

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES: DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**Mistos, meios e múltiplos na fotografia:
o Nervo Óptico em um estudo em aberto**

Lúcia Marques Xavier

Porto Alegre, 2016

LÚCIA MARQUES XAVIER

***Mistos, meios e múltiplos na fotografia:
o Nervo Óptico em um estudo em aberto***

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em História
da Arte, no Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

PORTO ALEGRE, 2016

LÚCIA MARQUES XAVIER

MISTOS, MEIOS E MÚLTIPLOS NA FOTOGRAFIA:
O NERVO ÓPTICO EM UM ESTUDO EM ABERTO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em História
da Arte, no Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca examinadora em ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky – UFRGS
Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos - UFRGS
Examinador

Prof Dr. Eduardo Ferreira Veras - UFRGS
Examinador

Agradecimentos

Estes cinco anos no curso de História da Arte foram intensos e ricos. São muitos agradecimentos, muitos sentimentos bons, muitas aprendizagens duras. À minha querida orientadora, Mônica Zielinsky, que desde o início do curso me guia, desde o primeiro estágio, das primeiras experiências e pesquisas, agradeço de coração. Sou muito grata a todos os professores do curso de História da Arte, pela coragem e pelo amor ao ensino. Aos professores Alexandre Santos e Eduardo Veras, um agradecimento especial, por concordarem em fazer parte desta banca. Minha gratidão é enorme aos artistas Clovis Dariano e Telmo Lanes, sem a ajuda de vocês, esse trabalho não existiria. A todos que me auxiliaram durante a pesquisa, ao Centro de Documentação e Pesquisa do MARGS, ao Acervo do Instituto de Artes e, em especial, à equipe da Fundação Vera Chaves Barcellos, muito obrigada! Pela convivência e aprendizagem em uma imersão de 45 dias de arte e educação, muito amor aos meus colegas da equipe de mediação da Bienal do Mercosul, pelos dias mais intensos da minha formação. Agradeço aos dois colegas e amigos, Guilherme e Fernanda, pela cumplicidade, nós sabemos que não foi fácil chegar onde estamos. Ao apoio de todos os amigos, antigos e novos, em especial ao Miguel e ao João, por nossas incansáveis discussões sobre a arte e a vida, e ao Jonas, pelo companheirismo e paciência. Por fim, os mais profundos agradecimentos aos meus pais, que desde que escolhi cursar História da Arte, deram todo o apoio e subsídio para que isso fosse possível. Por me permitirem ser sempre quem eu sou, obrigada.

As convenções da arte são alteradas por obras de arte.

Sol LeWitt

RESUMO

A pesquisa concentra-se em estudos sobre a linguagem fotográfica como prática artística a partir das obras expostas em “Mixtos e Manias”, em 1978. Esta exposição ocorre na Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em um momento de expansão do mercado de arte local. Dos cinco artistas expositores, Carlos Asp, Clovis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, todos vinculados ao Nervo Óptico, são feitos estudos das obras expostas por Dariano, Lanes e Barcellos. O trabalho toma como base as estratégias de discurso, produção e veiculação utilizada por estes artistas, levantando-se a noção de práticas conceitualistas, aplicando-se essa ideia na análise das obras. São apontadas as múltiplas possibilidades que a linguagem fotográfica oferece quando entendida como uma prática artística, percebendo sua lógica na veiculação de ideias e no processo de cada artista.

PALAVRAS-CHAVE

Nervo Óptico. Fotografia. Conceitualismo. Arte contemporânea no Brasil.

ABSTRACT

This research focuses on studies on the photographic language as an artistic practice from the works exhibited in "Mixtos e Manias" in 1978. This exhibition takes place in the gallery of the Art Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul, in Porto Alegre, at a time of expansion of the local art market. From five exhibiting artists, Carlos Asp, Clovis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, all linked to the *Nervo Óptico*, the studies are made on the works exhibited by Dariano, Lanes and Barcellos. The work is based on the strategies of discourse, production and placement used by these artists, raising the notion of conceptual practices, applying this idea in the analysis of works. It is pointed out the multiple possibilities that the photographic language offers when understood as an artistic practice, perceiving its logic in the propagation of ideas and in the process of each artist.

KEY WORDS

Nervo Óptico. Conceptualism. Photography. Brazilian Contemporary Art.

Lista de imagens

Figura 1	Mara Alvares, 1948, Pictografias, 1978 (detalhe do catálogo "Nervo Óptico").....	15
Figura 2	Carlos Asp, 1949, Os 5 elementos, 1978 (detalhe do catálogo "Nervo Óptico").....	15
Figura 3	Telmo Lanes, 1955, Íntimo exterior, 1978 (detalhe do catálogo "Nervo Óptico").....	16
Figura 4	Clovis Dariano, 1950, A parte pelo todo, 1978 (Detalhe do catálogo "Nervo Óptico").....	16
Figura 5	Vera Chaves Barcellos, 1948, Memória de Barcelona, 1977 (detalhe do catálogo "Nervo Óptico").....	16
Figura 6	Fotografia "vandalizada" por Danúbio Gonçalves, reenviada para os artistas, Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.....	22
Figura 7	Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 1, abr. 1977. Centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.	30
Figura 8	Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, nov-dez. 1977. Centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.....	30
Figura 9	Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, nov-dez. 1977, Centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.....	33
Figura 10	Jan Dibbets, 1941, Correção de perspectiva, Meu Estúdio I, 2: Quadrado com 2 Diagonais na parede, 1969, Fotografia (emulsão de prata sobre tela), 115,5 x 115,8 cm, MoMA, Nova York, EUA.....	39
Figura 11	Richard Long, 1945, England, 1968, Fotografia (impressão de gelatina de prata sobre papel), 31,4 x 47,6 cm, Col. Tate, Londres, Reino Unido.....	39
Figura 12	Vera Chaves Barcellos, 1938, fotografia integrante da série Memória de Barcelona, 1977 Impressão fotográfica, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.....	45

Figura 13	Vera Chaves Barcellos, 1938, fotografia integrante da série Memória de Barcelona, 1977, Impressão fotográfica, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.....	46
Figura 14	Ed Ruscha, 1937, Twentysix Gas Stations, 1963 (3a edição, 1969), Livro de artista, 17,8 x 14 x 4 cm (fechado) , Tate, Londres, Reino Unido.....	50
Figura 15	Vera Chaves Barcellos, 1938 fotografias integrante da série Memória de Barcelona, 1977, Impressão fotográfica, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.....	51
Figura 16	Vera Chaves Barcellos, 1938, fotografias integrante da série Memória de Barcelona, 1977, Impressão fotográfica, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.....	52
Figura 17	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Impressão fotográfica, 44x64cm, col. do artista, Porto Alegre.....	53
Figura 18	Autor desconhecido, Fotografia da instalação de Telmo Lanes na exposição Nervo Óptico: poéticas visuais, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 1994, Centro de documentação e Pesquisa FVCB, Porto Alegre.....	54
Figura 19	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Impressão fotográfica, 44x64cm, col. do artista, Porto Alegre.....	55
Figura 20	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Fotografia, col. do artista, Porto Alegre.....	57
Figura 21	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Fotografia, col. do artista, Porto Alegre.....	57
Figura 22	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Fotografia, col. do artista, Porto Alegre.....	61
Figura 23	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Fotografia, col. do artista, Porto Alegre.....	62
Figura 24	Telmo Lanes, 1955, fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978, Fotografia, col. do artista, Porto Alegre.....	62
Figura 25	Clovis Dariano, 1950, obra integrante da série A parte pelo todo, 1978, Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm, col. do artista.....	64

Figura 26 Clovis Dariano, 1950, obra integrante da série A parte pelo todo, 1978, Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm, col. do artista.....66

Figura 27 Clovis Dariano, 1950, obra integrante da série A parte pelo todo, 1978 Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm, col. do artista.....67

Figura 28 Clovis Dariano, 1950 | obra integrante da série A parte pelo todo, 1978, Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm, col. do artista.....68

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	12
2.	UMA CONTEXTUALIZAÇÃO NECESSÁRIA	
2.1.	Problemáticas da consolidação do mercado de arte local e o “Manifesto” de 1976.....	20
2.2.	Novo olho, novos caminhos, outras linguagens: a publicação dos cartazes “Nervo Óptico” (1977–1978).....	28
3.	A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA COMO ARTE: ESTUDOS DE CASOS DAS OBRAS EXPOSTAS EM “MIXTOS E MANIAS”	
3.1.	Entendimento da fotografia como prática conceitualista.....	36
3.2.	A exposição “Mixtos e Manias” e a linguagem fotográfica: três casos de um estudo em aberto.....	40
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
	Referências.....	76
ANEXOS		
Anexo A	Entrevista com Clovis Dariano (2014).....	81
Anexo B	Entrevista com Clovis Dariano (2016).....	90
Anexo C	Entrevista com Telmo Lanes (2016).....	99
Anexo D	Catálogo da exposição “Mixtos e Manias/Nervo Óptico (1978).....	111
..		

1. Introdução

O “Nervo Óptico” não é um grupo. Muito menos um grupo de fotógrafos. Trata-se muito mais de uma operação coletiva, na qual cada um contribuía com sua produção individualmente, trabalhando com as questões da linguagem fotográfica, porém não exclusivamente com a fotografia. Entre 1976 e 1978, Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alves (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938) tiveram atuações em conjunto em eventos e publicações questionadores do sistema de arte local, na cidade de Porto Alegre, e da produção artística.

Nós não somos “Grupo” Nervo Óptico, nunca fomos, mas ficamos sendo chamados porque o Frederico Morais, que é um crítico de arte importante, principalmente nessa época, ele era mais importante ainda, ele que foi o primeiro a chamar “grupo” e se estabeleceu essa história, mas nunca fomos e nos consideramos “grupo”.¹

O emprego da fotografia é uma linha em comum entre esse grupo de artistas, porém, ela não é a única linguagem utilizada por eles durante esse período; os artistas não se definiam como fotógrafos, sendo Clóvis Dariano a exceção. Em âmbitos da arte contemporânea, a fotografia pode ser tida como um fim, a obra em si, ou como também um meio, quando utilizada como construção de uma obra de técnicas mistas, ou como o registro de experiências e performances. Estes artistas opunham-se a um modelo de sistema de arte guiado por demandas de um mercado, criticando as produções que atendiam somente exigências comerciais. Para esse grupo de artistas era necessário que as operações artísticas fossem produto de uma consciência crítica e transformadora, não importando o seu suporte. A fotografia entra nesse foco, em outras palavras, ela não era uma linguagem artística consagrada à época, como seriam a pintura e a escultura, por exemplo.

Para delinear e localizar o presente trabalho, é necessário explicitar que a prática fotográfica é uma parte significativa da minha vivência, mesmo antes de

¹Entrevista, Clóvis Dariano (nov. 2014).

ingressar no Bacharelado em História da Arte. Por anos, juntamente com amigos, mantive um grupo de fotografia, movido pela curiosidade e inquietude frente à busca de conhecimentos e, por assim dizer, pelo desafio da transformação da percepção e do olhar sobre o que nos rodeia. Durante certo tempo, nos reuníamos no estúdio do Clóvis Dariano, localizado na mesma rua em que eu residia desde a infância, em pleno centro de Porto Alegre. Essa experiência marcou-me profundamente, na proximidade com um estúdio de fotografia, pelas breves conversas que tínhamos com o artista e fotógrafo comercial, no apego à fotografia analógica. Este foi o grande motor para que eu persistisse no estudo da fotografia. O que era prática e produção individual foi se transformando em interesse e desejo de adentrar na arte em si. Um dos primeiros questionamentos que passaram a alimentar a curiosidade, ao me perguntar, é como a fotografia poderia ser uma linguagem artística? Em seguida, emergiram outros, por exemplo, como ela foi veiculada desde sua “invenção” até os dias de hoje? Essas interrogações instigaram a pesquisa que viria a compor o presente trabalho, que iniciou como uma proposta, talvez, ambiciosa demais para o momento em que eu me encontro, no começo de uma trajetória acadêmica. A pretensão seria, então, buscar a origem desta prática vinculada à arte na cidade de Porto Alegre. Mas haveria uma só origem? Como se porta a imagem fotográfica dentro do contexto artístico local? Haveria somente um modo de utilizar a fotografia dentro das artes visuais? Amplas perguntas, que me acompanharam até conseguir, aos poucos, estabelecer um recorte, que foi dando contornos mais precisos para este estudo ao longo dos últimos dois anos.

Como estudante de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, percebo como necessária a contribuição acadêmica para enriquecer os estudos da arte produzida localmente que, mesmo com produções muito significativas, permanece sendo ainda um campo pouco explorado, cuja visibilidade e reconhecimento podem ser ampliados através de um número maior de pesquisas. Sobre o Nervo Óptico, o trabalho mais extenso vem a ser o da prof. Dra. Ana Albani de Carvalho, em sua dissertação de mestrado e em outras diversas publicações, também em seu trabalho junto à Fundação Vera Chaves Barcellos e, muito recentemente, na curadoria em uma nova exposição no Centro Cultural São Paulo,

em comemoração aos quarenta anos do manifesto realizado pelos artistas, inaugurada pouco antes da defesa do presente trabalho.² Na historiografia da arte contemporânea no Brasil, são raras as menções ao “grupo”, sempre constante em pequenas notas. Por isso, dediquei-me a explorar o assunto a partir da ótica da fotografia dentro das artes visuais, ao fazer um levantamento exaustivo - às vezes frustrante, ou recompensador - de documentações, entrevistas, imagens da época e das obras produzidas por estes artistas em seu período de atuação conjunta, entre 1976, (ano da publicação do manifesto), e 1978, quando se encerra a publicação dos cartazes “Nervo Óptico”.

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287)

Essa observação de Rouillé é muito pertinente à compreensão do que se pretende, muito embora a divisão proposta de fotógrafo-artista e artista-fotógrafo não seja adotada para fins de categorização na pesquisa. Todas as obras selecionadas são realizadas por artistas que se utilizam da linguagem fotográfica de maneiras diversas. A fotografia é vista aqui não somente como uma linguagem autônoma, desvinculada de outras práticas. Ela está vinculada ao momento da produção artística, aos discursos dos artistas e a intenções múltiplas ligadas à desconstrução de uma arte meramente contemplativa, porém aliada a *práticas conceitualistas*.

Em especial, é a partir das obras expostas em “Mixtos e Manias”, mostra realizada em 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, que se pauta o estudo. São cinco os artistas que participam: Carlos Asp, com uma experimentação ambiental que une “signos e símbolos pesquisados em religiões e filosofias esotéricas”; Clóvis Dariano, com a série fotográfica com interferências do desenho “A parte pelo todo”; Mara Alvares com suas “Pictografias”, trabalhos compostos por desenhos, fotografias e movimentos; Telmo Lanes e a obra “Íntimo Exterior”, em que transforma em objeto escultórico sua unha do dedo “mingo” e registra a interferência

² Nervo Óptico: 40 Anos. Centro Cultural de São Paulo, São Paulo - SP. 19 nov. 2016 a 12 mar. 2017.

desse fragmento de seu corpo com outras imagens; por fim, a série fotográfica de Vera Chaves Barcellos, “Memória de Barcelona”, composta por fotografias dos muros interferidos com cartazes e palavras de ordem política. Conforme o texto introdutório de Carlos Scarinci no catálogo, Carlos Pasquetti não participa da exposição por estar produzindo, na época, obras que não convergiam com a temática proposta pela exposição.

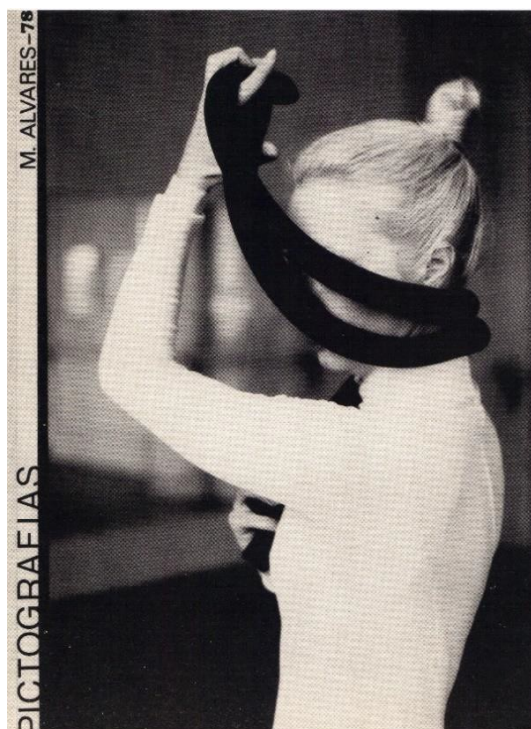


Figura 2
Mara Alvares, 1948
Pictografias, 1978 (detalhe do catálogo
"Nervo Óptico")



Figura 1
Carlos Asp, 1949
Os 5 elementos, 1978 (detalhe do catálogo
"Nervo Óptico")

Os estudos de casos concentram-se em três dos cinco artistas participantes da exposição, sendo eles Clovis Dariano, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Mesmo depois do afunilamento do campo da pesquisa, surgiu a necessidade de reduzi-la. Por tratar-se de um estudo que lida diretamente com fontes primárias e com entrevistas com os artistas, muitas vezes é preciso lidar com a indisponibilidade dos componentes pesquisados.³ Por este motivo, esse trabalho é aberto, sujeito à

³ Mara Alvares no momento encontra-se indisponível por motivos de saúde, portanto não pode ser

futuras revisões e ampliações, não se encerrando aqui os estudos da produção fotográfica dos artistas vinculados ao Nervo Óptico.



Figura 4
Clovis Dariano, 1950
A parte pelo todo, 1978 (Detalhe do catálogo
"Nervo Óptico")



Figura 3
Telmo Lanes, 1955
Íntimo exterior, 1978 (detalhe do catálogo "Nervo Óptico")



Figura 5
Vera Chaves Barcellos, 1948
Memória de Barcelona, 1977 (detalhe do catálogo
"Nervo Óptico")

Todas as obras que participam da mostra contam com a presença da fotografia, mas não parecem convergir na modalidade de seu uso. Mesmo que

realizada uma conversa com a artista. Com Carlos Asp, foram muitas as tentativas de contato, que não surtiram resultado. Porém, com a pesquisa documental realizada, foram acumuladas informações de grande potência para continuar com o estudo, que serão trabalhadas futuramente.

muitas das obras tenham pontos em comum, a utilização da fotografia é plural, não existe uma estética em comum, um mesmo discurso visual. Essa exposição serve de laboratório para pensar os múltiplos usos da fotografia, que desde o século XIX, está ligada à arte. É preciso considerar que, neste caso, são trazidas obras produzidas no final dos anos 1970, no sul da América Latina, em uma capital de expressão moderada se comparada a outras cidades, em um contexto artístico ainda em formação e em busca de legitimação. É neste contexto, então, que novas linguagens adentravam, não sem um pouco de resistência. Tais elementos inspiraram esta pesquisa, que coloca luzes sobre esses estudos de casos, partindo de uma análise do uso da fotografia na arte contemporânea e de como se articula essa linguagem nas obras expostas. Considerando, ainda, a fotografia como uma prática aliada aos conceitualismos, potencialmente ampliadora de possibilidades de veiculação de ideias, pergunta-se de que modo se caracterizam estas múltiplas possibilidades que a fotografia proporciona para cada um dos artistas? E, além disso, indaga-se sobre quais são os entrecruzamentos entre discurso, processo e trabalho final?

Na tentativa de buscar respostas às interrogações, entra em cena a percepção da indissociação do discurso e do ato artístico. Cabendo apontar que, para responder a elas, foi utilizado o dispositivo de análise da configuração das linguagens na obra de cada artista, partindo-se sempre do uso da fotografia. Para que isto fosse possível, foi realizado um levantamento bibliográfico referente à arte contemporânea nacional e internacional com o foco na arte conceitual, ao campo de arte local, além de alguns aspectos sobre a história e a teoria da fotografia. Como essa é uma pesquisa com poucos - mesmo que significativos - precedentes, foram realizadas consultas a acervos documentais na cidade de Porto Alegre, sendo eles o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, o Acervo do Instituto de Artes da UFRGS e o Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul). Também, foram realizadas entrevistas com os próprios artistas, assim como com curadores e *marchands*. Parte das entrevistas compuseram um estudo exploratório que foi fundamental para a delimitação do trabalho e a definição das estratégias metodológicas, que foram evoluindo desde 2014. Entrevistas em profundidade foram realizadas, em diversas ocasiões entre 2015 e 2016. Destacam-se as contribuições de Telmo Lanes e Clovis

Dariano que, pela proximidade geográfica e disponibilidade, tornaram-se informantes-chave, na medida em que a exploração de suas memória e documentos pessoais permitiram-me recompor a trajetória da exposição em foco.

Além deste primeiro momento introdutório, este trabalho divide-se em mais três partes. O seguinte capítulo traz a análise de dois eventos anteriores à exposição “Mixtos e Manias”: a publicação do Manifesto e as “Atividades Continuadas” no MARGS, em 1976, e a publicação do cartazete “Nervo Óptico”, de 1977 a 1978. São levantados estes dois marcos do período de atuação conjunta dos artistas,⁴ pois eles se constituem como conceitos de *práticas conceitualistas* – a crítica contra uma modalidade de mercado *dirigista*⁵ e a utilização de outros meios de circulação artística além do oficial.⁶ Não é pretendido classificar as ações em um sentido limitante, mas percebê-las dentro de um contexto histórico e artístico onde a ideia e o processo tornam-se mais relevantes.

Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um medium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetivos (RAMIREZ, 2007 p. 185).

No terceiro capítulo, a fotografia como linguagem artística é posta em evidência e são realizados os estudos de casos com base nas obras expostas em “Mixtos e Manias”. Primeiramente, são levantados alguns aspectos relevantes sobre

⁴ Não foram levantados todos os momentos em que os artistas atuaram em conjunto, pois isso fugiria à proposta da pesquisa, que não visa ser uma antologia do Nervo Óptico, mas um estudo que parte de determinada produção.

⁵ Uma parcela da produção artística pautava-se em uma demanda mercadológica, cumprindo com preceitos que teriam sido estabelecidos pelo crescente mercado de arte em Porto Alegre. De acordo com Frederico Morais, esse “comando” impunha métodos de trabalho e orientava gostos e acervos particulares e públicos (O Globo, 10 nov. 1977, Rio de Janeiro). É contra o dirigismo do mercado que cria-se o Manifesto de 1976.

⁶ BURN, Ian. *The 'sixties: crisis and aftermath* (or the memoirs of an ex-conceptual artist). In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1999. [todas as traduções do inglês para o português foram de minha autoria]

as relações entre a fotografia com as práticas artísticas contemporâneas, sem jamais perder de vista os objetos estudados e o contexto histórico em que foram produzidos. Em seguida, é realizada a análise das obras produzidas e expostas pelos três artistas, que mantêm um diálogo muito individual com a prática fotográfica, porém, contam com pontos de intersecção entre suas produções.

Finalmente, são tecidas algumas considerações finais no sentido de contribuir para o debate sobre a produção artística local, como participante de algumas discussões contemporâneas nacionais e internacionais. O posicionamento crítico contra um mercado controlador da produção regional, a escolha por meios alternativos de circulação e, principalmente o uso da fotografia como linguagem artística, colocam o Nervo Óptico no centro de uma discussão sobre as práticas de arte que estavam ocorrendo em âmbito global, mesmo que os problemas tenham uma origem local, na capital do Rio Grande do Sul.

2. Uma contextualização necessária

2.1. Problemáticas da consolidação do mercado de arte local e o “Manifesto” de 1976

São levantados aqui alguns pontos do processo de desenvolvimento do sistema de arte do Rio Grande do Sul a partir da década de 1960. Esse pano de fundo é importante para a compreensão da atuação dos artistas vinculados ao Nervo Óptico, que reagem contra preceitos do mercado de arte, que começa a se consolidar aos finais da década de 1960, expandindo-se na década seguinte. Há a necessidade de trazer à evidência as características do campo local que, se posto em xeque, é relativamente “atrasado” em comparação aos eixos principais. É na contradição da autonomização da arte local que a produção é realizada, quando nascem questionamentos acerca do papel dos artistas duplamente marginalizados, fora do eixo principal da produção de arte contemporânea brasileira e fora do eixo da arte “vendável” em meio do mercado de arte local. É nesse contexto conflituoso que alguns jovens artistas começam a se reunir e a debater sobre a sua produção e sobre o sistema de arte que estava se consolidando no Rio Grande do Sul. Não é possível esquecer que, entre as décadas de 1960 e 1980, o país esteve sob regime ditatorial, sob o impacto social e político destes anos que permeiam a produção e circulação de arte da época, mesmo que muitas vezes esse regime não fosse claramente visível. Não serão explorados aqui os aspectos econômicos resultantes do “milagre” econômico do período ditatorial, nem de seu conseqüente fracasso e de como tal fato afetou o sistema de arte local.

A configuração do sistema de arte no Rio Grande do Sul se diferencia dos grandes dois eixos artísticos do sudeste do país, São Paulo e Rio de Janeiro. São escassas as instituições voltadas à arte, pois os investimentos da iniciativa privada e do Estado são raros, não existindo muitas publicações especializadas e sendo o espaço em jornais reduzido para a difusão da arte (CARVALHO, 1994 p. 31). Afirmar isso não é dizer que não houvesse uma produção engajada e voltada para a renovação das artes visuais do Rio Grande do Sul antes da década de 1970 mas ela

ocorria em um ambiente onde a autonomia artística ainda não havia sido atingida, onde a discussão e a produção artística dava-se mais sobre as questões da forma, em uma concepção mais tradicional da arte. Iberê Camargo (1914–1994) é um dos artistas que buscava a legitimidade e autonomia da arte através desta (da forma) (CARVALHO, 1994 p. 30). Posicionando-se contra o “marasmo cultural” do estado, no qual ainda havia uma persistência do figurativismo e um rechaço à arte abstrata, ele realizou um curso, promovido pela Secretaria de Educação e Assistência, no qual ativava discussões sobre a produção artística local, resultando na formação do Atelier Livre, oficialmente integrado à Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência em 1962, dirigido por Xico Stockinger (1919–2009) (BULHÕES, 2007 p. 118). Mesmo trazendo um caráter mais informal e democrático, o Atelier Livre volta-se para uma formação técnica da arte. Em 1964, Danúbio Gonçalves (1925) assume a direção do Atelier, sendo ele um crítico da abstração nas artes visuais (BULHÕES, 2007 p. 119). Ele é o mesmo Danúbio Gonçalves que, em 1978, escreve um artigo intitulado “Impressões de viagem” para o Boletim do MARGS, criticando os artistas que se utilizam da fotografia e da literatura em sua produção artística, acusando-os de não dominarem bem o desenho. No mesmo texto, critica também a “vanguarda”, em um ataque direto aos artistas relacionados ao Nervo Óptico, comparando-os a “sarampo”, doença breve, que atinge principalmente crianças. “A *ótica* dos nervosinhos evidentemente não me comove... Já basta os empanturrados das Bienais paulistas ou dos salões estaduais. Não há *nervo* que aguente essa esnobação de “hiperinteligência” e genialidade”.⁷ Em resposta a isso, os artistas atacados, irônicos e humorados, enviam uma fotografia para Danúbio Gonçalves, onde todos estão com pintinhas vermelhas no rosto. Na réplica desse ocorrido, Danúbio lhes entrega novamente a fotografia, devidamente “vandalizada” por ele (Figura 6). Nesse tipo de ação e nos relatos dos artistas, fica muito claro que o humor e a ironia faziam parte central de seu *modus operandi* e que a acusação de excesso de intelectualismo “esnobe” feita por Danúbio Gonçalves condiz a uma percepção errônea, carregada de restrições aos discursos e processos artísticos que fogem das práticas tradicionais. Além disso, é possível perceber, a

⁷ GONÇALVES, Danúbio. Impressões de Viagem. In: BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS n. 7, p. 3-4. Porto Alegre: jan-abr.1978 p.4. *Grifo meu*

partir das intervenções de Danúbio Gonçalves, certos preconceitos nada velados. São caricaturas que satirizam a aparência dos artistas, com pequenas colocações que põe em xeque a opção sexual de alguns dos membros. Os comentários desagradáveis extrapolam a crítica artística.



