PINACOTECA

Barão de Santo Ângelo

Catálogo Geral | 1910–2014

VOLUME II

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor e Pró-Reitor
de Coordenação Acadêmica
Rui Vicente Oppermann

Pró-Reitora de Extensão
Sandra de Fátima Batista de Deus

Vice-Pró-Reitora de Extensão
Claudia Porcellis Aristimunha

Diretora do Departamento
de Difusão Cultural
Claudia Boettcher

Diretora do Instituto de Artes
Lúcia Becker Carpena

Vice-Diretor do Instituto de Artes
Raimundo José Barros Cruz

COMISSÃO ORGANIZADORA
DOS 80 ANOS UFRGS

Carlos Alexandre Netto
Celso Giannetti Loureiro Chaves
Claudia Boettcher
Enoí Dagô Liedke
José Carlos Ferraz Hennemann
Márcia Barcelos
Ricardo Schneiders da Silva
Rui Vicente Oppermann
Sandra de Fátima Batista de Deus
Temístocles Américo Corrêa Cezar

EDITORA DA UFRGS

Diretor
Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial
Carlos Pérez Bergmann
Claudia Lima Marques
Jane Fraga Tutikian
José Vicente Tavares dos Santos
Marcelo Antonio Conterato
Maria Helena Weber
Maria Stephanou
Regina Zilberman
Temístocles Cezar
Valquiria Linck Bassani
Alex Niche Teixeira, presidente

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROREXT

UFRGS
INSTITUTO DE ARTES

Realização

UFRGS
PROREXT
DDC
DEPTO. DE DIFUSÃO CULTURAL

DAV

PINACOTECA

Barão de Santo Ângelo

Catálogo Geral | 1910–2014

VOLUME II

ORGANIZAÇÃO
Paulo Gomes

TEXTOS
Ana Carvalho
Blanca Brites
Eduardo Veras
Paula Ramos
Paulo Gomes
Paulo Silveira

UFRGS EDITORA

UFRGS 80 ANOS 1934|2014

© dos autores
1ª edição: 2015

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

Os textos e as imagens são liberados para trabalhos escolares;
outros usos, mediante autorização, conforme a Lei de Direitos Autorais
LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.

Crédito obrigatório: Acervo Artístico IA–UFRGS.

P65 Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014 / Organização Paulo Gomes; textos Ana Carvalho, Blanca Brites, Eduardo Veras, Paula Ramos, Paulo Gomes [e] Paulo Silveira. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
2 v. (688 p.): il.; 21 × 28 cm

Apresentação de Carlos Alexandre Neto – Reitor da UFRGS, Claudia Alfaro Boettcher – Diretora do Departamento de Difusão Cultural –PROREXT/UFRGS e Lúcia Becker Carpena – Diretora do Instituto de Artes da UFRGS.

Inclui figuras.

Inclui referências, fontes primárias e acervos consultados.

1. Artes. 2. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes – UFRGS – Catálogo Geral – Acervo. 3. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Coleção Didática. 4. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Inventário – Acervo. 5. Ensaio – Compreensão – Acervo – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. 6. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Tradição – Modernidade – 1940/1950. 7. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Sintonia – Tempo. 8. Arte Contemporânea – Produção – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – 1980/1990. 9. Pinacoteca – Instituto de Artes – Identidade – Século XXI. I. Gomes, Paulo. II. Carvalho, Ana. III. Brites, Blanca. IV. Veras, Eduardo. V. Ramos, Paula.VI. Silveira, Paulo.

CDU 7(816.5) (UFRGS)

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

ISBN 978-85-386-0268-2 (Obra completa)
ISBN 978-85-386-0270-5 (Volume II)

PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO
Rua Senhor dos Passos, 248
Centro Histórico | Porto Alegre/RS | 90020–180
www.ufrgs.br/acervoartes
acervoartes@ufrgs.br

ARTE CONTEMPORÂNEA NO ACERVO DA PBSA: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DOS ANOS 1980/1990

ANA CARVALHO & EDUARDO VERAS

Para escrever a História, obviamente é imperfeita a separação por décadas. Nem tudo acontece segundo o calendário. Porém, até mesmo um historiador rigoroso como Eric Hobsbawn, ao abordar o "breve" século XX, recorre à divisão por espaços temporais de dez em dez anos.[1] A década de 1960 é referida por ele como a das "mudanças dramáticas".[2] Os anos 1970 são "perturbados".[3] Os 1980, "dramáticos".[4]

Na História da Arte, a separação por décadas se faz conveniente, sobretudo quando se constata o esgotamento da sucessão de "ismos" e manifestos que, em grande parte, definiram a modernidade. Torna-se preferível um balanço a cada data redonda. Daí o viés deste texto. Revisaremos, guardada a extensão deste artigo, a produção artística dos anos 1980 e 1990 no Rio Grande do Sul, a fim de verificar o quanto ela estaria, ou não, representada no acervo artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Para tanto, será preciso elencar, ainda que brevemente, alguns aspectos que ajudaram a caracterizar a arte daquele período. Na sequência, lembraremos como a Pinacoteca se estruturou após a edição do último Salão de Arte da escola, em 1977, quando ainda se previa a aquisição de obras para a coleção. Por fim, a partir de alguns exemplos pontuais, abriremos o debate sobre a representatividade desse conjunto de itens para o estudo da arte produzida no Rio Grande do Sul.

