

CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

**DESDOBRAMENTOS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA OBRA DE
CARLOS PASQUETTI: CONTAMINAÇÕES ENTRE IMAGEM
MECÂNICA, IMAGEM AUTOGRÁFICA E ENCENAÇÃO**

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.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos.

PORTO ALEGRE

2013

CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

DESDOBRAMENTOS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA OBRA DE CARLOS
PASQUETTI: CONTAMINAÇÕES ENTRE IMAGEM MECÂNICA, IMAGEM
AUTOGRÁFICA E ENCENAÇÃO

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 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos - UFRGS
Orientador

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS
Examinadora

Prof Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - UFRGS
Examinador

Para meus pais, Francisco e Helena,
Por toda a minha vida
e para a Nara,
pelos últimos 22 anos

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Alexandre Santos, pela dedicação e atenção.

Ao Carlos Pasquetti, pela grande simpatia e generosidade.

A cada um dos professores do curso de História da Arte, Dra. Bianca Knaak, Dra. Daniela Kern, Dr. Luís Edegar Costa, Dra. Paula Ramos, Dr. Paulo Gomes e Dr. Paulo Silveira, por todas as aulas que prepararam com muita dedicação e sensibilidade.

Às professoras Dra. Ana Carvalho, Dra. Blanca Brites, Dra. Élide Tessler, Dra. Icleia Cattani e Dra. Maria Amélia Bulhões, pelas minhas primeiras aulas de história da arte.

À professora Dra. Mônica Zielinsky, pela experiência e simpatia.

Às professoras M. Camila Schenkel e Dra. Carolina Etcheverry, pela contribuição no processo de aprendizado.

Aos colegas da primeira turma da História da Arte, representados pelos colegas Andréia Duprat, Bernardo Dresch, Élvio Rossi, Marcelo Silva, Rafael Costa e Rosane Vargas.

Parto da hipótese de que seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural: a primeira, que ocorreu aproximadamente em meados do segundo milênio A. C., pode ser captada sob o rótulo 'invenção da escrita linear', e inaugura a História propriamente dita; a segunda, que ocorre atualmente, pode ser captada sob o rótulo 'invenção das imagens técnicas', e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível. (Vilém Flusser)



Figura1 Carlos Pasquetti (1948)
Sem Título, 1976
Fotografia p&b
14,7 x 14,7 cm [cada uma]
Coleção Mara Álvares
(VISUAIS, 2013)

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre os desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti. Parte da trajetória da fotografia, durante o movimento da arte conceitual, quando ela se torna um dos principais materiais da arte contemporânea. Mostra a situação correspondente em Porto Alegre, quando Carlos Pasquetti se aproximou do conceitualismo, compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa. A pesquisa observa um conjunto compreensivo de trabalhos de Carlos Pasquetti, auxiliada por informações adquiridas em entrevista concedida pelo artista e por registros documentais de sua carreira, para investigar a relação que se estabelece entre a fotografia e as outras linguagens que ele emprega. Conduz um primeiro contato com a poética de Carlos Pasquetti, enfatizando a conexão entre as variadas formalizações através das quais a obra do artista se dá, com o objetivo de compreender uma parte importante de sua criação.

Palavras-chave:

Carlos Pasquetti. Fotografia. Conceitualismo. Arte contemporânea no Brasil.

Áreas da pesquisa:

História da arte. Teoria e crítica de arte. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This research paper presents a study on development of the photographic image in the work of Carlos Pasquetti. Starts from the trajectory of photography during movement of conceptual art, when it becomes one of the main materials of contemporary art. Shows the corresponding situation in Porto Alegre, where Carlos Pasquetti approached conceptualism, shared with other artists who worked outside the United States and Europe. The survey observes a comprehensive set of works of Carlos Pasquetti, aided by information acquired in an interview by the artist and documentary records of his career, to investigate the relationship established between the photo and the other languages he employs. Driving a first contact with the poetics of Carlos Pasquetti, emphasizing the connection between the various formalizations through which the artist's work takes place in order to understand an important part of his creation.

Key-words:

Carlos Pasquetti. Photography. Conceptualism. Contemporary art in Brasil.

Research Areas:

Art history. Art theory and criticism. Contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 - Carlos Pasquetti , *Sem Título*, 1976, Fotografia p&b, 14,7 x 14,7 cm [cada uma], Coleção Mara Álvares, (VISUAIS, 2013)..... 5
- Figura 2 - Joseph Kosuth (1945), *Uma e três cadeiras*, 1965, Cadeira 82 x 37,8 x 53 cm, fotografia 91,5 x 61,1 cm, texto (foto) 61 x 61,3 cm, The Museum of Modern Art, New York, (MUSEUM OF MODERN ART, 2013)..... 23
- Figura 3 - Edward Ruscha (1937), *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, Livro, ofsete preto sobre papel branco. 17,9 x 14 x 0,5 cm (fechado). 48 páginas, 26 fotografias, 1ª edição: 400 exemplares numerados, 2ª edição, 1967: 500 cópias, 3ª edição, 1969: 3000 cópias, Alhambra, E.U.A., The Cunningham Press, (ART GALLERY NSW, 2013)..... 25
- Figura 4 - Jan Dibbets (1941), *Perspective Correction - Big Square*, 1968, Lápis e impressão em gelatina de prata sobre papel, 50,2 x 65,1 cm, Moma, New York, (MOMA, 2013)..... 27
- Figura 5 - Robert Smithson (1938 - 1973), *Spiral Jetty*. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, abril de 1970, lama, cristais de sal precipitados, rochas, água. Espiral 460 m x 4,6 m de largura, Centro DIA for the Arts, New York, (COMMONS, 2013)..... 31
- Figura 6 - Sherrie Levine (1947), *After Walker Evans: 4*, 1981, Impr. em gelatina de prata, 13 x 10cm, Metropolitan Museum of Art, New York, (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2013). 33
- Figura 7 - Walker Evans (1903 – 1975), *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife* (esposa de arrendatário de fazenda de algodão do Alabama - Allie May Burroughs), 1936, Impressão em gelatina de prata, 25,4 x 18 cm, Private Collection, (JOSEPH BELLOWES GALLERY, 2013)..... 33
- Figura 8 - Carlos Pasquetti (1948), *Max*, 1968, Série fotográfica, dimensão variável, Arquivo do artista..... 38
- Figura 9 - Carlos Pasquetti (1948), *pequenas estórias*, 1968, Coletânea

	de filmes Super-8, Arquivo do artista.....	39
Figura 10 -	Carlos Pasquetti (1948), Pequena Estória, 1968, Série fotográfica, dimensão variável, Arquivo do artista.....	41
Figura 11 -	Carlos Pasquetti (1948), Exercício de espaço, 1969, Série fotográfica, dimensão variável, Arquivo do artista.....	41
Figura 12 -	Carlos Pasquetti (1948), O jardim, 1971, Instalação (ambiente), dimensão variável, Arquivo do artista.....	44
Figura 13 -	Carlos Pasquetti (1948), Plano de aparecimento de um pequeno anjo, 1970 (plano de aparecimento – pequeno anjo sobre paisagem cubicular – lado 2,50m + cavalo gris), Cartazete, impressão em ofsete, Arquivo do artista.....	46
Figura 14 -	Carlos Pasquetti (1948), Espaço para esconderijo, 1972, Palha e estrutura de madeira, (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 101).....	47
Figura 15 -	Mario Merz (1925 – 2003), <i>Igloo Di Giap</i> , 1968, Estrutura de ferro, sacos plásticos com argila, neon, baterias, Centre Pompidou, Paris, (CENTRE POMPIDOU VIRTUEL, 2013).....	48
Figura 16 -	Carlos Pasquetti (1948), Sem título, 1972, Série fotográfica, dimensão variável, Arquivo do artista.....	50
Figura 17 -	Carlos Pasquetti (1948), Diálogos silenciosos, 1974, Série fotográfica. Fotos Mara Alvares, Arquivo do artista.....	51
Figura 18 -	Mara Alvares (1950), Clóvis Dariano (1950), Fernanda Cony (1949), Carlos Pasquetti (1948), desenho s/fotografia, 147 x 77cm cada, Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS, (IA/UFRGS, 2013).....	52
Figura 19 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Sem Título</i> , 1976, Fotografia p&b, 14,7 x 14,7 cm [cada], Coleção Mara Álvares, (VISUAIS, 2013).....	54
Figura 20 -	Giuseppe Penone (1947), <i>Rovesciare i propri occhi</i> , 1971, Fotografia, (POLANCO, 1999, p. 84).....	54
Figura 21 -	Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 10, mar-abr 1978, <i>Relatos urbanos “Sociedade anônima”</i> (Clóvis Dariano, Vera Chaves	

	Barcellos, Fernanda Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Dariano, Telmo Lanes, Mara Alvares, Carlos Asp), Cartazete impresso em ofsete, 33 x 44cm (aberto), c. 2000 exemplares (circulou como encarte na <i>Ephemera</i> , nº 9, (publicação Other books and so), Documentação FVCB, Foto: Cláudio Ferreira.....	55
Figura 22 -	Claude Monet (1840 – 1926), Grainstack (Snow Effect), 1891, Óleo sobre tela, 65,4 x 92,4 cm, Museum of fine arts, Boston, (MFA BOSTON, 2013).....	56
Figura 23 -	Alfred Stieglitz (1864-1946), <i>Setembro</i> , 1899, Cópia fotomecânica (meio-tom), a partir de impressão em goma bicromatada, 15,8 x11,4 cm, publicada na revista <i>Camera Work</i> nº 12, 1905, musée d'Orsay, Paris, França, (MUSÉE D'ORSAY, 2013).....	59
Figura 24 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Espaço para esconderijo</i> , 1972, Palha e estrutura de madeira, (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 441).....	61
Figura 25 -	Carlos Pasquetti, <i>Espaço para Esconderijo</i> , 1973 – 1974, Fotografia, 23,3 x 30 cm, (VISUAIS, 2013).....	63
Figura 26 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Estudo de espaço para esconderijo</i> , 1976, Pastel e grafite, 74,5 x 62 cm, MARGS.....	65
Figura 27 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Exercício para Forma</i> , 1977, crayon e pastel s/ papel, 106,5 x 78 cm, Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS, (IA/UFRGS, 2013).....	68
Figura 28 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Exercício para Espaço</i> , 1977, crayon e pastel s/ papel, 106,5 x 78 cm, Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS, (IA/UFRGS, 2013).....	70
Figura 29 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Exercício de espaço</i> , 1977, crayon e pastel s/papel, 106,5 x 78 cm, Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS, (IA/UFRGS, 2013).....	71
Figura 30 -	Nervo Óptico (1977 -1978), <i>Nervo Óptico 1977-78 poéticas visuais</i> , 1994, Exposição com curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Imagem: Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves	

	Barcellos.....	74
Figura 31 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Sem título</i> , 1978, Pastel oleoso e nanquim sobre papel, 72,5 x 101 cm, MARGS, (MARGS, 2013).....	75
Figura 32 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Sonho de Viena</i> , 1989, Pastel, pigmento, madeira, pano, dimensões variáveis, MARGS, Foto Leonid Streliaev, (MARGS, 2013).....	77
Figura 33 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Espaço para esconderijo</i> , 1972, Palha e estrutura de madeira, (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 441).....	79
Figura 34 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Sem título</i> , 1996, Ilha da Casa da Pólvora, Foto: Elaine Tedesco, (ARTE CONSTRUTORA, 1996).....	85
Figura 35 -	John Hilliard (1945), <i>Causa mortis?</i> , 1974, Fotografia, (FABRIS, 2008, p. 31).....	87
Figura 36 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Energicizador Printemps</i> , 2000/2001, Instalação: tecido sintético, 300 x 600 cm (parede), madeira e tecido 80 x 280 x 80 cm (objeto), Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, (FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS, 2012, p. 1).....	89
Figura 37 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Energicizador Printemps (detalhe)</i> , 1998, Fotografia, (RS VIRTUAL, 2013).....	90
Figura 38 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Sem título</i> , 2000, Fotografia, pastel oleoso e impressão digital, 186 x 324 cm, Pinacoteca Aldo Locatelli, Foto Clóvis Dariano.....	93
Figura 39 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Desenho Simples</i> , 2008-10, Oilstick e colagem sobre papel, 212 X 435 cm, Galeria Bolsa de arte, (BOLSA DE ARTE, 2013).....	95
Figura40 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Falsas polaroides</i> , 2007, Série fotográfica, 74 x 190 cm, Galeria Bolsa de arte, (BOLSA DE ARTE, 2013).....	96
Figura 41 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Ninayrosa</i> , 2009-2011, Colagem e objetos deslocáveis, Vista da montagem no espaço do	