Figura 6 Fotografia "vandalizada" por Danúbio Gonçalves, reenviada para os artistas. No verso, lê-se "Desculpem o atrazo (sic), mas entendo que os genios óticos saberão entender. Receita: todos estão precisando de um NERVO ÓTICO..."

Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre

Em entrevista, Clóvis Dariano comenta sobre a não aceitação de novas linguagens dentro das artes visuais, como é o caso da fotografia, que começa a ser empregada por esses jovens artistas na época, vinculados ao Instituto de Artes:

Eu já estava no Instituto de Artes e um grupo de pessoas começou a se reunir, outros artistas, etc. Porque nessa época, 1970, 71, a fotografia estava começando a se fixar como linguagem em artes e o mercado em Porto Alegre principalmente, no Rio Grande do Sul, não tinha nenhuma intenção e nenhum direcionamento, nenhuma galeria tinha também uma abertura para a fotografia. A gente já estava com uma série de ideias que estavam beirando a arte conceitual, embora a gente nem tivesse muita... Era uma coisa meio implícita.⁸

Em 1962, o Instituto de Belas Artes é anexado à Universidade, passando a se chamar Escola das Artes da UFRGS e, em 1967, recebe o nome atual, Instituto de Artes. Os focos do ensino prático concentravam-se na pintura e escultura, enquanto os teóricos centravam-se na história da arte ocidental (BULHÕES, 2007 p. 118). Mesmo com focos mais “tradicionais”, todos os artistas relacionados ao Nervo Óptico têm uma passagem nesta instituição.⁹ Deram-se ali discussões sobre novas possibilidades dentro da produção artística e da inserção de outras linguagens, assim como conversas sobre os problemas com o nascente mercado da arte em Porto Alegre. Esses dois espaços de formação não se opõem entre si no ensino artístico, são aceitas experimentações formais dentro dos limites da prática tradicional da arte, não circulavam muitas informações sobre tendências mais atuais e não eram bem vistos trabalhos que fugiam dos preceitos das “belas artes” (BULHÕES, 2007 p. 119).

Embora fosse possível obter rapidamente a informação sobre o que ocorria em termos de arte em outros centros nacionais e internacionais, o acesso aos novos instrumentos tecnológicos ou a uma estrutura institucional que viabilizasse a existência de uma arte “não dirigida ao mercado”, não estava, de modo algum, garantido. (CARVALHO, 1994 p. 149)

Considerando o Instituto de Artes da UFRGS como a principal instituição de ensino de arte no estado, percebe-se que na década de 1970 surgem transformações positivas no âmbito de inovação: são incorporadas disciplinas de serigrafia e fotografia ao currículo (CARVALHO, 1994 p. 40), contrapondo o anterior foco nas grandes técnicas tradicionais das artes visuais, pintura e escultura. A criação do

8 Entrevista, Clóvis Dariano (nov. 2014)

9Telmo Lanes não foi aluno do curso de artes plásticas do Instituto de Artes, mas da escolinha de artes, em que alunos do Instituto davam aulas para crianças e adolescentes. Lanes é o mais jovem do grupo, tendo conhecido, neste momento inicial, Mara Alvares e Carlos Pasquetti.

Salão de Artes Visuais (SAV) em 1970, promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul também teve um impacto positivo no processo de legitimação de artistas que trabalhavam com novas linguagens dentro das artes visuais (CARVALHO, 1994 p. 104). Foram quatro edições deste salão, sendo a última realizada em 1977. Há uma grande importância dos salões de arte universitários para artistas que não operam dentro de um sistema mercadológico de arte ou que estão em início de sua carreira artística, suas obras podem circular e serem exibidas sem a pretensão e necessidade de venda, o que foi o caso de muitos dos artistas vinculados ao Nervo Óptico, que participavam ativamente desses salões, frequentemente recebendo prêmios por suas obras, como é percebido em diversos jornais locais, que ressaltam suas premiações. Outro evento ocorrido no Instituto de Artes que merece destaque pelo grande impacto causado são as “Proposições Criativas”,¹⁰ curso teórico-prático ministrado pelo artista Julio Plaza (1938–2003), em 1971. Ao mesmo tempo em que foi muito proveitoso para artistas interessados em trabalhar com novas ideias e linguagens dentro das artes visuais, também gerou críticas por parte de outros artistas mais “reacionários”, de gravadores mais tradicionais.¹¹ Este curso buscava dar ênfase muito mais ao processo de criação do que ao produto final. Foram postas em questão as linguagens tradicionais da arte, a pintura e a escultura, pois estas seriam somente um dos modos de se fazer arte.

Plaza contestava os materiais tradicionais e a arte como objeto acabado, as categorias como pintura, desenho, escultura etc. e também a divisão da arte em categorias estanques como teatro, música, cinema, escultura, gravura, o que seria como ter um ponto de vista fixo. Ele, portanto, acreditava na interdisciplinaridade. A tendência desse curso era aproximar arte e vida, não estabelecendo divisões e barreiras entre uma e outra (BARCELLOS, 2013 p. 54)

Julio Plaza, na época casado com Regina Silveira (1939),¹² em sua passagem por Porto Alegre, causa um grande impacto nos artistas relacionados ao Nervo Óptico, sempre lembrado em relatos e entrevistas. A vontade de pensar e produzir não obras, mas proposições, ações, utilizando novos meios, a partir de materiais não

¹⁰ Também intitulado de “Tendências pós-artísticas”

¹¹ Clovis Dariano (entrevista), nov. 2014

¹² Artista porto-alegrense de atuação nacional e internacional. Foi a partir de sua presença no Instituto de Artes que Plaza é convidado a ministrar este curso.

usuais, já estava ali presente entre os alunos. Algo importante a ser ressaltado é a presença da fotografia nesse curso, o método diversificado de proposições era registrado por meio tanto de projetos gráficos quanto de fotografias. Muitas das ações consistiam em intervenções urbanas e na criação a partir de materiais pobres, que não tinham como objetivo permanecerem intactos, de terem uma durabilidade (BARCELLOS, 2013 p. 55). A fotografia aqui tem um caráter duplo: ela não existe somente como registro, mas também como produto final, como “obra”. Existe uma interdependência entre o documento e os atos efêmeros, essas fotografias, então, contam com um *caráter permformativo*, nas quais a “ação reside na relação com o observador e não com o momento 'originário’”, o próprio documento é o ato de performance (FREIRE, 2009 p. 16).

Na década de 1960 ocorre a consolidação de um comércio de arte, ainda em um tamanho reduzido; é somente nos anos 1970 que ocorre uma expansão do mercado, havendo um maior apoio do sistema privado, além do aumento do número de galerias de arte (CALDAS, 2011 p. 44). Mesmo com essa expansão e maior consolidação de um sistema de arte local, existem problemas na maneira com que isso se estabelecia.

As galerias introduziram modificações no campo da profissionalização dos artistas locais, porém estas não estimularam grandes mudanças conceituais e estilísticas. Trabalharam principalmente com artistas modernistas, com pintura e escultura, seguidos do desenho e da gravura. Abriram pouco espaço para novas linguagens, como o objeto, fotografia, instalação e etc. (CALDAS, 2011 p. 59)

Como o mercado de arte local demonstra seu surgimento tardio, existem já obras e artistas consagrados e legitimados, um “excedente de produção”, que antes não tinham um local de comercialização oficial; não foi preciso realizar “investimentos de risco” por parte desse mercado para que este prosperasse (CARVALHO, 1994 p. 152). São oito artistas que assinam um manifesto, posicionando-se não contra o mercado de arte em si, mas voltado ao direcionamento que este exigia dos artistas. Os signatários do manifesto são Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Uma das propostas dos signatários é de assumir “um trabalho que antes de ter como

suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante”.¹³ O posicionamento desse grupo de artistas gerou críticas por parte de galeristas e mesmo de outros artistas, sob o argumento de que os signatários do manifesto pareciam desprezar o que sempre havia sido almejado: a profissionalização do artista e a consolidação de um mercado de arte local (CARVALHO, 2004 p. 31). Em uma entrevista publicada em 1978 no jornal Zero Hora, quando a conversa entra no assunto da relação do grupo de artistas com o mercado da arte, Clóvis Dariano responde que o problema não está na venda de suas obras, mas no que motivaria a produção, que sempre deve estar voltada à prática do artista, e não para o comércio.¹⁴ O que este grupo de artistas está realizando aqui consiste em uma crítica institucional, de certo modo, apontando as problemáticas de constituição de um mercado de arte que se apoiava em um *dirigismo*, os artistas já não estavam interessados no modo artesanal de produção em prol da venda, sua profissionalização como artistas não consistia somente na relação produção-venda, mediada por uma galeria, o que era almejado era ir adiante disso. No artigo publicado no jornal “O Globo”, do Rio de Janeiro, onde o Nervo Óptico é chamado de grupo pela primeira vez, Frederico Moraes comenta esse dirigismo:

(...) no Rio Grande do Sul é o mercado que vem dando o tom, é ele que está comandando o espetáculo, impondo métodos de trabalho, orientando gostos, definindo opções, forçando revisões, orientando acervos particulares e públicos, forçando o debate.¹⁵

Em um momento do documentário “Procura-se um novo olho”, de 2009, Pasquetti comenta que, pelo fato do mercado de arte local ser restrito, os artistas podiam trabalhar à sua maneira, sem a limitação de uma demanda. O caminho de resistência ao mercado fez com que os artistas pudessem criar mais livremente, e as ações em conjunto fortaleceram sua visibilidade individual, um espaço que dificilmente iria ser conseguido se não houvesse uma colaboração mútua. “Na

¹³ ALVARES, Mara *et. al.* Manifesto. In Boletim informativo do MARGS. n. 4 p. 13, Porto Alegre, jan-abr. 1977

¹⁴ In: SCOMAZZON, Marli Cristina. Proposta do Nervo Óptico: manter o público informado. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. III, 28 out. 1978.

¹⁵ MORAIS, Frederico. 'Nervo Óptico': Entre o museu e o mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/p, 10 nov. 1977.

América Latina, a arte também se torna uma expressão ou de colaboração com um mercado ou de resistência, que talvez ajude para se obter uma liberdade coletiva” (CAMNITZER, 2007 p. 17-18). A prática de colocar-se contra a sistemática do mercado de arte, juntamente com mais quatro características – o uso de mídias mais democráticas e com maior alcance comunicativo, trabalhos organizados coletivamente, atenção aos relacionamentos humanos e o interesse pela educação e desmistificação da arte – faz parte das características que Ian Burn (1939–1993), artista e autor australiano ligado ao grupo *Art&Language*, dá à arte conceitual (BURN, 1999). Todas essas características vão ao encontro das ações e trabalhos dos artistas relacionados ao “Nervo Óptico” neste momento. Não é pretendido por mim colocar a produção desses artistas – individuais e ações coletivas – dentro de uma definição hermética de *arte conceitual*, mas evidenciar a presença de *práticas conceitualistas*, que não podem ser ignoradas.

É importante observar que o manifesto fez parte das “Atividades Continuadas”, que se deram no MARGS, entre 9 e 10 de dezembro de 1976, ou seja, se deram em um espaço *legitimador* da arte, assim como a exposição de 1978 no Instituto de Artes, ressaltando-se aqui a importância do ambiente universitário para a difusão de novas práticas artísticas. O que ocorre juntamente com a apresentação do manifesto é uma exposição relâmpago, com produções variadas dos signatários: álbuns, ambientes, gravuras e fotografias ocuparam o museu, ainda sem sede definitiva, localizado em uma sala na Av. Salgado Filho, no centro de Porto Alegre. O objetivo dos artistas não era de se excluírem do circuito artístico, nem somente criticar o comércio de arte local. Eles propõem uma reflexão sobre o que significava ser artista, para quem e para quem estava se produzindo, sobre as novas manifestações artísticas que estavam surgindo e que pareciam não ter lugar. O manifesto foi realizado em meio à ditadura militar, situação comum a muitos países da América Latina. Paul Wood, muito brevemente em seu livro “Arte Conceitual”, quando se refere à América Latina, considera um *conceitualismo global*, destacando o aspecto político que extrapolava o mundo da arte e a reação de artistas às “velhas” práticas modernistas, destacando a exposição “*Tucumán Arde*” (1968), na Argentina e as “Inserções em círculos ideológicos”, de Cildo Meireles (1970) (WOOD, 2002 p. 60-61). As ações do Nervo Óptico não contam com um forte caráter

político no âmbito de críticas diretas ao regime militar, porém não é somente esse aspecto direto que liga o político à prática artística. O ataque ao mercado de arte também consiste em criticar indiretamente o sistema político conservador em vigência (CALDAS, 2011 p. 55-56).

2.2. Novo olho, novos caminhos, outras linguagens: a publicação dos cartazes “Nervo Óptico” (1977–1978)

O aspecto político dentro das artes visuais não necessariamente reside em uma arte militante, que ataque diretamente instituições de poder, mas também reside na escolha de linguagens artísticas e modo de circulação.

Com efeito, a ditadura se satisfazia muito bem com a abstração e com a pintura, na medida em que nem uma, nem outra falavam da realidade social e política; elas interrogavam apenas as formas; elas não questionavam a arte e, por conseguinte, as outras instâncias da sociedade. (SOULAGES, 2009 p. 32)

A comunicação e divulgação independente é necessária para que haja um contato com o público. Há uma grande diferença do modelo artístico da década de 1960 e 1970 entre os centros Estados Unidos/Europa e os países latinos. Enquanto nos grandes centros artísticos o interesse de muitos artistas não era formar um público, no caso brasileiro, muitas vezes, era pretendido que houvessem meios mais facilitados para que ocorresse, de fato, um contato entre público – leigo e especializado – com a arte, como pode se ver em ações de Helio Oiticica, Cildo Meireles e Antonio Manuel, por exemplo.¹⁶ “Para além das aspirações metafísicas do modelo telepático, nossos artistas procuravam sistemas de comunicação alternativos, participantes” (RAMIREZ, 2007 p. 185). Surgem artistas que trabalham com materiais que circulam com mais facilidade e não dependem do sistema

¹⁶ Isso pode ser observado nos trabalhos que Oiticica realiza com a Mangueira, seus parangolés (dec. 1960), que exigem a participação do público para que existam; Cildo Meireles e as suas “Inserções ideológicas” (1970), impressas em objetos corriqueiros, que independem de um sistema de arte para circularem e dialogam diretamente com quem os vê/lê; as “Clandestinas” (1973) de Antonio Manuel também fazem esse apelo a um público desavisado, que compra os jornais com suas intervenções e notícias inventadas, contaminando-se com a arte sem nem percebê-la.

institucionalizado da arte para serem disseminadas, visto que muitas vezes essas instituições não tinham interesse nesta modalidade de obras ou poderiam sofrer represálias pelo conteúdo das obras. A fotografia, o xerox, o postal e o vídeo são alguns dos meios que começam a ser utilizados, é preciso fazer com que *circulem as ideias* de modo mais fácil e abrangente.

Esse sentido utópico de subverter as leis do mercado para tornar a arte contemporânea mais próxima das pessoas seria o primeiro passo para uma maior assimilação de seus conteúdos, pensavam os artistas naquela época. A gratuidade e a facilidade das trocas propiciaram, nesse primeiro momento, o desenvolvimento de um circuito artístico paralelo, externo ao circuito convencional (FREIRE, 1999 p. 90).

O conceitualismo é uma chave de compreensão para a produção dos artistas vinculados ao Nervo Óptico neste momento, essa era uma discussão muito presente à época, como se viu nas “Proposições Criativas”, organizadas por Julio Plaza. Não mais os objetos “auráticos”, mas ideias concretizadas em ações. Sobre essas produções independentes, que utilizam-se de novos meios de produção e/ou de circulação, é importante mostrar sua pertinência: “todo o *sistema de arte* que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado a partir dessas poéticas” (FREIRE, 1999 p. 30). Dos artistas signatários do manifesto, dois deixam de participar das reuniões e discussões. Permanecem os seis artistas que ficam conhecidos pelo “grupo” Nervo Óptico, nome dado aos cartazes que produziam. Alvares, Asp, Barcellos, Dariano, Lanes e Pasquetti prosseguem sua atuação em conjunto, criando então os cartazes, que tem um caráter duplo de obra e divulgação (CARVALHO, 2004 p. 104), “Nervo Óptico: publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais”. No oitavo número, lê-se:

Pressupondo a necessidade do público em se manter constantemente informado das modificações do pensamento artístico e, conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada Nervo Óptico. Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço. Este cartazete é uma opção que tenta diminuir o isolacionismo da obra, causada em parte pelos hábitos do próprio artista e pela estrutura

permanente dos meios e circuitos de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral.¹⁷

Fica evidente a intenção dos artistas, que após defenderem seu posicionamento acerca da arte mercadológica no manifesto de 1976, buscam criar um novo espaço para que possam veicular suas ideias. Inicialmente mensal, o cartazete, impresso em *offset* (33x22cm), traz os trabalhos individuais dos artistas-editores, colaborações mútuas entre os artistas relacionados a sua produção, projetos de outros artistas de fora do grupo e também serve como divulgação para eventos realizados em conjunto.



Figura 8 *Nervo Óptico*: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 1, abr. 1977. Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos Porto Alegre

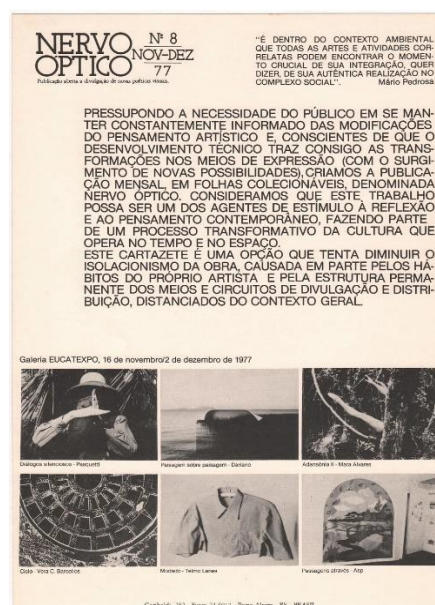


Figura 7 *Nervo Óptico*: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, nov-dez. 1977. Centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

Foram treze publicações destas folhas avulsas e colecionáveis, de tiragem de dois mil cada uma. No começo, era custeada somente pelos artistas. Depois, foram incorporados patrocínios nesta produção, contando com o apoio do município e da

¹⁷ Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, nov-dez 1977. Porto Alegre.

Koralle, loja porto-alegrense de produtos artísticos, dentre outros incentivadores. Mesmo assim, mantiveram uma mesma padronagem durante todos os números, com a exceção do número dez, em que a folha é dupla, “Relatos Urbanos: Sociedade Anônima”, contando com uma foto central dos seis artistas como personagens anônimos e cotidianos da cidade de Porto Alegre. Nunca houve uma intenção mercadológica nestes cartazes: sua distribuição era gratuita. Geralmente, os próprios artistas encaminhavam os cartazes às universidades, instituições de arte e para artistas e editores, mas também haviam pedidos do público para que lhes enviassem, conforme algumas cartas presentes no acervo documental da Fundação Vera Chaves Barcellos. É então criada uma rede independente de contatos, que parte diretamente dos produtores sem precisar da mediação de galerias ou de uma instituição de arte ou universidade. Existia um contato do grupo com o artista, poeta e editor mexicano Ulises Carrión (1941-1989), fundador da *Other books and So*, em Amsterdã. Esta foi a primeira livraria-galeria que se dedicou à difusão, produção e exibição de “não-livros, anti-livros, pseudo-livros, quase-livros, livros concretos, livros visuais, livros-conceituais, livros estruturais, livros projeto, livros declaração, livros instrução”.¹⁸ Sua figura é de extrema importância para a consolidação do livro de artista como gênero de produção artística nos anos 1970, também contribuindo para a expansão do circuito alternativo de arte (BARRIOS, 2013 p. 925). Carrión também era responsável pela publicação “Ephemera” que, em sua edição n. 9, no ano de 1978, contava com um encarte do cartazete n. 10 do Nervo Óptico (GRÖHS, 2014 p. 30).

Essa publicação não chega a ser caracterizada como arte postal, porém é uma operação que funciona à margem de uma institucionalização, visto que a ação parte diretamente dos artistas, direcionando-se para o meio artístico. São eles que fazem a produção editorial, que selecionam e redigem o conteúdo de cada publicação e que produzem as obras veiculadas nos cartazes (salvo no caso da participação de outros artistas, como acontece em alguns números). Também são estes mesmos artistas que encaminham os cartazes para as instituições, outros

¹⁸ SCHRAENEN, Guy. Querido lector. no *Lea*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossiercarrion_web.p df>. Acesso: 25 out. 2016.

artistas e públicos em geral. Eles têm completo controle, da produção à recepção, tomando assim o poder sobre a circulação de seus trabalhos, de maneira insubmissa, à parte de um sistema artístico mais tradicional. Em uma leitura mais livre, é possível ver os cartazes como uma espécie de *zine*, publicação independente que veicula tanto uma divulgação da produção dos artistas quanto pode ser considerada a própria obra. O conceito básico da *zine* está na marginalidade “por serem publicações produzidas à margem do mercado, sem fins lucrativos e com forte motivação comunitária (...), são porta-vozes de setores e expressões artísticas menosprezadas pela grande imprensa”.¹⁹ Sua veiculação é independente e não se visa o lucro, caso haja uma comercialização, os preços são baixos, o objetivo é atingir o público de maneira mais acessível possível. Essa comparação se pauta muito mais no modo circulatório do que no projeto editorial do cartazete, que conta com um *design* simples, porém não tem um caráter amador, além de contar com tiragens altas e contar com o patrocínio de outras instâncias.

¹⁹ MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *Visualidades*, Revista do programa de mestrado em comunicação visual, UFG-FAV, Goiás, v. 7, n. 1. p. 100-115, jan-jul. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18121/10810>>. Acesso: 20 out. 2016



Figura 9 *Nervo Óptico*: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, nov-dez 1977.

Centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

Como foi dito anteriormente, os cartazes vão além da mera divulgação de produção, eles servem de espaço expositivo das propostas dos artistas que, mesmo que contassem com um certo reconhecimento, ainda careciam de espaços alternativos para a exibição de sua obra. Caso parecido, porém divergente na maneira circulatória e em certos aspectos de concepção, está a obra “De 0 às 24 horas”, de Antonio Manuel. Essa proposta de ação e intervenção do artista consistiu na publicação de um *jornal-exposição* (suplemento cultural de seis páginas) em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, no dia 15 de julho de 1973. É um jornal, que conta com o *design* de um, porém ao mesmo tempo não é exclusivamente uma produção gráfica; não é também uma apropriação de outro objeto, um *ready-made*; não é uma colagem com pedaços de papel como obras cubistas. Esta obra é resultante do cancelamento de última hora da mostra individual do artista que ocorreria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que abriria em 13 de julho de 1973. Antonio

Manuel, desde 1969, lidava com a censura, visto que muitas de suas propostas foram vistas como subversivas pelo regime militar e proibidas de serem exibidas. Assim como os cartazes, “De 0 às 24 horas” não tem um caráter singular, conta com uma definição incerta. “Diante desse trabalho, não há como simplesmente optar entre vê-lo uma obra ou lê-lo como um jornal [...] ela foi criada justamente com base nessa ambiguidade. Aí sua força de sentidos, seu jogo aberto entre o ver e o ler” (FREITAS, 2013 p. 188). Como não havia a disponibilidade de lugar para exibir suas obras, Antonio Manuel cria esse (não) lugar, estabelecendo um novo espaço expositivo, dentro de um jornal, atingindo um público inicialmente desinteressado e desinformado de quem o artista viria a ser e do que consistia aquele anexo. O espaço do papel, nesse sentido de extrapolar o sistema artístico, tem uma grande potencialidade por englobar um público não especializado, contando com um caráter de divulgação, obra e exposição, simultaneamente.

A fotografia tem um papel crucial nos cartazes “Nervo Óptico”. Tendo em vista a consideração de que a dimensão imagética de uma obra que se utiliza de práticas conceitualistas é mais importante do que sua dimensão objetual (COUTO, 2014 p. 63), principalmente quando se trata de uma fotografia, surgem as seguintes questões: seriam as imagens nos cartazes reproduções ou os trabalhos em si? Qual a diferença de uma fotografia emoldurada e pendurada na parede de um museu e uma impressa em um cartazete veiculado pelos próprios artistas? Caso se pendure o cartazete em uma parede, ele vira uma obra, um documento exposto ou uma publicação que cessou de circular? Não pretendo responder essas questões, mas com elas ilustrar o caráter múltiplo que certos documentos adquirem. Na Fundação Vera Chaves Barcellos, eles estão alocados no acervo documental, mas mesmo sendo caracterizados como documento, o caráter artístico não se perde. A dificuldade de definição do *status* de criações de artistas é uma problemática contemporânea. “A intersemiotividade, a intermediação e a interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como „artístico” dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte” (PLAZA apud FREIRE, 1999 p. 36). Não é o caráter serial e padronizado que diminui a caracterização de “obra” dos cartazes, mas as opções que se seguiram durante e após sua publicação. A catalogação tem uma importância

significativa para a classificação de documentos da arte contemporânea, ressaltando-se aqui a importância de organização de um arquivo, que determina os modos de leitura de produções artísticas.²⁰

²⁰ Sobre isso, ler FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

3. A linguagem fotográfica como arte: estudos de casos das obras expostas em “Mixtos e Manias”

3.1. Entendimento da fotografia como prática conceitualista

Mais que qualquer outra arte, a fotografia induz uma obra aberta, uma obra que pede novas interpretações, novas apresentações, novas distribuições, em resumo, novas criações.²¹

Desde sua criação, ainda no século XIX, a fotografia mantém contato direto com a produção artística. Seja como documentação de referências anatômicas e de paisagens exóticas, ou como criação artística que tenta aproximar-se da pintura, como foi o pictorialismo. No entanto, ainda que a relação exista há muito tempo, sempre existiu a discussão da pertinência da linguagem fotográfica dentro das artes visuais. Pensando-se no campo da arte e na autonomia da fotografia como linguagem artística, no início do século XX, Man Ray (1890-1976), Moholy-Nagy (1895-1946) e Ródtchenko (1891-1956) figuram como alguns dos artistas que trabalham diretamente com essa linguagem, não como fotógrafos que partem da questão da representação, mas que utilizam a fotografia como expressão e espaço de experimentação.²² Mesmo não trabalhando diretamente com a fotografia, Duchamp também foi uma figura paradigmática para a fotografia no campo artístico, não necessariamente no uso das ferramentas e matérias fotográficas, mas na lógica do funcionamento da fotografia, no princípio de seleção-registro contido em seus *ready-mades* (ROUILLÉ, 2009 p. 296). No decorrer do século XX, a fotografia vai ganhando um lugar de primeiro plano na arte contemporânea. No caso de práticas conceitualistas, a fotografia é posta em evidência, com certas especificidades. Este uso da linguagem fotográfica, contudo, não é feito de maneira padronizada pelos artistas conceituais, tampouco pelos artistas relacionados ao Nervo Óptico, há uma pluralidade em seu uso. Ela pode ser considerada como um *não-meio*, ela não é uma bandeira do conceitualismo, não existe um estilo seguido por artistas, existe

²¹ SOULAGES, 2005 p. 191

²² Sobre esse assunto, ler FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (vol. II). São Paulo: Martins Fontes, 2013.

muito mais como uma prática que dá conta das problemáticas que surgem na década de 1960.

