesses resultados, outros artistas se somaram para compor o *Espaço N.O* (1979–1982) e estabelecer suas diretrizes. Participam Telmo Lanes, remanescente do Nervo Óptico, Cris Vigiano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Röhnelt, Carlos Waldiminsky, Ricardo Argmi e Sergio Sakakibara, os quais já interagiam com os jovens artistas do Instituto de Artes, além de Teresa Poester, ainda estudante do IA. O *Centro Alternativo de Cultura*, como foi denominado, funciona como uma associação, com sede na Galeria Chaves, no Centro de Porto Alegre, apresentando um Estatuto próprio, no qual estabelece como objetivos intercambiar e divulgar manifestações culturais de viés experimental.

O *Centro Alternativo de Cultura* era um espaço multifacetado, abrangendo uma variedade de atividades, como cursos, palestras, concertos musicais, exposições e performances. Diversas áreas artísticas, como música, teatro, artes visuais e poesia, encontraram um lugar de expressão e experimentação no local. O *Espaço N.O.* desempenhou um papel fundamental na promoção da diversidade cultural e na criação de um ambiente propício para a exploração criativa e o desenvolvimento artístico em Porto Alegre, tornando-se o principal

---

<sup>55</sup> Reitera-se a importância das pesquisas realizadas por Ana Maria Albani de Carvalho, destacando sua dissertação de mestrado intitulada *Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70* (1994, UFRGS) e o livro *Espaço N.O. - Nervo Óptico* (2004, Funarte). Trata-se de obras que ofereceram uma análise aprofundada do *Nervo Óptico* e do *Espaço N.O.*, explorando a diversidade e a importância desses movimentos no contexto artístico de Porto Alegre durante os anos 70.

ponto de encontro das novas linguagens artísticas, fomentando a inovação, a experimentação e o diálogo no campo das artes.

Como observa Ana Maria Albani de Carvalho em seus estudos sobre o *Nervo Óptico* e o *Espaço N.O.*, houve desde o início um esforço de institucionalização com a finalidade de legitimar as produções de vanguarda realizadas em Porto Alegre. Uma estratégia adotada que colaborou nesse sentido foi a exposição de manifestações experimentais de outros artistas, em muitos casos de outras regiões brasileiras e estrangeiras (CARVALHO, 1994, p. 270). Com isso, as principais referências artísticas brasileiras no âmbito do experimentalismo vêm a Porto Alegre, dentre as quais a produção do pernambucano Paulo Bruscky (outubro de 1979), pioneiro na rede de Arte Correio no Brasil; as proposições do grupo paulista 3NÓS3 (janeiro de 1980), formado pelos artistas Hudinilson Jr. (1957–2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957–1991), os desenhos, da paulista Carmela Gross (julho de 1980); os Parangolés, do carioca Hélio Oiticica (março de 1981); além da presença de críticos e historiadores da arte, como Aracy Amaral (agosto de 1980) e Frederico Moraes (maio de 1980) (MALMACEDA, 2018 p. 392).

Assim como o grupo formado pelos jovens artistas que se formavam pelo IA, o *Espaço N.O.* também não funcionava como um movimento coeso, apresentando uma diversidade de linguagens. Contudo, determinadas características eram recorrentes nos acontecimentos realizados, incluindo a arte portal, a xerografia e os livros de artista, que se constituíam como práticas experimentais frequentes entre os participantes. Em 1982, o espaço encerrou suas atividades devido à baixa participação do público e às dificuldades enfrentadas pelos associados para conciliar a organização das atividades do espaço com suas produções individuais (CARVALHO, 2004, p. 53). Apesar da curta duração, o *Espaço N.O.* desempenhou um papel extremamente relevante, contabilizando 22 exposições coletivas, 18 exposições individuais, 12 encontros com artistas e intelectuais, 18 atividades de dança, música e literatura, entre outros (CARVALHO, 2004, p. 52).

Durante o final da década de 1970 e início da década de 1980, o Brasil vivenciou um processo gradual de abertura política, caracterizado por algumas transformações e esperanças de um futuro promissor. Paralelamente, em El Salvador, Jesus Escobar assumiu o cargo de diretor de publicações no Ministério da Cultura. Devido à complexa situação política e social do país, que remonta ao século XIX, quando os Estados Unidos passaram a exercer influência e considerar a região como uma zona de interesse estratégico, Escobar e outros 10 colegas foram sequestrados pelas Forças Armadas em 9 de março de 1981, provocando uma intensa mobilização em prol de sua libertação.