ALÉM DA RETOMADA DA PINTURA

No campo da arte, a década de 1980 costuma ser lembrada como a da volta da pintura (ou, pelo menos, segundo uma perspectiva do processo criador, a da retomada do prazer de pintar). Por mais imperfeita que possa parecer essa acepção, questionada no momento mesmo de seu aparecimento, ainda na primeira metade dos 80, e por mais que ela correspondesse, antes de tudo, a uma promessa logo

incorporada pelo mercado de arte, a ideia de "retorno à pintura" mantém-se como uma das marcas indeléveis daquele período. Não raro, ela vem associada à noção de um esfriamento da vertente conceitual dos anos 1960 e 1970. A arte-como-ideia, inicialmente festejada como índice de uma ruptura radical, teria, nos anos 1980, tornado-se demasiado "cerebral" e "hermética", ou, por outro lado, teria de alguma forma se institucionalizado. Em qualquer versão, a pintura assumia, àquele momento, ares de novidade.[5] Em 1981, o catálogo da exposição *A new spirit in paiting*, realizada em Londres, já saudava o fato de os artistas e os jovens estudantes de arte, na Europa e na América, estarem redescobrindo "a pura alegria" de trabalhar no ateliê: "[...] ela [*a pintura*] se tornou crucial para eles".[6]

Nesse sentido, tornaram-se referenciais no Brasil a exposição *Como vai você, geração 80?*, realizada em julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, do Rio de Janeiro[7], e a *Grande tela*, apresentada no ano seguinte, na 18ª Bienal Internacional de São Paulo.[8] As duas – embora ainda hoje se discuta se a *Grande tela* era mais crítica do que celebrativa[9] – ajudaram a espraiar a então nova vaga pictórica: a pintura tinha de ser larga, apaixonada e selvagem, em diálogo muito próximo com o Neoexpressionismo Alemão, ou, ainda, irreverente e alegre, a exemplo da Transvanguarda Italiana.

Obviamente, esse clima de renovação artística – que, no caso brasileiro, coincidiu, não por acaso, com uma almejada distensão política, após o longo e penoso ciclo da ditadura militar – não se restringiu à pintura. Percebe-se, hoje, que a nova onda não só conviveu, mas também combinou-se com muitas das conquistas e das formulações estéticas em curso desde, pelo menos, o início da década de 1960. Para além da dicotomia conceitual *versus* pictórico, operavam-se, na prática, contaminações e alargamentos, tanto de conceitos quanto de linguagens, tanto de processos quanto de circulação. Ao mesmo tempo, permaneciam atuantes os artistas de levas ainda anteriores, que não haviam abandonado a pintura em nenhum momento.

É importante perceber que este renovado interesse pela pintura observado nos anos 1980 ocorre no contexto de uma prática contaminada pelo investimento na fotografia e em outros meios técnicos de produção e reprodução de imagens, experimentados pelos artistas ao longo das duas décadas anteriores, em especial, através das correntes conceitualistas.

Neste período, o desejo de retomar o embate com a tela e com a cor através da potência do gesto, passa tanto pela desconstrução do suporte, quanto pela incorporação dos signos e temas da cultura pop, em grande parte dos casos, acentuados por forte tom irônico e pela deliberada aposta na quebra de padrões estéticos associados ao "bom-gosto".[10] Pintura, sim. Mas de modo algum uma pintura "pura" ou pretensamente "séria". Pintura que deve ser percebida como herdeira dos processos sociais em curso desde os anos 1960, que atingiram de forma determinante as fronteiras do campo da arte ao desmontar as hierarquias que distinguiam e separavam os produtos da chamada cultura erudita e os formados pela indústria cultural.

No caso da produção artística do Rio Grande do Sul, Blanca Brites chega a identificar a presença de três gerações de personagens em atividade simultânea ao longo dos anos 1980. Em um primeiro grupo, estariam aqueles que, já aceitos pelo

sistema de arte, gozavam enfim de um reconhecimento amplo, como Iberê Camargo (1914–1994), Vasco Prado (1914–1998) e Francisco Stockinger (1919–2009). Em um segundo grupo, então na faixa dos 30 a 40 anos de idade, figuravam aqueles que, tendo se iniciado uma década antes, experimentavam uma visibilidade consolidada, como Renato Heuser (1953) e Carlos Wladimirsky (1956). O terceiro grupo era o dos jovens que, de fato, revitalizavam a cena local, como haviam feito antes os dois outros grupos. Constavam aí nomes como Elcio Rossini (1959), Heloísa Schneiders da Silva (1955–2005), Jailton Moreira (1960) e Lia Menna Barreto (1959), entre muitos outros.

Brites não deixa de sublinhar que, naquele momento, esse grupo beneficiava-se da herança de um ambiente artístico mais arejado, decorrente da ampliação do circuito de arte local, fenômeno observado durante as décadas de 1960 e 1970.[11] Como já argumentamos em textos anteriormente publicados, o novo cenário artístico cultural do período pode ser sinalizado através da atuação de coletivos de artistas, como o Nervo Óptico[12] – e, neste caso, em especial, no interesse pela fotografia, pela arte ambiental –, da prática da Arte Postal e mesmo do surgimento de galerias de arte voltadas para a exibição da produção contemporânea. O Salão de Artes Visuais (SAV), promovido pela UFRGS durante a década de 1970, também pode ser apontado como uma referência nesta nova cena. Ao abrir a possibilidade de inscrição em categorias como "proposição", "objeto" ou "fotografia" e destinando parte de suas premiações às aquisições para o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes, as quatro edições do SAV viabilizaram a incorporação de trabalhos como livros de artista, fotomontagens, entre outras linguagens contemporâneas.[13]