Na metade da década de 1960, muitos artistas estavam procurando expandir seus horizontes para engajar-se com o mundo em constante mudança e suas representações. Foi no fotográfico que se vislumbraram os meios de fazê-lo. Todos os movimentos significativos da arte desde os anos 1960 questionaram, implícita ou explicitamente: „qual a relação da arte com o cotidiano?“ E, com muita frequência, essa pergunta tomou uma forma fotográfica (CAMPANY, 2008 p. 11).

Rouillé trata esta modalidade do uso fotográfico como um *vetor*, que vem a satisfazer o fenômeno do declínio dos objetos em prol das ideias e dos processos artísticos, concentrando-se, assim, o essencial da obra em outro lugar, não necessariamente no material (ROUILLÉ, 2009 p. 311-312). Geralmente em preto e branco, em pequenos formatos e postas em diálogo com outras linguagens, essas fotografias não tem uma grande preocupação estética e voltam-se muito mais para o modelo documental contra um expressionismo e prática artesanal.

Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos (FABRIS, 2008 p. 21).

Mesmo que as produções dos artistas vinculados ao Nervo Óptico tenham pontos de contato com definições da arte conceitual, não é possível partir de uma análise restrita da produção conceitual “canônica” para estudar os artistas locais que operavam com práticas conceitualistas, pois existem particularidades culturais que não podem ser ignoradas, o processo de reação contra uma arte mais tradicional ocorre por diferentes motivações, portanto, a resposta também tende a ser diversa. Por isso, definições como a de Rouillé, não necessariamente se aplicam às produções “periféricas”, uma vez que estabelece que as fotografias relacionadas à arte conceitual são um “simples vetor, tão neutro, impessoal e transparente quanto mecânico”, servindo “apenas de contraponto visual aos textos, esquemas, mapas ou coisas que eles justapõem para constituir as propostas” (ROUILLÉ, 2009 p. 314),

(...) esse uso mais abrangente da "arte conceitual" não nos permite ver que as mesmas obras de arte e eventos podem desempenhar papéis diferentes e ter diferentes projeções em diferentes histórias. Isso seria um problema em qualquer movimento estilístico, mas torna-se particularmente perigoso neste caso, uma vez que uma das principais reivindicações da arte conceitual *mainstream*, como uma forma pós-minimalista, é a aspiração à pureza (CAMNITZER, p. 23).

Dubois percebe que as obras conceituais têm uma lógica fotográfica em si, a lógica do *índice*,²³ uma “impossibilidade de pensar o produto artístico sem nele inscrever também (e sobretudo) o processo do qual é o resultado” (DUBOIS, 1999 p. 280). Há uma indissociação entre o processo e o resultado final, assim como há uma indissociação da carga da vivência de cada artista com o *ato fotográfico*, ou seja, entre o repertório cultural e individual e o processo mecânico de obtenção da imagem. O uso da fotografia como prática conceitualista no caso do grupo estudado é permeado de “contaminações”. As influências políticas e sociais são visíveis na série de fotografias de Vera Chaves Barcellos, a cultura popular e o momento histórico brasileiro estão presentes na obra de Telmo Lanes e a interferência do desenho e o caráter de unicidade e qualidade fotográfica oriunda da experiência profissional são evidentes no trabalho de Clovis Dariano.

São três as etapas do processo com que a imagem fotográfica é feita, sendo o primeiro o *ato fotográfico*, o clique no disparador que abre o obturador da câmera, expondo o filme à luz, uma transformação definitiva na película virgem. A *obtenção do negativo* é o segundo momento, um processo químico que torna o filme a matriz para realizar-se as cópias e, então o terceiro momento, de *trabalho com o negativo*, a transferência para o papel fotográfico ou qualquer outra superfície sensibilizada. O *ato fotográfico* consiste em um ato *irreversível*, e o trabalho com o negativo, uma ação *inacabável*, a partir dele pode se fazer uma infinidade de fotos, pois ele está sujeito a intervenções infinitas (SOULAGES, 2005 p. 130-131). No caso da fotografia como uma prática conceitualista, muitas vezes, os processos de obtenção e trabalho do negativo não parecem ser uma prioridade, são vistos como secundários. As fotografias não têm um caráter experimental ou pictórico, não é feito um tratamento maior além do usual para se ter uma cópia fotográfica. O ato fotográfico e a ideia

²³ O conceito de índice faz parte de estudos semiológicos, conceituado principalmente por Charles S. Peirce. O índice consiste em uma representação por contiguidade física do signo com seu referente.

que o precede têm um valor maior para a análise de obras relacionadas com o uso da fotografia dentro de uma ideia de prática conceitual. Nomes como Ed Ruscha (1937), Jan Dibbets (1941) e Richard Long (1945) convergem dentro dessa lógica. A suposta neutralidade e distância da “estética” conceitual advém de escolhas durante o processo de revelação e ampliação, que resultam em fotografias sem maiores experimentações técnicas.



Figura 10
Richard Long, 1945
England, 1968
Fotografia (impressão de gelatina de prata sobre papel), 31,4 x 47,6 cm
Col. Tate, Londres, Reino Unido

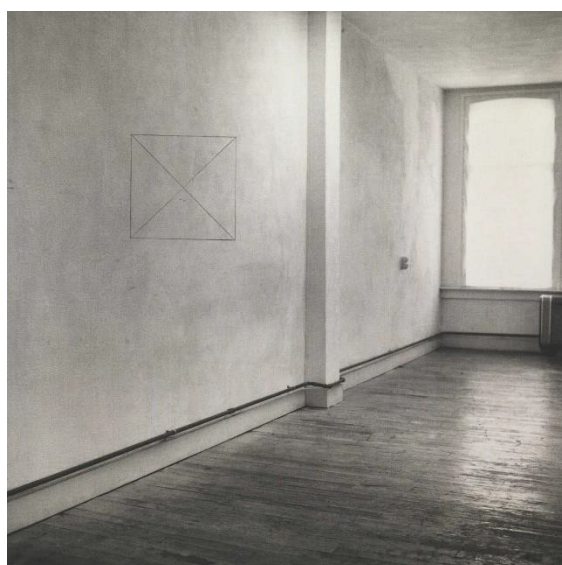


Figura 11
Jan Dibbets, 1941
Correção de perspectiva, Meu Estúdio I, 2: Quadrado com 2 Diagonais na parede, 1969
Fotografia (emulsão de prata sobre tela), 115,5 x 115,8 cm
MoMA, Nova York, EUA

Os seguintes estudos partem das fotografias produzidas para compor as séries, porém, não se limitam a uma leitura formalista das mesmas. As obras extrapolam o conceito de fotografia artística, *fine art*, presente em manuais fotográficos que ensinam a tirar uma „boa foto“. Elas são entendidas aqui como um conjunto de relações muito fortes com a vida e com o processo artístico, elas dão carne a ideias pré-concebidas, que precedem o ato fotográfico. Cada um dos artistas estudados utiliza a fotografia de maneira diversa, revelando, assim, as múltiplas possibilidades oferecidas pelo aparelho fotográfico dentro da arte contemporânea. Não é utilizado um critério de valoração pela qualidade estética e técnica, e sim um estudo que valoriza a potencialidade da obra, relacionando-a com o meio e a época em que foram criadas, além de ressaltar o processo de criação vinculado ao processo de obtenção da imagem fotográfica. A preocupação do grupo estudado não está na produção de „boas fotografias“, mas de uma série de fotografias que estabeleça um diálogo com ideias pré-concebidas. O uso da fotografia como prática conceitualista justamente reside na consideração de que a potencialidade da obra não se concentra em uma questão formal - mesmo que a forma não seja completamente desprezada - e é assim que os artistas vinculados ao Nervo Óptico a utilizam.

3.2. A exposição “Mixtos e Manias” e a linguagem fotográfica: três casos de um estudo em aberto

De 27 de setembro a 10 de outubro de 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes, cinco artistas expõem seus trabalhos, todos contendo um viés fotográfico. No catálogo informativo da exposição, lemos o nome “Nervo Óptico”. Nos cartazes elaborados para o mesmo evento, o título da mostra consta como “Mixtos e Manias”. Em algumas publicações, vemos “Mistos e Manias”. A preferência foi dada para o nome original, proposto por Clovis Dariano, com a grafia “mixtos”, propositalmente incorreta, com esse “X” representando a marcação de um erro, presente em um cartaz pintado à mão, localizado no acervo documental da Fundação Vera Chaves Barcellos. Já o título do catálogo reflete o modo como esses artistas tornam-se

conhecidos, como o grupo Nervo Óptico,²⁴ nomeação constantemente negada pelos artistas. Em uma crítica à primeira e única Bienal Latino-Americana em São Paulo, “Mitos e Magias”, faz-se esse jogo de palavras. Esta bienal tinha como intuito apresentar produções significativas do continente sob a temática do mítico e do mágico. Porém, a preocupação com este assunto

não era vista do mesmo modo por muitos artistas plásticos que consideraram a Bienal fraca, abaixo do nível de representação da arte latino-americana. Na opinião destes artistas, a exposição era de uma arte bastante servil, uma criatividade voltada à mentalidade do sistema artístico das galerias, sob os padrões dos marchands. Pode-se pensar também que os marchands assumiram porque a censura já vinha excluindo artistas expressivos, deixando ser mostrada uma arte pasteurizada, que servia à comercialização (NASCIMENTO, 2011 p. 85).

Quando questionados sobre a exposição e seu nome, os artistas não comentaram muito sobre o ocorrido e como se consolidou essa crítica à Bienal Latino-Americana. As informações sobre a “Mixtos e Manias” são muito escassas, não havendo muitos documentos além do catálogo com a apresentação de Carlos Scarinci. As fontes de informação são a memória dos artistas, as informações do catálogo e algumas esparsas matérias em jornais. Não foram localizados registros fotográficos do evento, de modo que a observação e possível análise da montagem da exposição foram dificultadas. Das ações realizadas em conjunto, esta é a que conta com menos documentações, o que tornou a pesquisa muitas vezes complicada, exigindo a mobilização de entrevistas e a exploração de arquivos pessoais dos artistas, o que pode ser realizado com Clovis Dariano e Telmo Lanes. A organização impecável dos acervos documental e artístico de Vera Chaves Barcellos, consolidou o plano estrutural do trabalho, e a maior produção bibliográfica acerca da artista fez com que a entrevista não fosse realizada no momento. A questão documental e arquivística na produção de Barcellos foi uma pesquisa que se estendeu para além do presente trabalho, fazendo parte de uma pesquisa por mim realizada com mais profundidade em função do projeto de iniciação científica que decorreu entre os anos de 2015 e 2016, sob orientação da prof. Dra. Mônica Zielinsky, vinculado ao projeto “Arte contemporânea e sua documentação: uma questão interdisciplinar”.

²⁴ A reprodução integral do catálogo informativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Nas conversas realizadas com os dois artistas, entende-se que há um caráter “não-burocrático” nesta exposição. Não ficou claro em nenhum momento se os artistas foram oficialmente convidados para expor na Pinacoteca do Instituto de Artes ou se houve uma proposta do grupo para organização da mostra. Novamente, a memória é lacunar e não oferece respostas definitivas. Dariano ressalta a presença de Scarinci, Lanes fala sobre a relação de Pasquetti com o Instituto de Artes (mesmo que o artista não tenha participado dessa exposição). Tomando a reconstrução oral feita pelos artistas, o que ocorreu foi o surgimento de uma oportunidade de exposição em um espaço de importância significativa para o meio artístico local, ou seja, dentro de uma universidade. Enquanto os artistas estavam trabalhando com propostas que convergiam entre si, existiam agentes interessados na produção artística do “grupo”, o que gerou momento e ambiente propícios para a mostra. Necessário ressaltar que a exposição conta com o apoio da Funarte, além do suporte dado pelo Instituto de Artes da UFRGS.²⁵ Um dos propósitos fundamentais dessa exposição era “incentivar a pesquisa artística a nível universitário”, lutar para que houvesse dentro da universidade um lugar relevante para as artes visuais, de acordo com Carlos Scarinci em seu texto no catálogo. Mesmo sendo um espaço de maior incentivo a produções que trabalham com novos meios, como os já mencionados Salões de Artes Visuais da UFRGS (SAV), há uma luta pelo reconhecimento da importância da pesquisa em artes, mesmo dentro do próprio espaço universitário, fato que ainda persiste.

Na exposição anterior, na Galeria Eucatexpo,²⁶ as obras apresentadas centram-se na exploração da paisagem, o que é percebido em críticas de jornais da época. No caso de “Mixtos e Manias”, o *corpo* é uma temática recorrente nas obras apresentadas, sendo a série “Memórias de Barcelona” a única exceção. Essa linha em comum, porém, não foi discutida entre os artistas, não há uma linha guia conceitual nessa exposição, os trabalhos dialogam entre si de maneira orgânica, quase que “por coincidência”. Não há um organizador ou um curador responsável pela seleção das obras. Os artistas discutiam muito entre si sobre sua produção,

²⁵ A dissertação de Ana Albani trata dos aspectos econômicos que envolviam o sistema de artes brasileiro de modo mais aprofundado. Ver CARVALHO, 1994.

²⁶ Exposição do Nervo Óptico na Galeria Eucatexpo. Porto Alegre, 16 nov. a 2 dez. 1977. Sem indicação de curadoria.

muitas das obras surgiram a partir dessas conversas, o que pode ter gerado essa convergência. Lanes percebe essa afinidade temática como sendo o “espírito da época”, em tendências da arte contemporânea como a *body art*, a performance e a arte *povera*.

Então, isso é que estava brilhando nos olhos das pessoas, novas linguagens, montagens de objetos. Novas linguagens. Era uma releitura do dadaísmo, daquela coisa, sabe? (...) E como as coisas eram imateriais, eram ações, montagens, momentos, às vezes improviso, a fotografia era o nosso registro, e ficava então um trabalho com o corpo, era comum para a Mara, para o Asp, para a Vera, o Pasquetti também teve alguma coisa assim, bastante coisa assim. E para mim. O Clóvis trabalhou com o corpo também.²⁷

Os artistas estavam em contato com a produção nacional e internacional contemporânea, liam revistas especializadas, estavam em contato com outros artistas e, no caso de Vera Chaves, tinha realizado viagens ao exterior na década de 1970, possibilitando assim uma ampliação do campo de relações e conhecimentos. Não estavam isolados e alheios de práticas contemporâneas por viverem fora do eixo artístico principal do Brasil. Ao contrário, estavam produzindo não de acordo com o mercado dirigista local, mas de acordo com tendências internacionais no lugar que criaram para si, à sua maneira. O caráter de “internacionalismo” e “vanguardismo” é levantado constantemente por críticos em jornais: Orlando Carlos Brasil, quando escreve sobre “Mixtos e Manias”, comenta que “como denominador comum, talvez tenham somente o hábito de buscar no exterior a informação que necessitam ver resumida”.²⁸ Décio Presser, ao se referir sobre a exposição na Eucatexpo, levanta que “o Nervo Óptico surgiu ao final de 1976 e em menos de um ano já se impôs como o mais importante grupo de vanguarda do Rio Grande do Sul”.²⁹ Talvez eles não estivessem errados em levantar essas características. Porém, as fazem muito mais por uma necessidade de ressaltar uma novidade na arte local, de criar uma agitação.

²⁷ Telmo Lanes (entrevista), out. 2016

²⁸ BRASIL, Orlando Carlos. A importância da definição de um rumo. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, p. 45, 9 out. 1978.

²⁹ PRESSER, Décio. Uma exposição do Nervo Óptico (*sic*), a equipe mais premiada do SAV. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, s/p, 16 nov, 1977.

O campo artístico sulino, mesmo em um momento que poderia ser considerado de expansão, se ressentia da inexistência de uma crítica de arte verdadeiramente especializada, que problematizasse os próprios critérios de julgamento, não se contentando em apenas “catalogar” a partir dos termos mais facilmente disponíveis, estabelecendo uma reflexão crítica que dialogasse com a produção (CARVALHO, 1994 p. 40)

Os colunistas acabam percebendo somente a divergência com a produção artística mais tradicional, pontuando isso de modo vazio, sem prestar atenção nas obras em si. As críticas fracamente compreendem as obras em seu caráter de diálogo com a realidade social, política e cultural dos anos 1970, ou seja, pertinentes ao seu local de origem e produção, porém, com características universalizantes. A crítica de Danúbio Gonçalves, ao acusar a produção dos artistas vinculados ao Nervo Óptico de intelectualizante e internacionalista, acaba sendo posta pelos críticos apenas de maneira positiva, como se as acusações se tornassem elogios, as obras continuam sendo tratadas de maneira secundária. Em compensação, o texto de Carlos Scarinci para o catálogo informativo da exposição conta com uma rica análise da produção dos artistas, levantando pontos importantes sobre a sua ação em grupo e trabalhos individuais.

As figuras são díspares, seguindo caminhos pessoais, o que os reúne não é nem mesmo um conceito comum de arte, ou de não-arte, mas uma disposição de trabalhar os signos de nossa época (...). Deste modo, pode-se dizer que a atual mostra é um conjunto de mostras individuais de artistas cuja unidade se faz pelo cunho de pesquisa que dão ao seu fazer artístico, mais do que no empenho de obter obras acabadas, definitivas expressões de algum mesmo ideal.³⁰

Este é um trabalho em aberto, que não se encerra neste momento. Durante a pesquisa opta-se analisar três séries de cinco expostas. As análises individuais começam com “Memória de Barcelona” (1977), de Barcellos, seguida por “Íntimo Exterior” (1978), de Lanes, concluindo com “A parte pelo todo” (1978), de Dariano. Esse conjunto mantém entre si conexões relacionadas à linguagem fotográfica, mas esta aplicada de maneira diversa por cada artista.

³⁰ SCARINCI, Carlos. Nervo Óptico. In: Nervo Óptico. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes, 1978. s/p

Memória de Barcelona, 1977

Se o artista leva à cabo sua ideia e a elabora em forma visível, então todos os passos do processo são de importância.³¹



Figura 12 Vera Chaves Barcellos, 1938 | fotografia integrante da série *Memória de Barcelona, 1977* | Impressão fotográfica | Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

Em sua terceira viagem para a Europa, em 1977, a artista Vera Chaves Barcellos, visita uma Barcelona recém liberta do franquismo, longo período repressivo, que vai de 1939 a 1976. Em um ambiente efervescente culturalmente, fascina-se pela cidade, para lá retornando diversas vezes em sua vida (SOULAGES, 2009). Enquanto ingressa em um ambiente de recente liberação política e social, parte de um Brasil sob regime militar, saído dos seus anos de chumbo (1968-1977). São situações análogas, de repressão e libertação, passíveis de serem aproximadas, mesmo que os contextos tenham certas divergências. As fotografias que compõem a série “Memória de Barcelona”, de 1977, são retratos de batalhas

³¹ LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. In ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 1999

ideológicas entre grupos políticos, uma ocupação visual dos muros da cidade, grifadas e com cartazes que se sobrepõem. Esta série traz diversas discussões transdisciplinares relevantes sobre a deriva como processo de criação, documentos e obras de arte, fotografia como linguagem artística, intencionalidade do artista e estudos sobre o social, o urbano e o político. A cidade é o ponto de partida da artista, observadora atenta, que documenta os grafismos sobre a epiderme de Barcelona. São fotografias que, por conterem uma discussão política e ideológica, mesmo que não tenham um caráter militante ou panfletário, trazem questões importantes, intimamente ligadas ao contexto político conflituoso, tanto da Espanha, quando do país de origem da artista. O que desperta o interesse em Vera Chaves Barcellos para justamente documentar esse aspecto da cidade, análogo de seu país originário? Nos muros brasileiros lia-se “abaixo à ditadura” ainda nos anos 1960. Seria esse deslocamento continental um ato de compreensão da própria realidade?



Figura 13 Vera Chaves Barcellos, 1938 | fotografia integrante da série Memória de Barcelona, 1977 | Impressão fotográfica | Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

Em uma definição dada para tentar compreender a produção artística que conta com a linguagem fotográfica no período dos anos 1960 e 1970, Juliana Gisi propõe três chaves de compreensão da modalidade do uso da fotografia: a fotografia

como documento, como registro de ações que tornar-se-iam inacessíveis a um público futuro, que não as acompanhou; a fotografia integrada à prática artística, no centro da ação que a compõe, onde a manipulação da câmera é central; por fim, a fotografia como trabalho final, onde uma situação é criada ou encenada para ser fotografada, a fotografia como um objeto autônomo (GISI, 2015 p. 116-117). Esta série parece enquadrar-se na última definição, de *fotografia como um fim*, elas não constituem uma documentação propriamente dita de uma performance nem tem o ato fotográfico como composição da prática, mas tem seu discurso pautado na própria linguagem fotográfica. A ação efêmera do caminhar é o processo, a série fotográfica, a documentação, é o seu resultado. Jacopo Visconti, em sua tese de doutorado (2012), propõe uma expansão do conceito de deriva, ampliando o campo para além dos pressupostos situacionistas com base nas ideias de Guy Debord, que redige a “Teoria da Deriva”, em 1958. Este trabalho da artista enquadra-se nessa visão abrangente de deriva, o processo deambulatório é o processo artístico. Mesmo que o ato de deriva possa constituir uma performance, este não parece ser o caso, o deambular é a situação criada, as fotografias são a carne da obra. As fotos que compõem a série são em preto e branco e coloridas, porém, havendo sempre um destaque em jornais e publicações às em preto e branco. O conflito entre cor e o preto e branco foi pauta nas discussões sobre a fotografia de arte durante muitos anos devido ao caráter não-artístico da cor, baseado no procedimento não artesanal do processo de revelação, era necessário terceirizar a revelação e ampliação dos filmes em cor. Neste momento, cito brevemente este impasse, para melhor discuti-lo na análise de “Íntimo Exterior”, de Telmo Lanes, mas é preciso já marcar este uso do filme colorido pela artista.

Uma viagem sempre implica em estados de deslocamento e percepção, de deambulação e reconhecimento de novos espaços, diferentes contextos, comparações com o local de origem. O deslocamento geográfico tem profunda relação com um deslocamento mental, a percepção é alterada quando ela não está conectada com uma rotina caseira, fora do local de origem. Com uma viagem,

o que lhe é oferecido é a desconexão e a ocasião de se definir através de uma comparação com outros homens, e também, por um efeito de compensação, de melhor apreciar, rompendo seu enclausuramento (...). Ele

se vê de outra maneira, de fora, a partir de lugares onde tudo se aprende pela diferença (BALANDIER, 1997 p. 240)

Quando visitamos um novo lugar, temos um ímpeto de registro, seja a partir de fotografias, de diários de bordo, de coleção de souvenirs ou de *tickets* de transportes e museus. Queremos criar um meio de armazenar a vivência a partir desses atos, que podem ser considerados arquivísticos, é uma maneira física de acúmulo e registro para que, de certo modo, possamos recriar parcialmente uma experiência, podendo compartilhá-la. Criamos um arquivo “turístico”, acessado quando queremos retornar mentalmente a estes locais com os quais criamos linhas afetivas, ou quando queremos apresentar a amigos e familiares as experiências vividas. Não necessariamente há uma poética nessa modalidade de arquivos nem no ato de compartilhamento deste, mas se fossem pensados como arte, há uma grande possibilidade de criação.

Desta viagem feita por Vera Chaves Barcellos, realizada entre 1977 e 1978, quando visita o continente europeu e os Estados Unidos, provavelmente existam muitos documentos fotográficos reunidos em um arquivo pessoal da artista, seu arquivo “turístico”, que não têm caráter de obra de arte *per se*. Há uma seleção e filtragem das fotografias, os ensaios rejeitam certas imagens, que não entram em sua classificação. As duas séries que contam com a nomeação “memória”, “Memória de Cotignac” e “Memória de Barcelona”, contam com fotografias com planos fechados, retratando letreiros e grafismos em paredes e muros. Elas não têm o caráter óbvio de arquivística “turística”, mas também não são somente documentações frias, sem afeto. No caso de “Memória de Barcelona”, existem dois grupos de fotografias, um com planos mais abertos, onde podemos observar o contexto urbano, e outro com planos fechados sobre os muros, que ressaltam as intervenções. Nos dois casos não parece que a artista buscou por uma beleza estética, explorando formas geométricas e arquitetônicas ou que capturou um jogo de luz interessante ou um momento decisivo. São fotografias que ressaltam o anonimato de quem anda por uma metrópole, que observa a cidade, fazendo parte dela. Essas fotografias servem como registros da deriva realizada por Barcelona, tendo um caráter de incompletude, pois elas capturam apenas parte de uma ação

que ocorreu em determinado lugar, em determinado tempo. Muitos dos registros das derivas têm um teor banal, sem um ponto culminante, ressaltando uma transitoriedade. Mesmo quando essas ações não têm um caráter profundamente político, elas têm o poder de adensar, ou seja, de dar mais significado a coisas aparentemente banais (VISCONTI, 2011 p. 50). O ato artístico se concentra no *ato fotográfico*, ou seja, não na artesanaria da fotografia, em seu tratamento pós captura, mas na ideia e posicionamento de Vera Chaves, em que “simplesmente usar a fotografia de modo tão obviamente inartístico poderia forçar uma relação diferente com o visual, e uma compreensão diferente do papel do artista” (CAMPANY *apud* GISI, 2015 p. 190). Sobre o uso “inartístico” da fotografia por artistas ligados à arte conceitual, é impossível não pensar em Ed Ruscha e seu livro com 26 fotografias de postos de gasolina. O livro é de confecção modesta, porém, de grande qualidade. É composto de fotografias em preto e branco, com legendas. São retratados postos de gasolina ao longo da estrada entre a casa de Ruscha em Los Angeles e a casa de seus pais em Oklahoma City. “Twentysix Gasoline Stations” foi publicado pela primeira vez em 1963, em uma edição de 400 cópias numeradas.³² O banal é levado ao extremo pelo artista estadunidense,

(...) as fotografias não têm qualidades artísticas ou técnicas, a escolha do assunto não se deve à necessidade de se dizer algo importante sobre qualquer coisa, e a utilização da produção em série não é uma exploração das suas possibilidades. Ruscha parece afirmar que não há nenhum tipo de tensionamento nesse trabalho (GISI, 2015 p. 97).