Neste ponto, abre-se uma parênteses para a compreensão do contexto em que Jesus Escobar se tornou um desaparecido político. De 1980 a 1992, a história de El Salvador é marcada por uma guerra civil, iniciada pela Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN), um grupo guerrilheiro de esquerda, que buscava a derrubada do governo conservador e a implementação de reformas sociais e econômicas. Para conter as forças rebeldes, o governo salvadorenho reage com forte repressão militar, com apoio dos EUA que investem altas quantias para equipar e treinar suas forças armadas. Como consequência, ocorreram milhares de mortes e uma infinidade de violações de direitos humanos, incluindo casos de tortura e desaparecimentos forçados (MATIJASCIC, 2014, p.13-29).

Em função das conexões estabelecidas durante seu intercâmbio em Porto Alegre, sobretudo pela ativa participação na rede de Arte Postal, houve uma comoção e uma movimentação em prol de sua libertação. Segundo uma reportagem da Zero Hora, “Para o grupo de artistas que coordena a campanha em favor de sua libertação, Jesus Escobar foi detido em função do tratamento reflexivo e de conotações sociais (a nível de denúncia) que comumente delineava seus trabalhos.” (Zero Hora, 13 de abril de 1981). De fato, o artista utilizava símbolos representativos da época para expor e refletir sobre feitos da humanidade, fossem eles positivos ou negativos. Astronautas, figuras políticas, personagens de televisão, cenas de guerra, memórias de El Salvador e sua própria imagem comumente aparecem em seus trabalhos, indicando uma tendência à arte social que o motivava.

Promovido pelos centros acadêmicos Tasso Corrêa, DCE/UFRGS e UEE, ex-alunos do Instituto de Artes, artistas e intelectuais de Porto Alegre, foi realizada a “Exposição pela Libertação de Jesus Romeo Galdámez Escobar”, inaugurada um mês após o seu desaparecimento na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. A mostra reuniu gravuras, fotocópia, serigrafias, arte postal produzidos durante o período de permanência em Porto Alegre, trabalhos posteriores enviados de El Salvador e um painel de depoimentos dados por ele e por pessoas que o conheceram. Além disso, outras manifestações foram feitas.



*Imagem 58 – Postal “Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador”, que consiste em uma carta assinada pelos irmãos de Escobar, enviado por Wesley Duke Lee em 1981.*

A Comissão dos Direitos Humanos tomou providências para localizar seu paradeiro, abaixo-assinados circularam entre a população, professores, ex-alunos, alunos do Instituto de Artes, artistas e intelectuais, enviados para a representação diplomática de El Salvador em Brasília, junto a uma carta exigindo esclarecimentos sobre os motivos de sua prisão e paradeiro. Dessa forma, o artista foi solto pouco tempo depois e se refugiou no México, onde permaneceu por muitos anos, estabelecendo, a partir desse momento, pouco contato com as amizades que havia feito em Porto Alegre.

O final dos anos 1970 reflete um sinal de cansaço pelos tensos anos vividos desde a implementação do AI-5, ao mesmo tempo que dá ares de um futuro progressista, vislumbrando-se a afirmação dos direitos civis, incluindo novas demandas da sociedade. Desde meados da década de 1970, com o início do governo de Ernesto Geisel (1974–1979), iniciou-se uma lenta e gradual abertura democrática, mediada pelas elites militar e civil, mas com a participação de movimentos populares.

Apesar de ainda viverem sob uma atmosfera autoritária, os jovens acreditavam na capacidade que possuíam como dispositivo de mudanças, o que justificaria a postura experimental e suas movimentações no sentido colaborativo. O show *Deu Pra Ti Anos 70* de Nei Lisboa e Augusto Licks, realizado em dezembro de 1979 no Teatro Renascença, é icônico por refletir os ânimos do final da década, dando adeus para um período autoritário e abrindo os braços para novos tempos. A revogação do Ato Institucional nº5 e a Lei da Anistia (1979) – que liberava o retorno de políticos, intelectuais e artistas exilados fora do Brasil, ao mesmo tempo que também absolvía militares pelos crimes cometidos durante o regime – contribuíram com essas expectativas, provocando a sensação de maior liberdade de expressão.