	MARGS, 8ª Bienal do Mercosul, 2011, Foto: Fundação Bienal do Mercosul.....	98
Figura 42 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Ninayrosa</i> , 2009-2011 (detalhe), Colagem e objetos deslocáveis, Montagem 8ª Bienal do Mercosul, Foto: Fundação Bienal do Mercosul.....	99
Figura 43 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Espaço para esconderijo-1972</i> , 2011, Desenho, (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 440).....	100
Figura 44 -	Carlos Pasquetti (1948), <i>Espaço para esconderijo</i> , 2011, Palha e estrutura de madeira, Montagem 8ª Bienal do Mercosul, Foto: Fundação Bienal do Mercosul.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A FOTOGRAFIA, INSTRUMENTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA	
1.1 A fotografia como matéria da arte	18
1.2 Carlos Pasquetti e a questão da arte-fotografia	34
2 A FOTOGRAFIA NA OBRA DE CARLOS PASQUETTI E A INTERAÇÃO COM OUTRAS LINGUAGENS	
2.1 As fotografias de medas e os desenhos	56
2.2 Da meda fotografada à meda construída	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE A – Roteiro para a entrevista	120
APÊNDICE B – Lista de exposições	122
APÊNDICE C – Cronologia	130
ANEXO A – Transcrição da entrevista com Carlos Pasquetti realizada em 17.09.2013	132

INTRODUÇÃO

Quando ingressei no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em 1995, o diretor era Carlos Pasquetti. Dos estudos realizados sobre algumas linguagens artísticas permaneceram, entre outras, duas certezas, a fotografia, interesse trazido de casa, e o desenho, a primeira linguagem da arte. A oportunidade de estudar a obra do artista é uma satisfação justamente por contemplar esses dois interesses, que se encontram na origem do trabalho de um artista fundamental para a arte contemporânea em Porto Alegre.

A fotografia é a linguagem através da qual a imagem técnica (apelido do período histórico no qual vivemos) assumiu um corpo com o qual ocupar seu espaço, eventualmente dominante, no mundo da arte. Espaço aberto para outras formas de representação baseadas em meios tecnológicos. A arte é “enriquecida” exaustivamente por esses meios ligados à reprodutibilidade mecânica da imagem porque eles fazem, cada vez mais, parte da vida. A compreensão da arte passa pela compreensão dos meios e motivações que permitem sua criação, e pela compreensão das linguagens artísticas que a definem.

Este trabalho propõe estabelecer uma abordagem sobre o emprego da fotografia na obra de Carlos Pasquetti. Artista importante no cenário regional que tem sua obra pouco estudada, ainda aguardando uma devida investigação sobre aspectos particulares de sua poética. O recorte desta pesquisa, que privilegia a reflexão sobre a fotografia, coincide com uma carência da historiografia da arte local, a qual ainda não se debruçou suficientemente sobre os conteúdos documentais que referem o desenvolvimento da fotografia na qualidade de arte em nosso campo artístico. Este estudo é centrado na relação que o artista estabelece entre o uso da fotografia, na concretização de seu trabalho, e o emprego das outras linguagens desenvolvidas pelo artista.

Parto do pressuposto de que a prática artística de Pasquetti impulsiona um entendimento, para o sistema das artes local, no que concerne à fotografia como uma possibilidade material para a criação artística. E ao mesmo tempo coloca essa linguagem a serviço de uma elaboração poética que explora suas potencialidades artísticas, evidenciando suas particularidades, sem no entanto

abrir mão da unidade conceitual de sua obra como um todo. Pesquisar alguns exemplos significativos dessa obra é lançar um olhar sobre esse todo complexo e multifacetado o qual, entretanto, também convida a uma reflexão sobre a convivência dos meios que o compõem, e o tornam artisticamente exemplar.

Pasquetti foi fundador, juntamente com Mara Alvares (1950), Vera Chaves Barcellos (1938), Telmo Lanes (1955), Carlos Asp (1949), Clóvis Dariano (1950), Jesus Escobar (1956) e Romanita Disconzi Martins (1940), do grupo Nervo Óptico, um marco na história da arte no Rio Grande do Sul. Particularmente este grupo se destaca na promoção do reconhecimento da fotografia como linguagem da arte contemporânea junto ao sistema das artes local, com a exposição-relâmpago *Ações Continuadas* (1976), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A atuação artística de Pasquetti e sua ligação com a fotografia começaram bem antes e se desdobram até hoje em abordagens muito particulares desse meio mecânico e popular de obtenção de imagens.

O artista não foi motivo, até agora, de nenhum estudo mais aprofundado a respeito de sua obra, excetuando-se a pesquisa da professora Dra. Ana Maria Albani de Carvalho sobre o Nervo Óptico. Pretendo, com minha pesquisa, observar como se dá a presença da fotografia na obra do artista e a interlocução entre ela e as diferentes linguagens empregadas para a realização de seu trabalho. Tendo em vista este desafio, surgem as seguintes indagações: Qual a participação da fotografia na obra do artista? De que modo o desenho e os objetos interagem com a fotografia na configuração da obra? Como se modifica a relação do artista com a fotografia ao longo do tempo? Qual a relação entre a obra de Carlos Pasquetti, a arte conceitual e a *arte povera*?

Um espectro tão largo de abrangência temática facilmente se tornaria impossível de abarcar no espaço limitado deste sucinto trabalho, então o “recorte” metodológico segue uma linha que não atende a uma limitação temporal. No caminho da pesquisa, que inicialmente ainda não contemplava uma delimitação temática estrita, a não ser o próprio uso da fotografia pelo artista, me deparei com a série de fotografias de “medas”. Num primeiro momento, o registro da atitude conceitualista empreendida por ele era exatamente isso, um registro. Mas a força do signo visual se impunha, e por razões mais do que acidentais esse registro fotográfico passou a ser apropriado como representante legítimo da sua obra.

Compõe esse cenário a transição pela qual passava a fotografia no campo da arte durante o período de formação de Carlos Pasquetti, assim como a própria atuação do artista, incorporando o uso dessa linguagem ao seu trabalho. A imagem da meda, agrupamento de feixes de gramíneas postos para secar numa pilha de forma proximamente cônica, encontrada até hoje no interior dos municípios da serra gaúcha, constitui-se em uma chave importante para a articulação entre as diversas linguagens empregadas pelo artista em sua obra. Daí procede a escolha de condução deste trabalho, em face de uma obra com tamanha diversificação de configurações, optando pelo uso da meda pela importância que a mesma tem na obra do artista. Do ponto de intersecção entre as linguagens das quais se vale o artista e as representações que empregam essa imagem aparentemente desvinculada da fotografia que lhe deu origem, a meda se torna um catalizador na conflagração da sua obra.

Uma das particularidades do trabalho de Carlos Pasquetti é a capacidade de se desdobrar em uma larga faixa de possibilidades formais sem, entretanto, perder o sentido de conjunto. A conexão entre as variadas formalizações através das quais a obra do artista se dá não se encontra, necessariamente, na configuração estética de seu trabalho, mas antes na interpretação artística que ele imprime na atitude subjacente à sua realização. Desse modo, a opção por um recorte não linear, não fixo e não estático, talvez possa propiciar uma visão mais plural e condizente com a amplitude e com as provocações lançadas pela própria poética que está sendo investigada.

O desenvolvimento deste trabalho apresenta, no primeiro capítulo, duas subdivisões: primeiro um pequeno apanhado sobre a participação da fotografia no âmbito do movimento da arte conceitual, ocorrido de meados da década de 1960 a meados da década seguinte principalmente nos Estados Unidos e na Europa, momento crítico para a entrada da fotografia no campo da arte. Em seguida o início da carreira artística de Carlos Pasquetti, em Porto Alegre, nas décadas de 1960 e 1970. A relação da fotografia com outras linguagens utilizadas pelo artista para a realização de seu trabalho passa a ser a preocupação central desta pesquisa no segundo capítulo. A relação com o desenho, a linguagem nuclear do trabalho do artista, e a participação da fotografia

na visão de Pasquetti através de linguagens poéticas que exploram outras possibilidades de contato com a obra.

Para efetivar uma aproximação inicial com a obra do artista parti de um levantamento de dados, coletados junto a instituições museológicas voltadas ao sistema das artes local, como o Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul, o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, o Centro de Documentação das Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta, o Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte do MARGS, o Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre. Recebi o apoio, na forma de informações e imagens dessas instituições que guardam a memória das suas exposições e das participações do artista em questão em eventos artísticos ou que pudessem contribuir com a pesquisa. A bibliografia sobre o artista é praticamente nula, contraditoriamente à sua reconhecida importância no cenário artístico regional. A investigação pode contar com o acesso a catálogos de diversos momentos de sua carreira, publicados ou mantidos por instituições artísticas.

Um eixo fundamental para a estruturação do trabalho foi a entrevista gentilmente concedida pelo artista, por meio da qual pude tomar conhecimento de algumas informações que seriam inalcançáveis de outra forma. O acesso aos acervos e centros de documentação permitiu a consulta a catálogos, folders e outras publicações as quais fazem referência ao artista. E o contato com os profissionais dessas instituições também foi importante para conhecer mais sobre o trabalho de Carlos Pasquetti. A qualidade das informações adquiridas através do conjunto de procedimentos metodológicos, que possibilitou a elaboração deste trabalho, é subsídio fundamental à compreensão da multifacetada obra do artista.

1 A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

1.1 A fotografia como matéria da arte

A fotografia, desde sua invenção, serviu a inúmeros propósitos de ordem científica, lúdica, social, documental. A experiência estética de observar uma gravação imposta diretamente pela luz emanada ou refletida pelos corpos, imersos na realidade visível, foi desde logo deflagradora do crédito documental que a fotografia carrega. O próprio entendimento de que a fotografia se dá sem a participação ou a interferência humana foi um motor da campanha de relegação dessa linguagem à categoria de simples prova, ou evidência do real.

O caminho dessa linguagem até ser finalmente aceita como uma obra humana baseada em criatividade, habilidade e dedicação não foi rápido, nem fácil. Ao contrário, acompanhou o inexorável percurso do desenvolvimento teórico-filosófico do pensamento sobre arte. Os experimentos realizados por Man-Ray (1890 - 1976), que havia fundado o movimento Dadá norte-americano juntamente com Marcel Duchamp (1887 - 1968), revelaram a possibilidade de utilização da linguagem fotográfica dentro daquele contexto. A preocupação da arte com a própria arte e seus meios de representação levam a um questionamento de seu suporte, e à introdução de novos materiais, estranhos às tradicionais linguagens artísticas. Do *papier collé* cubista às colagens dadaístas foi se abrindo o espaço para a compreensão do meio através do qual se dá a arte além da representação. Assim como essa compreensão contribuiu para o desenvolvimento do abstracionismo, também permitiu que se visse a fotografia como uma linguagem, cheia de possibilidades expressivas. Em 1930 o MoMA começou sua coleção, e em 1940 criou a seção especializada em fotografia, numa consequente formatação do espaço que seria, cada vez mais, aberto ao acolhimento e propagação dessa “nova” linguagem. A fotografia ganhava um

importante reconhecimento institucional, mas ela ainda era excluída do rol das manifestações que cabiam numa das categorias artísticas.¹

A ironia que acompanhava a proposição de Robert Rauschenberg (1925 - 2008) ao criar as obras *Factum I* e *Factum II* (1957) envolve uma confrontação direta à concepção da obra de arte como objeto único. A especificidade do meio, tão cara ao modernismo, também era alvo de suas “telas combinadas”. Ele repete nas duas telas os mesmos elementos, recortes de tecido, reproduções de jornal, os mesmos traços e manchas de óleo, crayon, e imagens fotográficas, que também apresentam motivos repetidos.

[...] seus trabalhos apresentavam fotografias, jornais, objetos descartados, incluindo um grande número de animais empalhados e de detritos automotivos. Ele procurou, em suas próprias palavras, operar no limiar entre a arte e a vida [...]²

O trabalho de Rauschenberg e de Jasper Johns (1930), em torno da metade da década de 1950, foi denominado Neodadá, menos por referência ao grupo do Cabaret Voltaire que por afinidade com o trabalho de Marcel Duchamp. O termo *ready-made*, inventado por ele, designava o objeto adquirido pronto, provocando o questionamento sobre a singularidade da obra de arte. Sobre as *assemblages* de Rauschenberg e Johns Michael Archer diz que:

Existem duas idéias-chave amalgamadas à palavra “*assemblage*”. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico.³

Paul Wood lembra que Jasper Johns teria dito “Começo a acreditar que a pintura seja uma linguagem.”⁴, “visão de significado extraída da última fase da

¹ MUSEUM OF MODERN ART. *Photography*. Disponível em:

<<http://www.moma.org/explore/collection/photography>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

² WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 17.

³ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3-4.

⁴ JOHNS *apud* WOOD, Paul. *op. cit.*, p. 19.

filosofia de Ludwig Wittgenstein” quando este afirma que “o significado é o uso”, creditando à escolha e disposição dos elementos constitutivos do discurso a possibilidade de um sentido, além de um significado anterior, ou “essencial”, desses mesmos elementos.⁵ Dessa relação, dialética, sobre a utilização de elementos retirados do cotidiano, entre um significado preexistente do objeto e de um significado adquirido na confrontação com os outros elementos constitutivos da obra se pode projetar um desdobramento que provocará o questionamento sobre a participação da fotografia, como vetor ou como objeto do trabalho artístico.

Na década de 1960 a arte conceitual promoveu a “desmaterialização” da arte, vista até então como a configuração de um produto necessariamente material, numa busca pela definição da ideia como o objeto da arte, ou como escreveu Lewitt (1928 - 2007), “A ideia se torna a máquina que produz a arte.”⁶ Nesse contexto as ideias artísticas propostas se voltavam para as ações que negavam a presença física da obra na galeria, como uma interferência remota ou efêmera na natureza (*land art*), eventos que incorporavam elementos do teatro (*performance* e *happening*), o uso do texto e da fotografia. A utilização que os artistas conceituais fizeram da fotografia foi fundamental e determinante para o status que ela viria a assumir posteriormente. Mas a intenção inicial foi a utilização de um material estranho ao fazer artístico, um meio de registro considerado tão distante de uma obra de arte quanto um texto informativo. Annateresa Fabris indica alguns fatores que contribuíram para o emprego da fotografia nessas condições:

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.⁷

⁵ WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 19

⁶ LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, New York, v. 5, n. 10, p.79-83, jun. 1967. Disponível em: <<http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2008/07/Lewitt-Paragraphs-on-Conceptual-Art1.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013, p. 79.

⁷ FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico. *Artcultura*, Uberlândia, n.16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em: <www.seer.ufu.br>. Acesso em: 22 jun. 2013, p. 21.

A fotografia serve como anteparo à desmaterialização da obra de arte justamente ao subverter a concepção que a via transparente frente à representação de seu referente, um documento, um registro factual de sua existência. Seja a fotografia usada como um documento de registro de atividades artísticas empreendidas com o fim de efetivar uma ideia, seja usada como artifício de uma proposição artística que joga com a percepção visual, ela confronta o uso dos materiais tradicionais da arte. O entendimento da obra de arte como um produto concretizado com os meios consagrados pela tradição e engendrado pela expertise de sua manipulação iguala a visão tradicionalista moderna e sua contraposição pela arte conceitual no conceito prévio da fotografia como “não arte”. A disposição de enxergar na fotografia apenas o seu uso preconcebido de registro metonímico de uma realidade preexistente é o que concede ao meio a tão propalada transparência, que tende a anular sua materialidade. Mas a parca materialidade da fotografia, que no período de desenvolvimento da arte conceitual se resumia a uma folha de papel emulsionada sensibilizada a partir da projeção de um filme negativo, acode em boa medida à expectativa de exibidores e colecionadores de arte. A sua adoção como um objeto alusivo à existência da obra, esta ausente por imposição geográfica ou temporal, desencadeia um processo de identificação desse material com o espaço expositivo, a referência da obra de arte, a arte ali, para Barthes *isso-foi*, para todos os efeitos isso é.

A característica tautológica creditada à imagem mecânica, de “reproduzir” a realidade, a colocou no lugar mesmo da obra, nas instituições cujos ambientes expositivos os artistas não mais reconheciam como o local adequado para muitas de suas realizações. A tautologia, vício de linguagem que consiste na repetição intertextual de uma mesma ideia, aplicada à arte sublinha o caráter metonímico da obra, que “representa” a coisa real da qual partiu a ideia para sua realização. Na arte conceitual a tautologia se torna a questão de fundo da realização artística, o centro da definição do que viria a ser a arte, já que como Ad Reinhardt (1913 – 1967) havia definido em *Art as Art* (1962), “A arte não é o que não é arte.”⁸ A afirmação, inversa à sentença negativa de Reinhardt, parte da eliminação de tudo aquilo que, embora se encontre próximo da obra de arte, ou

⁸ REINHARDT *apud* KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234, p. 213.

até mesmo seja a própria matéria da qual é feito o (eventual) objeto artístico, não corresponde, e não responde, ao questionamento sobre a natureza mesma da arte. A tautologia que se torna a fonte, o motor, a base ou o eixo da arte conceitual é a que descreve a assimilação da ideia, a máquina de Lewitt, não apenas como o motivo da arte, mas principalmente como a destinação mesma da arte.

Desde que essa concepção de arte representava uma revolução na visão estabelecida sobre o que deveria ser um objeto artístico, havia a necessidade de confrontação com o sistema das artes. O espaço institucional tornou-se alvo de provocações e questionamentos sobre o lugar da arte e sobre sua natureza, e o deslocamento causado por sua “desmaterialização” logo concederia o status de obra de arte justamente àqueles materiais que supostamente deveriam negar essa condição. A fotografia se revela em contato com o ambiente institucional um material que carrega, além do indício da existência da obra de arte, uma forma de metáfora do objeto artístico. E colocado ao par do fenômeno artístico ao qual faz referência é simbioticamente nutrido pela expectativa daquela presença, conformando sua própria existência de quase-objeto em ícone.



Figura 2 Joseph Kosuth (1945)
Uma e três cadeiras, 1965

Cadeira 82 x 37,8 x 53 cm, fotografia 91,5 x 61,1 cm, texto (foto) 61 x 61,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
(MUSEUM OF MODERN ART, 2013)

Joseph Kosuth (1945) se vale da tautologia em sua obra *One and three chairs* (1965), composta de uma cadeira, a fotografia da mesma cadeira, impressa em tamanho um pouco menor que o natural, e a fotocópia da definição da palavra cadeira, coletada em um dicionário. Em cada local em que a obra é exposta é apropriada uma cadeira que esteja disponível, portanto negando a singularidade material da obra, o que permanece é o processo, e o uso da fotografia. Em seu texto *A arte depois da filosofia* (1969) Kosuth propõe que a arte mesma consiste em uma tautologia, a arte como ideia, ou conceito, deve ser igualmente representada por uma ideia, ou “arte como ideia como ideia”.⁹ A expressão já havia sido esboçada por Ad Reinhardt, que escreveu “O significado único na arte-como-arte, do passado ou do presente, é o significado artístico.”¹⁰ Kosuth a traduz e amplifica, coloca em questão a ambiguidade dessa tendência em relação ao modernismo. Reinhardt, ignorado pelos críticos greenberguianos, foi reconhecido em sua importância, assim como Duchamp, no texto de Kosuth, que propõe uma distinção entre arte e estética e vê a arte conceitual como uma afirmação tautológica a respeito de seu próprio conceito.

André Rouillé observa a situação à qual a fotografia se encontra submetida naquele momento, sendo considerada pelos artistas como um meio adequado de registro de suas proposições sem, no entanto, desfrutar ainda do reconhecimento como material da arte.

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a [sic] lógicas totalmente diferentes das suas.¹¹

⁹ KOSUTH *apud* ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009, p. 316.

¹⁰ REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 72-77, p. 73.

¹¹ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. *op. cit. loc. cit.*

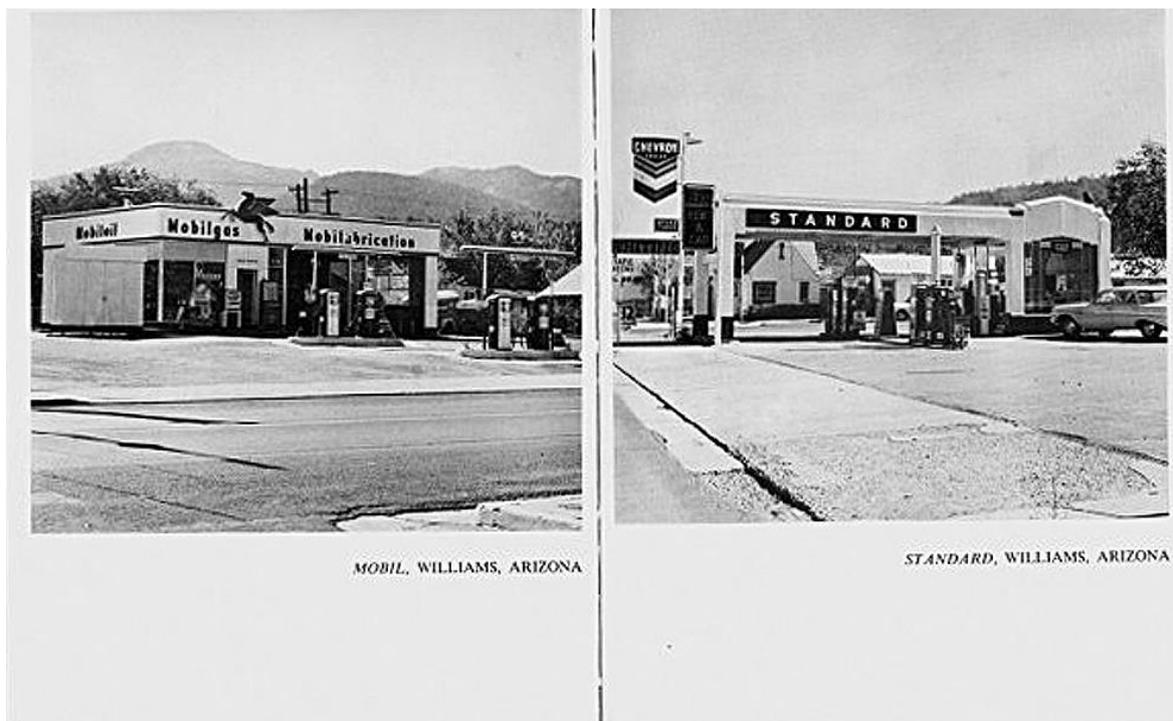


Figura 3 Edward Ruscha (1937)

Twentysix Gasoline Stations, 1963

Livro, ofsete preto sobre papel branco. 17,9 x 14 x 0,5 cm (fechado). 48 páginas, 26 fotografias.
1ª edição: 400 exemplares numerados, 2ª edição, 1967: 500 cópias, 3ª edição, 1969: 3000 cópias.

Alhambra, E.U.A., The Cunningham Press

(ART GALLERY NSW, 2013)

Em consequência ao registro fotográfico dos procedimentos, ações, intervenções artísticas desenvolvidas naquele período, a imagem resultante, singelo indício do que havia sido propugnado como realização da ideia, ganha o lugar da obra no muitas vezes relegado espaço institucional, ou na forma de livro. Quando Edward Ruscha (1937) concebeu seu *Twentysix Gasoline Stations* (1963), considerado uma das obras que inauguram a categoria dos livros de artista, ele não estava preocupado com fotografia, nem com gasolina, tampouco com o livro em si. Em depoimento para a revista *Artforum*, em fevereiro de 1965, diz que a obra surgiu de um jogo de palavras, o título veio antes mesmo que ele pensasse sobre as imagens, por gostar da palavra “gasolina”, e da expressão “vinte e seis”. Também construiu a estrutura do livro antes de obter as fotografias, as quais não considera artísticas, ao contrário, diz serem dados técnicos, apenas

instantâneos.¹² Ruscha usa imagens de postos de gasolina propositalmente esvaziadas de expressividade, selecionando das imagens que capturou as menos interessantes, procurando rebaixar a presença do artista a um nível de mera testemunha de uma experiência real. A obra é uma ideia, que eventualmente ganha um corpo, e aqui esse afastamento da materialidade acontece ainda de uma maneira reforçada pela subordinação ao “formato” editorial, mecânico, impessoal, por si próprio inexpressivo, o que contribui com a desmaterialização. Embora encarada apenas como um vetor da arte, a fotografia foi um recurso central para a arte conceitual, juntamente com o uso do texto. E segundo comentário de Paul Wood em seu livro dedicado à apresentação desse movimento, Jeff Wall chega a afirmar que a fotografia foi “essencial” às realizações da arte conceitual.¹³

André Rouillé aborda a questão da aceitação da fotografia como material do fazer artístico, aportando suas características, miméticas e tecnológicas, complexas e distintas. Capazes de produzir obras que carreguem não mais o signo do artista em seu desígnio modernista de individualidade, mas a proposta duchampiana de contestação de conceitos baseados em tradição e estagnação. Nos anos 1960 o estatuto do autor é questionado dentro e fora da arte, com Andy Warhol e a *pop art*, com Roland Barthes e Jacques Lacan e o pensamento estruturalista, com Michel Foucault e seu artigo “Qu’est-ce qu’un auteur?” (O que é um autor?), de 1969. A fotografia foi utilizada pelos artistas conceituais como forma de registro de suas atividades, gerando um objeto que, segundo Sol LeWitt, tem o poder de “amordaçar o afeto’ e liberar-se do ‘ofício no sentido artesanal do termo’. Sua finalidade é conjurar a originalidade, abolir o mito do artista-criador, para chegar a uma arte desencarnada e analítica, oposta aos valores restaurados pelo expressionismo abstrato.”¹⁴ A arte conceitual deu início à tão propalada, e já citada, desmaterialização da arte, propondo um deslocamento do valor atribuído ao objeto único, gerado por um gesto demiúrgico,

¹² RUSCHA *apud* SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:

<<http://pct.capes.gov.br/teses/2008/42001013055P8/TES.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013, p. 63.