Porém, no caso de Vera Chaves Barcellos, há um certo engajamento com o mundo sob sua lente, uma característica que a afasta da frieza documental de Ruscha. A memória é da cidade, mas também da artista, aqui em condição de viajante. A potência de sua poética encontra-se nessa intersecção, na indissociação entre documento histórico e documento afetivo. Em entrevista a Glória Ferreira, Barcellos comenta:

³² WHITE, Maria. Edward Ruscha „Twentysix Gasoline Stations” 1963. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>>

Em fins de 1977 até março de 1978, fiz uma longa viagem de uns quatro meses. Fui sozinha, passando pela Espanha, na época foi quando me apaixonei por Barcelona, recém liberada da ditadura de Franco. Havia um clima vibrante e indescritível de uma liberdade recém conquistada. Foi aí que fiz um ensaio fotográfico sobre as guerras ideológicas que se viam por toda a parte nos muros da cidade.³³

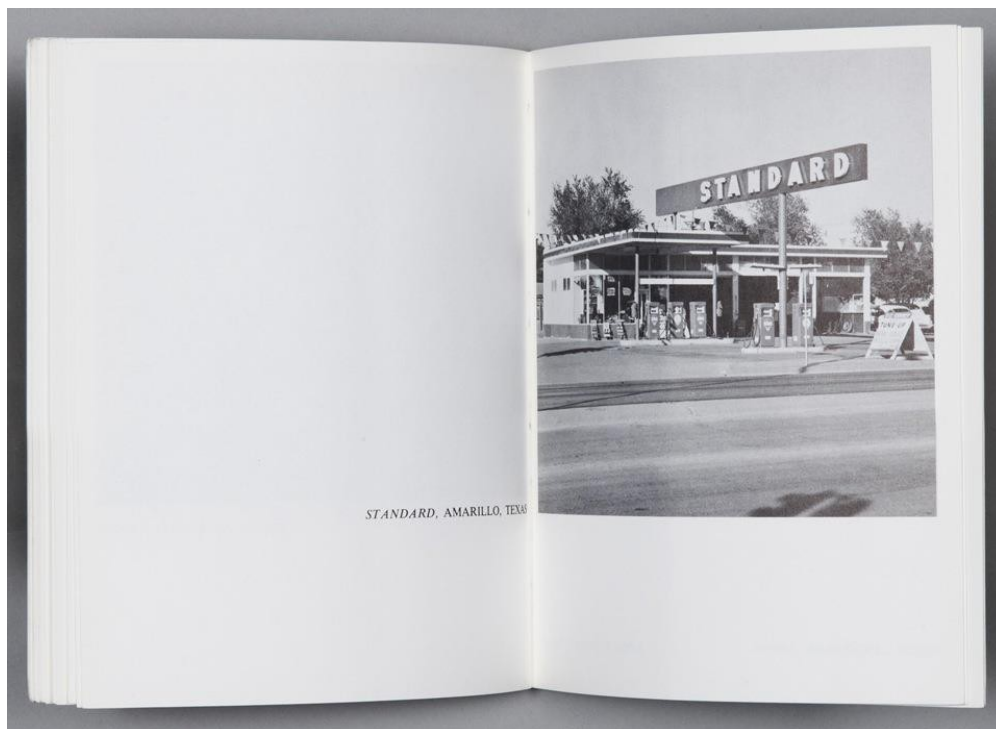


Figura 14
Ed Ruscha, 1937
Twentysix Gas Stations, 1963 (3a edição, 1969)
Livro de artista, 17,8 x 14 x 4 cm (fechado) Tate,
Londres, Reino Unido

³³ Entrevista de Vera Chaves Barcellos com Glória Ferreira. Porto Alegre, 08 de abril de 2009. Disponível em: <<http://www.verachaves.com/image ns em migracao.html>>.



Figura 15 Vera Chaves Barcellos, 1938 | fotografia integrante da série *Memória de Barcelona*, 1977 | Impressão fotográfica | Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

A artista *apaixona-se* por Barcelona, por sua recente liberdade, com seu clima vibrante. O clima no Brasil nos anos 1970 não era de festa, longe de comemorações. Mesmo que Vera não demonstre um caráter militante, ela teve amigos, artistas que trabalhavam com ela, presos em decorrência da ditadura militar (SOULAGES, 2009 p. 32). A repressão acaba por afetar a todos, principalmente grupos de artista que operam com a realidade, e a fotografia está profundamente relacionada a isso. De todas as demonstrações de efervescência e liberdade cultural, são os grafismos ideológicos em muros que são fotografados. Lemos “sin libertad no votes/ joven guardia roja”, “abajo los muros de las prisiones/ c.o.p.e.l.”³⁴. Podemos entender aqui que estes grafismos urbanos consistem em

formas de intervenção no espaço público que transgridem a ordenação
sêmica da cidade. Os grafismos urbanos são, na forma como são exercidos e

³⁴ *Coordinadora de presos españoles en lucha*

no comportamento libertário de seus agentes, uma linguagem, além de artística, também política, que constrói novas significações dentro do espaço urbano e público, transformando-o qualitativamente (PENNACHIN, 2003, s/p).

Esses próprios grafismos podem ser considerados como uma documentação, uma marca na epiderme urbana feita por grupos que necessitam marcá-la, quase como um modo de ocupação simbólica. Aqui, o caráter político da obra pode ser percebido de duas maneiras, pelo conteúdo da obra e a forma de sua obtenção. É introduzida a fotografia na arte e, com ela, a realidade social e política, o que não entraria de acordo com o regime de repressão e censura do Brasil militar. A artista age como uma documentarista da realidade, ela mesma chama as séries desse período de “documentos dos anos 70” (SOULAGES, 2009 p. 70).



Figura 16 e figura 17 Vera Chaves Barcellos, 1938 | fotografias integrante da série *Memória de Barcelona*, 1977 | Impressão fotográfica | Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

Como observadores, temos uma percepção dupla de documento, a epiderme marcada de Barcelona e as fotografias de Vera Chaves Barcellos. Essa é outra vantagem da fotografia, a possibilidade de trânsito discreto. Muitos artistas conceitualistas de países que sofriam com regimes militares a utilizam como parte de sua poética, tanto por ser uma linguagem artística subversiva (quebra com a

unicidade da obra de arte, como na pintura) como por ser fácil de revelá-la em casa ou em estúdios clandestinos e enviar as fotografias e filmes para outros países (FREIRE, 2009 p. 15). Mesmo que a artista não esteja fotografando os muros do Brasil, ela opta justamente por documentar os grafismos de lutas ideológicas espanholas. Penso não ser um acaso esta escolha. Essa série acaba refletindo o momento histórico conflituoso do qual ela parte, mesmo que temporariamente. É na sutileza do ato de percepção da artista que percebemos o seu engajamento com o “mundo, o próximo, o social, o político, os homens vivos em carne e osso” (SOULAGES, 2009 p. 32). É um questionamento completo ao sistema, tanto político, quanto da arte.

Íntimo exterior, 1978

O artista não é mais o artesão mergulhado em sua técnica, como o pintor que preparava suas tintas e esticava suas telas, mas, aquele que pensa, que escolhe, que cria sentidos, que provoca, que desperta questões, que reage ou adere às pulsões de seu tempo.³⁵



Figura 17 *Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978 | Fotografia | col. do artista, Porto Alegre*

³⁵ COUTO, 2014 p. 53

De 36 painéis, restam alguns. Muitos dos negativos foram perdidos durante os 40 anos que seguiram após sua obtenção. Na pesquisa realizada, fica muito evidente que, entre muitos dos artistas, a durabilidade não era algo tão relevante. O caráter muitas vezes efêmero ou o uso de materiais pobres ou perecíveis fez com que certas obras se perdessem. Os outros rumos que a vida acabou tomando, também. Assim como Clóvis Dariano, Telmo Lanes rumou para a publicidade. Da série fotográfica “Íntimo Exterior”, existem algumas digitalizações realizadas pelo artista. Porém, não existem registros de sua montagem em 1978. Em 1994, em uma retrospectiva da trajetória do Nervo Óptico, esta série teve uma remontagem. Esta exposição, de curadoria de Ana Albani, também foi realizada no Instituto de Artes, assim como “Mixtos e Manias”, porém não necessariamente incluiu todas as obras expostas em 1978. A fotografia abaixo se refere a esta exposição retrospectiva.³⁶



Figura 18 Autor desconhecido | Fotografia da instalação de Telmo Lanes na exposição Nervo Óptico: poéticas visuais, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 1994 | Centro de documentação e Pesquisa FVCB, Porto Alegre

³⁶ Nervo Óptico: poéticas visuais. Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre. 28 set. A 4 nov. 1994. Curadoria de Ana Albani.

Juntamente com Vera Chaves Barcellos, a série trabalha somente com a linguagem fotográfica, não há intervenção do desenho, colagem ou pintura nas fotografias, estão elas em seu estado “puro”. Porém, no caso de “Íntimo Exterior”, há uma montagem ambiental dispostos juntamente à série de fotos. De acordo com o relato de Lanes, foram postos lateralmente dois vasos da planta “comigo-ninguém-pode” e um altar com a unha-escultura sob uma redoma de vidro no centro, como se fosse uma relíquia, em frente aos painéis fotográficos. As fotografias da série consistem em várias situações com a escultura corporal, a unha que Telmo Lanes deixou crescer dos 18 aos 21 anos, já pensando em incluí-la em algum trabalho. Deixar a unha do dedo mínimo crescer, em um âmbito popularesco, está relacionada ao personagem do cobrador de ônibus, que utilizaria essa unha longa para coçar seu ouvido e nariz. É esse universo popular que interessa ao artista, em uma vontade de incluir algo profano dentro das artes visuais, as rupturas com o tradicional são pretendidas por Lanes que, em suas palavras, faz de tudo para “quebrar as regrinhas” da arte nesta série. Uma viagem de ônibus de ida e volta entre as cidades de Porto Alegre e Viamão fez parte do processo artístico de Lanes, situando a unha em seu local pertencente, o “universo do ônibus”. Durante o trajeto, fotografa a unha interagindo com aquele ambiente.

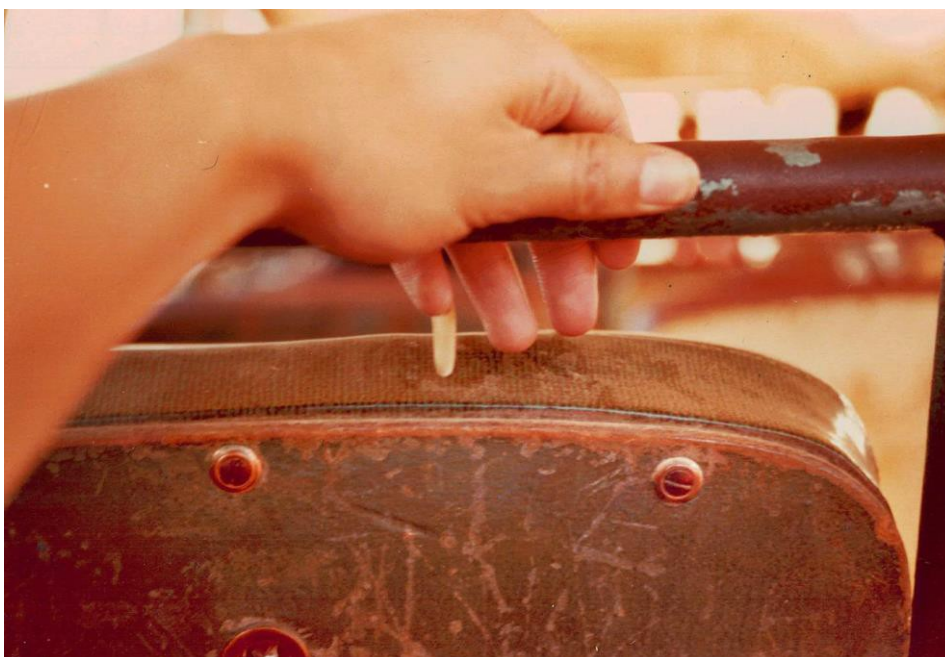


Figura 17 Telmo Lanes, 1955 fotografia integrante da série *Íntimo Exterior*, 1978 col. do artista, Porto Alegre

Em algumas fotografias, o artista sobrepõe a unha a outras imagens, que variam desde uma fotografia de infância até uma imagem da “Spiral Jetty” (1970), de Robert Smithson (1938-1973). Nestas fotografias de sobreposição, há uma noção de ressignificação de um arquivo de imagens que tem relevância para o artista. Ele põe-se tanto sobre si mesmo, no caso da fotografia de infância, quanto sobre a história da arte, quando utiliza a fotografia da “Spiral Jetty” e a Gioconda “vandalizada” por Marcel Duchamp (L.H.O.O.Q., 1919). Os aspectos da cultura brasileira são evidentes nas fotografias nas quais Lanes busca utilizar referências das religiões afro-brasileiras, com a unha sobre a espada de São Jorge. A história também sofre interferências, uma fotografia de Armstrong sobre a lua recebe a intromissão da unha. Uma fotografia em específico merece destaque: Lanes encaixa a unha em um projétil, uma bala de revólver e, como plano de fundo, vemos uma fotografia impressa em um jornal, de um aglomerado de pessoas. Essa é uma fotografia que pode ter várias possibilidades de leitura, que vão desde a projeção da escultura-unha à realidade, numa intenção de desmistificação da arte e perfuração direta por novas possibilidades artísticas, quanto pode trazer questões políticas, com a bala sobre a multidão podendo aludir o momento de repressão que o Brasil passava. Questionado sobre isso, o artista fala que escolhe aquela folha de jornal justamente por conter a foto de uma aglomeração de pessoas. Há uma certa abertura de leitura, Telmo Lanes parece fazer questão disso, pois o desejo dele é abrir possibilidades de compreensão desta obra. “Sempre procurei muito atingir a todo mundo, assim em um grau ou outro, no estranhamento, de passar *alguma coisa* para todo mundo”.³⁷

³⁷ Telmo Lanes (entrevista), out. 2016

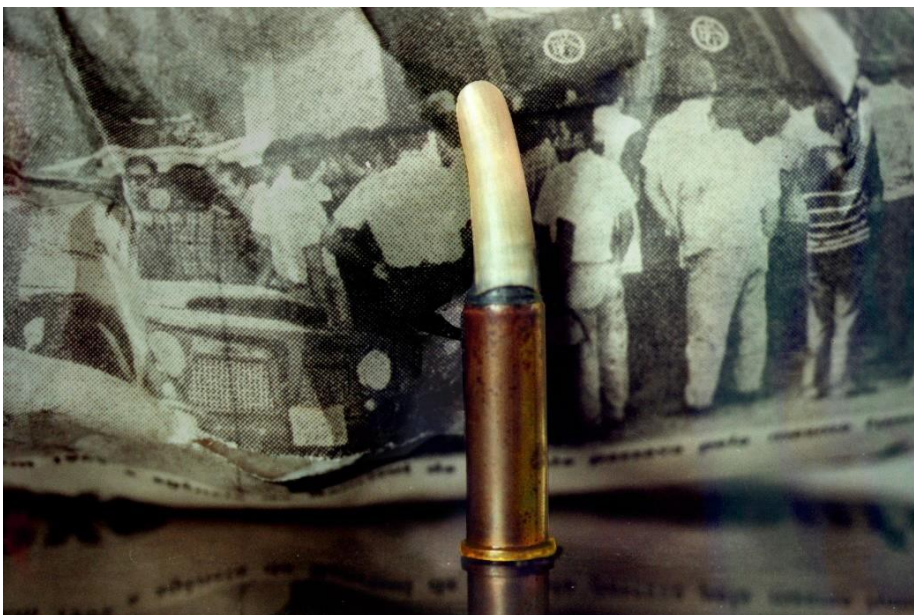


Figura 18 Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série *Íntimo Exterior*, 1978 | Impressão fotográfica, 44x64cm | col. do artista, Porto Alegre



Figura 20 Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série *Íntimo Exterior*, 1978 | Fotografia | col. do artista, Porto Alegre

Durante muitos anos, houve uma discussão dentro da fotografia sobre o filme colorido. Ligado à fotografia amadora e publicitária, foi menosprezado em detrimento à fotografia preto e branco, requintada e ligada com processos manuais de revelação e ampliação, em que há um maior controle por parte do fotógrafo no resultado da imagem. A fotografia colorida geralmente era revelada em laboratórios, o processo químico para sua revelação não faz parte do processo do fotógrafo. Abre-se mão da artesanaria de concepção da imagem fotográfica, de certo modo. Dois fotógrafos que abrem o caminho para o uso do filme colorido como expressão artística são William Eggleston (1939) e Stephen Shore (1947), ganhando certo reconhecimento na década de 1970 por estes trabalhos. Em 1976, no MoMA (Museum of Modern Art), em Nova York, ocorre uma exposição com trabalhos de Eggleston, trazendo suas fotografias produzidas entre 1969 e 1971,³⁸ sendo a primeira mostra individual de um fotógrafo trabalhando com cores (COTTON, 2010 p. 12). É em 1978 que Telmo Lanes produz a série “Íntimo Exterior”.

Ai, fiz toda a série de fotografias em cores, que era uma coisa... Como eu vou dizer? Menos artística na época (risos). A fotografia em cores tinha uma coisa... Mas, o que eu queria era isso, eu gostava de estar quebrando as regrinhas, então, se estava todo mundo trabalhando em preto e branco, eu tava quebrando a regrinha fazendo em cores. Então, todas as impressões eram coloridas, filme colorido, o negativo, aquelas coisas, negativo colorido, ampliava... Mandava ampliar. Porque aí como era colorido, saía da tua mão e ia para uma coisa mais industrial, tinha que ampliar em cores, essas coisas assim. Daí, eu fiz isso aí, porque ela é considerada menos artística (...).³⁹

A provocação e a ironia são características comuns aos artistas do Nervo Óptico, que as utilizam para criticar um certo modelo artístico. O uso de cores aqui não se dá como em Eggleston, que utiliza um processo de transferência de cor (*dye-transfer*) que possibilita um grande controle do resultado da imagem. A ambição concentra-se muito mais na criação de fotografias sem grandes requintes estéticos, onde o artista somente controla o ato fotográfico do clique mecânico, o tratamento do filme e a ampliação da fotografia não fazem parte do processo artístico

³⁸ Color photographs by William Eggleston at the Museum of Modern Art. Press Release n. 40, 25 mai. 1976. Nova York: The Museum of Modern Art, 1976. Disponível em: <<http://www.egglestontrust.com/oma76.html>>

³⁹ Telmo Lanes (entrevista), out. 2016

pretendido por Lanes. Como anteriormente dito, Rouillé vê as fotografias ligadas ao conceitualismo como um *vetor*, um registro automático e banal, como se fosse um instrumento da arte (ROUILLÉ, 2009 p. 311). Mesmo que o banal seja pretendido por Lanes e a fotografia possa ser considerada um *não-meio* quando tratada como parte de práticas conceitualistas,⁴⁰ existe também um posicionamento dentro do aspecto fotográfico dessa obra, que não percebe o ato de fotografar como sendo secundário: a fotografia não se mostra como uma ferramenta para que se atinja uma distância, neutralidade ou transparência. “Íntimo Exterior” não é simplesmente uma documentação fria de uma ação, de uma escultura corporal posta sobre outras referências visuais, mas é pensada como fotografia, o discurso da obra está diretamente ligado à execução fotográfica. David Company, quando trata da fotografia dentro da arte conceitual, diz: “esta arte aceitou a fotografia como uma condição anônima da vida cotidiana, mas aprofunda-se e a subverte ao mesmo tempo. Em alguns casos, foi uma crítica direta à autoridade da fotografia (...)” (COMPANY, 2008 p. 18). O que o artista faz é justamente isso: criticar a autoridade de um certo tipo de fotografia, indo além de um uso como uma ferramenta neutralizante.

Conforme já foi dito, a questão corporal é uma linha em comum entre as obras apresentadas em “Mixtos e Manias”. Mesmo que não tenha existido uma linha-guia para a escolha das obras, essa questão está muito presente. No caso de Lanes, isto aparece na presença de sua unha, já não mais pertencente a seu corpo, deslocada, tornando-se, de certo modo, um *objeto social*, trazendo em si uma carga cultural por fazer parte de um universo popularesco, do “universo do ônibus”.⁴¹ O que é desenvolvido então é um “trabalho que coloca aspectos da relação entre o ÍNTIMO pessoal e, como indivíduo participante de um processo cultural, com o

⁴⁰ Sobre a fotografia na arte conceitual, de acordo com Company, “não houve uma luta para definir sua essência e nenhum programa sobre o que ela deveria ser. Parte da arte mais significativa do final dos anos 1960 e 1970 estava sendo feita a partir de um meio sobre o qual os artistas não se importavam muito, certamente não como guardiães ou porta-vozes. E isso só poderia ter sido feito com essa não-atitude”. (COMPANY, 2008 p. 18)

⁴¹ Em entrevista, o artista afirma que é este o universo que pretende adentrar, não deixa a unha para tocar violão e ingressar assim em um universo da música, não é uma ideia a partir de um utilitarismo da unha comprida para abrir um maço de cigarros, por exemplo.

EXTERIOR social, histórico”.⁴² Um pedaço de seu próprio corpo torna-se a expressão de algo que vai além de uma autorrepresentação, não um autorretrato fragmentado, mas uma conversa entre o indivíduo e questões do mundo externo. É inserir-se e ser universal ao mesmo tempo. Essa inserção de si na obra não deixa de ser paradigmática, pois na unha não está contido um caráter individualizante, em que a presença do artista é percebida à primeira vista, sem informações adicionais. Há um caráter de anonimidade nessa inserção e de aproximação a um mundo que não é o seu, o mundo do cobrador-personagem. Assume-se um papel de ator, de certo modo. É criado um arquétipo social, a concepção de um “eu” como construção imaginária (FABRIS, 2004 p. 174). E essa ação de sobrepor um fragmento corporal não-individualizante sobre outras imagens, assim como realizar uma viagem de ônibus para realocar essa unha em seu universo, poderiam consistir em um ato performático. Em entrevista, Lanes diz que há este viés de performance, porém, não vê a ação com a unha como performaticamente interessante por causa de seu tamanho reduzido. O artista percebe o processo dessa obra como pertencente à uma esfera fotográfica e fílmica,

Era uma grande maneira de registrar. De materializar uma coisa que era meio.... Imaterial. Uma unha. Tu vai levar um dedo para uma exposição? Então, a fotografia ajudava a materializar teus objetos, teu alfabeto, tua linguagem, e registrava. Dá uma sequência, uma ordem. Várias maneiras que ajudam as pessoas a lerem o teu trabalho ali. Então a fotografia materializava e ficava uma coisa mais universal.⁴³

Mesmo nas fotografias realizadas no trajeto realizado no ônibus, o caráter performático concentra-se na realização em frente à câmera, a obra funciona somente em relação à fotografia, com o objetivo centrado no enquadramento fotográfico, registrando assim a existência da unha dentro do universo da cultura popular de qual ela faz parte. Para a realização de todas as fotos da série, foi utilizada uma câmera de 35mm, de pequeno formato, de utilização popular (que o artista compara à câmera do celular, amplamente utilizada nos dias atuais). Ao contrário de Dariano, que usa uma câmera de grande formato, Lanes opta pela

⁴² LANES In Nervo Óptico. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes, 1978. s/p

⁴³ Telmo Lanes (entrevista), out. 2016

versão mais popular da fotografia analógica, dando um caráter de automatismo, *point and shoot* (mire e atire, em uma tradução literal) de uma estética de *snapshot*⁴⁴ para as fotografias realizadas dentro do ônibus. Telmo Lanes, assim como muitos artistas da época, é influenciado pela obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni, “Blow-up” (1966), em que o personagem principal é um fotógrafo de moda e tem sua câmera (uma Nikon de 35mm) como extensão de seu corpo. Há uma intencionalidade em fazer com que essas fotografias se enquadrem na definição “arte”, porém, não há uma grande preocupação estética com certos preceitos da fotografia, enquadramento, uso da regra dos terços e percepção do momento decisivo, por exemplo, que muitas vezes servem para caracterizar uma “boa” fotografia.



Figura 19 Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série Íntimo Exterior, 1978 | Fotografia | col. do artista, Porto Alegre

⁴⁴ Forma amadora de criação de imagens, exigindo pouca ou nenhuma habilidade fotográfica por parte do fotógrafo. Os historiadores do gênero caracterizaram a *snapshot* em termos de sua função social íntima e seu estilo visual simples e direto (ZUROMSKIS, 2009 p. 53).

No caso das fotografias onde a unha é posta sobre outras imagens, não há nenhuma tentativa de criar alguma profundidade, algum foco diferenciado utilizando-se, por exemplo, uma lente macro. São reproduções da montagem que o artista faz, de caráter plano. Essas fotografias poderiam ter sido realizadas por um *scanner*, pois a planidade é sua principal característica, caso não existisse a presença da unha, seriam reproduções de reproduções. Para esse grupo de imagens, a definição de Dubois sobre fotografia produzida por artistas ligados à arte conceitual parece aplicar-se, a foto é utilizada como um instrumento (uso secundário), quase como um documento desta pequena ação de sobreposição, que é concebida em função das características do dispositivo fotográfico, impregnando-se com sua lógica, finalmente invertendo os papéis, voltando para a fotografia como prática artística primeira (DUBOIS, 1999 p. 290). O *quase como um documento* é importante, pois a obra foi pensada para ser fotográfica, a fotografia, nesta série, é integrada à prática artística e a tem como um fim (GISI, 2015 p. 116), Lanes não pretendeu realizar uma performance e documentá-la, a ação é dependente da obtenção fotográfica.



Figura 23 Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série *Íntimo Exterior*, 1978 | Fotografia | col. do artista, Porto Alegre



Figura 20 Telmo Lanes, 1955 | fotografia integrante da série *Íntimo Exterior*, 1978 | Fotografia | col. do artista, Porto Alegre

Nos três casos estudados, há a presença de uma lógica de releitura de arquivos de imagens, neste caso, são utilizados o arquivo pessoal de Lanes, concentrado em sua fotografia de criança, em referências artísticas, com a obra de Duchamp e Robert Smithson, e em documentos históricos, como na utilização da imagem de jornal, na nota de cruzeiros e na fotografia de Neil Armstrong na lua. Não há uma estratégia de discurso tão dirigida, assim como em atuações em grupo há uma certa leveza irônica, nesta série também existe esse caráter de brincadeira,

(...) com uma série grande, tu tem essa liberdade de fazer coisas únicas, fazer homenagens, fazer um referência, fazer... A coisa sai um pouco do rígido e fica um pouco mais... Tem um pouco de brincadeira, que fazia parte do nosso trabalho. Tem um pouco de “ufa”, relaxar, brincar, que nem tocar um instrumento, que nem como um músico faz, pega e faz um improviso... (...) Então, isso tudo é muito legal que é o espírito da época, o espírito do nosso grupo tinha, que transmitia, que era uma coisa descontraída, não o peso de um raciocínio, de um tratado, uma filosofia. Apesar de eu gostar de tudo isso, saiam trabalhos meio assim, “opa, legal, ficou bom, ok, amplia, monta e deu”. Foi uma brincadeira que ficou boa, vamos lá. Não tinha muita frescura, umas coisas eram super bem pensadas e uma grande parte que era uma coisa aberta, aberta ao que ia acontecer, ao que vinha acontecendo.⁴⁵

Sem uma lógica na escolha das imagens, tudo parte da experimentação com a unha. Nesta série há um comprometimento com o mundo que cerca Lanes, havendo também um jogo com o artístico e o “não-artístico”. Toda a obra funciona a partir de uma lógica fotográfica, quebrando preceitos sobre o que seria a “boa fotografia” e a fotografia conceitual.

A idéia se torna uma máquina que origina a arte. Este tipo de arte não é teórica ou ilustrativa de teorias; é intuitiva, está envolvida com todos os tipos de processos mentais e é sem propósito. É geralmente livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. É o objetivo do artista que se preocupa com a arte conceitual fazer seu trabalho mentalmente interessante para o espectador e, portanto, ele normalmente iria querer que ela fosse emocionalmente seca. *Não há razão para supor, no entanto, que o artista conceitual está fora para aborrecer o espectador* (LEWITT. 1999 p. 12).⁴⁶

⁴⁵ Telmo Lanes (entrevista), out. 2016

⁴⁶ grifo meu

O uso de uma câmera de 35mm com um rolo de filme colorido e a abstenção do processo de obtenção e trabalho com o negativo são práticas contemporâneas e conceitualistas, nas quais Lanes abre mão da artesanaria em favor de uma ideia séria e comprometida, mas bem-humorada.