No campo das artes visuais, a emergência das novas linguagens ocorre pelas beiradas, encontrando brechas na programação de algumas instituições e galerias mais consolidadas, como o MARGS, IAB, Instituto de Artes, por meio dos salões, e o Atelier Livre. Como já mencionado, embora Porto Alegre tivesse o terceiro maior mercado artístico do Brasil, seu funcionamento era limitado, visto que legitimava apenas o que já estava consagrado no cenário local. Artistas que buscavam a renovação das linguagens foram levados a forjar seu próprio espaço

e meios de circulação, circunstância fermentadoras das proposições, eventos e espaços culturais mencionados até aqui.

É apenas com a conclusão dos estudos em artes visuais no IA que os jovens artistas conquistam, aos poucos, espaço no sistema artístico, legitimando-se seja com a indicação para ocupar cargos como professores substitutos, seja na continuidade da formação acadêmica em centros artísticos internacionais. Assim, os jovens que no final dos anos 70 concluíram a primeira etapa de suas formações como artistas, passam a fazer parte da geração 80 no início da década seguinte, destacando-se nomes como Lia Menna Barreto, Karin Lambrecht, Mauro Fuke, Maria Lúcia Cattani, Gaudêncio Fidelis, Heloísa Schneiders da Silva, Elida Tessler, Nico Rocha, Rochelle Costi, Jailton Moreira, Elcio Rossini, Hélio Ferverza, Teresa Poester e Maristela Salvatori (BRITES, 2007, p.137), atuando em um cenário modificado por eles mesmo, onde todas as linguagens teriam maior aceitação e reconhecimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro esta dissertação propondo novos desdobramentos a partir da frase proferida em uma entrevista pela artista Simone Michelin: "Apesar da existência da ditadura, nutríamos a convicção de um futuro melhor, forjado por nossas próprias mãos. Havia um senso de coletividade, comunidade e solidariedade mútua."<sup>56</sup>. Olhar para o passado é uma das melhores formas de compreender o nosso presente, afinal todos os movimentos e tendências passam por um processo, sendo frutífero examinar os eventos já ocorridos, de modo a evitar erros e potencializar acertos. A realidade atual dos países que compõem o bloco latino-americano, incluindo o Brasil, é caracterizada por dificuldades e instabilidade. A desestruturação de políticas públicas, crises econômicas e de saúde são apenas alguns dos problemas que surgiram ou persistem nos últimos anos. Com o objetivo de despertar interesse e sensibilidade para o conteúdo que segue, trago os respiros finais desta pesquisa. Pretendo refletir um pouco mais sobre as intenções que levaram um grupo de estudantes de artes da década de 1970 a realizar propostas artísticas inovadoras e inspiradoras em um contexto pouco encorajador em que estavam inseridos.

A exposição *Porque sim – Fragmentos de multimedia* iniciou com a limpeza e prosseguiu com a ocupação da sala no porão do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, por Heloísa Schneiders da Silva, Mara Alvares, Renato Heuser e Simone Michelin, ocorrendo entre novembro a dezembro de 1982. A proposta consistia em um experimento coletivo no qual os artistas ocuparam o museu durante um mês. O espaço foi preenchido com uma ampla variedade de produções artísticas, como pintura, desenho, gravura, áudio tapes, livros de artista, filmes em 16mm, performances e até mesmo uma coleção de camisetas consideradas obras de arte vestíveis.

---

<sup>56</sup> Entrevista realizada pela autora, 11 de outubro de 2021.

# PORQUE SIM FRAGMENTOS de MULTIMEDIA

\* COLAGEM DE IDEIAS → EXPOSIÇÃO COLETIVA CUA INTENÇÃO É VEICULAR ATRAVÉS DE DIVERSAS MÍDIAS NÃO SÓ PENSA-  
SAMENTOS E ATITUDES CONCRETIZADOS NAS DIVERSAS  
LINGUAGENS VISUAIS MAS TAMBÉM A EXPRESSÃO DAS  
NOSSAS VONTADES NESTE MOMENTO E CONTEXTO  
— UM ~~VIVIA~~ EXERCÍCIO DE LIVRE FLUIR DE EMOÇÕES.