¹³ WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 45.

¹⁴ LEWITT *apud* ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009. p. 346.

aplicado à matéria artística, o seu campo de ação, para o campo objetivo da ideia, associado à aparente objetividade da fotografia.

Jan Dibbets (1941) é um artista de importância fundamental à *land art* e à arte conceitual, sendo um dos pioneiros na década de 1960. No final dessa década criou uma série de fotografias intituladas *Perspective Correction* (correção de perspectiva) para as quais construía formas trapezoidais em uma parede ou no piso do ateliê, e também em paisagens naturais, sobre um gramado onde estendia uma corda de cor clara, ou até fazendo um “recorte” na superfície do gramado. Essa marcação era feita de uma maneira que, do ponto de vista da máquina fotográfica ela se constituía em um quadrado perfeito, criando a impressão de que esse “quadrado”, delineado como uma moldura, não se encaixava na cena retratada.

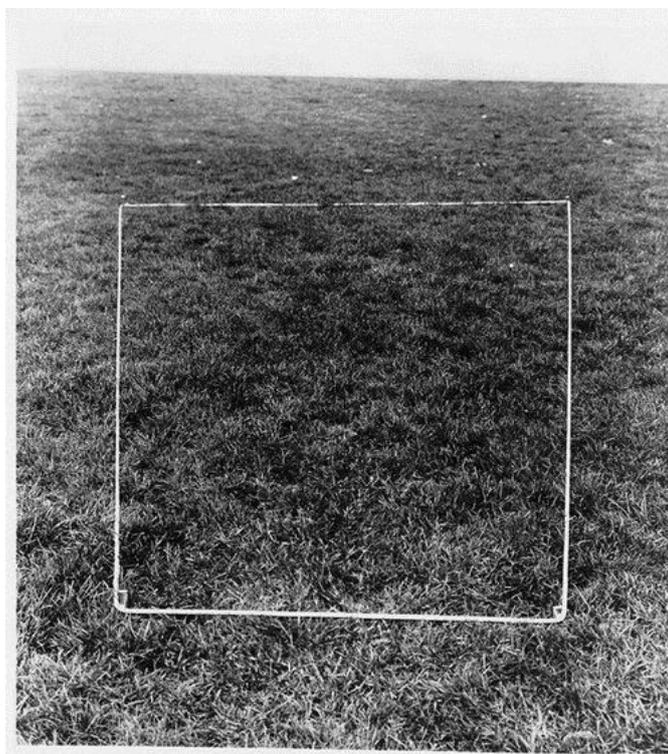


Figura 4 Jan Dibbets (1941)
Perspective Correction - Big Square, 1968
Lápis e impressão em gelatina de prata sobre papel, 50,2 x 65,1 cm
Moma, New York
(MOMA, 2013)

Em *Perspective Correction - Big Square* (1968) se tem essa impressão, apesar de o artista ter utilizado uma estrutura de fixação nos cantos da corda que

fica aparente, e na parte “superior” do quadrado ser evidente a superposição de tufo de grama à frente da corda. Mesmo tendo acesso a essa informação visual que a imagem fotográfica mostra, a sensação de inadequação da forma percebida insiste em perturbar o que deveria ser um “registro” fotográfico de uma intervenção na paisagem. A proposição de Dibbets é realizada considerando as pressuposições da *land art*, projetando uma ação artística fora das instituições consagradas de objetos artesanalmente confeccionados pela mão hábil do gênio. Rejeita o uso dos materiais tradicionais da arte e aponta para um lugar específico da paisagem, provocando um deslocamento da possibilidade de apreensão do “alvo” da proposição artística como o “objeto” de uma pré-condicionada apreciação estética.

O quadrângulo inscrito na fotografia de Dibbets provoca uma reação sensorial que está relacionada à projeção de uma percepção espacial. A configuração anamórfica que impõe à sua obra joga com alguns pressupostos relegados pela arte conceitual, sem deixar de atender à proposição fundamental de questionar filosoficamente a natureza da arte.

No momento que o olhar se depara com o enigma anamórfico do quadrado imposto à visão que, no entanto, “indica” sua impossibilidade material na qualidade de referente, e provoca a evidência da representação bidimensional de um espaço tridimensional. Se poderia dizer que esse quadrado é o marco da janela albertiana, de onde se vislumbra o jogo da percepção da obra. Ela foi concebida para participar desse jogo, já que a justaposição fotográfica de um ângulo de tomada específico e exclusivo para se obter o efeito é indispensável à concretização da mesma. Dibbets realiza uma ideia que provoca o questionamento filosófico sobre a natureza da arte. É um procedimento que incorpora um recorte da paisagem e uma intervenção que emprega materiais alheios à tradição artística, e se deixa fotografar como forma de registro. Mas o emprego que Dibbets dá à imagem fotográfica, a torna protagonista de uma representação que carrega a capacidade estética de denotar uma configuração visual, criada de forma que a fotografia assume a posição, “opaca”, de suporte de uma visualização única.

Falando sobre a obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (1938 - 1973), um dos mais importantes artistas da *land art*, Cristina Freire diz que foi por

meio da imagem fotográfica que sua obra se tornou emblemática. Ela coloca a importância do registro fotográfico para a “concretização” da obra conceitual, criando a possibilidade de multiplicação, ao menos da imagem, de uma experiência de outra forma acessível, na melhor das hipóteses, a muito poucas pessoas:

Pela transitoriedade no tempo e dificuldade de acesso ao local, a fotografia é o que torna a obra acessível e, portanto, presente aos olhos do público. A veracidade da obra, se é que podemos falar aqui de verdade, ou, em suma, a prova da realização do projeto do artista é o olho da câmera que registrou um momento privilegiado de uma existência temporária e distante ou, em outras palavras, virtualmente inacessível no tempo e/ou espaço.¹⁵

Mas ela aprofunda essa visão da participação da imagem fotográfica no processo de elaboração da obra de arte, concedendo à fotografia a possibilidade de uma nova dimensão de significação, decorrente de sua função de intermediadora do processo artístico.

Isto significa que a intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a *experiência* e a *informação* do ambiente. As fotografias são estas zonas de passagem e, portanto, não se esgotam numa existência autônoma.¹⁶

O uso consciente do registro fotográfico pelos artistas condiciona a existência de uma atribuição de significado específico a esse ato. A instituição de um procedimento adotado como auxiliar ao trabalho dos artistas conceituais, o registro fotográfico dos resultados visíveis de suas proposições, das ações de *performance*, de *happening* e de *land art*, é assumido como um complemento de sua atuação. As proposições conceituais consistiam na consubstanciação de uma ideia e, em muitos casos, a sua concretização era apenas uma formalidade absolutamente dispensável. Mas o registro possível da obra estava vinculado à apreensão, mormente fotográfica, de alguma espécie de formalização que o

¹⁵ FREIRE, Cristina. Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. p. 32-37. (Escrita fotográfica), p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, loc. cit.

processo artístico permitisse. A fotografia sempre limita a representação/registro resultado da tomada, da sua captação, a uma visualização estritamente monocular e focada em um único ângulo de visão, além de limitá-la também temporalmente ao momento específico em que é decidido o acionamento do disparador da câmera. Se o artista obtivesse várias fotografias de uma ação, ou de outra forma impermanente de construção visual, ele teria uma quantidade limitada de vistas de sua obra, e a mesma quantidade de “momentos visíveis” do evento, ou da concretização temporal de sua proposição. Então, desde que ele decidisse empreender a realização espaço/temporal da proposição na qual estava contida sua ideia, e intencionalmente a registrar fotograficamente, incorreria necessariamente em um processo inescapável de julgamento ou seleção daqueles pontos de vista através dos quais sua obra poderia ser “corretamente” registrada, com o fim de algum tipo de exposição de seus resultados.

A experiência estética decorrente da exposição nos ambientes institucionais das fotografias colhidas pela ocasião da realização da obra “de fato”, incorre na atribuição de um significado específico a essa documentação. Na pesquisa histórica tradicional o documento é o responsável pela fixação dos alicerces sobre os quais se construirá o que virá a se tornar a narrativa histórica consagrada. Amparado pelo reconhecimento de sua validade junto ao estamento da ciência à qual serve, o documento toma o lugar do fato, primeiro como a referência alegórica que promove a descrição textual da realidade à qual realmente cita. Após a consagração do texto em sua consistência científica, a narrativa criada a partir do apoio sobre o documento/prova adquire, gradativamente, autonomia sobre a realidade referida. E assumindo a posição de ícone diante da compreensão dada àquele fato, converte a autonomia em independência, e ganha vida própria frente à assistência, que passa a compreender o fato histórico como elucubração proferida a partir de uma metáfora, única realidade conhecida. O processo se dá de forma semelhante com os documentos resultantes do registro das formalizações das obras dos artistas conceituais. A fotografia guindada à posição originalmente reservada à exposição da obra de arte submete sua característica icônica à construção de uma referência alegórica da obra à qual representa.

A atitude tomada pela arte conceitual de rejeitar a materialidade do objeto artístico conduz o processo de realização da ideia a uma condição similar à de seu produto, e impõe um “rebaixamento” em sua importância, semelhante ao conceito que desfrutava a fotografia para a arte. A incorporação do procedimento fotográfico ao fazer artístico, e a ocupação que lhe é permitida no espaço institucional, induz à assimilação do caráter de autoria do qual usufrui esse objeto “leve”, alegórico e novo fato no meio da arte. Menos pela feitura da fotografia em si pelo próprio artista, a questão da não dependência da confecção do objeto artístico levantada pelos *ready-made* e largamente explorada pelos minimalistas, mas pela decisão de fotografar e pelas decisões de “como” fotografar. O que define a concepção artística de um objeto, de um processo ou de uma ideia é o conjunto de decisões tomadas por um artista no sentido de configurar, se não materialmente ao menos em um âmbito enunciativo, uma intenção artística por ele expressa.



Figura 5 Robert Smithson (1938 - 1973),
Spiral Jetty. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, abril de 1970
lama, cristais de sal precipitados, rochas, água. Espiral 460 m x 4,6 m de largura
Centro DIA for the Arts, New York
(COMMONS, 2013)

Robert Smithson usou a fotografia como uma maneira de documentar a sua obra, não como material da arte, mas ainda assim ressalta a projeção alegórica que a imagem fotográfica impõe à assistência, suscetível do assomo da

consciência do *isso foi* barthesiano. E delinea a característica observada por André Rouillé “Na arte-fotografia, a alegoria prevalece sobre a estampa.”¹⁷

No começo dos anos 1980 a arte-fotografia, expressão usada por André Rouillé para descrever a arte quando esta passa a valer-se da fotografia como um meio de construção de seu discurso, surge em decorrência dessa apropriação engendrada pela arte conceitual, numa progressão que se serviu da fotografia como meio virtualmente desmaterializado, porém não totalmente. E esse quase-objeto (tecnológico), contraposto aos objetos artísticos materiais (manuais), então se coloca como ainda um objeto que assume o espaço vazio, deixado por uma desmaterialização que não prega a extinção do objeto, mas apenas a sua dessacralização. Rouillé chama a atenção para outro aspecto da relação entre arte e fotografia.