A Parte pelo todo, 1978

Ser artista é poder renovar a interpretação de uma palavra, de uma noção, de um objeto ou de um sentimento impondo seu ponto de vista através de um trabalho novo e crítico sobre os materiais e as formas.⁴⁷



Figura 21
Clovis Dariano, 1959
Obra integrante da série *A parte pelo todo*, 1978
Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm
col. do artista

De todos os artistas vinculados ao Nervo Óptico, Clovis Dariano é o único fotógrafo profissional, com extensa atuação na publicidade. Enquanto aluno do Instituto de Artes, aproxima-se da fotografia comercial, à parte de sua produção artística, que inicialmente concentrava-se na pintura e no desenho. A aproximação da fotografia com seus trabalhos ocorre na década de 1970, e a presença do

⁴⁷ SOULAGES, 2005 p. 194

desenho permanece, são realizadas intervenções na cópia fotográfica, assim misturando-se às linguagens em muitas de suas obras.

Eu estou muito vinculado a essa questão da interferência nas imagens, tentar colocar sempre um parâmetro diferente na confecção da imagem, são imagens construídas, sempre estou fazendo uma interferência sobre o assunto que estou trabalhado, pode ser paisagem, pode ser qualquer coisa.⁴⁸

A série “Parte pelo todo”, de 1978 é um trabalho de sobreposição, corte e interferência. O ponto de partida são fotografias de um nu feminino, em planos fechados que somente permitem a observação de recortes do tronco da modelo, sem uma identificação possível. São fragmentos corporais, seios, púbis, ventre, braços visualizados a partir de interferências de outras camadas de papel, de rasgos e intervenções do desenho. Sempre são fotografias frontais, sem um jogo de perspectiva. São diretas, mas contêm um jogo de luz pensado e produzido, iluminando lateralmente o corpo da modelo, com a sombra muitas vezes ocultando-lhe os traços. A maioria das fotos já contava com os planos fechados, porém algumas foram ampliadas e cortadas. Todas as fotografias-base para o trabalho foram feitas em estúdio, onde o artista tem um controle muito maior sobre aquilo que está sendo fotografado.

O caráter de registro mescla-se a uma atenção à fotografia como meio, local de materialização de uma visualidade – inclusive pelo fato de o registro não ser de uma realidade capturada do mundo cotidiano, mas de uma situação construída pelo artista em seu estúdio, mais próxima de um mundo ficcional *criado* pelo próprio artista em seu estúdio, mais próxima de um mundo ficcional *criado* pelo próprio registro (GISI, 2015 p. 199).

Esta série é consequência de “Paisagem sobre paisagem”, do ano anterior (1977). Não há tanto uma ênfase na vontade de trabalhar com o corpo humano e suas texturas, o artista demonstra ter muito mais o interesse de explorar o ato construtivo das imagens fragmentadas, sobrepor e interferir sobre o plano fotográfico⁴⁹. Em um

⁴⁸ Clovis Dariano (entrevista), nov. 2014

⁴⁹ Clovis Dariano (entrevista), out. 2016

ato metalinguístico, é criado um objeto, que depois é fotografado para tornar-se bidimensional, a tridimensionalidade é transitória e desfaz-se em uma nova fotografia.

Esta série é composta de 16 painéis.⁵⁰ Porém, muitas se perderam devido a um acidente que ocorreu no estúdio de Dariano, quando uma caixa d'água rompeu e alagou os cômodos, quase destruindo todo o arquivo do artista. Algumas das fotos ficaram completamente inutilizáveis e, na hora, não foi pensado em fotografá-las novamente com os danos causados pela água. Com Dariano, encontram-se seis dessas peças. Outras duas estão em coleções privadas. Além das lacunas da memória, existem esses tipos de problemas quando se trabalha com obras e documentos, eles se perdem, deterioram, estão sujeitos a acidentes. Todas as obras aqui estudadas têm quase quarenta anos, muito do que se perdeu com o tempo é irreparável. Mesmo sendo fotografias, a série conta com obras que não tem o caráter múltiplo: contam com intervenções feitas diretamente na cópia, tornando-se únicas. Uma das características mais marcantes dos trabalhos com fotografia, o caráter da cópia e multiplicidade, não se aplicam para esta obra.



Figura 22 Clovis Dariano, 1950 obra integrante da série *A parte pelo todo*, 1978 Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm col. do artista

⁵⁰ No catálogo da exposição consta que foram expostas 12 obras.

Existem quatro situações contidas nessas obras, os planos, as superfícies que se sobrepõem e sofrem intervenções; os fragmentos, que acontecem sobre os planos; as inserções, que se concentram na interferência do desenho que, em algumas vezes, ficcionaliza a imagem do corpo; e os pontos de ruptura, as zonas fragmentadas e de intersecção do rasgo, fotografia e desenho. O principal neste trabalho é o ato construtivo-destrutivo.

Tanto a fragmentação como o rompimento dos planos pressupõem uma ação violenta, premeditada e, conseqüentemente, limitada a zonas denominadas "pontos de ruptura". A interligação destes elementos permite a criação de um trabalho que pode ser concreto, pode ser um estado íntimo, um acontecimento, uma abstração, uma análise do conflito entre os valores e tabus sociais e o ideal do indivíduo. Em suma: ele pode ser real ou fictício.⁵¹



Figura 23
Clovis Dariano, 1950
obra integrante da série *A parte pelo todo*, 1978
Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 59 x 48 cm
col. do artista

⁵¹ DARIANO, Clovis. Parte pelo todo. In: *Nervo Óptico* (catálogo da exposição). Porto Alegre, 1978 s/p 67

Há uma despersonalização contida nos retratos da modelo, em nenhum momento seu rosto é mostrado, nem seu corpo como um todo. A ideia de fragmentação já está presente nas fotografias-base para o processo. Porém, o que tem mais importância não é o assunto, o nu feminino, mas o ato construtivo-destrutivo. Dariano comenta que poderia ter utilizado qualquer temática, como fotografia urbana, por exemplo. Não há um sentido específico no uso do nu, foi algo que surgiu no momento. A ideia de interferência, de construção de uma situação era anterior às fotografias-base, a ideia precede o assunto, as fotos foram realizadas para outro trabalho e somente depois surge o interesse em aplicar a ideia de inferências sobre as imagens.

Ah! Uma coisa que eu me lembro que aconteceu, que está relacionado a uma coisa de publicidade, eu fiz umas fotografias de uma modelo para um trabalho específico, achei muito interessante, ela tinha uma questão corporal legal, e eu aproveitei isso para fazer, convidei pra ver se ela queria fazer uns nus e tal. E sem lá grande perspectiva. Essa foi a primeira tomada dessas imagens, a maneira de resolver foi uma coisa posterior.⁵²



Figura 24 Clovis Dariano, 1950
obra integrante da série *A parte pelo todo*,
1978
Impressão fotográfica e grafite sobre
papel, 59 x 48 cm
col. do artista

⁵² Clovis Dariano (entrevista), out. 2016.

“O fotógrafo não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um *homo faber*. Não se tira uma foto, ela é feita” (SOULAGES, 2005 p. 81). Esta definição encaixa-se perfeitamente tanto para Dariano, o fotógrafo publicitário, quanto para Dariano, o artista que se utiliza da linguagem fotográfica para compor suas obras. Em seu trabalho como fotógrafo comercial, Dariano cria cenários e situações para fotografar produtos, construindo a fotografia. A modalidade de grande parte de sua fotografia publicitária denomina-se *tabletop*,⁵³ não há um grande movimento da câmera para capturar algo inusitado, como pode ser o caso da fotografia de moda, por exemplo. São situações completamente controladas, construídas pelo fotógrafo. A câmera utilizada pelo artista também exige certa fixidez, diferenciando-se da popular 35mm. É uma câmera de grande formato, com chapas de 4x5 polegadas, e isto é definidor para as imagens produzidas.

É uma coisa que estabelece um padrão de... Não um padrão, mas um hábito, porque a câmera é muito contemplativa, tu tem muito tempo para trabalhar, tu pensa muito e tudo é construído em estúdio, então quando tu clicava, clicava duas chapas e estava terminada a foto.⁵⁴

A cena de “Blow-Up”, onde o personagem principal fotografa uma modelo, movendo-se ao redor dela, interagindo diretamente com a moça enquanto a fotografa quase que compulsivamente, não parece ter lugar nas fotografias de Dariano. O controle e a construção minuciosa rejeitam esse ato, os cliques são únicos e certos. No caso das fotografias-base, características da *straight photography* podem ser observadas: claras, frontais e objetivas, são partes de um corpo humano feminino.

Os artistas abraçaram a *straight photography* num momento em que a arte se desprendia do expressionismo associado à pintura modernista. (...) Distorceu a distinção entre imagem e objeto, representação e realidade. Poderia documentar uma escultura, poderia ser reproduzida ou poderia simplesmente registrar. A ambivalência da imagem direta tornou-a uma das formas mais prevalentes de fotografia na arte (CAMPANY, 2008 p. 66).

⁵³ *Tabletop* é um ramo da fotografia de natureza morta que focaliza em capturar objetos que podem ser dispostos em uma superfície horizontal plana, uma mesa. Os assuntos fotográficos mais comuns deste gênero são fotografia de alimentos e fotografia de produtos.

⁵⁴ Clovis Dariano (entrevista), out. 2016

Por ser uma fotografia direta, não parece ser veiculado um discurso erótico. É um corpo despido de qualquer informação e identidade. Mesmo assim, é necessário fazer algumas considerações acerca desse corpo não identificado. A modelo é jovem, tem um corpo belo, o que é ressaltado pelo jogo de luz, suas formas são harmoniosas, sem imperfeições visíveis. O retrato do nu dentro da arte é uma problemática inesgotável, impossível de ser resgatada por completo. O mesmo vale para a nudez dentro da fotografia, que pode ser abordada de diversas maneiras. Annateresa Fabris tece uma análise sobre as fotografias de cartões de visita do século XIX e a identidade do fotografado, que é interessante de aplicar para este caso: “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, singular e conforme às normas de uma comunidade” (FABRIS, 2004 p. 40). Quando se posa despida em frente à uma câmera, informações culturais e sociais se perdem e, como não há uma maior identificação, a personalidade da personagem torna-se completamente desconhecida, sendo quase um corpo-objeto, despersonalizada. Porém, mesmo despidos, os corpos ainda carregam características culturais, que os ligam a ideias, grupos. O que vemos por detrás das interferências é um nu feminino de um corpo culturalmente entendido como “ideal”, uma questão problemática caso analisada sob a lente do feminismo. “Historicamente, a maioria de todas as imagens de mulheres nuas – pintadas e fotografadas – foram feitas por homens, para telespectadores masculinos”.⁵⁵ A despersonalização do corpo feminino é uma questão ligada com a objetificação da mulher. Porém, essa discussão está fora do pretendido no presente trabalho, não são as imagens-base a questão central da obra, mas o modo como são trabalhadas.

Há uma grande diferença entre “A parte pelo todo” e os outros trabalhos aqui estudados: o caráter manual do processo e a unicidade da obra. Estas duas características afastam-se de práticas conceituais, existe um trabalho de experimentação estética sobre as fotografias, que sucede o ato fotográfico. Dentro do que chama de fotograficidade, há o processo que Soulages chama de

⁵⁵ CASANAVE, Martha. Forward. In BRAHAM, Phil (ed.). Naked women: The Female Nude in Photography from 1850 to the Present Day. Philadelphia: Running Press, 2001. Disponível em: <<http://marthacasanave.com/NAKEDWOMEN.pdf>>

inacabável, o trabalho pós-obtenção da imagem fotográfica (SOULAGES, 2005 p. 131). Porém, neste caso, o trabalho não é feito sobre o negativo, mas nas impressões. O processo de fatura da obra de Dariano concentra-se na manipulação física das cópias fotográficas e dos planos sobrepostos, criando-se uma situação que irá ser fotografada. Em “Íntimo exterior”, a *fotografia torna-se um corpo*, que é rasgado, fragmentado, oculto, ficcionalizado. Há uma semelhança com o trabalho de artistas que trabalham com a *body art*, de certo modo, as agressões que seriam feitas sobre o corpo do artista, são feitas ao papel e à impressão fotográfica.

Quer finalmente – e ao contrário – se trate de deslocar para a própria fotografia as práticas da Body Art: é o caso de muitos artistas-fotógrafos que efetivamente marcam, arranham, riscam, ferem, rasgam, rasuram seu corpo *pela* fotografia, manipulando-a (DUBOIS, 1999 p. 290).

A fotografia de estúdio está profundamente relacionada à fotografia comercial, não estando vinculada a uma percepção de fotografia como linguagem artística. Contudo, isto foi mudando durante a década de 1960, abrindo-se a ideia de que um fotógrafo em seu estúdio poderia montar situações de teor artístico (CAMPANY, 2008 p. 31). Em seu trabalho artístico e publicitário, Dariano muitas vezes trabalha em seu estúdio, o que garante seu controle sobre o objeto a ser fotografado, visto que é um ambiente isolado. Por isso, muito mais do que “instantâneos”, o artista realiza esta série a partir da experimentação, realizando um trabalho sobre o que foi capturado, construindo com isso sua obra de interferências.

Assim, o estúdio deixou de ser um refúgio para ser um espaço de vanguarda, onde um engajamento real com o mundo social não precisava significar uma imersão obviamente realista nele. Construir no lugar de “tirar” fotografias também poderia abrir produtores e leitores para uma consideração de perto da construção do sentido (...). (CAMPANY, 2008 p. 31)

O processo ocorre a partir da releitura de seu arquivo fotográfico, que poderia ser tanto de paisagens e fotografias da cidade quanto de um nu. Essa é uma característica que liga todos os artistas estudados, sempre há uma forte noção arquivística. São ressignificadas fotografias anteriores, é um trabalho que consiste em três etapas: seleção das fotografias, construção da situação e a fotografia final

do que foi criado. No caso das imagens com a intervenção do desenho, são quatro as etapas. É esta quarta etapa que dá o caráter único às obras. Sobre o primeiro processo, Dariano diz: “eu não sei o que vai acontecer com isso, começa a situar, recolher essas imagens, já é um trabalho”. A exploração de seu próprio arquivo é recorrente, este é um processo que pode ser considerado uma prática conceitual, a ressignificação de documentos fotográficos para articulá-los de outras maneiras, descaracterizando o que poderia ser um indício de um corpo para tratar muito mais do processo de realização da obra.

4. Considerações finais

Em um estudo em aberto, não há uma pretensão de responder todas as perguntas que surgiram com a pesquisa. Os estudos dos três casos abrem mais questões do que concluem: são múltiplos em suas possibilidades, um campo fértil para análises transdisciplinares. A fotografia também conta com essa potencialidade de usos, sendo vista aqui como uma „aliada“ nas práticas conceitualistas, juntamente com as estratégias de circulação alternativa da produção e os atos de resistência contra uma modalidade de arte subordinada ao mercado. São estas as três características ressaltadas no grupo que não é grupo. Se manteve a noção de que os artistas têm suas produções individuais e que, em certos momentos, articulam-se em conjunto. Em um ambiente aparentemente adverso, que era o mercado de arte em expansão do Rio Grande do Sul, em meio a uma ditadura militar, que similarmente diversos países latinos enfrentavam, houve artistas que sobrepujaram as aparentes dificuldades do local e do momento em que estavam inseridos. É essa movimentação em grupo que permite que os artistas ganhem espaço e reconhecimento ainda na década de 1970. A ação em conjunto dá mais visibilidade do que ações individuais. São seis artistas que produzem, veiculam, direcionam e divulgam suas obras, participando, assim, ativamente de processos que seriam reservados às instituições legitimadoras da arte. Unem-se a partir da insatisfação com o modelo existente e criam um espaço para si, incomodando quem estava acomodado. Há um grande grau de coerência ao projeto inicial, contido no Manifesto de 1976.

O que singulariza o grupo “Nervo Óptico é a perseverança com que seus componentes continuam fiéis ao seu projeto inicial. Fazer da arte um campo de experiências. Não a mera “estética”. Questionar incessantemente a expressão, preocupados com sua eficácia informacional. Desmistificar os meios, e as técnicas, e os conteúdos e “sentimentos”, para em seu lugar, e ao mesmo tempo, redescobri-los em outros planos, reformulados, renovando-os no imprevisto (geralmente coerente) de uma obra assumida mais como atividade, como procedimento.⁵⁶

⁵⁶ SCARINCI, Carlos. Nervo Óptico. In: Nervo Óptico. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes, 1978. s/p

A linguagem fotográfica é o meio com que os artistas vinculados ao Nervo Óptico articulam suas ideias, de maneiras diversas ainda que em uma mesma exposição, utilizando-a por si só ou combinando com outras linguagens artísticas. Não obras puras, mas mistas, vão além de uma definição canônica de arte conceitual. O uso da fotografia é múltiplo: mesmo no processo de revelação do filme, os artistas estudados já apresentam divergências práticas, que podem ser lidas como divergências estratégicas: o uso da fotografia colorida por Vera Chaves e Lanes, o processo construtivo-destrutivo de Dariano. Do ato fotográfico à impressão, do irreversível ao inacabável, os artistas que trabalham com a linguagem fotográfica posicionam-se, ainda, dentro do processo de obtenção de imagem como artistas contemporâneos que se utilizam de práticas conceitualistas. A *lógica indicial* da fotografia contamina a arte dos anos 1970. Hal Foster, quando fala sobre o texto de Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America” (1977), faz uma conexão entre o índice e a arte.

Conectar o indicial e o fotográfico dessa maneira equivale a ordenar as diversas formas de arte dos anos 1970, “o registro da pura presença física”. E, mais importante, a compreender esse registro como uma alternativa para uma “linguagem das convenções estéticas” que sucumbe na década de 1970 como havia sucumbido na época do jovem Duchamp (FOSTER, 2014 p. 90).

Nos três casos, existe essa questão do “registro da pura presença física”. Seja na viajante que caminha e registra a epiderme de uma grande cidade, no ator que forja um objeto cultural a partir de seu próprio corpo e ressignifica situações e imagens ou no artista-fotógrafo que registra o processo de transformação de imagens em objetos para transformá-los novamente em fotografia. Há este registro que parece não-representacional, a *mensagem sem código* da qual fala Barthes. Contudo, as obras não se limitam a isso, foi necessária também uma leitura cultural das obras, no sentido em que são vinculadas ao seu local de produção e ao momento histórico em que foram pensadas. Principalmente no caso de Lanes e Barcellos, é explorada a imagem documental não como uma mensagem sem um código a ser relevado, mas como uma função ideológica passível de ser criticada, questionando-se uma autoridade fotográfica (FOSTER, 2014 p. 91).

A obra não é dada, ela está por fazer. Pode-se falar do tempo da obra: ele é diferente para cada fotógrafo; na verdade, o problema muda em função dos contextos culturais, históricos, técnicos e ideológicos. Não há transformação em obra nem transformação em arte fora do tempo, da história e da sociedade. A coerência e a totalidade são essenciais, mas não definitivas. Esse tempo da obra é específico para a fotografia (...) (SOULAGES, 2005 p. 190).

A arte é uma proposta que não precisa de um significado fixo, conforme afirma Pasquetti no documentário “Procura-se um novo olho”, de 2009. É a partir da leveza, da ironia, da consideração da produção internacional e vinculação com o “espírito da época” que se desenrolam os processos artísticos do grupo de artistas. Cada um tem suas preocupações individuais, que estão presentes em seus trabalhos, mas muito desse espírito coletivo parece ter criado questões dentro de ações individuais desse período, do fim dos anos 1970. A vontade em comum é produzir arte sem seguir modelos pré-estabelecidos, ampliar as possibilidades de criação a partir da experimentação com meios não usuais, trabalhando a partir de ideias muitas vezes banais. Nas palavras de Sol LeWitt, “idéias bem-sucedidas geralmente têm a aparência de simplicidade, porque elas parecem inevitáveis. Em termos de ideia, o artista é livre para se surpreender.”

Referências

- ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 1999.
- BALANDIER, Georges. *O Contorno*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). *Julio Plaza: POÉTICA/POLÍTICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRITES, Blanca (et. al.). *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- BULHÕES, 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: Lathu Sensu, 2007.
- BURN, Ian. *The 'sixties: crisis and aftermath (or the memoirs of an ex-conceptual artist)*. In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 1999 p. 393-408.
- CALDAS, Felipe Bernardes. *O mercado da arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte&Fato*. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Bacharelado em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.
- CAMPANY, David. *Art and photography*. Londres: Phaidon, 2008.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo óptico e espaço n.o.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. 1994. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1994.
- _____, Ana Maria Albani de. (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico: um olhar contemporâneo*. In: SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone dos (org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

COUTO, Ronan. *A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea*. Editora Novas Edições Acadêmicas, 2014.

DEBORD, Guy et al. *Situationism: a compendium*. Bread and Circuses publishing (eBook).

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (vol. II). São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*. In: ArtCultura, Uberlândia, v.10, n. 16, p. 19-32, jan./jun. 2008.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____, C., LONGONI, A. *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

GRÖS, Caroline. *Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos*. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Bacharelado em Artes Visuais, Porto Alegre, 2014.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul (ed.). *Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

LEWITT, Soll. *Paragraphs on conceptual art*. In ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 1999 p. 12-16.

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

NASCIMENTO, José de Ribamar A AT -A A A A
MITOS E MAGIA: Em busca de identidade artístico-cultural. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Programa de pós-graduação Interunidades de estética e história da arte. São Paulo, 2011

ROUILLE, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2004.

SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone dos (org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SCHAARF, Aaraon. *Art and photography*. Baltimore: Penguin Books, 1975.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

_____, François. *Estética da fotografia: perda é permanência*. São Paulo: Senac, 2005.

VISCONTI, Jacopo. *Novas Derivas*. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012.

_____, Jacopo. *Liberdade em movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUROMSKIS, Catherine. *On snapshot photography: rethinking photographic power in public and private spheres*. In LONG, J.J. et al (ed.). *Photography: Theoretical snapshots*. Nova York: Routledge, 2009 p. 49-62.

Artigos online:

CASANAVE, Martha. Forward. In BRAHAM, Phil (ed.). *Naked women: The Female Nude in Photography from 1850 to the Present Day*. Philadelphia: Running Press, 2001. Disponível em: <<http://marthacasanave.com/NAKEDWOMEN.pdf>> Acesso: 20 nov. 2016

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *Visualidades*, Revista do programa de mestrado em comunicação visual, UFG-FAV, Goiás, v. 7, n. 1., p. 100-115, jan-jul. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18121/10810>>. Acesso: 20 out. 2016

PENNACHIN, Débora. Signos subversivos: das significações de Graffiti e pichação, metrópoles contemporâneas como miríades sígnicas. In XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, Belo Horizonte – 2 a 6 Set 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_pennachin.pdf. Acesso: 12 abr. 2016

SCHRAENEN, Guy. Querido lector. no Lea. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossiercarrion_web.pdf>. Acesso: 17 out. 2016

Entrevista de Vera Chaves Barcellos com Glória Ferreira. Porto Alegre, 08 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.verachaves.com/imagens_em_migracao.html>. Acesso: 10 abr. 2016

La historia de un periodo en la lucha dentro de las cárceles españoles. C.O.P.E.L. Disponível em: http://www.autodefentsa.info/index.php?option=com_content%26view%3Darticle%26id%3D95:la-historia-de-un-periodo-en-la-lucha-dentro-de-las-carceles-espanoles-la-copel%26catid%3D42:lucha-represion-y-critica%26Itemid%3D64 Acesso: 12 abr. 2016

Color photographs by William Eggleston at the Museum of Modern Art. Press Release n. 40, 25 mai. 1976. Nova York: The Museum of Modern Art, 1976. Disponível em: <<http://www.egglestontrust.com/moma76.html>> Acesso: 01 nov. 2016

Catálogos e fôlders

FUNARTE-UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: IA/UFRGS. Nervo Óptico, Porto Alegre, 1978.

PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO. Nervo Óptico Poéticas Visuais 1977 – 1978: de 29 de setembro a 04 de novembro de 1994, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1977. Folder. Curadoria Ana Albani de Carvalho.

Jornais e boletins

ALVARES, Mara et. al. Manifesto. In Boletim informativo do MARGS. n. 4 p. 13, Porto Alegre, jan-abr. 1977

Exposição Manifesto. BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. v.2, n. 4, p. 12-13 jan-abr. 1977

GONÇALVES, Danúbio. Impressões de Viagem. In: BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS n. 7, p. 3-4, Porto Alegre, jan-abr.1978

MORAIS, Frederico. Nervo Óptico: entre o museu e o mercado. O Globo, Rio de Janeiro, p. 40-40. 10 nov. 1977.

BRASIL, Orlando Carlos. A importância da definição de um rumo. Folha da Manhã, Porto Alegre, p. 45, 9 out. 1978.

PRESSER, Décio. Uma exposição do Nervo Óptico (sic), a equipe mais premiada do SAV. Folha da Tarde, Porto Alegre, s/p, 16 nov, 1977.

SCOMAZZON, Marli Cristina. Proposta do Nervo Óptico: manter o público informado. Zero Hora, Porto Alegre, p. III, 28 out. 1978.

ANEXO A

Entrevista com Clóvis Dariano

(Realizada no estúdio de C. Dariano na rua Coronel Genuíno, centro de Porto Alegre

- 06 nov. 2014)

O que te levou para a fotografia? Quando se deu isso?

Pois é [riso]. Na verdade foi assim, até tem uma pergunta aí adiante que tu falas de mistura, não é? Mas isso começa nessa pergunta aqui, a minha história é desenho e pintura antes de fotografia. E a fotografia foi acontecendo pelo relacionamento que eu comecei a ter com amigo que trabalhava com foto 3x4 e é exatamente nesse momento que começa a aproximação com fotografia, embora já tivesse alguma coisa, mas mais aprofundadamente o que foi fixando mesmo foi isso. Hoje, ele é... O Mário Monteiro, que é coordenador de fotografia da FABICO, do núcleo de fotografia. Então, na verdade a aproximação mais intensa na coisa foi com o conhecimento e com o relacionamento com ele, eu tinha 17 anos.

Como esse trabalho foi se desenvolvendo até hoje?

Nesse mesmo período, eu estava entrando no Instituto de Artes, então, ela começou a ficar paralela ao que eu já fazia, e a medida que foi se desenvolvendo dentro do próprio Instituto, ela foi ficando presente, bem, um processo normal, acumulativo. E depois de um tempo, o Mário montou um estúdio de fotografia social com outros caras, e um dos sócios não tinha muita atuação e ele lembrou de mim e me procurou para entrar de sócio, que era uma “coisinha de Jesus”. E então, comercialmente, a coisa começou por esse motivo também. Mas aí eu já tava produzindo um projeto pessoal paralelo ao comercial. Mais ou menos isso [riso].

E tu participaste do Nervo Óptico, junto com a Vera Chaves Barcellos, Pasquetti... Como foi essa experiência?