→ ESTE TRABALHO ACONTECERÁ NO PORÃO DO MARGS  
DE 17 DE NOVEMBRO A 15 DE DEZEMBRO E SERÁ COMPOSTO  
DE:

- a. 1 COLEÇÃO DE CAMISETAS / SERIGRAFADAS OU PINTADAS /  
EXTENSÃO DO TRABALHO DE CADA PARTICIPANTE,  
VISANDO COLOCAR ESTE PRODUTO ESTÉTICO  
A OBRA — NUM CANAL MAIS ACESSÍVEL E DES-  
MISTIFICADOR.
- b. 1 VIDEO-PERFORMANCE / REALIZADO COM A COLABORA-  
ÇÃO DA TVE - PROGRAMA QUIZUMBA.
- c. PUBLICAÇÕES
- d. PROJEÇÕES DE SLIDES e FILME
- e. GRAVAÇÃO FITA.
- f. FEIRA DE IMPRESSOS EM GERAL.

\* REALIZAÇÃO de: HELOÍSA SCHNEIDERS DA SILVA,  
MARA ALVARES, RENATO HEUSER,  
SIMONE MICHELIN — COLABORA-  
ÇÃO FERNANDO LINBERGER

→ ABERTURA : dia 17 às 18hs - COM FUNCIONAMENTO  
ATE' às 20hs.  
durante a semana das 13hs às 17hs.

**Imagem 59** – Convite da exposição *Porque sim*, no MARGS, 1982.  
Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



**Imagem 60** – Heloisa Schaneidrs e Simone Michelin vestidas com as camisetas com estampas de suas serigrafias. Acervo: *Jornal Zero Hora* 03 de dezembro de 1982.

A exposição foi descrita por Simone Michelin, em uma entrevista ao jornal *Zero Hora*<sup>57</sup>, como uma "colagem de ideias" e uma manifestação pós-moderna. Sua abrangência abarcava todos os meios de expressão, sendo considerada híbrida. Além disso, a mostra era desconstrutora, permitindo novas estratégias de divulgação e acessibilidade, como o caso das camisetas estampadas com serigrafias dos artistas. Além de seu valor estético, a exposição contribuiu para desmistificar a noção de que a obra de arte é um produto intocável destinado a ser observado apenas em uma parede, um debate que seguia relevante durante a década de 1980.

Não abordaremos todos os elementos presentes nessa exposição, pois compreendemos sua complexidade, que merece até mesmo uma pesquisa dedicada

---

<sup>57</sup> *Jornal Zero Hora* 03 de dezembro de 1982.

exclusivamente a ela. No entanto, é importante destacar que ocorreu a apresentação de uma vídeo-performance realizada em colaboração com o *Programa Quizumba* da TVE, de Jorge Furtado, contando com a participação de Carlos Pasquetti, Maria Helena Lopes, Fernando Limberger e Carla Storchi. No livro sobre as obras e escritos de Heloisa Schneiders da Silva, a pesquisadora Mônica Zielinsky descreve a ação da seguinte forma:

Heloisa, idealizadora do projeto junto ao grupo do qual faz parte, desempenha na videoperformance o papel de Mamãe Ganso; em sua ação transporta uma chaleira como bolsa e, ao mesmo tempo, um marreco de *papier mâché* sob o braço, levado com ela para dentro do museu. (ZIELINSKY, 2010, p. 32)

Conforme a autora, a performance tem como propósito repensar o espaço museológico como um local para reflexão sobre a arte, onde objetos, ideias e comportamentos passam a ser bem-vindos para confrontar os princípios artísticos tradicionais. Segundo Zielinsky, “esses trabalhos exalam ao mesmo tempo prazer, senso de humor e afetividade entre os participantes do grupo, aliados ao seu incisivo conteúdo crítico” (2010, p. 32). A matéria do jornal Zero Hora também destaca a necessidade de dinamicidade nos museus atuais, como espaços que estimulam a população. É perceptível a partir desta exposição que, durante os anos 1980, os espaços institucionais do circuito artístico de Porto Alegre se tornaram mais receptivos aos jovens artistas e às suas experiências.

**Imagem 61** – Vista da instalação do MARGS - Carlos Pasquetti (camisa vermelha), Milena Weber (à direita, ao fundo). Acervo: Simone Michelin.

**Imagem 62** – Making of da vídeo-performance, 1982. Acervo: Simone Michelin.





**Imagem 63** – Frame do vídeo "Porque Sim, fragmentos de multimedia", 1982. Heloisa Schneiders da Silva, como Mamãe Ganso. Acervo. Simone Michelin.