Retomando Blanca Brites, a pesquisadora elenca uma série de outros aspectos que caracterizaram a cena artística local nos anos 1980. Uma dessas marcas foi o engajamento coletivo em ações inspiradas pela campanha nacional das *Diretas Já*, com a execução de faixas, *outdoors* e performances de cunho ao mesmo tempo artístico e político. Tais eventos – de perfil efêmero e sempre na rua – ganhariam desdobramentos ainda adiante, durante a Constituinte de 1988, com a pintura das paredes do Túnel da Conceição, em Porto Alegre. Outros pontos significativos seriam a consolidação da figura do jovem artista e a guinada geral rumo a uma postura de maior profissionalização e valorização da categoria dos artistas visuais. Na capital do Estado, a partir de 1985, a Galeria Arte & Fato buscaria valorizar justamente a produção daquela turma mais jovem, ecoando regionalmente o sucesso de *Como vai você, geração 80?*. Na exposição *Oi tenta (do verbo tentar)*, a galeria administrada por Décio Presser e Milton Couto reunia artistas que contavam tão-somente de 20 a 30 anos[14], muitos deles ainda estudantes ou recém egressos do curso de Artes Visuais da UFRGS.

Também as instituições públicas tiveram atuação importante na confirmação desta "arte jovem". Na primeira metade dos anos 1980, sob a gestão de Evelyn Berg, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul abriu espaço para propostas contemporâneas no seu *Espaço Investigação* e, pouco adiante, sob a direção de Miriam Avruch, instituiu o *Projeto João Fahrion*, voltado a artistas estreantes. A ênfase, ali, frequentemente, era dada a suportes menos convencionais. Em termos de linguagem, a tônica dominante estava na pluralidade.

MÁRIO RÖHNELT (1950)
Projecting, 1981 | Grafite e acrílica sobre papel, 70 × 50 cm

MÁRIO RÖHNELT (1950)
Sem título, 1984 | Grafite sobre papel, 50 × 69 cm

Em sua análise desse mesmo período, estendendo um olhar mais panorâmico sobre a arte produzida no Rio Grande do Sul, Icléia Cattani percebe um predomínio geral dos meios de produção mais tradicionais. Identifica um acentuado interesse pela figuração e, em especial, pela representação do corpo humano. Pondera que, nesse extremo Sul do País, o chamado retorno à pintura teria sido muito mais uma *continuidade*, dada a tradição expressiva local, do que uma *ruptura* em relação a vanguardas precedentes, como ocorria, por exemplo, nos grandes centros do hemisfério norte e, guardadas as proporções, até mesmo nos sistemas de arte de Rio de Janeiro e São Paulo.[15]

O desenho como linguagem autônoma é outro aspecto a ressaltar na produção artística local realizada durante os anos 1980, fenômeno já observado ao longo da década anterior, inclusive entre artistas que investiam no uso da fotografia, na arte postal e vinculados às tendências conceitualistas. As premiações obtidas por Carlos Pasquetti (1948) no Salão de Artes Visuais da UFRGS, com obras que atualmente integram a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, podem ser mencionadas como exemplo.[16] As trajetórias artísticas de Heloisa Schneiders da Silva, Mário Röhnelt (1950), Milton Kurtz (1951–1996), Teresa Poester (1954), Umbelina Barreto (1954), para citar apenas alguns, também estão fortemente marcadas pela investigação poética da linguagem do desenho.

Em abordagem recente da obra de Heloísa Schneiders da Silva, Mônica Zielinsky igualmente revisita os anos 1980 no Rio Grande do Sul, identificando dessa feita uma certa maleabilidade – se não no todo, ao menos em parte da produção artística local. "A arte", anota a autora, "é concebida como uma proposta democrática, ao fazer conviver lado a lado todos os tipos de produções, sem

qualquer hierarquia entre elas, um *nonsense* sem qualquer tipo de juízo moral ou estético".[17] O mesmo artista poderia trabalhar tanto com desenho quanto com pintura, gravura, gravações de áudio, filmes de 16 mm, vídeo, performance, camisetas, *slides* e cartazes, às vezes combinados entre si. Zielinsky cita Ricardo Basbaum para indicar que a pintura dos anos 1980 questionava a natureza da imagem, assim como pouco antes a arte conceitual fizera em relação à natureza da arte em geral. A pesquisadora chega a identificar na obra de Heloisa – e, poderíamos estender a seus pares – uma conexão entre a pintura e as proposições de teor conceitual que vinham da década anterior. Zielinsky evoca Isabelle Graw para indicar a existência, naquele momento, de uma "constelação de possibilidades", para além de rupturas e continuidades. Sob esse enfoque, uma pintura vigorosa e intimista, por exemplo, irradia-se simultaneamente a movimentos de herança conceitual e performática.[18]

Essas interpretações são mencionadas aqui, muito brevemente, apenas no sentido de uma rápida revisão, a qual deve nos ajudar adiante, no desenvolvimento deste texto, a examinar como o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – no que concerne às décadas de 1980 e 1990 – dialoga com as questões mais palpitantes da cena artística do período. Por ora, revisemos, ainda de forma breve, caracterizações dos anos 1990.

EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO

Em um ensaio anterior, já observou-se que, se os anos 1960 viram aflorar termos como *contracultura*, *conceitualismo* e *experimentalismo* e os 1970 foram o tempo dos *espaços alternativos*, do *questionamento do circuito oficial* e da *transgressão*, aos 1980 couberam o *retorno à pintura*, o *jovem artista* e o *boom do mercado de arte*. As expressões-chave que dominariam a década de 1990 seriam ainda outras: *globalização*, *financiamento à cultura*, *exposições* e *instalação*. Observemos esses pontos, ainda que rapidamente, conforme as limitações do presente ensaio.[19]

Fenômeno amplo, de ordem econômica, tecnológica e social, com desdobramentos nas esferas da vida política e da cultura, a globalização repercutiu igualmente no circuito artístico regional. Afetou, por exemplo, o modo como se processavam as instâncias de legitimação e consagração dos produtores locais. O ajuste do Brasil à agenda neoliberal representou, na prática, uma onda de privatizações que fez encolher a presença do Estado como dirigente efetivo ou como patrocinador direto em setores como o da cultura. Ao mesmo tempo, a partir de leis de incentivo com renúncia fiscal e editais com concorrência aberta, a iniciativa privada assumiu novo papel. Ao tornar comuns expressões como *marketing cultural* e personagens como o *produtor*, o *curador*, o *museógrafo*, o *designer gráfico* ou o *assessor de imprensa*, os anos 1990 exigiram a profissionalização em diferentes níveis de atividade no campo das artes visuais, em particular no que se refere à montagem de exposições e à edição de publicações e catálogos. Ao mesmo tempo e sem contradição, esse é o período em que vão proliferar as iniciativas coletivas dos próprios artistas para apresentar e fazer circular seus trabalhos. Os 90 foram ainda a época da consolidação do binômio arte e pesqui-

sa, com a criação de cursos de pós-graduação em Artes Visuais em diferentes universidades brasileiras.

Neste brevíssimo quadro aqui delineado, podem ser lembrados – localmente – eventos tão distintos entre si como a implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1991; a fundação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em 1992; o advento das Bienais do Mercosul, a partir de 1997; além de propostas expositivas concebidas e administradas por artistas, como o Torreão (a partir de 1993), o projeto *Arte Construtora* (a partir de 1996), a exposição *Remetente* (1998) e a Galeria Obra Aberta (a partir de 1999).

Em termos mais propriamente estéticos e artísticos, a década de 1990 consolidou não apenas o debate sobre a relação entre obra e espectador, mas, em particular, a prática das *instalações*, como forma de ocupação do espaço expositivo.[20] Também são aspectos constitutivos da produção desse período: o interesse pela imagem em si, o olhar urbano e o desejo de contaminação e apagamento de fronteiras entre arte e vida (com referências que remontam a Marcel Duchamp e passam por Hélio Oiticica e Lygia Clark). Em revisão anterior, mais minuciosa, elencavam-se ainda três questões que atuavam como norteadoras para a criação artística do período.[21] Eram elas:

1) a significativa preponderância dos aspectos referentes à gênese da obra, em detrimento da obra acabada;

2) as expansões, migrações e/ou contaminações entre categorias e procedimentos;

3) a não-permanência da obra de arte, prevendo renovadas possibilidades de apresentação, reapresentação, remontagem e reaproveitamento de um mesmo trabalho ou conceito.

Também esses tópicos retomaremos adiante, ao examinarmos o acervo artístico do Instituto de Artes no que concerne aos anos 1980 e 1990. Antes ainda, seria preciso pontuar como esses itens chegaram à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

UM ACERVO EM BUSCA DE ATUALIZAÇÃO

Realizou-se, em 1977, o último salão que garantiu a aquisição direta, via premiação, de novas peças para o acervo artístico do Instituto de Artes da UFRGS. Dali em diante, todas as obras entraram a partir de doações – sobretudo dos próprios artistas, mas também por parte de seus familiares e de colecionadores públicos e privados. As obras correspondentes ao período dos anos 1980 e 1990 não necessariamente foram integradas ao acervo no momento de sua criação. Algumas são doações recentíssimas, de 2014.

No correr dos anos 1980, a coleção pouco prosperou. Nem mesmo se deu muita visibilidade aos itens que já constavam do acervo. Uma rara exceção foi a mostra intitulada *Obras do ex-professores* (1982), organizada por Yeddo Titze (1935). Adiante, *Nossos mestres, mestres nossos* (1988) apresentou trabalhos dos professores-artistas

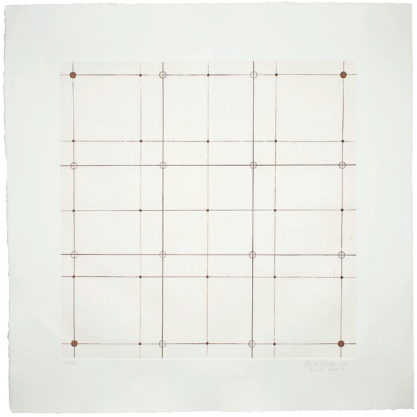
RENATO HEUSER (1953) | *Spice*, 1996 | Acrílica sobre tela, 100 × 130 cm

que, àquele momento, lecionavam no IA. Na maior parte da década, o espaço expositivo da Pinacoteca voltou-se à divulgação de trabalhos dos alunos da escola, com exposições coletivas de caráter, como sugerem os títulos, provocador e bem-humorado: *Ah não!* (1983), *Arte morde* (1984) e *Cometa arte* (1986), na maioria dos casos, organizadas pelos próprios estudantes. Professores-artistas como Carlos Pasquetti, Renato Heuser e Mara Álvares (1948) incentivaram esses eventos. Entre os alunos, despontaram nomes como Fernando Limberger (1962), Laura Castilhos (1959), Téti Waldraff (1959).