A questão do Nervo Óptico é um outro processo. Eu já estava no Instituto de Artes e um grupo de pessoas começou a se reunir, outros artistas, etc., porque nessa época, 1970, 71, a fotografia estava começando a se fixar como linguagem em artes e o mercado em Porto Alegre principalmente, no Rio Grande do Sul, não tinha nenhuma intenção e nenhum direcionamento, nenhuma galeria tinha também uma abertura para a fotografia. A gente já estava com uma série de idéias que estavam beirando a história da arte conceitual, embora a gente nem tivesse muita... Era uma coisa meio implícita. E a Vera e outras pessoas souberam disso e começaram também a frequentar esses encontros. No momento em que a gente resolveu fazer uma proposta mais séria, e fazer um manifesto em relação ao mercado motivado por uma escolha que aconteceu de um pessoal do estado, que resolveu chamar alguns artistas, escolheram alguns artistas para fazer pinturas de situações do interior do estado gaúcho. Então, foi chamado o grupo de Bagé, escolheram uns quatro ou cinco artistas à revelia da comunidade artística e pagaram uma grana muito boa para fazer isso. E era uma coisa que a gente era contrário, que o mercado conduzisse a coisa ali. Principalmente, por que como é que foi escolhido isso, se era uma verba pública? Então, a gente começou, fizemos este manifesto, e todas essas pessoas que estavam se encontrando, dessas pessoas todas, sete assinaram o manifesto. Então, significa que todos os outros que participaram das conversas, no momento de fazer uma declaração mais contundente em relação ao mercado, desapareceram. Então, o que ficou, os assinantes do manifesto foram a Vera Chaves, o Pasquetti, a Mara, o Telmo Lanes, eu, o Jesus Escobar e a Romanita Martins. Esses dois que eu citei por último também pararam de comparecer a partir desse encontro. O Jesus era equatoriano e desapareceu, não se sabe o que houve com ele. A Romanita não continuou. O Nervo Óptico em si não é o grupo, o Nervo Óptico é simplesmente o que o grupo produziu, que é um panfleto onde a gente resolveu que esse realmente é o trabalho coletivo, que é a publicação de trabalhos panfletários, é uma folha impressa com o nome de Nervo Óptico. Nós não somos "Grupo" Nervo Óptico, nunca fomos, mas ficamos sendo chamados porque o Frederico Moraes, que é um crítico de arte importante, principalmente nessa época, ele era mais importante ainda, ele que foi o primeiro a chamar "grupo" e se estabeleceu essa história, mas nunca fomos e nos consideramos "grupo". Cada um

com seu trabalho individual, a gente fazia muita coisa, experiência coletiva, de experimentação mesmo, mas o trabalho quando ia se mostrar alguma coisa, era trabalho individual. Mais ou menos isso...

Tu falaste antes, mas tu chegaste a trabalhar com outras técnicas artísticas?

Na verdade, é isso que eu falei no começo, já estava produzindo desenho e pintura. E a fotografia, à medida em que começou a se aproximar foi também entrando nesse parâmetro, tanto que até hoje a minha intenção dentro do trabalho autoral tem sempre uma aproximação com o desenho, tem uma intervenção, tem uma história. É fotografia pura, mas muitas vezes se mistura com desenho, ou a fotografia está relacionada com o desenho, pintura, escultura.

E em qual ambiente dentro da fotografia tu te sentes melhor, mais à vontade para atuar?

Pois é, na verdade acho que vou em qualquer coisa, mas eu sou um cara de estúdio. No trabalho autoral, eu estou muito vinculado a essa questão da interferência nas imagens, tentar colocar sempre um parâmetro diferente na confecção da imagem, são imagens construídas, sempre estou fazendo uma interferência sobre o assunto que estou trabalhado, pode ser paisagem, pode ser qualquer coisa. E comercialmente também é estúdio, mas principalmente a questão mais do objeto. É uma mescla isso, é que tem momentos, são umas coisas cíclicas, dentro do próprio trabalho autoral, eventualmente eu trabalho mais com paisagem, atualmente estou trabalhando muito em relação à própria pintura utilizando referencial de pintura, com modelos, etc.. Então é inexplicável [riso].

Agora vem umas questões mais cretinas [risos]. Como tu pensas tua produção fotográfica? Pensa como arte essa produção autoral, tu te vês como um artista?

Do mesmo jeito, acho que sou mais artista que fotógrafo, dentro da concepção do que é fotógrafo. Mas ao mesmo tempo, tem momentos em que eu sou fotógrafo, quer dizer, eu sou uma coisa meio “metamorfose ambulante”. Mas, o meu trabalho autoral está voltado para as questões das artes visuais, muito mais próximo das artes visuais que da própria fotografia convencional, como *fine arts*, etc..

Tu tens fotografia em museus, galerias?

Sim, tenho. Aqui nos nossos no MARGS, no MAC, a galeria que me representa é a Bolsa de Arte, tem algumas peças no Museu Francês da Fotografia, tem em coleções, com alguns colecionadores, como o Joaquim Paiva, aqui no Brasil acho que um dos maiores colecionadores. Tem bastante material distribuído, tem algumas peças que foram premiadas em alguns salões que são prêmios de aquisição e em uns esconderijos por aí.

O que tu pensas da fotografia no geral em relação com as artes visuais e com as instituições de arte “oficiais”?

Pois é, acho que hoje ela está completamente estabelecida, eu não tenho mais dúvida. A gente presenciou esta passagem e um dos motivos de existir o Nervo Óptico foi essa passagem na fotografia ou essa absorção das artes visuais buscar à fotografia, essa inserção dela. Hoje, ela está completamente estabelecida, não se tem mais dúvida disso. O que ainda acontece é uma relação entre... Porque existe um material fotográfico excelente, de qualidade, que não tem essa configuração de artes visuais, pelo menos a conceituação de artes visuais, é um outro nicho. Não é mais importante ou menos importante, e essa nomenclatura também às vezes me atrapalha muito, embora exista. Existe fotógrafo artista e artista fotógrafo. Um artista utiliza a fotografia sem ser fotógrafo, um fotógrafo na concepção, não é? De conhecimentos e utilização de dogmas fotográficos, acontece essa variação de artista fotógrafo. Durante muito tempo, apesar de eu ser comercialmente fotógrafo, no trabalho autoral eu tinha uma intenção de não ter determinados cuidados que

convencionalmente se teria como fotógrafo no momento em que eu estava fazendo um trabalho de fotografia autoral voltada para as artes plásticas. Então, alguns cuidados e umas definições ficariam abandonadas intencionalmente. Dá para entender isso? [riso]

Dá [riso]. Mas tu não achas que a fotografia às vezes fica à margem, uma “exposição fotográfica” sempre fica com essa conotação... Não sei se expliquei bem.

É exatamente esse ponto que divide as duas coisas. Uma exposição fotográfica é fotografia como se conhece dentro desses moldes e de alguns dogmas fotográficos. Então, tanto que às vezes pode ficar completamente discrepante uma outra intenção. Por exemplo, eu estou fazendo agora, não sei se tu chegaste a ver, esses ensaios “Do sagrado ao profano”...

As vermelhas, que estavam ali na pinacoteca?

Isso. Aquilo ali dentro de uma exposição fotográfica convencional ela fica descaracterizada. Como é um processo todo que está sendo criado com essa definição, em uma exposição fotográfica, de tema livre, ela pode entrar perfeitamente, mas ela está vinculada, ela estaria muito mais à vontade em uma exposição como aconteceu lá na Usina, “Neblinas”, não sei se tu chegaste a ver, que foi curada pela Elaine Tedesco sobre a coleção de fotografias do MAC. Toda a conotação, embora estivesse por lá o Leopoldo Plentz, o Feliz parece que também estava na exposição, toda a estrutura está muito mais voltada para as artes visuais, ela se comunica e conversa com todos os outros trabalhos enquanto em uma outra situação poderia ficar deslocada. Mas, acho que tem essa diferenciação, principalmente com o meu tipo de trabalho, que tem interferência, é uma fotografia construída. Uma temática de paisagem, por exemplo, dificilmente vou botar só uma paisagem, que é uma história assim como o Feliz, que trabalha muito com isso, que são lindas, umas fotografias excelentes, eu já teria alguma coisa pra incomodar, para botar no meio da foto. É um outro posicionamento.

E aqui no contexto estadual, da cidade de Porto Alegre, como tu pensas estar inserida a fotografia, quando iniciou essa inserção?

Ela está muito distribuída hoje, ainda mais agora tem mais duas galerias de fotografia que são recentes, já havia algo... Acho que, na verdade hoje, nós temos quatro que são exclusivamente de fotografia. Tem outras que conheço, que daí são uma mistura, meio molduraria, meio não sei o quê, que vendem fotografias também, mas em um parâmetro mais popular, vamos dizer, uma coisa muito mais decorativa, de baixos valores. A própria Bolsa de Arte está investindo muito mais em fotografia, a Bolsa de São Paulo também. Eu acho que isso é uma coisa importante, pois há pouco tempo atrás a gente não tinha galerias de fotografia. Os próprios museus, o MARGS tem uma coleção muito fraca de fotografia e está começando a... O MAC já tem mais, na verdade acho que tem mais pelo fato de ser um museu de arte contemporânea tem uma obrigação muito maior de manter uma coleção mais importante, vamos dizer. Mas, acho que está caminhando bem, apesar de aqui ser tudo difícil, tudo trancado, é muito convencional, a gauchada é muito reacionária, veja as atuais eleições. Então, nesse sentido ainda é complicado, a compra de fotografias aqui é difícil. Estou vendendo lá em São Paulo, na Bolsa, e bem. Aqui, mais ou menos. Então, vai ser sempre mais trancado.

Pois é, melhorou muito, mas como era nos anos 70?

Sem dúvida, hoje é outro assunto. Comparativamente, nos anos 70 não existia nada, não só em fotografia, mas até a própria arte conceitual, por exemplo. Isso era uma coisa que a gente estava começando a produzir quando teve aqui um curso com o Julio Plaza, no Instituto de Artes, que foi um escândalo, os caras diziam "ah, o que esse cara está fazendo aí", reacionários mesmo, gravadores famosos, um monte de gente contra tudo isso. Quando o cara chegou aqui e viu que tinha um bando interessado e já produzindo coisas, ele ficou de cara. E aí essa coisa começou, tanto que tudo que se estava batalhando lá agora tá inserido no sistema, o sistema

engloba tudo. A gente chutou o balde, queria chutar o balde e agora está inserido na história da arte. É isso que acontece.

As coisas continuam difíceis em alguns aspectos na fotografia no meio mais institucional, acadêmico...

Sim, inclusive eu sei que é para quem está lá fazendo coisas, tem um conceito muito jornalístico e antropológico, mas não tem nada a ver com fotografia dentro das artes visuais. Acho que tem um distanciamento muito grande. Não estou condenando absolutamente o trabalho pessoal do cara lá [risos], mas é uma questão da aproximação disso com a questão das artes visuais mesmo. E acho que ainda continua bastante resistente nesse sentido. Não tenho acompanhado, na verdade.

Tem gente que trabalha bastante com foto nesses dois aspectos, tem gente que dá limites, “isso é foto e não tem parâmetros artísticos”...

Isso vai ter sempre. Essa divisão é inerente a essa pergunta eterna: “ah, é artista ou fotógrafo?”. Isso é até uma bobagem. É a mesma coisa que há pouco tempo atrás ainda se perguntava se fotografia é arte. Ela é arte quando é pra ser arte, quando tem uma intenção artística. O rótulo, essa coisa tinha que desaparecer.

Sim... E sabes qual galeria que começou a trabalhar aqui com fotografia em Porto Alegre?

Primeira galeria? Olha, eu não sei bem, acho que na época, que eu me lembro é... Como é o nome dela? Me deu um branco, tenho que pensar um pouco [silêncio]. Uma figura que ainda tem uma galeria...

Tina?

Isso, a Tina Presser. Acho que a gaveta fechou [riso]. Acho que foi a Tina que começou, a Bolsa não era muito chegada, acho que não tinha muita coisa,

embora... Isso na verdade eu não tenho notícias, das primeiras mesmo. Acho que a Bolsa tinha algo, mas era muito... Por exemplo, a Bolsa representa o Pasquetti há muito mais tempo, e o Pasquetti sempre teve incursões na fotografia também, mas eu acho que mais assiduamente foi a Tina, depois a Bolsa. Não sei te dizer mesmo, isso é uma questão mesmo de dar uma pesquisada.

É, essa vai ser a minha pesquisa.

Por que eu realmente não me lembro. Caras assim como o Pasquetti, por exemplo, vão saber mais, porque tinham uma atuação com galerias há muito mais tempo do que eu. A minha história, como falei, é com muitos salões, mas eu estava tão envolvido com a publicidade nesse período grande, a fotografia comercial absorveu muito mais. Nunca deixei de produzir, mas produzia muito menos. Então, exatamente neste momento de boom comercial, a gente vai aonde tem “grana”. Então, teve um período muito grande que estava produzindo muito paralelamente, muito timidamente. Depois que comecei a investir de novo, nesse período que provavelmente já estivesse acontecendo coisas de galerias estarem com um pouco de fotografias, mas não me lembro qual seria a mais dedicada, vamos dizer, fica uma pergunta sem responder muito.

Tu lembras de alguma exposição marco, onde existiu uma relação da fotografia com as artes visuais, com algo mais conceitual aqui em Porto Alegre?

Eu acho que foi uma nossa. Teve uma galeria muito importante aqui, pelo menos muito boa em termos de visuais, que foi a Eucatexpo, provavelmente tu não conhecestes. Acho que não, porque foi lá pela década de 70. E a Eucatexpo era na Independência, era uma loja da Eucatex, mas a galeria era grande, era toda envidraçada, tu vias a galeria da rua, era bonita. Quase em frente, do lado do colégio Rosário, ali teria uma loja grande, não sei qual edifício seria hoje ali, quase em frente à Beneficência Portuguesa. Ali nós fizemos uma exposição já como Nervo Óptico, que foi o “Misto de Manias”, que basicamente era fotografia, só fotografia. Essas “Paisagens sobre paisagens” eu estou vendendo agora, quarenta anos depois, foram feitas para esta galeria, para esta exposição, 1976. Nesta época eu

acho que foi a principal exposição só de fotografia dentro das artes visuais. Era do “grupo”, entre aspas, e essa é a mais antiga e, pelo menos para mim, foi a mais importante [riso]. Na mesma Eucatexpo teve uma exposição de fotografias do Leonides, que fez uma história de personagens gaúchos, retratos de pessoas.... Que aí foi especificamente uma de fotografia de retratos. A Gilda Marinho, que era uma socialite da época, tipo uma comentarista, como a Célia Ribeiro, e com outros personagens, políticos... Também foi uma exposição... Neste momento, a Eucatexpo tinha muita relação com a fotografia, não me lembro de outra que tivesse tanta coisa assim. Sei que tiveram outras exposições de fotografia lá, acho que é por aí.

É, ainda tem muita coisa a ser pesquisada [risos].

ANEXO B

Entrevista com Clóvis Dariano

*(Realizada no estúdio de C. Dariano na rua Coronel Genuíno, centro de Porto Alegre
- 24 out. 2016)*

POR QUE O NOME “MIXTOS E MANIAS”? EM VÁRIAS PUBLICAÇÕES, INCLUSIVE EM UM CARTAZ DA ÉPOCA, QUE ESTÁ NO ACERVO DOCUMENTAL DA FUNDAÇÃO VERA CHAVES, É ESSE O NOME, INCLUSIVE ESTÁ ESCRITO COM “X” NO CARTAZ. MAS NESSE CATÁLOGO, NO INFORMATIVO DESSA EXPOSIÇÃO, O NOME É “NERVO ÓPTICO”. EXISTE ALGUMA EXPLICAÇÃO PARA ISSO?

A relação é com uma crítica a bienal [Latino-Americana] da época que era intitulada “Mitos e Magias”, e a gente tinha alguma resistência à maneira em que foi organizada, eu não me lembro muito bem o que acontecia, mas tinha uma história que não batia bem na maneira que a gente julgava que teria que ser o chamamento para esta bienal. Então foi mais um trocadilho, que é comum a história toda do Nervo Óptico, que sempre foi a coisa da ironia, inclusive a história do “X”, que era uma história querendo fazer uma marcação de erro. E a questão de como ficou intitulada a exposição, eu não lembro porque ficou “Nervo Óptico”. Deveria ser “Mixtos” mesmo, que era o cartaz. Não tenho como responder isso, porque não sei a troco de que ficou “Nervo Óptico”. Primeiro porque todo mundo chamava de “grupo Nervo Óptico”, graças ao nosso querido... Como é o nome dele? Frederico [Morais], ele que começou com essa coisa. Então acho que entrou de roldão essa história. Quem fez essa abertura foi o [Carlos] Scarinci, talvez até ele tenha colocado isso de uma maneira e, não sei. Não sei te dizer, é mais um mistério sobre tudo isso.

COMO SE DEU O PROCESSO PARA FAZER A EXPOSIÇÃO NO INSTITUTO DE ARTES, ELES CONVIDARAM VOCÊS, VOCÊS QUE SE PROPUSERAM?

Acho que foi uma proposta... O Scarinci estava no Instituto nessa época, e como ele tinha esse contato e tinha uma aproximação grande com todos os trabalhos, eu não

lembro se foi uma proposta nossa ou se ele ofereceu. Acho que foi uma colocação dele, mas isso eu não posso te garantir. Mas de qualquer maneira, foi uma questão que resultou dessa aproximação que se tinha na época, do interesse dele sobre esse trabalho.

O SCARINCI ENTÃO TINHA INTERESSE NESSES TRABALHOS, MAS EXISTIAM OUTRAS PESSOAS QUE NÃO TINHAM, QUE TEM O CASO DO “SARAMPO DAS ARTES”, FOI O DANÚBIO GONÇALVES QUE CHAMOU VOCÊS ASSIM? TU LEMBRA EM QUE SITUAÇÃO?

Ele fez uma crítica, escreveu no boletim do MARGS na época, não sei se tu chegou a ter acesso a isso... O MARGS ainda era na Salgado Filho, uma saletinha lá. E ele escreveu uma crítica no boletim dizendo que todo mundo era incompetente, ninguém desenhava, ninguém fazia não sei o quê... E aí entrou esse termo, sarampo das artes, e surgiu lá aquela foto, que tu conheces. E, na verdade tinham outras pessoas também. É porque deu um problema muito grande nessa época, quando o Julio Plaza fez aquele curso lá no Instituto, todo mundo enlouqueceu e os caras, na época, se morderam. Aí vem um cara esculhambar tudo o que eles estavam fazendo. Isso eu acho que gerou toda essa resistência a essa nova história. Mas muito útil (risos)

É, É BOM. PARECE ENTÃO QUE ESTAVAM DE FATO TOCANDO NA GRANDE FERIDA. SE NÃO INCOMODA, NINGUÉM FALA NADA...

É, fica todo mundo acomodadinho, banaca, tá legal...

É MELHOR CAUSAR MESMO, COMPRAR BRIGA (risos). E COMO SE DEU O PROCESSO DE ESCOLHA DAS OBRAS?

Para essa exposição? Na verdade, nunca teve uma curadoria, isso é uma coisa muito recente, por assim dizer. Não tão recente. Mas nesse aspecto sim, isso é uma definição pessoal, cada autor decidia o que ia colocar, nunca se discutiu em conjunto

– claro que se discutia e se pensava em conjunto no sentido de mostra – mas não de cada trabalho, isso era completamente individual. E essas coincidências assim, a gente sempre trabalhou com paisagem, era muito comum. O corpo também era uma linguagem comum, mas não tinha nenhuma imposição.

ISSO QUE EU IA COMENTAR, QUE MESMO TODAS AS OBRAS SENDO MUITO INDIVIDUAIS, PRÓPRIAS, COM SEU PRÓPRIO DISCURSO, ELAS MEIO QUE OPERAM NESSA QUESTÃO DO CORPO. O CORPO ESTÁ MUITO PRESENTE.

Sim, isso era bem... Era um assunto que estava rolando sempre, principalmente com essas questões de performance, e toda essa coisa que estava vindo, aparecendo. E talvez também porque a gente sempre trabalhava não em conjunto, mas a teoria, se discutia uma série de coisas. Alguns trabalhos surgiram pelo fato de a gente estar conversando, então claro que isso deve também contribuir para ter uma determinada homogeneidade. Mas nenhuma imposição nunca.

MAIS ESPECIFICAMENTE AGORA SOBRE A TUA SÉRIE, PARTE PELO TODO, ATÉ ESCREVI AQUI QUE NUNCA TINHA VISTO PESSOALMENTE, MAS EU VI AGORA QUE TU TENS ELAS. COMO FOI O PROCESSO DE REALIZAÇÃO DELA? COMO ELA SURTIU?

Na verdade, ela é uma consequência das “Paisagens sobre paisagens”, as paisagens foram anteriores. Então essa coisa de sobrepor e reproduzir foi uma história que permanece até hoje. E eu não sei porque cargas d'água eu resolvi fazer isso. Eu acho que... Na verdade, eu estava fazendo uma série que depois de muito tempo até voltou a acontecer... Eu tinha pensado nessa história da fotografia do nu com interferências, não sabia o que ia acontecer. Eu realmente não sei como isso se desenvolveu. Mas uma história que eu tenho certeza que foi assim, a partir das paisagens, essa questão de reproduzir, fazer esse efeito de sobreposição real, criar um objeto e fotografar. Então não interessa muito qual o assunto, interessa o processo. Podia ser qualquer coisa, fotografia urbana... Então realmente não tem um sentido específico. Foi um momento “X” que eu aproveitei para fazer... Ah! Uma

coisa que eu me lembro que aconteceu, que está relacionado a uma coisa de publicidade, eu fiz umas fotografias de uma modelo para um trabalho específico, achei muito interessante, ela tinha uma questão corporal legal, e eu aproveitei isso para fazer, convidei pra ver se ela queria fazer uns nus e tal. E sem lá grande perspectiva. Essa foi a primeira tomada dessas imagens, a maneira de resolver foi uma coisa posterior.

ENTÃO AS FOTOS ESTAVAM LÁ E...

É, elas foram... Muitas coisas eu aproveitava nesse sentido, enquanto estava acontecendo uma outra situação, então vinha o... Eu acho que estava mais ou menos programado exatamente pela questão da sobreposição das paisagens. Mas, diretamente assim, acho que foi por aí.

E TU FAZIA FOTOS DE ESTÚDIO MESMO?

Sim, sem nenhuma interferência, nem nada. A interferência, na verdade, ainda hoje é isso. Usar imagens. Tanto que eu estou revendo uma série de arquivos e coisas, praticamente não tenho fotografado mais nada. Então cada vez mais distante de câmera. E aliás, estou mais distante da fotografia também, estou numa outra situação. Claro que fotografo, o caso do "Sagrado" eu estou fazendo tudo e tal. Mas tem tanta coisa que eu nunca usei que provavelmente vai acontecer alguma dessas jogadas, de jogar por cima, transforma, sei lá. (risos) Uma bagunça geral.

ENTÃO TEM ESSE TRABALHO EM CIMA DE UM ARQUIVO DE IMAGENS QUE TU ACABOU COLECIONANDO NA ÉPOCA, POR OUTROS MOTIVOS.

Inclusive de coisas publicitárias, eu estou tentando selecionar uma série de coisas da cidade, que por algum motivo tive que fotografar, para sei lá qual utilização na época. E selecionando isso, primeiro como um registro, que eu nunca tive essa ideia de fotografar a transformação urbana, nada disso. Mas ela está acontecendo, na medida que vai se buscando essas imagens. Então eu não sei o que vai acontecer

com isso, começa a situar, recolhe essas imagens, já é um trabalho. Esse tipo de coisa.

TU CHEGOU A ME COMENTAR UMA VEZ – AGORA FALANDO SOBRE CÂMERAS MESMO – TU NÃO USAVA 35mm, NÃO?

Durante muito tempo eu não usei. Eu só usava câmera de grande formato.

MESMO PARA ESTÚDIO?

Principalmente para estúdio. Todo o meu trabalho profissional, comercial, era feio com chapa quatro por cinco polegadas. E é uma coisa que estabelece um padrão de... Não um padrão, mas um hábito, porque a câmera é muito contemplativa, tu tem muito tempo para trabalhar, tu pensa muito e tudo é construído em estúdio, então quando tu clicava, clicava duas chapas e estava terminada a foto. Tanto que tinha uma briga completa com clientes, os caras “ah, mas queremos escolhas”, sinto muito, não tem escolhas. Escolhe enquanto a gente está fazendo, depois não tem fazer dez, vinte para escolher uma. Eu entreguei sempre uma imagem só. A não ser quando os caras me encomendavam uma série, “olha, quero umas sete”, muito bem, então vou cobrar uma série de fotos. Porque não tem essa de colocar a câmera pra lá e pra cá.

AQUELA COISA MEIO “BLOW-UP”

É. Isso dentro dessa construção de estúdio *table top*. Moda já é outro assunto. Não tem essa, não digo rigidez, mas controle sobre, se não os caras ficam mandando tu fazer tudo o que tem que fazer e sobe e desce só para escolher uma. O que é o problema atual, né (risos).

SIM (RISOS). EU ABDIQUEI DESSA VIDA DE FOTÓGRAFA. PREFIRO SER ARTISTA, NÃO GANHAR DINHEIRO...

É, eu também estou nessa. Estou duro, mas feliz da vida. Seria bom um pouco de dinheiro (risos).

SERIA ÓTIMO! TENHO UM MONTE DE COISAS ENCALHADAS PARA VENDER

(risos) Eu não posso me queixar, os objetos estão sendo vendidos razoavelmente bem, mas é muito esporádico. Agora, vendemos quatro, então aí é “uhul”, daqui a pouco fica mais seis meses para... Mas, tudo bem.

É, NÃO TEM MUITO O QUE FAZER... E TU VÊ ALGUMA RELAÇÃO DESSA SÉRIE COM A OBRA DE ALGUM OUTRO ARTISTA, COM ALGUMA COISA QUE TU ESTAVA PENSANDO NA ÉPOCA, SOBRE ARTE, HISTÓRIA DA ARTE...

Não sei muito bem, nada que me lembre assim de ter uma história muito representativa, não sei te dizer. Porque é uma questão assim, até foi um momento muito estranho, porque tinha muito envolvimento com a propaganda e enquanto a gente estava com essa atuação, isso estava movimentando legal. Depois que a gente interrompeu, eu fiquei muito publicitário. Até... O Teatro São Pedro montou aquela galeria, te lembra disso? Ainda era muito nanica. O Teatro São Pedro fez uma galeria, bem montadinha, pequena, e na época foi o Felizardo o curador. E para inauguração, ele convidou a Eneida Serrano, o Fernando Brentan (?), que é um arquiteto e fotógrafo, o nosso dos aviõezinhos, dos ônibus, como é?

O EDUARDO...

O Eduardo Vieira da Cunha, e eu. Quatro caras misturados, com características diferentes, que utilizavam a fotografia. Então a gente fez essa exposição. Quando ele me convidou, me deu um brancão, eu entrei em pânico, eu não sabia o que ia... Eu estava tão envolvido como publicitário que eu não sabia o que ia acontecer. E aí, eu fiz uma sequência que eu já tinha pensado há tempos e voltou, que são esses nus com areia por cima e fotografar, eu não sei se tu já viu isso. Outra vez vou te mostrar. Ficou bem legal, umas ampliações grandes, preto e branco, com areia

fotografada em cor e fotografada novamente. Então, dentro desse processo todo aí. Mesma situação. Só que aquilo me parecia que não funcionava. Foi uma situação muito esquisita. Então eu tive que chamar algumas pessoas para... Primeira pessoa para quem eu mostrei o trabalho foi pra Jaque Lione (?), Jaqueline Lione, conhece? Uma excelente fotógrafa, e uma figura muito interessante, vale a pena conhecer. E assim, e alguns parceiros para conversar sobre aquilo porque eu estava completamente sem... Eu não sabia o que estava acontecendo ali por causa dos frangos, das geladeiras, dessas drogas publicitárias. E aí que deu uma retomada nessa questão, no trabalho pessoal.