**Imagem 64** – Frame do vídeo "Porque Sim, fragmentos de multimedia", 1982. Renato Heuser e Simone Michelin. Acervo. Simone Michelin.

Destaco o trecho que apresenta a proposta expositiva aos leitores, publicado na mesma reportagem da Zero Hora:

Num trabalho de laboratório, o grupo que expõe no Porão do MARGS transportou-se a épocas passadas, a partir de Oswald de Andrade no anos 20-30, passando pela pop-arte até os anos 70, com o advento da fotocópia (xerox), arte postal e novos estudos de movimento que chegam à dança moderna e pós-moderna.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Jornal Zero Hora 03 de dezembro de 1982.

Essa exposição abrange possivelmente todos os elementos presentes nas proposições apresentadas neste estudo: a conexão intensa com o ambiente urbano, que fornece inspiração para produções experimentais; o trabalho coletivo, baseado em laços de amizade e afinidade estética; a abordagem simultânea de múltiplas linguagens, enriquecendo a ação/proposição com diversos significados e percepções; a acessibilidade, permitindo que a sociedade acompanhe de perto a produção artística realizada a partir de Porto Alegre; e, por fim, a desmistificação da arte, através de todos os aspectos mencionados anteriormente, conferindo às proposições mapeadas neste estudo o *status* de arte contemporânea, pois dialogam diretamente com as problemáticas vivenciadas pelos responsáveis por sua criação.

Em um documento manuscrito, aparentemente um esboço que esquematiza a ideia da exposição, encontram-se algumas anotações relevantes para a reflexão sobre a mostra *Porque sim* e as proposições *Linguagem*, *Relinguagem I*, *Relinguagem II* e *Guahybe*, discutidas anteriormente. Essas anotações incluem:

Um sopro de vento/vida dentro do museu - movimento de baixo para cima.

[...] forma de apresentação: sem começo, sem fim/sem valores hierárquicos determinados/ e tudo e com tudo o que se fazia/fez e/ou pode fazer.<sup>59</sup>

Na documentação sobre a mostra, há também um “Painel crítico-comemorativo (para ser lido em xadrez)”, que traz considerações pertinentes sobre a mostra, reunindo um conjunto de idéias-guia:

A arte não está divorciada do poder, ela é o próprio poder!!!

[...]

Porque sim: a favor do fim da “censura a priori” (a censura entendida em todos os níveis). A favor da livre veiculação de estímulos para que haja um movimento global, resultado direto da doma das ações individuais.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Um dossiê da exposição pode ser encontrado no site da artista Simone Michelin. Disponível em: <[https://www.simonemichelin.com/files/ugd/5f4e7d\\_f0b66ec1cc644a649d8448fb2893e4a7.pdf](https://www.simonemichelin.com/files/ugd/5f4e7d_f0b66ec1cc644a649d8448fb2893e4a7.pdf)>.

Acesso em: 26 de abril de 2023.

<sup>60</sup> Idem.

Apresento essas ideias com o objetivo de realizar uma síntese das principais reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo, a partir das proposições dos jovens artistas que seguem na "contramão". É possível compreender que o prefixo "re", presente no título da principal proposição desses artistas, *Relinguagem*, sugere a ideia de repetição ou reforço. Nesse sentido, acredita-se que os artistas estejam reforçando suas próprias linguagens, posicionamentos, ideias e concepções de mundo. Após a divulgação do jornal *Linguagem*, os álbuns *Relinguagem I* e *Relinguagem II* parecem convocar o circuito artístico local, indicando que estão experimentando práticas contemporâneas e que o sistema artístico, mais cedo ou mais tarde, terá que reconhecê-las. Na minha perspectiva, uma das contribuições mais significativas das propostas mapeadas aqui reside na forma como elas se comprometeram com o aspecto social, conferindo à arte um papel de "contradispositivo" e aproximando-a das realidades e das pessoas. Mesmo em tempos de censura e repressão, essas proposições atuaram como instrumentos a favor das liberdades.

Após mais de quatro décadas desde a graduação dos primeiros membros do grupo, um encontro histórico ocorreu no MARGS em abril de 2023. Esse evento especial reuniu os artistas Jesus Escobar e Teresa Poester, juntamente com alguns integrantes do grupo, resultando em uma conversa profundamente enriquecedora. Durante esse encontro, muitas histórias e memórias foram resgatadas, lembrando os tempos em que compartilhavam sonhos e aspirações artísticas. No entanto, esse reencontro também destacou os desafios que o sistema artístico continuou a apresentar ao longo dos anos. Muitos dos membros optaram por deixar a cidade natal em busca de outros centros artísticos, onde encontraram maior visibilidade e oportunidades.