Ao longo das duas últimas décadas do século XX, é a fotografia, enquanto material, que serve de escudo para a desmaterialização da arte. Se o efeito disso é arrastar a arte para fora de seu recinto sagrado, secularizá-la, não leva, no entanto, a nenhuma aproximação entre o campo da arte e o da fotografia.¹⁸

O autor acrescenta que “Não foi o ‘*medium* fotográfico que se infiltrou na arte’, mas os artistas que se serviram dele para responder às suas necessidades artísticas próprias.”¹⁹ A aproximação entre os dois campos, o da arte e o da fotografia, tão cogitada por fotógrafos ao longo de pelo menos um século, e tão denegada por artistas pelo mesmo período, naturalmente só foi possível por iniciativa destes. Mas o fato de a arte reconhecer uma fotografia como obra artística não significa que a arte abriu mão de sua autonomia, apenas acolheu novos meios de elaboração simbólica, que podem ser uma fotografia, ou outra forma de utilização tautológica de elementos da própria realidade. E também a fotografia pode utilizar o recurso da tautologia para criar seu discurso.

Sherrie Levine (1947), artista estadunidense, em 1981 alcança uma grande repercussão ao fazer reproduções fotográficas de imagens famosas de fotógrafos reconhecidos em seu campo específico. Os documentos fotográficos realizados por Walker Evans para a Farm Security Administration, os nus que

¹⁷ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009. p. 385.

¹⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁹ *Ibid.*, p. 352.

Edward Weston fez de seu filho Neil, as paisagens de Eliot Porter. As diferenças visíveis entre as imagens se resumem à pequena perda de qualidade da reprodução fotográfica e ao título, indicando o alvo da apropriação. A aparente similaridade entre a fotografia de Levine e as imagens consideradas obras-primas da arte fotográfica revela todo um conjunto de afirmações a propósito de autoria, de criatividade, da relação entre arte e fotografia, e mesmo da condição da artista mulher, durante muito tempo alijada do acesso ao reconhecimento.

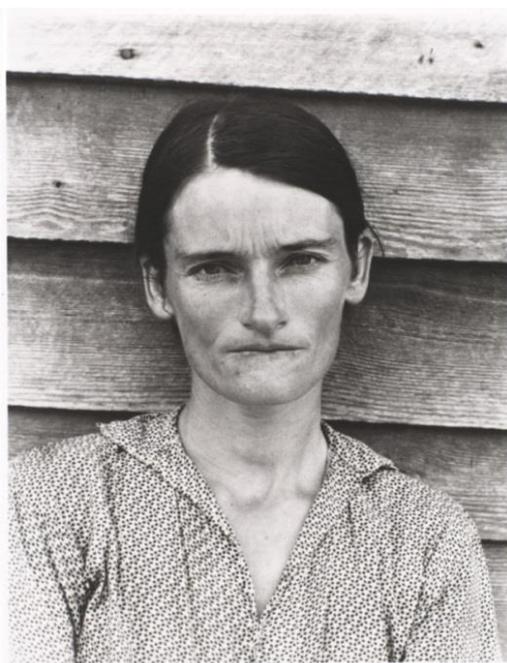


Figura 6 Sherrie Levine (1947)
After Walker Evans: 4, 1981
Impr. em gelatina de prata, 13 x 10cm
Metropolitan Museum of Art
New York
(THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART,
2013)

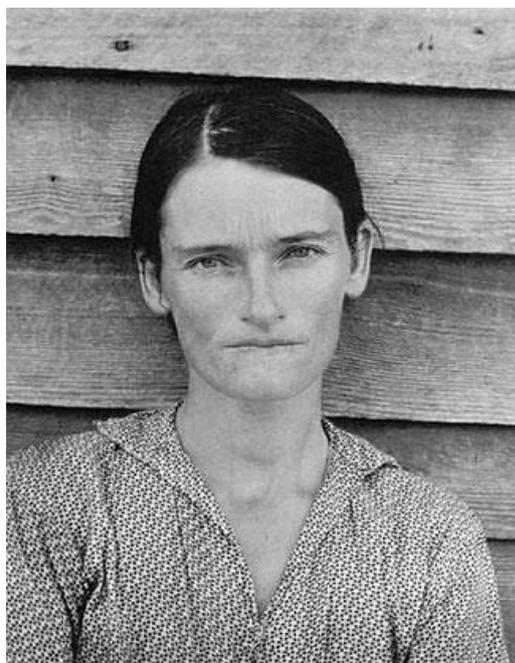


Figura 7 Walker Evans (1903 – 1975)
Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife (esposa
de arrendatário de fazenda de algodão do
Alabama - Allie May Burroughs), 1936
Impressão em gelatina de prata, 25,4 x 18 cm
Private Collection
(JOSEPH BELLOWS GALLERY, 2013)

A desconstrução que Sherrie Levine promove a partir dessas fotografias discute a crença modernista no autor, no gesto, na materialidade única do objeto. Também ressalta o fato de obras fotográficas icônicas, de fotógrafos renomados do início do século XX, não terem sido consideradas obras de arte quando foram realizadas. A barreira que se interpõe a esse reconhecimento é ironicamente demonstrada pela artista, que produz uma obra de arte que é uma fotografia, idêntica à fotografia que, embora reconhecida obra de refinado grau de apuro formal e ícone da cultura visual, não é estritamente uma obra de arte. A arte contemporânea herdou, naturalmente, toda a história da arte que a precedeu,

e isso inclui todas as conquistas alcançadas pela arte conceitual e o desprendimento do objeto estético, mas também a liberdade de citação, apropriação e reprodução da realidade e da história da arte. Sherrie Levine se vale de todas essas prerrogativas na concretização de sua obra fotográfica e artística, na medida em que cita, se apropria e reproduz uma fotografia que é uma realidade objetiva e, no entanto revela toda uma gama de subjetividades, qualidades completamente artísticas.

O pós-modernismo rompeu com a narrativa essencialista moderna e libertou os artistas para buscarem suas referências e seus materiais de trabalho nos lugares mais inusitados, como a história da arte e a fotografia. Mas essa utilização não é, tampouco, pautada por nenhum tipo de preestabelecimento, ao contrário, é marcada pela alternância de significados possíveis, condicionados à experiência individual com a obra. Como lembra André Rouillé “Além de sua diversidade, as obras do pós-modernismo têm em comum a alegoria, isto é, a ruína, o fragmento, a imitação e o palimpsesto que é passagem – por substituição, supressão ou disfarce – de um elemento a outro.”²⁰

A não representação, a sobreposição, a apresentação da imagem como objeto de uma configuração tecnicamente moldada, escolhida, captada, a arte-fotografia refere a si mesma como metáfora, palimpsesto do discurso que apresenta, recoberto pelo intertexto de seus possíveis significados. A aproximação da arte com conteúdos e continentes antes discriminados é a aproximação entre a arte e o mundo concreto e cotidiano. Arte e vida. A partir dos anos 1980 a arte-fotografia derruba o mito moderno da originalidade da obra. A fotografia se torna um dos principais materiais da arte contemporânea não por acaso, a dissensão entre a materialidade latente da imagem fotográfica e a projeção do reconhecimento de sua relação com a realidade provoca esse choque. Aquilo que traduz a unidade e a duração desse enfrentamento diante da experiência singular de uma visualização, autenticamente vivenciada pelo espectador, autenticamente aqui e agora, *hic et nunc*, é a aparição de uma realidade que existe em outros lugares, por mais próxima que esteja.²¹

²⁰ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009. p. 387.

²¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *A IDÉIA do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 10-34.

1.2 Carlos Pasquetti e a questão da arte-fotografia

Carlos Pasquetti desenvolve sua carreira artística em Porto Alegre, buscando a formação acadêmica, mas reconhecendo o momento de mudança radical pelo qual passava a arte no mundo, entretanto sem perder sua própria raiz. Sua obra, desde o início, apresenta uma dualidade, uma aparente dicotomia entre as linguagens “clássicas”, como o desenho e a pintura, e o emprego de um novo entendimento sobre o que seriam os materiais “adequados” ao fazer artístico. Mais que isso, o questionamento de se a arte deveria ser definida por algum tipo de material, ou se tinha uma importância relativa a forma que a arte eventualmente viesse a tomar, desde que de acordo com a proposição do artista.

O uso da fotografia por Pasquetti está ligado, nesse primeiro momento, às obras de viés conceitualista, atendendo à solicitação processual daquele movimento, nos termos com os quais Jaremtchuk o esclarece: “O trabalho de arte apenas informa sobre os dados que apresenta, realizando um processo de auto-referencialidade. [...] E a fruição se transforma em operação tautológica, já que a concepção e a percepção igualam-se.”²² Ele emprega a fotografia como registro da ação conceitual, sendo esta o motivo e a finalidade da obra, a articulação entre a concepção da ideia, motor da ação, e a atitude de levar o conceito à realização, virtual ou concreta, da proposição artística.

O artista também se vale da prerrogativa de libertação dos vínculos que sustentam as categorias artísticas estanques e compartimentadas para exercitar ações ligadas ao teatro, o que aproxima alguns de seus trabalhos da *performance*. No mesmo intuito libertário fez suas obras em Super-8, cuja inspiração se encontra em primeiro lugar no cinema. Mas o conceitualismo de Pasquetti é o conceitualismo compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu como um movimento nomeado como *conceptual art*, como também esclarece Jaremtchuk: “A rejeição de Kosuth à subjetividade, à história e ao simbólico não se efetiva na produção de Anna Bella e também de outros artistas conceituais brasileiros.”²³

²² JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 19.

A obra de Pasquetti no final da década de 1960, quando realiza seus primeiros trabalhos artísticos, e início da década de 1970 pode ser compreendida do ponto de vista do conceitualismo que se praticava no Brasil e em outros países que também incluíam a dimensão social à ideia da arte. Mas o artista não limitava sua prática criativa à execução conceitualista, à consecução de uma ideia, mesmo uma ideia permeada pela transcrição de uma vivência social, e ele teve uma vivência social muito próxima da vicissitude corrente. Sua obra incorporou outros elementos, que estavam virtualmente disponíveis em um “panorama” formado pelo universo de informações que chegavam à sensibilidade do artista.

Desde o *ready-made* de Duchamp ocorreram vários movimentos que questionavam algumas posições tradicionais da arte, seus materiais e o entendimento sobre a definição e os limites da arte. No período no qual o artista realiza sua formação a arte vive a influência no contexto mundial, além da arte conceitual, de vários movimentos como o *Nouveau réalisme*, a *pop art*, a *minimal art*, o Fluxus e a *arte povera*. Da *povera* o artista incorpora, além da rejeição à categorização, característica comum com o conceitualismo, a atitude artística de assumir qualquer comportamento, ou ação, ou material como a forma através da qual se manifesta a experiência “pobre”. A referência ao “teatro pobre” de Jerzy Grotowski (1933 - 1999) implica no “empobrecimento” da experiência do contato direto com a vida, e na possibilidade de perceber a realidade em suas camadas de ideologias e de concepções teóricas. Bem como as normas e regras da linguagem da representação e da ficção.²⁴

A aproximação entre a *arte povera* e o conceitualismo, manifesta na arte de Carlos Pasquetti, comporta o uso da fotografia como uma forma de documentação, mas também como um instrumento para a realização artística. Em 1973 a XII Bienal de São Paulo dá o Grande Prêmio Latino-Americano para uma fotografia de Sérgio Augusto Porto²⁵ e Aracy Amaral organiza uma exposição intitulada *Expoprojeção* com audiovisuais, discos e Super-8²⁶ Carlos Pasquetti já

²⁴ CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 2005. 304 p. Publicado originalmente em 1999, p. 25. (tradução minha).

²⁵ FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 168.

²⁶ BEUTTENMÜLLER, Alberto Frederico. *Viagem pela arte brasileira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2013, p. 120.

empregava a fotografia e o Super-8 para a realização de suas proposições artísticas há pelo menos 5 anos, inspirado por uma visão que só ele tinha.

A história das preocupações teóricas e práticas relacionadas ao entendimento da arte e ao fazer artístico que geraram o estabelecimento de uma arte conceitual, centrada nos Estados Unidos e na Europa, foram as mesmas que geraram o que Walter Zanini chamou de conceitualismo.