ISSO FOI NA DÉCADA DE NOVENTA?

Foi anterior, eu acho que foi oitenta.

IH, NEM ERA NASCIDA

(risos) Pois é. Não sei muito bem, mas final de oitenta, ou início de noventa. Hoje já não sei mais nada, misturou tudo.

MAIS UMA PERGUNTA, TALVEZ UM POUCO ESTÚPIDA. NO INFORMATIVO E NAS PRÓPRIAS OBRAS TU FALA DE PLANOS, FRAGMENTOS, FRAÇÕES E PLANOS DE RUPTURA. OS PLANOS ENTÃO SÃO A SOBREPOSIÇÃO OU A SUPERFÍCIE MESMO DA IMPRESSÃO?

A superfície mesmo. Porque os planos são isso mesmo, um sobre o outro. Essa... Porque tem imagens ali que tem quatro situações assim, uma sobre a outra. Porque tem a base principal, às vezes ela era rasgada e outras imagens que não tem aí, essa própria rasgada e não aparecia nada, depois o que vem por cima... E ainda o resíduo do que era rasgado ficava por cima de tudo, e etc. E mais ainda o desenho, é bem isso, planos nesse sentido mesmo. Físico, de construção do objeto.

E OS ENQUADRAMENTOS TU FAZIA A PARTIR DOS CORTES QUE TU FAZIA NO PAPEL, DESSA COMPOSIÇÃO MESMO.

Sim, normalmente ele era noventa graus, sempre para ter esse achatamento e transformar em uma coisa bidimensional mesmo, que é... Então, sempre o enquadramento nunca variava. Nunca fiz angulações, perspectivas, para ter exatamente esse recorte.

E AS FOTOS ERAM DE CORPO INTEIRO... TU SELECIONOU?

Não, geralmente elas já eram fechadas. Tem algumas que eu usei por inteiro e que depois eu ampliei, que eram negativos grandes. Mas depois, posteriormente, eu refiz algumas imagens, quando se estabeleceu a ideia de sobrepôr e tal, eu fotografei novamente, eu chamei a modelo, que na verdade não precisaria, não tem identificação nenhuma. A não ser, claro, se comparar, o corpo sempre é igual. Daí refiz por alguma situação assim, sei lá. Mas talvez porque algumas tinham mais definição, que era uma coisa na época que não me preocupava muito, questão de ter tudo definido, eu estava nem aí, poderia ser qualquer coisa. Mas, às vezes, eu buscava isso.

E ERAM QUANTAS MESMO?

Dezesseis. E hoje tem seis. Eu não me lembro... Acho que umas seis ficaram completamente não utilizáveis, nem com os defeitos que rolaram, porque ficaram muito na água, levantou a gelatina. Até por um tempo eu segurei para secar, eu deveria ter fotografado, mas na época eu não me liguei, isso já faz tempo, muito tempo. Eu deveria ter fotografado o defeito todo, porque ficou uma coisa muito interessante, mas eu entrei em pânico. Eu quase perdi meu arquivo também, desabou água em cima por tudo... Foi um negócio muito louco.

FOI AQUI MESMO [NO ESTÚDIO]?

Aqui. Rompeu uma ligação na caixa d'água e encheu, quase desabou a laje. Foi um negócio, tu não imagina, quase morri do coração. Escorria a água aqui por essa escada. E quando eu subi, lá em cima, lembra onde vocês tinham [reunião] com o Gabriel? Aquilo estava com água... saindo tudo para cá.

ANEXO C

Entrevista com Telmo Lanes

(Realizada na residência do artista, em Porto Alegre - 25 out. 2016)

Como se deu o processo de organização da exposição? Se foi feito um convite...

Bom, eu não me lembro então se foi feito um convite ou não, imagino eu que já tínhamos uma ideia de fazermos uma exposição coletiva, já estávamos... O grupo já tinha um corpo, entendeu? Já não era estreante. Então, deve ter surgido um espaço, uma data boa lá e como o Pasquetti tinha essa relação com o instituto, deve ter surgido isso da exposição. Então, a gente já tinha feito uma atuação em Alegrete, outra na Eucatexpo, já tínhamos uma primeira fase de grupo, de manifesto, éramos mais consolidados, como um grupo já visto com uma certa, como um fato legal no cenário das artes, então tanto é que nos foi aberta a porta, nos foi dado todo aquele espaço inteiro, que era um grande "L". E como nossas exposições, na realidade, são coletivos, são uma reunião de trabalhos individuais. Alguns trabalhos tinham participação de um ou de outro, mas na realidade eram trabalhos individuais. Tanto que se desenvolvia individualmente, podendo ter um apoio de um ou de outro, "ah, me fotografa aqui", ou eu mesmo fotografo, "ah, Mara, quero fazer um ensaio assim, assado, fotografa para mim?". Naquela época era moda tu ser o ator, uma performance que tu fazia com os objetos, tu que manipulava ou então convidava um colega, um outro artista, para manipular as coisas e tu fotografar, então tinha essa colaboração. Mas eram trabalhos individuais. Aí cada um... Deve ter feito... Alguns trabalhos eram inéditos, alguns trabalhos eram novos, uma série mais completa, tinha espaço para isso. Era um lugar específico, uma coisa de artes, não era um centro cultural, era uma galeria já organizada. Então era isso, trabalhos individuais que a gente desenvolvia com colaboração de outros artistas.

Todos os trabalhos eles tem bastante a questão individual de vocês, produções de cada um, mas eles tem essa questão do corpo bastante presente. Vocês pensaram sobre isso?

Não, eu te diria que isso é uma coisa de época, de tempo, tendências, coisas assim, sabe? De valores daquela época. Então isso era um ponto em comum porque era um ponto da época. O *boom* da arte povera, da *body art*, coisas assim, da performance. Então isso é que estava brilhando nos olhos das pessoas, novas linguagens, montagens de objetos. Novas linguagens. Era uma releitura do dadaísmo, daquela coisa, sabe? Aquela coisa veio muito forte. Veio a arte pop e... tinha um dadaísmo no ar muito forte, então isso fazia parte. E como as coisas eram imateriais, eram ações, montagens, momentos, às vezes improvisado, a fotografia era o nosso registro, e ficava então um trabalho com o corpo, era comum para a Mara, para o Asp, para a Vera, o Pasquetti também teve alguma coisa assim, bastante coisa assim. E para mim. O Clóvis trabalhou com o corpo também, tinha trabalhos dele com outras pessoas, com ele mesmo, então realmente esse era um ponto em comum de todos. Mas uma coisa que eu diria assim, é o espírito do tempo, era um ponto em comum. O trabalho com corpo, ações e performances e o registro fotográfico. As duas coisas andavam juntas.

Então vocês não pensaram muito...

Vamos fazer um grupo de... (risos)

Não, não. Nem isso, mas pensaram, quando vocês estavam organizando a exposição, conversaram entre si sobre o que cada um iria expôr.

Não. Não teve esse... Ah, o fio condutor da exposição vai ser esse, e vai amarrar tudo. Não. Cada um desenvolveu um trabalho. Vamos fazer... Cada um vai ter uma parede, tantos metros, vamos preencher, fazer isso. E cada um tinha os seus trabalhos se desenvolvendo, desenvolvidos, ampliaram-se os trabalhos, reduziram-se, se montaram para aquela exposição específica.

E agora umas perguntas mais sobre a tua trajetória mesmo, como tu começou a produzir? Trabalhava com que meios? Começou com foto, com desenho, com pintura?

Ah, eu sempre desenhei bem, então sempre me destaquei num grupo como um bom desenhista, e tal. E isso, obviamente, vai abrindo meus olhinhos, me ajudar a ver coisas e aí fui lendo a respeito, surrealismo, dadaísmo. Daí entrei muito nessa história da arte assim, sabe? E ser rato de biblioteca, ir atrás, não tinha internet, né? (risos) Vai num sebo, procura coisas, vai na biblioteca, viaja. Então sempre indo atrás desse tipo de linguagem. Desenvolvendo coisas assim, coisas que deixavam de ser ilustração para ser um pouquinho mais de ideia, de comportamento, outras formas de comunicação, além do desenho que eu já fazia. O desenho era uma coisa meio assim, “ok”, então me preocupei mais com conceitos novos, com uma linguagem nova, era o momento do tropicalismo, Brasil, tropicália, esse universo *pop* anos setenta, volta para o corpo. Uma herança *hippie*. Mas é, a cultura assim de *hippie* da cidade, viver em comunidade, essas coisas assim, as pessoas... Era essa a batida. Então, claro que eu tive conhecimento e fui indo. Aí eu comecei fazendo desenhos, como eu te falei, depois eu parti para fazer alguma coisa de arte objeto, já de... Essa unha do “Íntimo Exterior” eu deixei crescer dos 18 aos 21, então era bem guri, bem novinho, e já tinha uma noção que aquilo era um trabalho, uma escultura, vamos dizer assim. Eu não deixei ela crescer para tocar violão. Não. Era uma escultura. Ah, vou deixar crescer sendo uma escultura. Então desde o começo ela já foi projetada para isso, entendeu? Então, eu já tinha essa noção do que poderia ser, essas coisas assim, qual é a linguagem que eu gostaria de trabalhar. E aí o corpo veio... bah. Porque dependia de mim só né (risos). E tu ser a expressão, tu ser a obra, é maravilhoso. Tu percebe que tu pode... Isso é uma coisa tua e é universal, né? Além de tudo, eu sempre me preocupei muito em quebrar as coisas mais elitizadas. Linguagens mais estranhas, ou linguagens mais herméticas, eu sempre me preocupei muito em quebrar isso e ter uma linguagem mais universal, um entendimento mais amplo dos meus trabalhos. Sempre procurei muito atingir a todo mundo, assim em um grau ou outro, no estranhamento, de passar alguma coisa para todo mundo.

E nessa época tu era aluno do IA?

Eu fui... Não. Eu fui aluno na verdade da escolinha de artes. Eu com 17 anos, entrei na escolinha de artes, que tinha no Instituto de Artes, onde os professores eram o Pasquetti e a Mara.

Eu não sabia que tinha existido isso!

É que tinha um movimento no Brasil de escolinhas de arte. Era o nome do movimento. Então, universidades abriam espaços para os alunos darem práticas artísticas para crianças e adolescentes. Então assim, tinha essa coisa, um movimento legal no Brasil todo. E o instituto de artes tinha uma escolinha. Era uma época que eu já queria fazer alguma coisa, aí ganhei uns prêmios em concursos de cartazes, cartaz de empresa, de não sei o que lá, esse tipo assim de movimento, que foi um movimento de cartaz para uma coisa ou para outra, de comunicação visual, que eu já desenvolvia bem. Então eu ganhei um certo dinheiro, e bah, vou investir em mim. Aí fui para uma escolinha de artes, curti e depois fiquei sabendo do Instituto e fui atrás, me matriculei e aí fiquei conhecendo lá o Pasquetti e a Mara e meu relacionamento com eles e outras pessoas se ampliou, e aí foi mais um mundo que se abre.

E foi lá que tu conheceu todo mundo?

TL: É, a partir dali, entendeu? Aí provavelmente nossos trabalhos, que o Pasquetti colava muito bem, performances, trabalhos em grupo, essas coisas de criação coletiva. E trabalhava-se com além dos objetos, papéis e coisas, músicas, danças, no laboratório fotográfico. Onde tu aprendia a fotografar, a ampliar, a brincar com a ampliação, com objetos, papel, luz, interferências no meio fotográfico. Então aí se amplia um pouco mais o universo. Então aí o contato com a fotografia e as possibilidades de registrar, ampliar e ela ser o trabalho, o registro do trabalho, começou ali.

E isso mais ou menos em que ano?

(silêncio). 2016 menos... quarenta? dá... (risos)

(risos) É, não adianta...

76, vamos dizer, não, 75. Eu conheci o Pasquetti devia ser 73, 74, 75, por aí, essa zona aí.

E quando tu começou a trabalhar com fotografia, como eu posso dizer... A linguagem fotográfica, como tu via ela relacionada a tua obra naquele momento?

Era uma grande maneira de registrar. De materializar uma coisa que era meio... Imaterial. Uma unha. Tu vai levar um dedo para uma exposição? Então a fotografia ajudava a materializar teus objetos, teu alfabeto, tua linguagem, e registrava. Dá uma sequência, uma ordem. Várias maneiras que ajudam as pessoas a lerem o teu trabalho ali. Então a fotografia materializava e ficava uma coisa mais universal. Todo mundo via uma mesma coisa e podíamos falar daquilo ali, então ajudava a ideia a ir mais adiante. Nessa exposição, na "Mixtos e Manias", tinha os painéis lá com a minha unha, e também tinha um altar com minha unha. O altar se foi e ficaram as fotos. Todo mundo aqui tinha umas coisas muito de movimento, que ficou o registro. E isso era maravilhoso, a fotografia ganhava o *status* de gravura, vamos dizer, de arte, de obra de arte. Não era a fotografia jornalística, não era mais a fotografia com um fundo comercial lá para uma publicidade, ou jornalística para... Não, a fotografia não apenas como um retrato, mas tinha uma coisa além de uma reportagem. Tinha uma ideia, uma composição, uma coisa que extrapolava o simples registro.

Sim. E tu pensa que a "Íntimo Exterior" é uma performance então, que a fotografia acaba servindo como um documento de uma ação que tu fez?

Tem esse viés, claro que tem esse viés. Porque, na realidade, se eu pensar assim em fazer uma performance, seria mais difícil, né? Um objeto pequeno, várias coisas. la ser... Não ia ficar interessante, entendeu? Agora, como foto, como filme, dá um

zoom, monta, enquadra, tem tempo de fazer a montagem dos objetos. E na época achou que eu fui... Tinha muito o mito da fotografia em preto e branco e eu quebrei isso. Aí fiz toda a série de fotografias em cores, que era uma coisa... Como eu vou dizer? Menos artística na época. (risos). A fotografia em cores tinha uma coisa... Mas o que eu queria era isso, eu gostava de estar quebrando as regrinhas, então se estava todo mundo trabalhando em preto e branco, eu tava quebrando a regrinha fazendo em cores. Então todas as impressões eram coloridas, filme colorido, o negativo, aquelas coisas, negativo colorido, ampliava... Mandava ampliar. Porque aí como era colorido, saía da tua mão e ia para uma coisa mais industrial, tinha que ampliar em cores, essas coisas assim. Daí eu fiz isso aí, porque ela é considerada menos artística, porque na época tu não tinha condição de ampliar em casa uma fotografia, fazer efeitos, tratar com photoshop como é hoje em dia e tal. Então, a fotografia tu tinha que tirar e vai, né (risos). Então nesse ponto tem um pouco de como se fotografasse uma performance, só que tem... É num espaço e uma coisa controlada, onde tu tem um controle. Como no desenho, tu tem controle. Então, um pouco de performance, claro que é. Tanto é que tem algumas partes desse mesmo ensaio, do “Íntimo Exterior”, por exemplo, assim, como tinha aquela coisa da unha comprida, estava ligado a alguns universos, populares, alguns universos de cultura popular, isso que me interessava. Então, muito estava ligado ao universo do ônibus, onde o cobrador usava aquela unha, eu tinha isso muito forte, isso para mim, bah, ali que era o ambiente para essa unha aí. Então, um dia peguei a minha máquina fotográfica, e entrei num ônibus Porto Alegre – Viamão, e fiz um ensaio fotográfico ali dentro do ônibus, aí peguei a unha, botava ela ali, fazia a foto, fazia um gesto no banco de ônibus, fazia a foto... Fiquei a viagem, ida e volta, fazendo ensaios fotográficos com a minha unha, com a minha postura, com os meus gestos no ônibus, porque ali era o universo dela. Então aqui poderia... A performance que eu registrei. Se quisesse levar... Mas não, era realmente condições... O objetivo era o enquadramento, só que dentro daquele universo, que a unha existia na cultura popular.

E tu fotografou ela com 35mm mesmo?

35mm mesmo, porque era moda fazer tudo com Fuji, ou Kodak, com a (?), aquelas coisas assim daquela época, então fotografei tudo com 35, depois ampliava.

Bem diferente do Dariano, que fotografava com umas chapas grandes.

É porque é uma questão de mobilidade, mobilidade e excesso, tudo o que tu começa a sofisticar tecnologicamente começa a ficar menos... Não é autêntico, mas menos... Automático talvez e mais ensaiado, mais técnico, mais preparado. Aí o objetivo é outro, completamente diferente. Eu acho que aí era uma questão realmente que tinha que ser uma coisa mais... Sabe? A 35mm dava essa coisa, que nem foi o VHS no começo. É girar, fotografar. Mobilidade. Então, é uma cultura que veio das chapas grandes, que é impossível fazer isso, aí a máquina ganhou uma mobilidade muito grande, a 35mm foi uma redenção para as pessoas, entendeu? À sensibilidade. Que nem hoje é o celular, naquela época foi o *boom* da 35mm, todo mundo tinha câmera, que veio muito com o filme “Blow Up”, do Antonioni, que é o filme que deu o *boom* no mundo todo de que a fotografia era acessível e possível.

Tu vê alguma relação dessa série com alguma obra de outro artista, alguma ideia que te instigava na época?

Sim, claro, claro. Eu sempre gostei e me interessei pelo que estava acontecendo no mundo das artes, no mundo todo, tanto que eu nunca fiquei assim “ah, tá, tá bom, é isso mesmo”. Aí, eu sempre fui meio rato de biblioteca, acompanhava as revistas, importava as revistas, assinava uma revista aqui, ia atrás... Então, eu sempre sabia o que estava acontecendo, né? Nos Estados Unidos, Europa, linguagens e coisas... E nesse trabalho que tinha muitas pranchas, muitas coisas tinham a ver, por exemplo, tem uma Mona Lisa lá com a unha no nariz. Claro que era uma referência com Duchamp. Uma outra coisa bem clara... Não sei se tu conhece, o Robert Smithson, trabalhava com *land art*, americano, que fez aquela “Spiral Jetty”, então uma – que eu adoro ele – um dos trabalhos era a “Spiral Jetty” com a unha na ponta. E já é a segunda referência que eu fazia com ele. Em um outro trabalho que eu fiz, que é o “Transmissão Mexida”, que era creme dental sobre TV, eu também fiz a

mesma coisa, fiz a “Spiral Jetty”, e está nesse trabalho, é que eu adoro ele. Então, ok, fazia referências assim. Outra... E assim como essas, deveriam ter outras coisas lá, que eu curti, “ah isso aqui eu curto”, que com uma série grande, tu tem essa liberdade de fazer coisas únicas, fazer homenagens, fazer um referência, fazer... A coisa sai um pouco do rígido e fica um pouco mais... Tem um pouco de brincadeira, que fazia parte do nosso trabalho. Tem um pouco de “ufa”, relaxar, brincar, que nem tocar um instrumento, que nem como um músico faz, pega e faz um improviso... Esse tipo de coisa que tinha no nosso trabalho que é muito legal, que é uma coisa que a gente perde, vai ficando muito adulto e racionaliza muito as coisas, então essa brincadeira, esse... Que dava um certo frescor nos trabalhos, um movimento... No grupo como um todo. O humor, a brincadeira, a leveza, a abertura para influências do outro. Então, isso tudo é muito legal que é o espírito da época, o espírito do nosso grupo tinha, que transmitia, que era uma coisa descontraída, não o peso de um raciocínio, de um tratado, uma filosofia. Apesar de eu gostar de tudo isso, saiam trabalhos meio assim, “opa, legal, ficou bom, ok, amplia, monta e deu”. Foi uma brincadeira que ficou boa, vamos lá. Não tinha muita frescura, umas coisas eram super bem pensadas e uma grande parte que era uma coisa aberta, aberta ao que ia acontecer, ao que vinha acontecendo.

E quantas fotos tu fez para essa série?

Olha, eu me lembro que naquela época tinha uns 36 painéis. Tinha muito painel. Te confesso que nem todos eu tenho ainda hoje, mas tinha desde o Armstrong na lua com a unha, tinha a Mona Lisa com a unha no nariz, coisas parecem que meio bobas, mas na série toda elas ficaram muito interessantes. Tem a espada de São Jorge com a unha. Então, é coisa bem Brasil, muito forte nesse esquema aí. O meu altar, ele ficou bem interessante, eu fiz assim: a base, depois botei uma redoma de vidro na unha, e em cada lado tinha dois comigo-ninguém-pode, uma planta que eu gosto muito, tem coisas que eu me empolgo, e aquela unha no meio. Muito Brasil mesmo, muito o esquema do olho gordo, proteger os negócios, essas coisas do comigo-ninguém-pode que é uma textura super brasileira, a gente percebe. Então, eu gosto muito disso. Tinha muito as pitadas de Brasil, sabe? Até um anel com a

unha ali. Eu devo ter uns 20, mas alguns já nem existem mais, alguns negativos não existem, alguns negativos existem, em algum momento da minha vida eu fui relaxado, perdi aquelas coisas. Então tem muita coisa... E tem outra coisa: teve um filme agora, o curta-metragem aquele do Nervo Óptico. Aí, para o curta-metragem, eles pediram: “ah, faz um material contemporâneo para pôr no filme”. Aí eu fiz todo um trabalho contemporâneo com essa unha, uma releitura dessa unha. Acho que tu não conhece, aparece no filme muito rápido.

A sobre foto de criança?

Não, esse é dos antigos. (pausa: vamos ao computador ver os trabalhos). Mas foi o meu trabalho que foi constituindo mais trabalhos. Ele teve um prêmio no Paraná, em um salão que tinha lá, e (pausa)...

Ah, tu tem as imagens (digitalizadas)?

Muitas eu tenho. Só não tenho todas, como te disse. (pausa). E é bem assim (descrevendo os trabalhos), é uma foto, acho que da Art in America até, que tinha uma imagem maravilhosa. Daí botei minha unha, “clic e pum”, entendeu? Sem montagem. Aqui essa também tem muito a ver com essa coisa do Brasil, batuque, a coisa afro, mística. Essa aqui tá uma coisa quase que foi feita para a Zero Hora, para o material de divulgação. Então fiz essa aqui, o da bala também é muito legal, eu me lembro... Peguei, fiz um embrulho de jornal, no tempo que tinha Folha da Tarde, essas coisas assim, uma situação coletiva, e aí era uma coisa de violência, retratar esse tipo de coisa... Essa foto aqui é muito legal também. Então tinha coisa que era a ver com Brasil, com situação de universo mais pop. Aí tem essas aqui que eu falo, que é a espada de São Jorge, com a ponta, que é uma analogia de forma que funcionava muito. Mesma coisa essa aqui. Ó, uma cruz com a unha. Eram uns ensaios, umas coisas coisas semelhantes à outras. E agora a pouco tempo eu fiz isso aqui. Pediram para o filme e eu... (pausa) Bom, essa daqui é do tempo do ônibus, aí fui pegando algumas coisas que eu tinha e remontei, ou refiz conforme eu tinha na minha cabeça. Então, essas coisas eu fiz... Essa lembra a foto do ensaio,

eu acho que nem é a foto do ensaio, na realidade. Como não tem mais, vou lá, eu que criei mesmo, eu faço o que eu quero. Então, eu refiz, remontei o trabalho. E aí tem a sequência de slides que está naquele filme. Eu reli algumas coisas de uma outra maneira, com uma outra estética. (pausa)

Ah, lembro sim dessa sequência, estava revendo ontem.

Aí eu, tudo o que viesse... Essa é uma pintura minha, atual, que aí botei uma coisa antiga, que tem a ver com o que eu estava pensando. Esse aqui é outro trabalho meu antigo também, que é o dinheiro torturado. Comigo-ninguém-pode de novo. Muita carne. E é isso, isso foi uma releitura do meu trabalho que aí eles pediram para o filme eu eu disse “ah, vou fazer”, que esse é um trabalho que eu gosto muito. Eu dou muito valor a ele. E ele é infinito, é um trabalho que não tem forma infinita, dimensões variáveis, eu faço o que eu quero com elas, uma projeção, um filme, essa ideia como é minha, eu faço dela uma variedade de possibilidades muito grande.

E esses painéis ainda estão contigo?

Agora não, eles estão indo lá para São Paulo, vai ter uma exposição do Nervo Óptico em São Paulo agora em novembro...

Ah, é verdade, por isso que a Vera vai estar lá, tudo fez sentido agora.

E aí esses painéis estão indo para lá. Eu fiz até um novo, um painel novo que é o “zunha”, que é esse aqui (pausa: novamente vamos até o computador para ver a obra). Ó. Isso daqui foi baseado, o *lettering* é baseado numa foto. Essa foto aqui é da época, eu me arranhei a palavra “zunha” e montei esse painel aqui. Eu traduzi pro gráfico aquela assinatura lá e montei essa coisa mais emblemática, assim, sabe? Que dá uma força, que daí ela fica no centro, um painel grande, tem um metro, mais de um metro e sessenta, e os pequeninhos ficam do lado, vai dar uma coisa legal. Ó, vai ficar uma coisa assim (mostrando a imagem possível da montagem). Vai abrir... Aí eu criei uma similaridade aqui, e esse que vai estar lá em

São Paulo agora. Esses são os painéis que existem.

Só esses (quatro)?

Só esses.

Eram quantos? 36?

36 (risos).

Eles foram sumindo?

Ah, sumindo, vai indo, acontecendo, jogando fora, são umas coisas assim que vão acontecendo, entendeu? Aí também, são 40 anos. Haja arquivo (risos). A vida passou por momentos, e em uns momentos não eram daquele valor todo, sabe? Deixei apodrecer... Negativo, essas coisas assim. Tem muita coisa, mas algumas coisas se foram, claro né. A unha eu tenho ainda. A verdadeira unha eu ainda tenho comigo, ela está ali, existe ainda, tanto é que eu posso refazer qualquer montagem, aí fotografo ela de novo, remonto... A unha ainda eu guardei, para tu ver como ela ainda tem um valor inestimável para mim.

Uma aura na unha. O que eu ia te perguntar? Se com toda essa coisa política que estava acontecendo na época, se isso era pensado por vocês, mas mais especificamente por ti, já que tu levantou essas questões brasileiras na obra.

Sim, claro, como eu falei, é da época do tropicalismo. O Caetano lançava um disco e todo mundo “ahh”, sabe? As coisas vinham, era contemporâneo disso. Essa preocupação, não preocupação, mas naturalmente, qualquer ode ao povo brasileiro naquele momento já era legal, trabalhar com a cultura brasileira era legal, então a gente fazia isso, trabalhava com essa cultura, ou com a paisagem, com o gesto, com a dança. Tudo era tropicalista, era o grande lance. Lá fora, claro, Beatles, Rolling Stones, a cultura pop... Mas aqui nós tínhamos o tropicalismo, quente, acontecendo,

vivo, né? Então a gente vivia com isso na cabeça, a gente se sentia contemporâneos disso, todo mundo trabalhando junto. Macalé, essas coisas... Tudo, né?