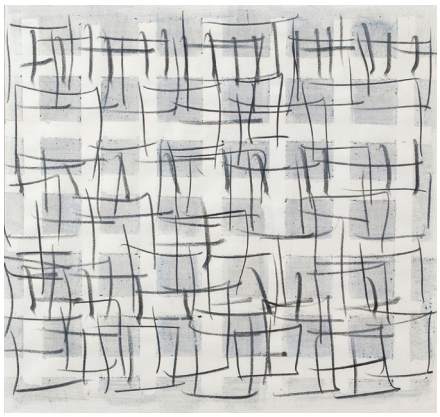
A década de 1990, em comparação com a precedente, começou mais auspiciosa para a PBSA e seu acervo. Em 1992, o espaço expositivo, no segundo andar do prédio da Rua Senhor dos Passos, foi reformado e reinaugurado. A mostra de abertura, intitulada *Reconhecendo premiados – Salões de 1939 a 1958*, com curadoria de Blanca Brites, valorizava justamente a qualidade da coleção e o modo como ela fora construída. A partir dali, a Pinacoteca entraria em uma nova fase, em que pontificavam as estratégias para dar visibilidade do acervo e, na sequência, para fazê-lo retomar o crescimento.

Na esteira dos processos de profissionalização e institucionalização que ganham corpo no sistema de arte durante os anos 1990, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo passa a efetivamente funcionar dividida em três setores, com atividades articuladas, responsabilidades e coordenadores específicos: acervo, restauração e galeria. O vínculo com a Pró-Reitoria de Extensão, através do Departamento de Difusão Cultural e, em especial, a criação do Projeto Uniarte, no início dos anos 1990, viabilizou a realização de projetos de exposição apresentados de forma sistemática no espaço da galeria da Pinacoteca, alguns deles voltados à exibição de obras do acervo, envolvendo trabalho de curadoria, expografia, impressão de convites e catálogos.[22]

HELOÍSA SCHNEIDERS
DA SILVA (1955–2005)
Sem título, 1975
Nanquim sobre papel, 44 × 31 cm



GISELA WAETGE (1955)
Sem título, 2012
Gravura em metal,
53,5 × 53,5 cm



TERESA POESTER (1954)
Sem título, 2000
Desenho sobre papel,
32 × 32 cm

Em 1994, o Museu Universitário editou o catálogo *De Libindo a Malagoli: as artes visuais na universidade*, com curadoria de Carmen Sousa Sousa. A publicação compreendia 15 reproduções, em folhas soltas, de obras de referência do acervo da PBSA. Ainda no mesmo ano, Maria Teresa Brunelli curou a exposição *Instituto de Artes: 1994 – Artes Visuais*, dedicada à produção dos professores-artistas em atividade naquele momento – entre eles, Mariza Carpes (1948), Katsuko Nakano (1942) e Roseli Jahn (1951). Em 1997, seguindo o mesmo espírito, Brites organizou *Entretantos*, com obras de Alfredo Nicolaiewsky (1952), Elida Tessler (1959) e Teresa Poester, entre outros. Fora dos muros da escola, o acervo ganhou projeção em 1998, no MARGS, com uma exposição alusiva aos 90 anos do IA. A curadoria de Maria Amélia Bulhões e José Augusto Avancini propunha um recorte temporal amplo, partindo de um óleo de Pedro Weingärtner (1853–1929), de 1896, e alcançando o *Patchwork*, de Maria Anita Link (1924), de 1988. Compondo o mesmo evento, com organização e expografia de Ana Carvalho, a galeria da Pinacoteca, localizada no segundo piso do prédio da rua Senhor dos Passos, apresentou parte significativa da coleção de obras sobre papel, incluindo desenhos e cadernos de esboços realizados pelos professores fundadores do curso de Artes Plásticas, acompanhadas de farto material documental sobre a história da instituição criada em 1908.[23]

Ainda na década de 1990, inicia-se um projeto decisivo para o aprimoramento do acervo. Buscando preencher os vazios relativos à produção dos anos 1980 e 1990, Brites elabora a série *Singular no plural*. Foram seis exposições, entre 1997 e 2003, em que um total de 26 artistas professores deram a ver sua produção mais recente e ofereceram, cada um, uma obra para se integrar à coleção da casa. Em 2005, o projeto *Total presença*, desdobramento daquele, exibe, sucessivamente, por categorias, começando pelas gravuras, a totalidade dos artistas presentes no acervo. Algumas outras exposições organizadas em razão de datas comemorativas ou através de projetos desenvolvidos por grupos de professores e alunos do Departamento de Artes Visuais (DAV) também promoveram a visibilidade do acervo para além dos muros da universidade.[24]

NICK RANDS (1955)
For Square #1, 1992
Lodo e asfalto sobre papel,
60 × 60 cm

NICK RANDS (1955)
For Square #5, 1992
Lodo e asfalto sobre papel,
63 × 63 cm

NICK RANDS (1955)
For Square #10, 1992
Lodo e asfalto sobre papel,
60 × 60 cm

Nos últimos anos, especialmente em 2013 e 2014, grande número de obras foi incorporado ao acervo da Pinacoteca. O Museu do Trabalho doou o conjunto completo de seu Consórcio de Gravuras, com 186 imagens, cobrindo um arco temporal do início daquele projeto, em 1996, até o presente. Ao mesmo tempo, artistas e seus herdeiros, generosamente, fizeram chegar peças concernentes ao período que vai de meados dos anos 1970 à atualidade. A viúva de Glauco Rodrigues (1929–2004), Norma Estelitta Pessoa, doou expressivo número de gravuras do artista. Além disso, os professores artistas sem representação no acervo atenderam a um chamamento que permitiu a atualização da coleção.