No Brasil, como em outros países, eu poderia considerar, talvez tradicional, praticamente toda a arte que vem sendo feita, desde o século XX, até o **conceitualismo**. Todo o artista que trabalha com a idéia de que uma obra é o produto de uma pesquisa sua, feita para resistir ao tempo, que será sacralizada de uma forma ou de outra – ou por um museu, ou por um colecionador, assim por diante, esse artista, seja ele Picasso, Paul Klee, ou Mondrian, poderia ser colocado dentro de uma faixa tradicional. Ao passo que desde a época **Dada**, artistas como Marcel Duchamps [sic] e outros, sobretudo de uma geração mais recente, têm se distinguido por um outro tipo de trabalho: eles não mais visam a durabilidade da obra, feita “ad aeternum”, mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais – então esse artista, para mim, é a vanguarda hoje.²⁷

Walter Zanini, o primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) de 1963 a 1978, no momento em que ocorria tanto a arte conceitual quanto os demais conceitualismos, sintetiza a questão. A definição de Walter Zanini esclarece a diferença fundamental entre o conceitualismo praticado aqui e a arte conceitual, em sua descrição hegemônica, quando alude às “experiências sociais”. No Brasil, assim como em outros países onde as atividades artísticas incorporavam formas de conceitualismos, a experiência social passa, pontualmente, pela convivência com uma situação política de exceção. A crise da crítica e a crise da arte, como descritas por Giulio Carlo Argan em *Arte e crítica de arte* (1984), são decorrência do movimento de arte conceitual, que estabelece iniciativas artísticas que propõem uma arte desmaterializada. Quando ele refere a origem do movimento, ao qual denomina conceitualismo, para tecer a análise teórica que visa esclarecer seu princípio diz:

²⁷ ZANINI, Walter et al. As artes plásticas no seu presente, passado e futuro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1972. p. 4-5. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720917-29898-nac-0001-999-1-not>>. Acesso em: 29 set. 2013, p. 4.

O desenvolvimento do conceptualismo conduz, com Lewitt, a um máximo de solicitação mental com um mínimo de solicitação visual: a arte não é senão o conceito de arte. E esse conceito separa-se de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade social ou ideológica, de qualquer noção histórica da arte, de qualquer teoria da arte ou estética.²⁸

Entre a visão da análise teórica que busca a abrangência do discurso formador do movimento, em seus focos originais e hegemônicos, e a que busca a compreensão da amplitude da aplicação dessa abrangência em seus desdobramentos descentralizados a opção é pelo uso do termo conceitualismo para designar a arte de viés conceitual que é feita no Brasil, paralela a outras iniciativas igualmente deslocadas da vertente originalmente designada como arte conceitual. No Brasil o conceitualismo assumiu uma vertente baseada na experiência social e, inequivocamente, calcada no enfrentamento de uma realidade que sobrepunha à vida quotidiana, como diz Suely Rolnik “[...] uma atmosfera opressiva onipresente [...]”.²⁹ Em Porto Alegre, assim como no resto do país, artistas jovens, conscientes e conectados às manifestações artísticas que se desenvolviam associadas às regiões geradoras da atualização do pensamento artístico, criavam também aqui concepções artísticas que questionavam a visão consagrada de arte.



Figura 8 Carlos Pasquetti
(1948)
Max, 1968
Série fotográfica, dimensão
variável
Arquivo do artista

²⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 123-124.

²⁹ FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009, p.156.



Figura 9 Carlos Pasquetti (1948)
pequenas estórias, 1968
Coletânea de filmes Super-8
Arquivo do artista

Carlos José Pasquetti entra, em 1966, na então Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,³⁰ onde se forma em pintura. Antes disso já desenvolve atividades artísticas com materiais absolutamente “externos” ao aprendizado da academia que se configuram como precursoras da direção que a arte local irá incorporar em breve, frente aos movimentos da arte que repercutiam mundialmente. Em 1968 começa a trabalhar com Super-8 e séries fotográficas.

Comecei com o Super-8 em 68. Então no lançamento desse filme (*Nervo Óptico: procura-se um novo olho*, de Karine Medeiros Emerich, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2013) vou aparecer falando sobre esses filmes. Isso é muito tempo antes do *Nervo Óptico*, 1968-69. (informação verbal).³¹

Nesses primeiros filmes em Super-8 Carlos Pasquetti aplica uma visualidade impregnada de uma mistura entre a qualidade visual do objeto

³⁰ SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2003. 660 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, p. 658.

³¹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

artístico e a atitude volitiva do teatro. Dessa confluência resulta uma sucessão de enquadramentos cinematográficos que, no entanto, assumem um caráter individualizado diante da superposição temporal que os conduz. “São imagens sucessivas, é muito do que eu faço hoje, várias imagens compactadas num contexto, e esse contexto criando a própria história, eu não estou ilustrando nada.” (informação verbal).³²

As referências que se ofereciam à percepção do mundo naquele momento chegavam, naturalmente, não em maior quantidade de dentro da academia do que nas mídias que transportavam os conteúdos artístico-culturais produzidos fora dela. Revistas, livros, cinema, teatro, música, formas de acessar o mundo, de nutrir o imaginário, de confrontar as expectativas geradas pela formação acadêmica com obras e ideias de artistas e movimentos referenciados mundialmente.

Os filmes todos são de 68 e 69, da época do Woodstock. Não havia coisas assim. Não era sabido de onde vinha tanta informação, e ela vinha de uma maneira muito rápida. O que faziam lá, o que os italianos faziam, o que Antonioni fazia. Existia uma visão panorâmica, muito ampla, e quando digo amplo quero dizer que ela não era definida só por uma imagem, ela era definida pela imaginação. Então, muitas das coisas que me influenciaram foram, claramente, do Antonioni, *Blow-up* (1966). Esse filme foi decisivo, em 1966, quando eu estava entrando na escola. O que estou dizendo é o seguinte, que acho que era uma força cósmica, com certeza era uma coisa assim. A informação vinha através de uma força cósmica. (informação verbal).³³

O longa-metragem *Blow-up*, dirigido pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912 - 2007), é centrado na visão de um fotógrafo que se torna obcecado por uma percepção que teve da realidade a partir de uma imagem fotográfica. Ele explora as possibilidades que esse meio técnico oferece sem atingir, entretanto, qualquer resultado objetivo. Expõe, em uma das possibilidades de leitura da obra, a interpretação imagética que o homem contemporâneo impõe à realidade, e a virtual frustração que daí decorre quando essa projeção é posta à prova. O fotógrafo está só diante da imagem de um mundo que ele não domina.

³² Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

³³ *Ibid.*

Pasquetti absorve a mensagem criativa que o filme apresenta, traduzindo em suas próprias imagens propostas de versões de realidades, que ao mesmo tempo são propostas de encenações visuais. O artista aplica o poder metonímico da imagem ao registro da encenação, sobrepondo a realidade com a arte. A arte como um enunciado crítico sobre o que é a arte. Sua produção em Super-8 será premiada pelo Salão do CATC da UFRGS, em 1971, com o Prêmio Filme Super-8.³⁴



Figura 10 Carlos Pasquetti (1948)
Pequena Estória, 1968
Série fotográfica, dimensão variável
Arquivo do artista



Figura 11 Carlos Pasquetti (1948)
Exercício de espaço, 1969
Série fotográfica, dimensão variável
Arquivo do artista

A atitude conceitualista, ao questionar a natureza da arte, expõe a crise da arte, correspondente à rejeição da classificação desta como parâmetro cultural institucionalizado, indicador da predeterminação de valores estéticos. E

³⁴ MARGS. *Planos e idéias*: de 04 a 28 de novembro de 1976. MARGS, Porto Alegre, RS, 1976. Folder.

consequentemente expõe a crise da crítica, até então juízo desse valor, como coloca Giulio Carlo Argan:

A renúncia ou a incapacidade da crítica de continuar a afirmar-se como juízo corresponde à orientação ou até mesmo aos enunciados ‘críticos’ das correntes artísticas mais recentes, que não só recusam submeter-se ao juízo como produzir o que quer que seja julgável: de facto, todo o juízo é juízo de valor, e a arte já não quer ser valor nem produzir valores.³⁵

Em Porto Alegre, nas décadas de 1960 e 1970 acontecem mudanças significativas no campo artístico, decorrentes das possibilidades geradas pela introdução de novos materiais, novos recursos técnicos, da integração entre público e obra. Também o surgimento de uma expectativa de profissionalização, motivada pela emergência do mercado. Se até os primeiros anos da década de 1960 a arte feita em Porto Alegre não abrange a abstração, ou a arte concreta, nos anos 1970 há uma abertura para as correntes contemporâneas, a arte conceitual, a arte *povera*, o *happening*, a *performance*.³⁶ Cristina Freire levanta a questão da fotografia no contexto daquele período, ressaltando que a fotografia “foi muito utilizada como meio de (re)produção artística, em especial nos países assolados por ditaduras.”³⁷ E lembra do afastamento institucional e da desmaterialização que a arte vinha adquirindo:

Durante as décadas de 1960 e 70, ações de artistas, performances e situações tinham frequentemente um caráter provisório e circunscreveram um determinado contexto político e social. Completamente fora das instituições, essas proposições transitórias seriam perenizadas nas fotografias.³⁸

Pasquetti obteve a formação regular na Escola de Artes em pintura e desenvolveu grandemente uma importante linha de pesquisa em desenho, mas iniciou sua formação artística em casa, aprendendo sobre fotografia, teatro, cenografia, já que seus pais desenvolviam atividades profissionais ligadas a essas áreas.

³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 159.

³⁶ CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço N. O.: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1, p. 7.

³⁷ FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, loc. cit.

Tive sorte, meu pai lia teatro, tinha um grupo e realizava peças. Ele falava do cenário, e eu o ajudava. Também produzia fotografias de comunhão. Eu o acompanhava e carregava uma imagem de Jesus, um lírio e outras coisas. Já era uma instalação, eu sempre percebi isso. O Jesus, o lírio de plástico, super moderno que não precisava trocar, e eu ajudava o comungante a fazer a pose, e Jesus estava assim, para ele tomar a hóstia. Minha família tinha muito disso, minha mãe fazia três por quatro, minha irmã estudou no Instituto de Artes e teve aulas com o Malagoli. (informação verbal).³⁹

Ao se deparar com as realidades que se impunham a um estudante de arte naquela época, a da arte dentro da academia, a da arte fora da academia e a política, o artista desenvolveu muito bem a primeira e captou muito bem a segunda. A terceira o fez correr um grande perigo, quando em 1968 ele foi preso pelos militares, delatado por ser integrante do PC do B, teve que responder a um Inquérito Policial Militar – IPM durante um ano, sem poder sair de Porto Alegre. Dessa experiência ele carrega para sua obra um aspecto de fragilidade na estruturação da realidade, uma insegurança, uma “mania de se esconder” que aparece como um elemento constituinte em trabalhos imediatamente posteriores. A pluralidade de caminhos que levam à realização de sua obra é resultado de sua capacidade de combinar as experiências díspares de sua formação familiar, a acadêmica e o contato intenso com uma realidade que sobrevinha ao coração e à mente. A pluralidade, ou a disparidade, que marca a experiência vital de Pasquetti é apreendida e transposta por uma diversidade de materiais e linguagens, como desenho, fotografia, instalação, que ele emprega na criação de proposições tão díspares em sua eventual configuração material quanto íntegras na percepção e compreensão da experiência multifacetada da vida.

Pasquetti é bom filho da era da plasticidade visual múltipla, experimentando filmes, fotografias, espaço tridimensional, sempre com um fio condutor do desenho, o sentido óptico e cinético, o jogo da forma na dimensão e do relevo dos objetos, no plano e no espaço triplo e o clima psicológico na sugestão da temporalidade. Aldo Obino, Crítico de Arte⁴⁰

³⁹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

⁴⁰ OBINO, s/d *apud* AAMARGS. *Projeto aquisição*: catálogo. Porto Alegre: Margs, 1993. Obras doadas ao Acervo do MARGS, 1993. Catálogo da exposição. Galeria Arte Nobre, 06 de abril a 09 de maio de 1993, s/p.

No início de sua carreira artística Carlos Pasquetti participou de algumas exposições e salões importantes, que promoveram um rápido reconhecimento de seu trabalho. Em 1969 é selecionado para o IV Salão de Belas-Artes da cidade de Porto Alegre, em 1970 a coletiva *Trinta artistas gaúchos*, em Brasília, a obtenção do prêmio aquisição no I Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o III Salão Nacional de Arte Universitária, de Belo Horizonte e a IV Exposição Jovem Arte Contemporânea em São Paulo, no MAC/USP. Essas participações lhe valeram a inclusão no *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, publicado em 1973 por Walmir Ayala, que havia sido membro do júri de dois salões de artes visuais da UFRGS, em 1970 e 1973.⁴¹

A pesquisa com materiais alheios à predeterminação técnica do ensino acadêmico era desenvolvida por Pasquetti em Porto Alegre como desdobramento lógico de sua “visão panorâmica”, moldada na diversidade das experiências que incidiram em sua formação. O que o artista chama de “conjunção cósmica” pode ser a forma como processava o turbilhão de influências que chegavam ao seu conhecimento, e de uma maneira tão intensa que permitiu a criação de *O jardim* (1971), sua primeira exposição individual, na galeria IAB.