Anexo D

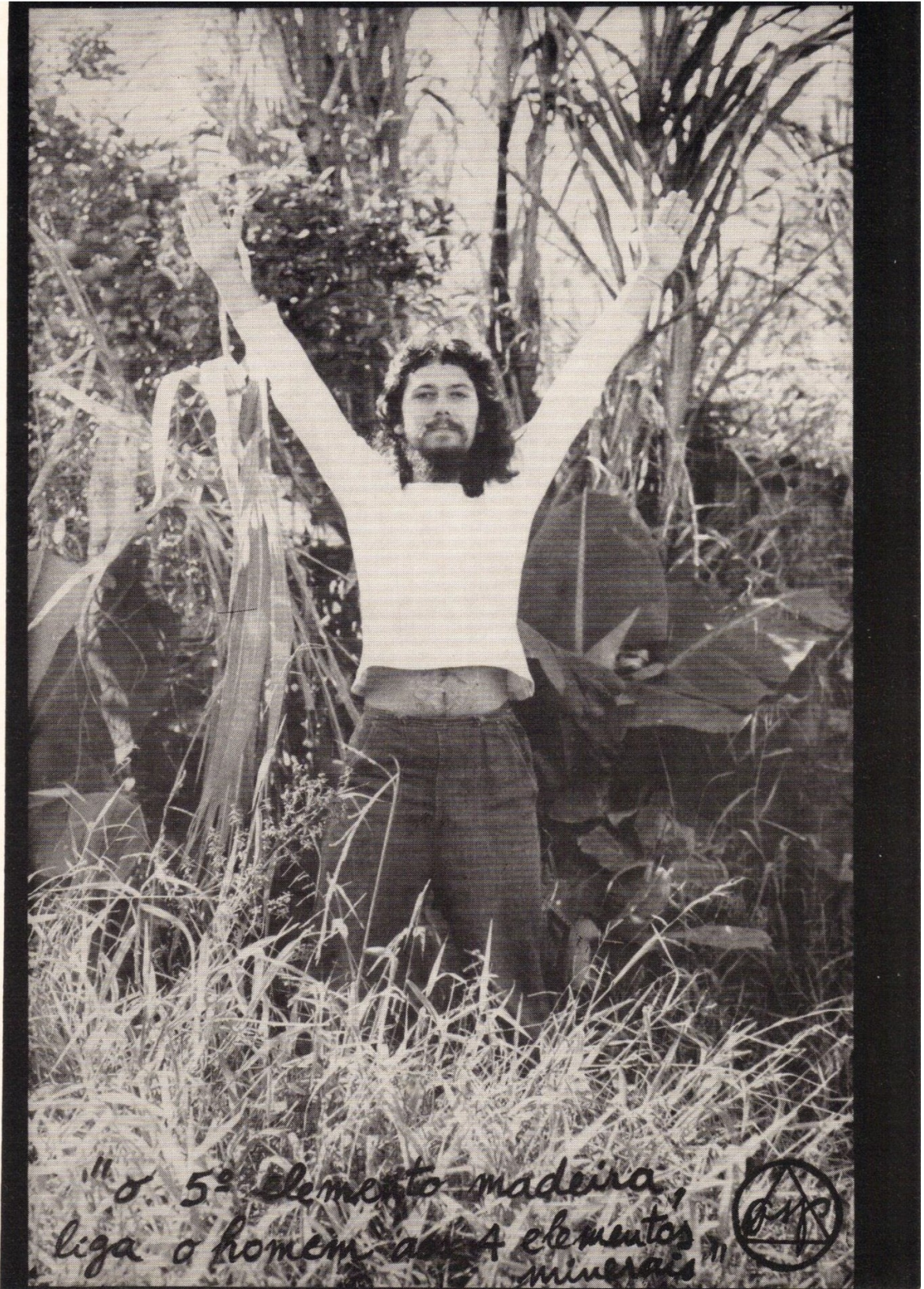
Catálogo da exposição "Mixtos e Manias/Nervo Óptico" (1978)

Nervo Óptico

Carlos Asp
Clovis Dariano
Mara Alvares
Telmo Lanes
Vera C. Barcellos

27 DE SETEMBRO A 10 DE OUTUBRO DE 1978
PINACOTECA DO INSTITUTO DE ARTES

MEC FUNARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROFESSORIA DE EXTENSÃO
INSTITUTO DE ARTES



"o 5º elemento madeira,
liga o homem aos 4 elementos
minerais"



O "NERVO L>PTICO"

O que singulariza o grupo "Nervo l>ptico" é a perseverança com que seus componentes continuam fiéis ao seu projeto inicial. Fazer da arte um campo de experiências. Não a mera "estética". Questionar incessantemente a expressão, preocupados com a sua eficácia informacional. Desmistificar os meios, e as técnicas, e os conteúdos e "sentimentos", para em seu lugar, e ao mesmo tempo, redescobri-los em outros planos, reformulados, renovando-os no imprevisto (geralmente coerente) de uma obra assumida mais como atividade, como procedimento. Assim, o comportamento é que é por si artístico e tem por finalidade a determinação do valor, dos fundamentos e das significações do que os civilizados, ainda no século vinte, chamam de "arte".

Não se pode pensar o "Nervo l>ptico" como um grupo homogêneo. Suas pesquisas não formulam uma fisionomia geral ou genérica, cada um ocupando um posto determinado, num plano pré-fixado, cumprindo um papel definido dentro do todo. Nada disso. As figuras são díspares, seguindo caminhos pessoais. O que os reúne não é nem mesmo um conceito comum de arte, ou de não-arte, mas uma disposição de trabalhar os signos de nossa época, formulando códigos específicos, desmembrando-os analiticamente, depois, transformando-os,

sintetizando-os em técnicas que utilizam os "mass-media" atuais, apropriados não só para dizerem novos conteúdos de um mundo em mudança, mas também o mesmo lastro de humanidade de que se ocuparam os artistas de outras épocas, embora redefinindo-o. neste modo, pode-se dizer que a atual mostra é um conjunto de mostras individuais de artistas cuja unidade se faz pelo cunho de pesquisa que dão ao seu fazer artístico, mais do que no empenho de obter obras acabadas, definitivas expressões de algum mesmo ideal.

Carlos Asp já é muito conhecido por suas experiências ambientais, através das quais procura introduzir o espectador ativo num mundo de signos e símbolos pesquisados em religiões e filosofias esotéricas que devem reconduzi-lo à participação ou integração numa idéia da totalidade do universo ou natureza. Contudo, o emprego de meios, materiais e cores, simbólicos estabelecem uma dialética entre ilusão e realidade, que põe em questão a própria eficácia da arte como instrumento comunicativo, capaz de proporcionar esta integração mística.

Clóvis Dariano trabalha a ambiguidade da representação fotográfica. Ele assume este meio moderno de fixação de imagens não como um recurso para representar, mas como um discurso paralelo à realidade que ao ser

"pronunciado" cria distâncias entre a realidade que representa e a própria realidade do seu dizer. Nas séries anteriores do seu trabalho, a fotografia descolando-se da própria fotografia exatamente recoberta, descobre a distância, revela a diferença entre realidade e representação, mostrando-se como linguagem, ou ao menos, como discurso correlato. Na série atual, ainda que o tema (erótico?) do corpo feminino tenda a polarizar o interesse, a superposição das fotos, o emprego de retoques expressivos, a dilaceração do papel, procuram reforçar a dialética tensa da significação diferenciada entre realidade e representação.

Mara Álvares utiliza um complexo de códigos, senão de linguagens. Para ela tanto o signo gráfico, como o fotográfico, o objeto, a gestualidade e, mais largamente, a expressão corporal, cooperam na criação de um evento em que as significações se rebatem, se reforçam, configurando uma espécie de rito cujo mito, embora no silêncio, se diz ou se mostra. A performance ambiental que ela nos propõe ainda que constitua um rito fictício, ou por isso mesmo, pouco tem de misticismo. Ao contrário de Carlos Asp que propõe uma idéia de integração a partir de uma concepção quase religiosa

da natureza, Mara parte do corpo, fundamento da linguagem, no seu desenvolvimento na natureza ou ambiente cultural, sendo o seu relacionamento temporal com os objetos, espaços ou signos, a determinante do seu significado. A obra de Mara oferece, por isso mesmo, por sua polissemia, maiores dificuldades, talvez, de decodificação. Mas a reiteração do contato com seus elementos, que a obra mesmo proporciona, nos familiariza, pouco a pouco, com a sequência dos signos que estão a perfazer a linguagem que ela deseja formular.

Telmo Lanes nos oferece nesta mostra uma sequência de trabalhos em que perspicácia e humor condimentam um enfoque pessoal dos problemas da linguagem visual. Um elemento fetichizado, uma unha alongada, aparece inserida em contextos paradoxais, rompendo as significações correntes, para introduzir a inquietação nas interpretações múltiplas a cargo do espectador. O signo "unha" serve ora como emblema, ora como uma espécie de totem dessacralizado pelo humor, que põe em crise as significações dos contextos cotidianos em que aparece. A potência mágica de signo reinventa, ou pelo menos questiona, os mitos e ritos da vida nos seus mais variados condicionamentos,

problematizando, com seu impacto visual, pessoa, sociedade, costumes, instituições, cultura e civilização.

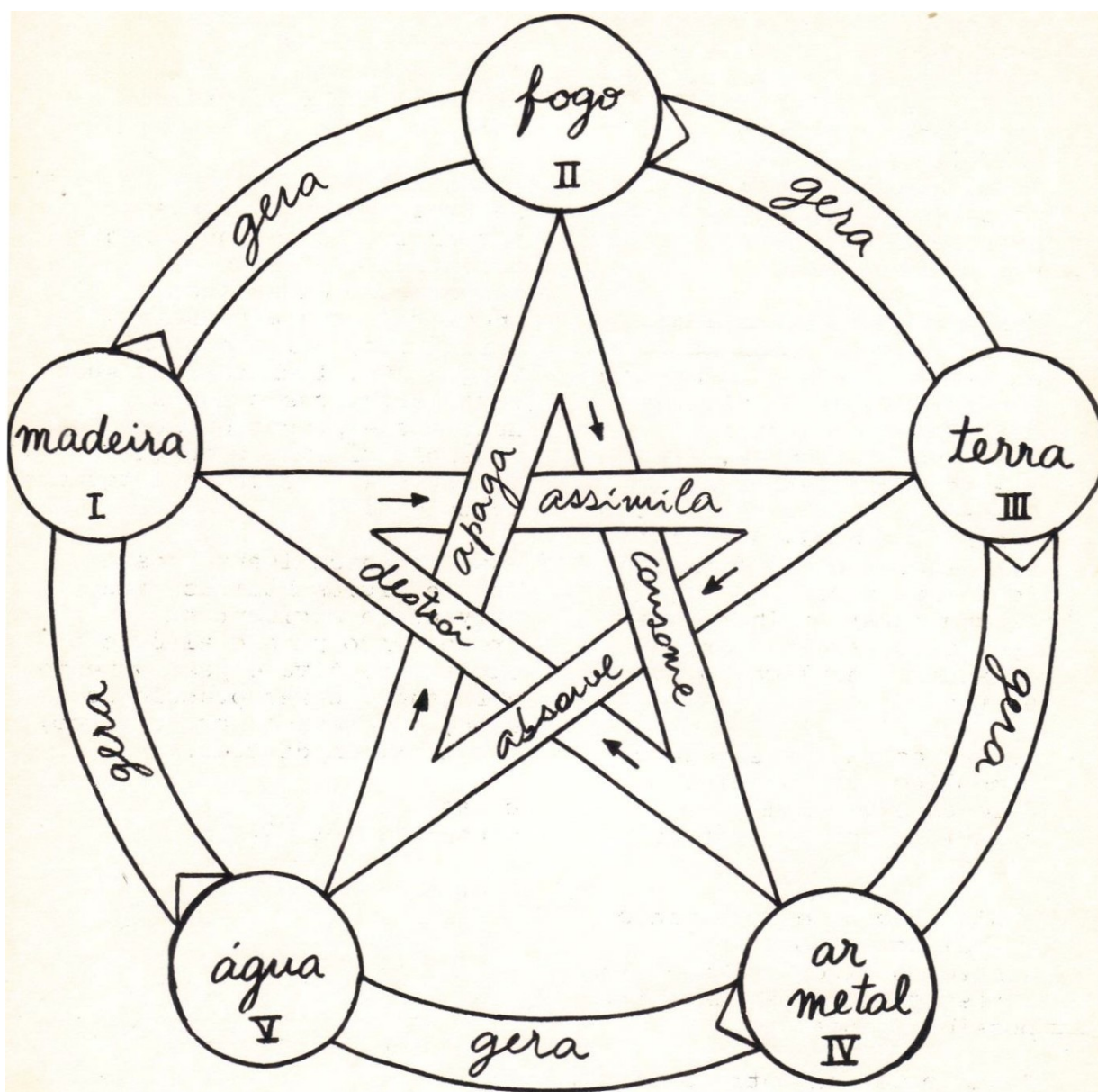
Vera Chaves Barcellos reorienta suas pesquisas, deixando temporariamente suas preocupações psicológicas, para dedicar atenção a uma dimensão sociológica. Se antes propunha imagens testes para serem decodificadas pela intensão subjetiva do espectador, ou convidava-o a experienciar significações de sua própria epiderme, agora ela documenta sua própria experiência de outros povos e sociedades. Os muros de Barcelona com seus grafite ideológicos, são assumidos por ela como signos de códigos que se entrecrocaram, fazendo as significações variarem do puro conteúdo que pretendem pronunciar, para a modalidade gráfica das suas sobreposições, seu mútuo dilaceramento, que expressam o conflito das tendências de uma sociedade. Na presente mostra, duas séries de trabalhos são reunidas. Uma de fotos em preto e branco tem caráter principalmente documental, como um ponto de partida para outra série mais ambiciosa e ratificada pelo êxito plástico e colorístico dos resultados em que empregam o xerox colorido na obtenção de efeitos que não escapam ao prazer estético. Nesta série de xerox a arte de Vera alcança uma alta

qualidade, que não chega a conflitar com o flagrante das mensagens que buscou captar, mas que sem dúvida as transpõe a um nível de reflexão sobre a comunicação humana, pensada em termos de pura visualidade.

de se lastimar a ausência nesta mostra da participação de Carlos Pasquetti, artista que se tem revelado como um dos valores mais significativos, não só do grupo "Nervo Óptico", mas da própria arte riograndense. Seu trabalho atual, em vias de desenvolvimento, não lhe deu condições de participar do atual acontecimento. Mas ele se fará presente, sem dúvida em outra ocasião.

Seja como for, a mostra do "Nervo Óptico" na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS realiza um de seus propósitos fundamentais: Incentivar a pesquisa artística a nível universitário, cuja importância e significação consideramos igual ao da pesquisa científica e tecnológica. Através desta mostra reiteramos nossa pretensão e reivindicação de que a arte como pesquisa, no sentido forte da palavra, venha a merecer da Universidade o mesmo tratamento que as outras áreas mencionadas.

Carlos Scarinci



OS 5 ELEMENTOS

I . VERDE . PRIMAVERA . PLANEJAMENTO . FIGADO/VESÍCULA BILIAR . VISÃO

II . VERMELHO . VERÃO . CONSCU:NCIA . CORAÇÃO/INTESTINO DELGADO/LIGAÇÃO DOS 5 CARACTERES . CIRCULAÇÃO/SEXUALIDADE

III . AMARELO . CANÍCULA . PENSAMENTO . BAÇO PANCREAS/ESTOMAGO . GOSTO

IV . AZUL/BRANCO . OUTONO . RESPIRAÇÃO . PULMÃO/INTESTINO GROSSO . OLFATO

V . TRANSPARENTE/CINZA . INVERNO . PURIFICAÇÃO . RINS/BEXIGA . AUDIÇÃO

... sendo a função maior da arte hoje religar o homem à fonte dos conhecimentos da Vida, e sua filosofia, a integração harmônica e perfeita com a Unidade do Todo, decidi investigar as possibilidades plásticas das experiências que venho tendo nos últimos anos.

desde o conhecimento das energias existentes na natureza, que são formadoras e mantenedoras da Vida no ser humano (religião africana, candomblé, etc.), até os ensinamentos da filosofia chinesa e o estudo dos 5 elementos básicos e sua relação com a formação do ser e da vida em geral (acupuntura), valho-me de tudo isto para tentar entender e explicar o porquê da vida.

nesta mostra, os elementos simbólicos são simples e diretos e vão bem especificados no gráfico anexo.

a situação de envolvimento e ritual ao mesmo tempo, sempre me ligou muito e sigo investigando suas possibilidades.

"onde o Céu encontra a terra, ali nasce a alma do vale", diz FU-HSI criador dos 8 hexagramas básicos do YI CHING, o livro das mutações.

aqui a linguagem da filosofia chinesa serve

perfeita e claramente para expressar o que me "impressiona" os sentidos VISÍVEIS e INVISÍVEIS no momento.

a leitura da linguagem da natureza em suas diversas formas traduz o conhecimento ancestral e a chave da perpetuação da sabedoria ancestral. assim os dois princípios, ativo e passivo, Yang e Yin, ilustram com suas características o que a natureza expressa em sua essência mínima. o encontro do céu com a terra cria todas as coisas.

assim o entendimento dessas duas energias básicas, uma ativando e movimentando o crescimento para o alto, e a outra receptiva e passivamente abrigando, o receptáculo do alto, e atrãindo para o fundo, são a origem de tudo.

c. asp
pinheira, set. 78



A parte pelo todo
Planos, fragmentos, univocidade

e pontos de ruptura
Jarrano 18

" A PARTE PELO TODO "

Planos, fragmentos,
inserções e pontos de
ruptura.
12 painéis (fotografia/
desenho)

" A parte pelo todo " é uma
seqüência composta por
Planos, fragmentos,
inserções e pontos de
ruptura.

Os Planos são considerados
como elementos ideais para
que se desenvolvam situações,
tanto sobre sua superfície
como por detrás dela. Estas
situações determinam o
confronto imediato entre o
objeto ideal e o objeto real.

Todas as variações dos
Fragmentos, acontecem sobre
o plano, demonstrando
especificamente o ato de
seccionar/dividir o todo,
enquanto que nos Planos e
Inserções pressupoem-se que
o objeto real (corpo) esteja
cpmpleto, embora reprimido.

Nos fragmentos, os volumes
e texturas são alterados cor
a substituição da realidade
fotográfica pela ficção do
desenho.

Tanto a fragmentação como o
rompimento dos planos
pressupõem uma ação violenta,
premeditada e,
conseqüentemente, limitada
a zonas denominadas "Pontos
de ruptura".

A interligação destes
elementos permite a criação
de um trabalho que pode ser
concreto, pode ser um estaco
íntimo, um acontecimento,
uma abstração, uma análise
do conflito entre os
valores e tabus sociais e o
ideal do indivíduo. Em suma:
ele pode ser real ou
fictício.

Dariano Set/78

PICTOGRAFIAS

M. ALVARES-78

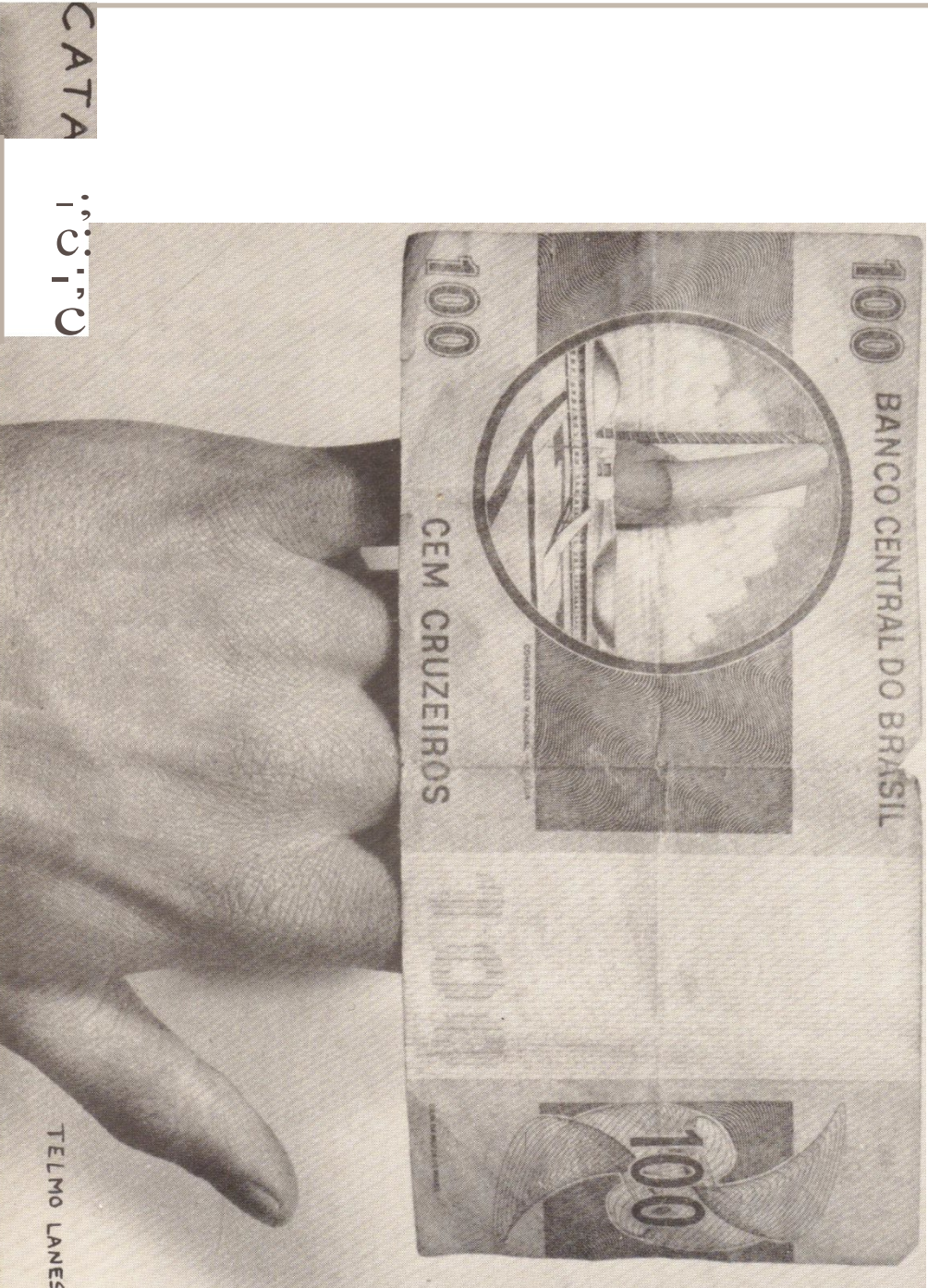


PICTOGRAFIAS

Trabalho composto por

fotografias,
desenhos,
movimentos.

1978

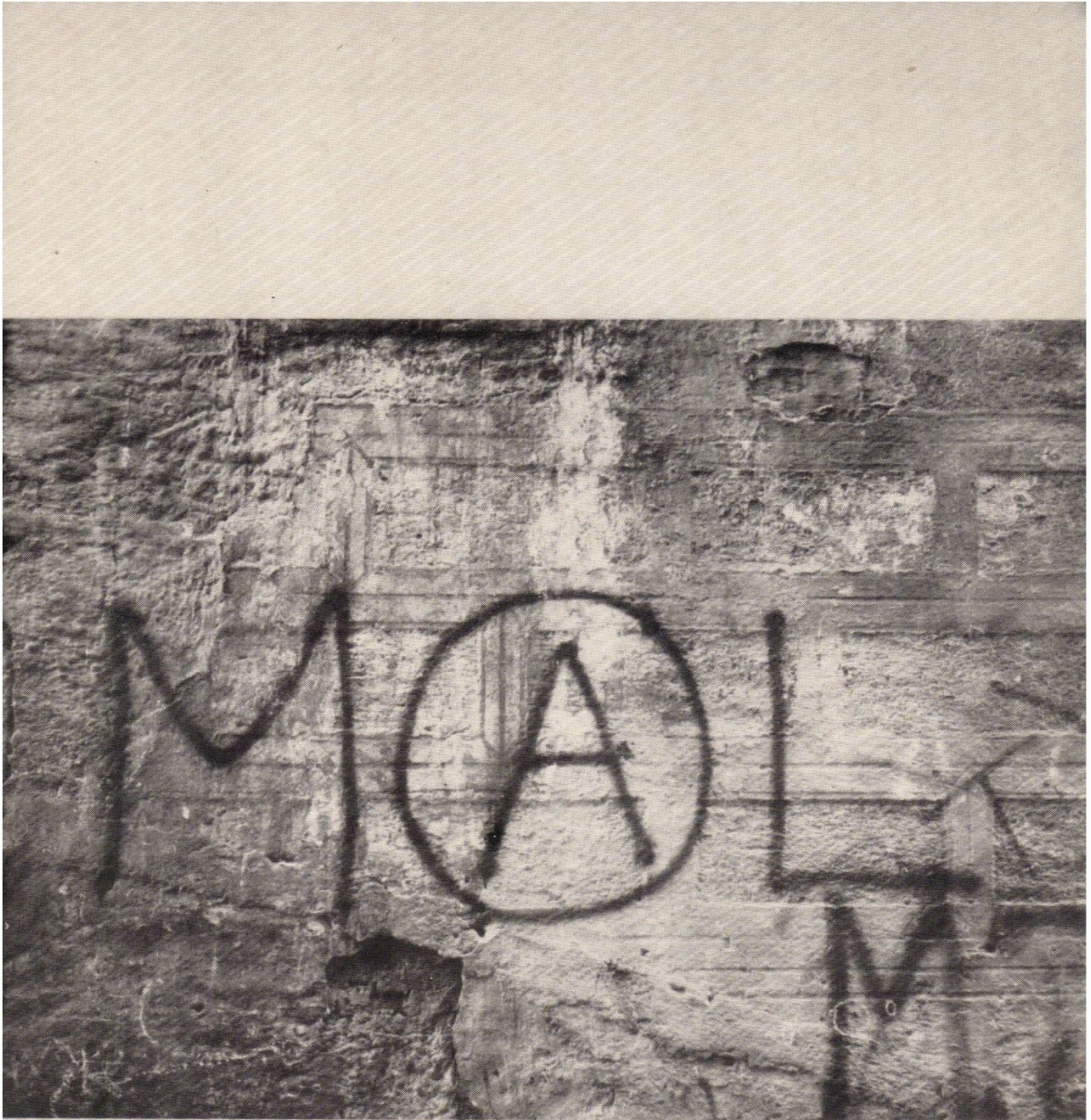


TELMO DA SILVA LANES

Título: INTIMO EXTERIOR

'Desenvolvi um trabalho que coloca aspectos da relação entre o INTIMO pessoal e, como indivíduo participante de um processo cultural, com o EXTERIOR social, histórico. A atitude de deixar crescer a unha do dedo mingo da mão esquerda, é vista como um

aspecto popular e uma característica social. Relaciono este elemento INTIMO / EXTERIOR, a unha, com imagens que apresentam um estudo das dimensões desta atitude. um trabalho de investigação sobre a anatomia social.



MEMÓRIA DE BARCELONA

VERA C BARCELLOS



MEMÓRIA DE BARCELONA

Memória de Barcelona é um trabalho estritamente documental. Uma liberdade que tomei de desviar-me um pouco da "minha obra" e usar o "olho" da cimara fotográfica para simplesmente captar um tipo de realidade. Justamente a realidade que mais me impressionou em minha Última viagem: a cidade de Barcelona.

Na língua catalã, recentemente liberada, muitos gritos, muitas idéias, muitos posicionamentos se sobrepõem

estampados nos muros. Nos cartazes colados, rasgados e recolados e nos pichamentos sobrepostos, lutam as ideologias políticas e sociais, as direitas e as esquerdas, o machismo e o feminismo.

Essa luta se faz abertamente, com grande força e premência, características de um momento de liberação, após um prolongado silêncio de quarenta anos.

Vera C. Barcellos