A seguir, discutiremos, a partir de exemplos pontuais, como essa coleção é representativa do arco temporal que vai de fins da década de 1970 aos primórdios do século XXI.

A HISTÓRIA EM IMAGENS

Para além dos antagonismos entre, de um lado, conceitualismos e práticas experimentais e, de outro, pinturas libertárias e carregadas de expressão, talvez fosse mais relevante, hoje, já com algum distanciamento, examinar as obras realizadas a partir dos anos 1980, inclusive as pinturas largas e expansivas, não como exemplares de um novo paradigma criativo, que assinalaria o fim de uma etapa ou, no caso, a "retomada" de uma anterior. O mais provável é que essa produção cresça – e obras suas contemporâneas revelem-se sob outros aspectos – se percebidas como índices de uma marca ainda mais notável daquele período: a do convívio e do trânsito entre diferentes linguagens, referências e processos (da criação até a circulação e o registro).

Nesse sentido, no caso da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, caberia atenção a obras como *Spice* (1996), de Renato Heuser. Com um metro de altura por quase metro e meio de largo, a imagem remete, de fato, por suas propor-

MILTON KURTZ (1951 – 1996)
Sem título, 1985 | Serigrafia sobre papel, 48 × 66 cm

ções, pelo contraste entre as cores ou pela sobreposição das camadas, ao clima hedonista da volta da pintura. Lembremo-nos, a propósito, que o autor, após a formação inicial no Instituto de Artes da UFRGS[25], estudou por dois anos na Hoschschule der Künste[26], em Berlim, 1984–1985, em que a Alemanha despontava como um dos grandes centros de referência artística do mundo ocidental, sobretudo graças à produção dos chamados neoexpressionistas.[27] Um exame mais acurado, porém, há de revelar outras nuances deste *Spice*.

Não é óbvio o que vai ali representado. Há três figuras de inspiração orgânica. Uma se ergue verticalmente e se abre, como um vegetal. As outras duas têm caráter mais circular e dinâmico; uma sugere, talvez, uma fruta ou uma cabaça; a outra, um prato. O título não ajuda muito. *Spice*, imaginando-se que venha do inglês, pode referir-se tanto a algo doméstico, *tempero*, quanto à cor que ocupa o plano mais à direita do quadro. Ambos soam admissíveis. A identificação, porém, a exemplo daquela que procura carneiros em nuvens, não parece decisiva. A figuração, aqui, certamente é mero pretexto. O que desponta, mais do que tudo, é o rigor com o qual as formas se acomodam na composição, a engenhosa matemática que dilui, sem anular, as fronteiras entre cores, planos, figura e fundo. Uma precisão formal emerge desse arranjo. Ecoa Morandi (1890–1964) em sua limpeza, no modo quase tátil como os objetos se apresentam. Mais do que a infinita expansão para os lados, que se costuma associar à pintura da suposta "retomada", *Spice* oferece figuras que se projetam à frente, mas sem nunca abandonar a superfície da tela. É uma pintura que comenta a pintura – assim como certas proposições conceituais de Kosuth (1945) ou Sol LeWitt (1928–2007) eram comentários sobre elas mesmas. É uma pintura, supõe-se, informada sobre – e em diálogo com – a tradição e também as vanguardas que, temporalmente, a precederam. Por caminhos diversos,

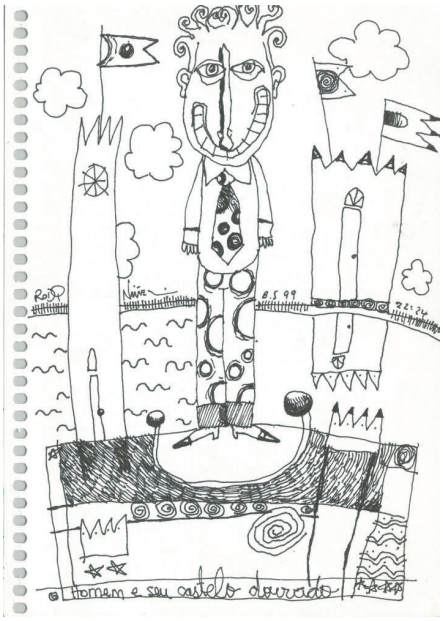
ALFREDO NICOLAIEWSKY (1952) | *O que é que tem sua cabeça?*, 1995–1996
Técnica mista (8 partes), 143 × 222 cm

haveria trânsitos similares a esse na obra de outros artistas da mesma geração de Heuser e igualmente presentes no acervo artístico do Instituto de Artes: entre eles, Heloísa Schneiders da Silva, Gisela Waetge (1955) e Teresa Poester.