Figura 12 Carlos Pasquetti
(1948)
O jardim, 1971
Ambiente, dimensão
variável
Arquivo do artista

⁴¹ AYALA, Walmir (Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. v. 3 (Coleção dicionários especializados, 5), p. 353.

A dimensão da ousadia de Pasquetti ao concretizar essa proposição vai além do inusitado da utilização de plantas naturais vivas ou em decomposição para criar seu “ambiente”, tipo de obra que pressupunha a participação do espectador, uma experiência relacional, uma dimensão vivencial não necessariamente compartilhada com as atuais instalações.⁴² Se desde 1969 o Salão Cidade de Porto Alegre tem uma categoria “objeto” e o 1º Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1970, já reconhece como categoria a fotografia, a compreensão local a respeito da *arte povera* era um tanto quanto rarefeita. Mas era a esse movimento artístico originariamente italiano que *O jardim* fazia referência mais diretamente, era essa raiz que o artista tinha como embasamento de sua pesquisa:

Tinha da *arte povera*, embora a maior parte das pessoas aqui não soubessem o que era *arte povera*, eu sabia o que era, eu procurava pesquisar. Só havia algumas poucas publicações, e tinha que pescar, a informação era pescada. Hoje em dia está tudo mais fácil, já vêm as imagens, vem tudo. Naquela época a informação chegava através de revistas ou através de livros. No final de 1971 essa exposição de *O jardim* já estava pronta, todos os meus filmes também. Eu gosto de analisar os filmes como uma experiência, acho que seria uma presunção dizer “meus filmes”, mas o meu conjunto de imagens. E eu gravava, gravei muita coisa. (informação verbal).⁴³

Aurora Fernández Polanco, que estuda a *arte povera* na Itália, considera ser esta arte uma manifestação inserida nas tendências conceituais. Em seu livro *Arte Povera* (1999), descreve a busca dos artistas daquele movimento por “escapar ao sistema”, e para isso é necessário que “o artista se expresse em uma arte pobre, complexa, empenhada no contingente, com o eventual, com o histórico, com o presente, com a concepção antropológica. Um viver assistemático em um mundo em que o sistema é tudo.”⁴⁴ No momento de convulsão histórica que a arte vivia em Porto Alegre a arte-objeto denotava a afluência das tendências construtivas que se desenvolviam largamente nos grandes centros de difusão da arte no Brasil. A utilização de “materiais pobres”,

⁴² CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. 369 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ppgav, Departamento de Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2005. Cap. 1. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10864>>. Acesso em: 15 dez. 2013, p. 130.

⁴³ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

⁴⁴ POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3, p. 33.

por outro lado, não encontrava um reconhecimento maior que a capacidade de assimilação, por parte de uma assistência limitada, de iniciativas que não fossem alcançadas pela institucionalização. Ou que nem ao menos acompanhassem os movimentos plásticos legitimamente instituídos no âmbito nacional, em busca de alguma forma de identificação.

Ao invés de trabalhar no sequencial, no conhecido, eu embarquei numa coisa muito pessoal, muito minha, pra ver o que é que as coisas dizem quando se agrupam ou reagrupam. Então é uma linguagem específica daquilo, daquele momento, pode estar contando uma história, mas ela é específica daquilo, a história é aquilo. Pode ser até um jardim, mas o jardim te remete a várias coisas. Isso foi numa época muito louca, foi na época do Vietnã, então havia pessoas que identificavam com tumbas aquelas flores. O meu trabalho sempre teve como objetivo dar margem a várias leituras. Cada um que pegue a sua. Não tem uma leitura definida. (informação verbal).⁴⁵

No mesmo período Pasquetti trabalha na elaboração de cartazes que jogavam com a ideia de divulgação ou “publicação” da obra na medida em que eram afixados em paredes públicas. Os cartazes podiam conter apenas textos, que traziam propostas de ações a serem realizadas ou incluir imagens, que projetavam situações tão inusitadas quanto a posta em prática em *O jardim*. *Plano de aparecimento de um pequeno anjo* reúne dois materiais “pobres” em sua confecção, a fotografia e sua reprodução impressa.

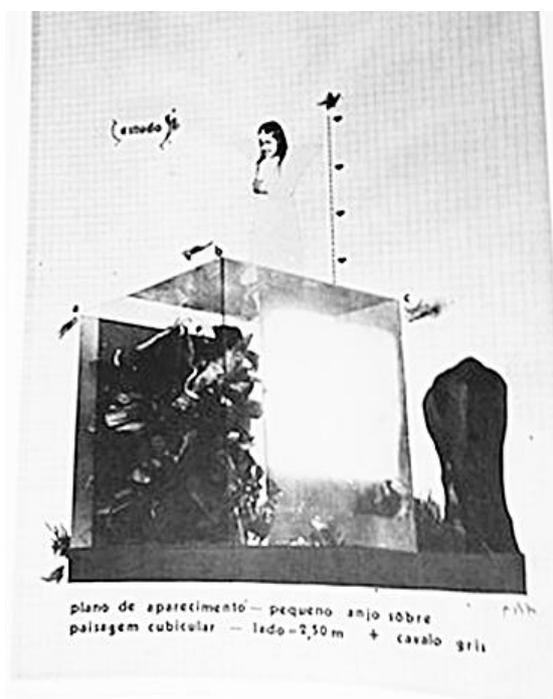


Figura 13 Carlos Pasquetti (1948)
Plano de aparecimento de um pequeno anjo, 1970
 (plano de aparecimento –
 pequeno anjo sobre paisagem cubicular – lado
 2,50m + cavalo gris)
 Cartazete, impressão em ofsete
 Arquivo do artista

⁴⁵ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

A utilização da fotografia em *Plano de aparecimento de um pequeno anjo*, diferentemente da criação visual baseada no registro de uma encenação de *Pequena estória* e *Exercício de espaço*, explora mais uma característica propositiva, conceitualista. Aqui se pode ver o exemplo de algo que será uma marca muito forte na obra de Pasquetti, a ironia. Embora o conceitualismo praticado pelos artistas daqui tenha características específicas, com sua não alienação da questão política, ainda assim mantém a característica da arte conceitual de afastamento do “evolucionismo greenberguiano”. Mas quando se observa essa obra à luz de uma perspectiva histórica da arte inacreditavelmente surge, como que do nada, um Saulo caído fora do enquadramento do cartazete, e nesse momento se tem uma iluminação, e uma tremenda ironia.

Pouco tempo após o 1º Salão da UFRGS instituir a fotografia como uma de suas categorias artísticas Pasquetti realiza uma obra que fixará uma imagem recorrente em sua carreira, *Espaço para esconderijo* (1972).



Figura 14 Carlos Pasquetti
(1948)
Espaço para esconderijo, 1972
Palha e estrutura de madeira
(BIENAL DO MERCOSUL,
2011, p. 101)

A característica da *land art* que contribuiu para a aceitação da fotografia no sistema das artes, ao menos como documentação, foi a realização de suas proposições em lugares afastados dos centros onde geralmente se encontravam as instituições expositoras. *Espaço para esconderijo* é o registro de uma proposição cuja ação se efetivou em algum lugar no interior do Rio Grande

do Sul, eventualmente no caminho que o artista percorria quando viajava para sua cidade natal. Nessas primeiras imagens de medas, estruturas montadas com o agrupamento de palha sobre uma estrutura de madeira, há a intervenção *in loco* de abertura de uma “entrada” para o suposto esconderijo. Mas a alusão política que subjaz à construção metafórica de um abrigo, ou esconderijo, que sirva de proteção contra uma força maior encontra paralelo em uma obra da *arte povera*, o *Igloo Di Giap* (1968) de Mario Merz (1925 – 2003).

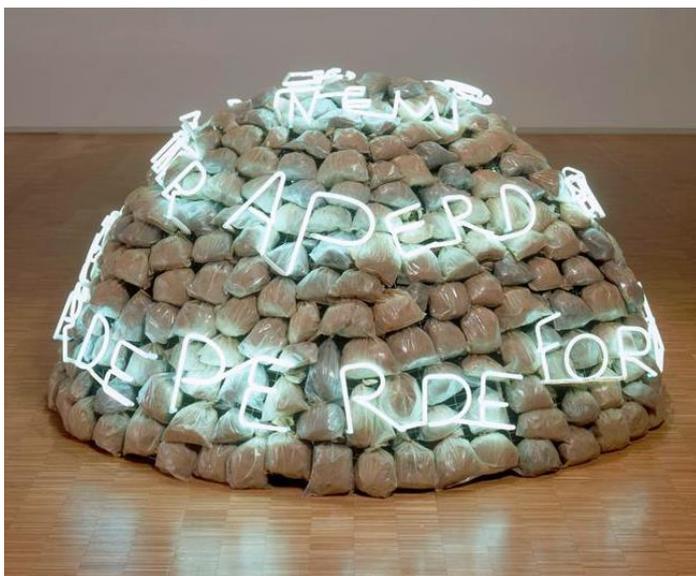


Figura 15 Mario Merz (1925 – 2003)
Igloo Di Giap, 1968
Estrutura de ferro, sacos plásticos
com argila, neon, baterias
Centre Pompidou, Paris
(CENTRE POMPIDOU VIRTUEL,
2013)

Por princípio a concepção de uma prerrogativa à qual se agarrar em defesa de um ponto de vista pressupõe uma possibilidade de sucesso. A vitória de quem não controla o sistema se dá pela sensibilidade no estabelecimento do limite que separa as posições contrárias, o dentro, o fora, o forte, o fraco, o certo, o errado, tudo faz parte da mesma realidade, tudo faz parte da arte. “Se o inimigo se concentra perde terreno, se se dispersa perde força.” (Frase do general vietnamita Vo Nguyen Giap utilizada pelo artista Mario Merz em sua obra *Igloo di Giap*, de 1968)⁴⁶, a relação que se estabelece através da superfície sensível do que é percebido, como diz Polanco (1999):

Encerra um espaço e ao mesmo tempo simboliza o espaço exterior, o do mundo; afirmando esta interação constante entre dois espaços rompe com a dicotomia clássica e o conceito tradicional de escultura.⁴⁷

⁴⁶ POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, loc. cit.

A proposição realizada *in situ* promove a fotografia à condição de portadora da factível experiência visível, e gera um novo objeto, pobre no entendimento daquele momento histórico da arte em Porto Alegre. Carregado, além da memória da realidade indicada, a memória do ponto de vista sob o qual foi visto o fato. Da pesquisa desenvolvida pela professora Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, em sua dissertação de mestrado, serão citados dois episódios relativos ao acesso da fotografia ao sistema das artes no Rio Grande do Sul. Eles apresentam o momento de transformação pelo qual passava a arte local, e Pasquetti foi um dos principais agentes dessa mudança. O primeiro diz respeito ao curso *Proposições Criativas*, realizado em 1971, por Júlio Plaza:

[...] com apoio do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que obteve ampla participação de jovens artistas e alunos da Escola de Artes e da faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, envolvendo intervenções no espaço urbano, emprego de materiais variados – naturais, reciclados, sucata -, e da fotografia, no início como documentação e, por fim, tornando-se um trabalho independente.⁴⁸

Essa informação, revelada pela pesquisa, indica um momento de convergência de maneiras de encarar o trabalho artístico desvinculado da utilização de materiais e categorias tradicionais. Assim a fotografia ganha impulso na trajetória de reconhecimento como material da arte. Pela indicação do texto se pode ter a noção de que no contexto da experimentação criativa com diversos materiais se dá a transferência de significado do material de apoio para o primeiro plano da ação criativa. A capacidade propulsora do curso de Julio Plaza é inegável, mas Carlos Pasquetti já realizava experimentações com a fotografia, contando inicialmente com o apoio de Mara Rodrigues Alvares (1950), com quem viria a se casar. *Pequena estória* (1968) e *Exercício de espaço* (1969) são dois exemplos de obras que já exploram questões contemporâneas em sua construção, sua dimensão poética.⁴⁹ A série fotográfica *Sem título* (1972), mostra desdobramentos poéticos que referem as obras realizadas na década anterior.

⁴⁸ CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço N. O.: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1, p. 144.

⁴⁹ SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. 1087 p. (18). Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 20 out. 2013, p. 894.