Alguns redirecionaram suas carreiras para a publicidade e o design, explorando diferentes formas de expressão criativa. Outros descobriram um aptidão para o ensino, tornando-se professores e transmitindo aos outros o conhecimento adquirido durante sua passagem pela Escolinha de Artes da UFRGS, que desempenhou um papel significativo em suas trajetórias individuais. Apesar das diferentes direções tomadas pelos membros do grupo, é perceptível o forte vínculo de amizade criado durante o período em que eram estudantes. Ainda hoje, suas

reivindicações e ideais enquanto jovens artistas ecoam em suas conversas e relatos, evidenciando a persistência das questões que os impulsionaram desde o início.

Durante as décadas de 1980 e 1990, as práticas contemporâneas se consolidaram no sistema artístico local, resultando no reconhecimento de alguns membros do grupo de jovens artistas da década de 1970, tanto no cenário local quanto nacional. Artistas como Karin Lambrecht, Simone Michelin, Teresa Poester, Jesus Escobar e Heloisa Schneiders se destacaram nesse contexto. Nesse sentido, a análise dos eventos de natureza experimental, ocorridos nas décadas de 1960, 1970 e 1980, contribui para a compreensão dos processos envolvidos na "aceitação" das novas linguagens. Inicialmente, essas propostas eram estranhadas, porém, à medida que a inovação permeava os diferentes âmbitos do sistema artístico, sua absorção ocorria. No contexto de Porto Alegre, considerando suas particularidades locais, a introdução da arte contemporânea ocorreu com um certo atraso em comparação a outros centros artísticos do país. No entanto, as proposições mapeadas aqui, provenientes de artistas em formação ou "desformação", destacam o papel crucial desempenhado pela geração de artistas dos anos 1970. Seus ideais e atitudes foram fundamentais para atualizar o circuito artístico da cidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

AMARAL, Aracy. *Perceber como forma de criação*. In: VIGIANO, Cris. Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Edição do Espaço N.O. – Arquivo, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Aventura do Espaço N.O.* In: Espaço N.O. – Eventos e artistas atuantes – 1979-1982. Funarte, ago. 1982.

BITTENCOURT, Francisco. *Dez anos de experimentação*. Revista Crítica de Arte, Rio de Janeiro, n. 4, dez. 1981.

BRITES, B; CATTANI, C; BULHÕES, M; GOMES, P. *100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUENO, Maria Lúcia (org.). *Sociologia nas artes visuais no Brasil*. Org. e introdução Maria Lucia Bueno Ramos. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

\_\_\_\_\_, Maria Amélia. KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.) *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 1994.

\_\_\_\_\_, M. A (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

\_\_\_\_\_, Maria Amélia. *A roda da fortuna: o Modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos*. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007. P. 117-135

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 29.

\_\_\_\_\_. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1979.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. (Org.) *Espaço N.O. – Nervo Óptico*. Coleção Fala do Artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal do Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_; LONGONI, A. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2013.

GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: leitura XXI, 2002.

LIPPARD, Lucy. *Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

LONGONI, Ana. *Conceitualismo do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

MACHADO, Juremir. *A miséria do cotidiano*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina (orgs.). *Arte e Cultura Visual no Brasil dos Anos 1970*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PECCININI, Daisy. (org.) *Arte Novos Meios Multimeios: Brasil Anos 70/80*. São Paulo: FAAP, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PRESSER, Décio; ROSA, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

RODEGHERO, C. S.; GUAZZELLI, D. G.; DIENSTMANN, G. *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul 1900 - 1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZIELINSKY, Mônica (org). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_, Mônica (org.). *Heloísa Schneiders da Silva: Obra e Escritos*. Porto Alegre, MARGS, 2010.

## Artigos

AGAMBEM, Giorgio (2005). *O que é um dispositivo*. In: Outra travessia. Florianópolis, Santa Catarina, n. 5, pp. 9–16. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>.