Tais contaminações, muito fortes a partir dos anos 1980, mostram-se ainda mais evidentes em outros itens da coleção da PBSA. É o caso, por exemplo, de três trabalhos de Nick Rands (1955). Realizados em 1992, com lodo e asfalto aplicados sobre papel, cada um deles compreende quatro módulos quadrados, de igual medida, sobre os quais o artista carimbou sua mão direita, previamente embebida em barro. Essa imagem da mão se espalma quatro vezes em cada trabalho, sempre na mesma posição, compondo as linhas de uma cruz. O contágio, aqui, diz respeito tanto à diluição das tradicionais categorias da arte quanto à suspensão entre o que pertence ao campo da arte e o que é da vida cotidiana.

Intitulados *For square* e numerados como 1, 5 e 10, os três trabalhos combinam características que os aproximam ora da pintura, ora da gravura, ora do desenho. A mão funciona como pincel, postando as manchas de cor sobre o papel. Mas, quem sabe, seria mais adequado considerar essa palma como a matriz de uma gravura, impressa e reimpressa, com rigor e repetidamente. Graças, ainda, à fragilidade e à aparente despretensão com as quais se configura sobre o papel, os trabalhos também caberiam, ou, sobretudo caberiam, sob a definição de desenho. Há que chamar atenção também para a qualidade "pouco nobre" dos materiais empregados (lodo e asfalto) e dos gestos do artista (meramente carimbar a própria mão). O barro enlodado, material primeiro da criação em mais de uma mitologia, substitui a tinta. Todo gesto inventivo se condensa em um tapa. E esse tapa providencial se repete com a desambição de um autômato. Eis aí, se quisermos, ironia e experimentação.

RODRIGO NÚÑEZ (1970) | Sem título, sem data
Caneta nanquim sobre papel, 17,8 × 12,6 cm



RODRIGO NÚÑEZ (1970) | Sem título, 1999
Caneta nanquim sobre papel, 17,8 × 12,6 cm

Ainda outras contaminações, recorrentes no período examinado, fazem-se presentes na coleção do Instituto de Artes. A serigrafia, sem título, realizada em 1985 por Milton Kurtz e recentemente doada à Pinacoteca, é emblemática da quebra de hierarquias entre a chamada alta cultura e o que seria a baixa cultura.

A obra combina o virtuosismo do desenho, minucioso, rigoroso, quase clássico, com as cores chapadas e berrantes, próprias da serigrafia, e outras referências advindas da cultura de massa. Não se trata apenas do corte de cabelo da figura feminina, tão tipicamente oitentista e, hoje, anacronicamente *kitsch*. Tudo, aqui, do apuro técnico ao ar melancólico dos seres representados, parecem reduzi-los a estereótipos da indústria cultural, em que gente tem valor de produto. Nessa e em outras reinvenções do pop na cena local, caberia citar, ainda, entre as obras dos anos 1980 e 1990 pertencentes à Pinacoteca, certos trabalhos de, por exemplo, Alfredo Nicolaiewsky, Flávio Gonçalves (1966) e Rodrigo Núñez (1970).

Obviamente sempre haverá lacunas em uma coleção de arte que se constrói a partir de doações, ainda que tanto essas ofertas quanto o aceite das obras sejam feitos de forma criteriosa, obedecendo preferencialmente a chamamentos formulados por gestores. No que se refere ao período posterior a 1977, ano do último salão de arte que resultava em aquisição dos trabalhos premiados, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo guarda, sem dúvida, suas falhas. Por razões como a dificuldade de acondicionamento, não há na coleção nenhuma instalação, categoria de trabalho artístico que foi uma das tônicas da década de 1990. Porém, em uma mirada larga, considerando-se a quantidade e a qualidade dos trabalhos, é preciso reconhecer que a PBSA ajuda a contar de forma efetiva a História da Arte no Rio Grande do Sul.

NOTAS

1 HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. A expressão "breve século XX" refere-se à interpretação do historiador britânico segundo a qual o século XX teria começado com a Primeira Guerra Mundial, em 1914, encerrando-se às vésperas da Guerra Civil Iugoslava, em 1991.

2 Ibidem, p. 316.

3 Ibidem, p. 253.

4 Ibidem, p. 15.

5 Já em 1979 o crítico Frederico Morais identificava uma "retomada da pintura", acompanhada por uma "euforia da cor e do gesto", e imaginava que essa febre se contrapunha às tendências conceituais das décadas precedentes: "[...] na raiz desses novos comportamentos pictóricos pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez ou quinze anos, a aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que necessitam de explicações, de uma arte paravisual que não se dirige aos olhos ou ao coração, mas à mente: a arte como ideia". MORAIS, Frederico. "Panorama confirma novas tendências da pintura". In: FERREIRA. Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 322. O artigo de Morais foi publicado originalmente no jornal *O Globo*, 1 out. 1979.

6 Cf. catálogo da mostra: JOACHIMEDES, Christos M., apud ZIELINSKY, Mônica. Para muito além dos limites. In: _____ (Org.). *Heloisa Schneiders da Silva – Obras e escritos*. Porto Alegre: Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2010, p. 83.

7 Concebida pelo então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o crítico de arte Marcus Lontra, e por Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, a exposição *Como vai você, geração 80?* apresentava a produção recente de 126 jovens artistas de diferentes pontos do Brasil. Do Rio Grande do Sul, participaram Karin Lambrecht (1957) e Mauro Fuke (1961). A repercussão foi grande, inclusive fomentando mostras e projetos similares em diferentes pontos do Brasil, como a exposição *Casa 7*, levada ao MAC-USP, em São Paulo, e ao MAM do Rio de Janeiro, em 1985, ou *Pintura fora do quadro*, realizada em 1987, na Galeria Espaço Capital, em Brasília.

8 Com curadoria da crítica de arte Sheila Leirner e museografia do arquiteto Haron Cohen, a *Grande Tela* ocupava três corredores de cem metros de extensão no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, com pinturas de grandes dimensões colocadas lado a lado, sem aparente hierarquia, e quase sem espaço livre entre uma e outra.

9 Ivair Reinaldim problematiza como se deu a recepção e a polêmica em torno da *Grande Tela* a partir da relação entre o discurso e a prática curatoriais. REINALDIM, Ivair. "A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980". In: *II Seminário de Pesquisadores do PPGartes – UERJ, 2008, Rio de Janeiro. Anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGartes – UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. v. 2.

10 Neste sentido, a exposição *"Bad" Painting*, curada por Marcia Tucker no New Museum de New York, em 1978, deve ser apontada como uma referência, ao apresentar uma pintura que "infringe deliberadamente ou por desinteresse, os cânones clássicos do bom gosto, da qualidade". O texto curatorial de Tucker pode ser encontrado em GUASCH, Anna Maria (Ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Textos de exposiciones, 1985–1995. Madrid: Akal, 2000. p. 55–71.

11 BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos 80. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 137. Sobre o Nervo Óptico e seu legado, ver CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

12 Integrado por Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvares (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938), além de várias exposições coletivas, o grupo promoveu a publicação em formato de cartazete denominada *Nervo Óptico*, atuante entre os anos de 1977 e 1978. Sobre o tema ver: [1] CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO – a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1994. [2] CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Espaço N.O. Nervo Óptico*, Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

13 O Salão de Artes Visuais substituiu os Salões de Belas Artes, organizados pelo Instituto de Artes entre as décadas de 1930 e 1950. O SAV teve quatro edições, em 1970, 1973, 1975 e 1977, apresentando trabalhos em "técnica mista", "xerox", "arte ambiental", "têxtil", "serigrafia", além das linguagens já consideradas convencionais pelo campo das artes plásticas.

14 *Oi tenta (do verbo tentar)*, exposição que marca a inauguração da Galeria Arte & Fato, foi aberta ao público em 17 de julho de 1985 com trabalhos de 20 artistas: Carlos Kraus, Chyntia Vasconcellos, Dione Veiga Vieira, Elida Tessler, Fernando Limberger, Flávia Duzzo, Hélio Fervenza, Herbert Bender, Laura Castilhos, Leonardo Canto, Lia Menna Barreto, Luísa Meyer, Maria Lucia Cattani, Marijane Ricacheneisky, Moacir Guis, Regina Coeli, Ricardo Prado Lima, Rochelle Costi, Ronaldo Kiel e Téti Waldraff. Sobre a história da galeria, ver: CALDAS, Felipe. *Galeria Arte&Fato: 30 anos*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2014.

15 CATTANI, Icleia. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980–1990). In: *Porto Arte*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 3, n. 6, dez. 1992, p. 51–78.

16 Carlos Pasquetti assume como professor de Desenho no Curso de Artes Visuais da UFRGS no início dos anos 1980. Sua relevância para a formação de artistas e pesquisadores em arte egressos do IA ao longo das décadas de 1980 e 1990 ainda aguarda uma avaliação específica.

17 ZIELINSKY, Op. cit., p. 32.

18 Ibidem., p. 34.

19 A caracterização da arte dos anos 1990 é feita de forma mais exaustiva em CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio*. In: GOMES, Op. cit., p. 156-179.

20 Para uma abordagem mais ampla do fenômeno das instalações nos anos 1990, ver: CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

21 GOMES, Op. cit., p. 169.

22 Em março de 1981, com o projeto Unimúsica, a Pró-Reitoria de Extensão apresentou ao público o primeiro evento de um projeto que marcou a vida cultural da Universidade, de forma significativa, até meados da década de 2010. Durante os anos 1980, foram criados outros projetos – como o Unicena (teatro), o Unifilme, UniArq – chegando à década de 1990 com 14 projetos, que contemplavam as mais diversas expressões do campo da arte e da cultura, entre eles o Uniarte. Em 2002, a Pró-Reitoria de Extensão publicou um livro-dossiê com a história destes eventos. *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

23 Os documentos expostos incluíam as atas de fundação do Instituto de Artes, os relatórios anuais de atividades, as plantas desenhadas por Fernando Corona para o prédio que seria construído em 1943 – e que ainda hoje, em 2015, abriga o IA da UFRGS –, passando por catálogos dos Salões e de outras exposições promovidas pelo Instituto ao longo de seus então 90 anos de existência. A guarda deste acervo documental está a cargo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA).

24 A criação das disciplinas de Museologia e Museografia, ocorrida no início dos anos 1990 dentro da Matriz Curricular do Curso de Artes Visuais, procurou incentivar o desenvolvimento de projetos de exposição com base no acervo da Pinacoteca, algumas delas efetivamente realizadas na galeria do Instituto de Artes.

25 Heuser diplomou-se em Pintura em 1978.

26 Atual UDK, Universität der Künste, em Berlim.

27 Entre eles, Anselm Kiefer (1945), Georg Baselitz (1938) e Gerhard Richter (1932).