ALVIM, Alexandra Lis. “Anos 70, não deu pra ti...”: Considerações sobre a memória, juventude e período autoritário através do filme “Deu pra ti, anos 70” (1981) e da peça teatral “Bailei na Curva” (1983). *Revista Espacialidades*, v. 8, n. 1, 2015.

AVANCINI, José Augusto. *A crítica de arte nos anos 70: uma visão*. Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p. 27-34, nov., 1995.

BRUSCKY, Paulo. *Arte correio: hoje a arte é este comunicado*. (Texto publicado parcialmente em jornais locais e no “Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80”). Recife, 1976-81.

CAMNITZER, Luís. Uma genealogia da arte conceitual latino-americana. *Revista do Instituto Estadual do Livro*, n. 6. Porto Alegre, Brasil, 1997.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70*. XXIX Colóquio CBHA, 2009.

COUTO, \_\_\_\_\_. Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. I.], p. 124–145, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15709>. Acesso em: 14 out. 2022.

FERRAZ, Marcos. Para Gerardo Mosquera, é preciso libertar-se de um identidade latino-americana reducionista. *ARTE!Brasileiros*. 16 de abril de 2021.

Disponível em: < <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/e-preciso-libertar-se-de-uma-identidade-latino-americana-reducionista/>>.

FETTER, B. *Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistemas(s) da arte*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v.. 2, n.3, p. 102-119, set. 2018.

LOPES, Almerinda da Silva. *A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial*. Arteriais - Revista PPGARTES UFPA, v.1 n. 2, ago., 2015.

MELENDI, Maria Angélica. Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção. In: \_\_\_\_\_. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. pp. 25–44.

MONTEIRO, C. *Duas leituras sobre as transformações da cultura urbana de Porto Alegre nos anos 1970: entre memória e ficção*. Estudos Ibero-Americanos, v. 30, n. 2, 31 dez. 2004.

PEREIRA, O. D., & NARCISO, R. F. *Eu sou terrível: ditadura militar e indústria cultural nos anos 70*. BALEIA NA REDE, v.1 n.4, 2007.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina*. Arte& Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 185-195.

REIS, Nicole Isabel dos. *‘Deu pra ti anos 70’ – Rede social e movimentos culturais em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração*. Revista Iluminuras, v.8, n. 18, 2007.

## **Catálogos**

CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA/MUSEU DE ARTE CONTEMPOR NEA – Instituto de Artes Visuais. *Espaço N.O. 1979-1982: exposição documental*. Porto Alegre, 11/jul.-13/ago., 1995. Curadoria: Ana A. de Carvalho, Ana M. F. Torrano, M. Cristina Vigiano.

ESPAÇO N.O. *Mostra internacional de arte postal/internacional mail art show*. Porto Alegre, 1981. 06 a 24 de julho de 1981. Catálogo de exposição. Coordenação Geral: Mario Röhnelt, Rogério Nazari, Milton Kurtz.

PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em Sincronia*. In Catálogo da XIV Bienal, out./dez., 1981, Fundação Bienal de São Paulo.

## Teses, dissertações e monografias

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil*. Porto Alegre, 2011. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS.

ALVES, Marcelo Guimarães. *Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop*. Porto Alegre, 2009. Dissertação de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil anos 60/70*. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

CABRAL, Charlene. *Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979/2016) e alguns trajetos da rede eterna*. Porto Alegre, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.

CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 - 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico em Porto Alegre durante os anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Campinas, 2005. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas.

FABRES, Paola Mayer. *Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários*. Porto Alegre, 2015. Dissertação de Mestrados em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen. *A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: A autoimagem performalizada como aporia*. Porto Alegre, 2017. Dissertação de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre - 1875/1995*. Porto Alegre, 1997. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MALMACEDA, Luise Boeno. *O Eixo Sul Experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970*. São Paulo, 2018. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

NETO, Olavo Amaro da Silveira. *Cinemas de rua em Porto Alegre*. Porto Alegre, 2001. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. P. 246.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. Porto Alegre, 2004. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PETTINI, Ana Maria Luz. *Atelier Livre da Prefeitura: grupo de artistas*. Porto Alegre, 2012. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Barcelona, 2013. Tese de Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte da Universidad de Barcelona.

PORTO, Fernanda. C. *Triângulo amoroso: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do nordeste brasileiro*. São Paulo, 2016. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina*. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

SHEDLER, Liana. *Arte postal e sua dimensão política no período da ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais*

*do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2003. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.