Figura 16 Carlos Pasquetti (1948)
Sem título, 1972
 Série fotográfica, dimensão variável.
 Arquivo do artista

A personificação do “motivo” fotográfico como alter ego, um autorretrato “interpretado” como uma alteridade de si, jogando entre a referência ao próprio retrato e a ação que gerou a arte, é um procedimento que será reiterado em sua obra. A maneira do uso de “recursos cênicos” na elaboração da fotografia sugere a alternância entre a leitura do índice, registro factual da ação, e a confrontação com a dimensão simbólica do objeto artístico.

Em 1973, juntamente com Mara Alvares e Telmo Lanes (1955), volta à galeria do IAB com a exposição *Camiñito*, que apresenta a fotografia através de apropriações de fotos de família e cenas em Bento Gonçalves fotografadas pelo pai de Pasquetti. Essas imagens, copiadas e ampliadas, foram intercaladas com textos e sofreram interferências, “[...] como a ‘camisa’ com que Telmo Lanes ‘vestiu’ uma delas [...]”.⁵⁰ Para a transposição de suas ações em imagens fotográficas Pasquetti contava com a participação e o registro de Mara Alvares na transformação de suas atitudes/proposições em formas/arquivos.

Fui casado com a Mara [Alvares], que também dava aulas no Instituto de Artes, e ela foi uma das primeiras fotógrafas de Porto Alegre. Porque ela já tinha máquina, e em 1968 já começava a documentar. Isso está muito mal explicado ainda, mas foi essa nossa cooperação que resultou em uma série de coisas, uma série de trabalhos. Por exemplo, na última bienal [8ª Bienal do Mercosul] tinha os *Diálogos Silenciosos*, se não fosse por ela eu teria perdido isso. (informação verbal).⁵¹

⁵⁰ CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994, p. 141.

⁵¹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.



Figura 17 Carlos Pasquetti (1948)
Diálogos silenciosos, 1974
 Série fotográfica. Fotos Mara Alvares
 Arquivo do artista

O Salão de Artes Visuais da UFRGS oferece a Porto Alegre uma renovação da visão artística que ainda lutava pela classificação das obras em gêneros distintos, com o uso dos materiais tradicionais da arte. O Correio do Povo de 13 maio de 1973 anuncia a intenção da UFRGS de formar um acervo de arte contemporânea.

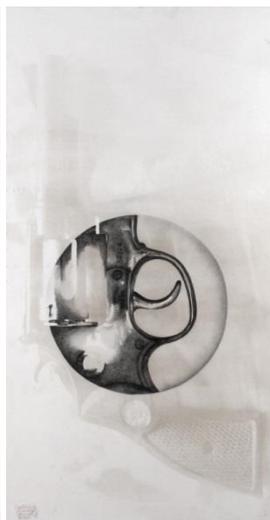
Procurando proposições de vanguarda, o II Salão de Artes Visuais apresenta-se como um dos mais importantes do Brasil. Também em termos de premiação, o II SAV só é superado pela Bienal de São Paulo. A Universidade do Rio Grande do Sul, ao instituir os prêmios de aquisição pretende com isto formar um grande acervo, de tal maneira que mais tarde integre a história de nossas artes plásticas.⁵²

Carlos Pasquetti havia recebido o prêmio aquisição no I SAV, em 1970, na categoria desenho, uma categoria dentro da qual ele viria a empreender, no âmbito de sua pesquisa ligada a esse meio, um embate intenso entre representação e proposição. Além de ainda nessa década o desenho lhe valer o grande prêmio do Salão de 1977 na década seguinte ele o projetaria nacionalmente. No salão intermediário a essas duas premiações, o de 1975, ganha em equipe com uma obra realizada em desenho e fotografia.

⁵² CORREIO DO POVO *apud* CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994, p. 111.



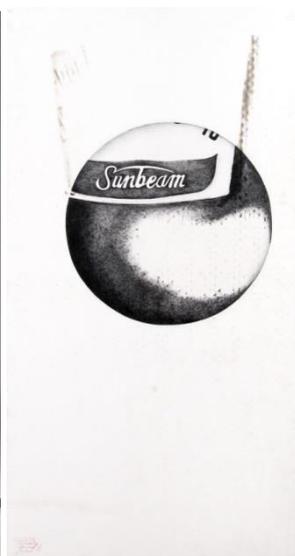
Triacantho 1, 1975



Triacantho 1D, 1975



Triacantho 2, 1975



Triacantho 2D, 1975

Figura 18 Mara Alvares (1950), Clóvis Dariano (1950), Fernanda Cony (1949), Carlos Pasquetti (1948) desenho s/fotografia, 147 x 77cm cada Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS (IA/UFRGS, 2013)



Triacantho 3, 1975



Triacantho 3D, 1975

“Uma viagem em torno de três elementos – força/poder, justiça e iluminação – é como Clóvis Dariano define a idéia central de *Triacantho*.”⁵³ Em sua pesquisa sobre os salões de Porto Alegre Krawczyk (1997) traz a indicação colhida em entrevista concedida por Clóvis Dariano (1950) sobre essa obra instigante, alegórica, irônica. A abordagem política da obra é inescapável, como era inescapável a discussão política quando o final da guerra do Vietnã, em 30 de abril daquele ano, a guerra fria e a repressão dentro do país tomavam conta das preocupações e da sensibilidade. A representação alegórica do poder, da justiça e da iluminação é a realização da projeção visual de um sentimento de inconformidade, de esperança, de superação, ao menos imaginada, de um longo período sob um regime autoritário. Mas havia uma luz, a renovação da vida e da arte era uma realidade presente. O grupo que realizou a obra unindo desenho e fotografia contava, além de Pasquetti, com um grupo de colegas que se reuniu no Instituto de Artes em torno de uma preocupação comum, a criação de novas linguagens artísticas.

E era uma turma que entrou na escola no final dos anos 1960, eu entrei em 1966. Mas era uma turma muito dinâmica e muito ligada à fotografia também, tinha o Clóvis Dariano, que era fotógrafo também, estava também se iniciando na fotografia. Nós fizemos várias duplas, trios ou quartetos, como aquele do *Triacantho* [1975]. (informação verbal).⁵⁴

Para o artista a fotografia assume um papel fundamental na persecução da realização artística, a linguagem que aporta o espetáculo tecnológico da comunicação à dimensão crítica da arte. A fotografia porta a dicotomia intrínseca de nela caber o mundo, através da transferência de sua relação com o referente, e ao mesmo tempo não caber nela a substância de um corpo que torne concreta essa visualização.

O importante dos anos 60-70 é o surgimento da fotografia mesmo, numa outra dimensão. Com o conceitualismo, com a *arte povera*, com a *performance*, que não se chamava assim, a fotografia ganha uma outra dimensão, como ela está ganhando agora com a fotografia digital. Eu acredito que é um crescendo, e nesse crescendo entra a tecnologia. (informação verbal).⁵⁵

⁵³ KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997, p. 177.

⁵⁴ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

⁵⁵ *Ibid.*

O “surgimento da fotografia”, como diz Pasquetti, significa a adoção de um meio de representação técnico que serve então para isolar a operação artística de seu fazer “artesanal”, da corporificação de um objeto, de um valor em si. Um não-construto que “simplesmente” reflete o mundo, “espelho da realidade”, falsa verdade do que vê, janela para si mesmo. A *arte povera* não é pobre pelos materiais que usa, mas por pregar a visão pobre de ruídos conferidos pelas inúmeras “lentes” que se interpõem à percepção. Giuseppe Penone (1947) apresenta sua visão como aquilo que ela é, um reflexo do mundo. Tudo o que vê é o que há para ser visto, tudo o que é refletido é o que alcança a sua visão. Olhar para si é refletir o mundo que vê. Pasquetti apresenta sua visão como aquilo que ela é, uma reação ao mundo. Tudo o que vê faz parte de sua vida, tudo o que representa é a si mesmo. A exemplo da atitude da *arte povera*:

Não pintam, não fazem esculturas, têm uma certa ânsia por desmaterializar a obra, parecem interessados em chegar a uma tábula rasa a partir da qual começar a se envolver com o ato criativo, aproveitando qualquer aspecto insignificante da experiência, qualquer material, qualquer ato poético que possa se cristalizar em um gesto compartilhado com o espectador.⁵⁶

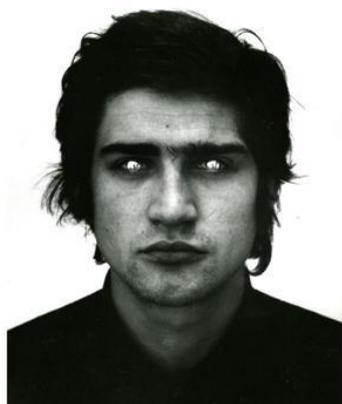


Figura 20 Giuseppe Penone (1947)
Rovesciare i propri occhi, 1971
Fotografia
(POLANCO, 1999, p. 84)



Figura 19 Carlos Pasquetti (1948)
Sem Título, 1976
Fotografia p&b
14,7 x 14,7 cm [cada]
Coleção Mara Álvares
(VISUAIS, 2013)

⁵⁶ POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3, p. 11.

Outro episódio citado por Ana Maria Albani de Carvalho faz referência a um manifesto, levantando uma crítica ao dirigismo do mercado de arte, num momento em que este ganhava vulto, assinado pelos artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar (1956), Mara Alvares, Romanita Disconzi Martins (1940), Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos (1938). O texto foi publicado pela imprensa e apresentado na forma de um painel fotográfico em uma exposição-relâmpago, ocorrida nos dias 09 e 10 de dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e acompanhada por debates com o público. A mostra reuniu trabalhos em xerox, séries fotográficas, textos, objetos, ambientes, slides e filme Super-8.⁵⁷



Figura 21 Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 10, mar-abr 1978

Relatos urbanos "Sociedade anônima" (Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Fernanda Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Dariano, Telmo Lanes, Mara Alvares, Carlos Asp)
Cartazete impresso em ofsete, 33 x 44cm (aberto), c. 2000 exemplares (circulou como encarte na *Ephemer*, nº 9 (publicação Other books and so)
Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves Barcellos
Foto: Cláudio Ferreira

⁵⁷ CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço N. O.: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1, p. 148.

O grupo de artistas que promoveu o evento é o que seria responsável pela criação do cartazete *Nervo Óptico*, a partir de abril de 1977, e que seria identicamente nomeado por Frederico Moraes, em artigo para *O Globo* de 10 de novembro do mesmo ano. Elogiando a vitória de Carlos Pasquetti, que ganhou o grande prêmio no IV Salão de Artes Visuais, e de outros integrantes do grupo que também foram premiados, projeta uma melhora do sistema das artes local. “Creio firmemente que a premiação dos componentes do grupo ‘Nervo Óptico’ irá repercutir positivamente no ambiente local, sobretudo no sentido de incentivar uma alternativa fora das imposições do mercado.”⁵⁸ A culminância da exposição de materiais não tradicionais da arte como integrantes de uma obra coletiva, baseada em um conceito de ação propositiva frente ao sistema lembra a afirmação de Aurora Polanco, em um âmbito restrito. A confrontação do artista com o “sistema social” como um todo ou com o sistema das artes local indica uma necessidade de enfrentamento a preestabelecimentos que venham a barrar a entrada do “contraditório” no meio onde deveria ser debatido.

Mas, no que concerne à fotografia, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul já havia aberto as portas para a exposição *Planos e idéias*, com desenhos e fotografias de Carlos Pasquetti, em novembro de 1976. A arte-fotografia, expressão usada por André Rouillé para descrever a arte quando esta passa a valer-se da fotografia como um meio de construção de seu discurso é desempenhada pelo artista como uma das vertentes criativas de seu trabalho artístico. A justaposição proposta pelo artista da linguagem “fundadora” da arte bidimensional, o desenho, e da linguagem “teoricamente” desvinculada da expressividade do gesto, a fotografia, é uma transgressão. Tanto a premissa moderna da especificidade da linguagem artística como parâmetro da artisticidade quanto a proposição conceitualista da enunciação da ideia como a única possibilidade da arte são questionadas, ou, como diz Giulio Carlo Argan:

A arte seria, em suma, um experimentar em si próprio o existente sem limitações de campos, preconceitos ou censuras, num mundo que o poder tecnológico dá como preventivamente manipulado, condicionado, censurado: frequentemente o acto artístico ‘pobre’ não é senão a remoção de uma censura, de uma inibição.⁵⁹

⁵⁸ MORAIS, Frederico. *Nervo Óptico: entre o museu e o mercado*. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 40-40. 10 nov. 1977. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019771110>>. Acesso em: 29 set. 2013, p. 40.

⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 122.

2 A FOTOGRAFIA DE CARLOS PASQUETTI E A INTERAÇÃO COM OUTRAS LINGUAGENS

2.1 As fotografias de medas e os desenhos

Quando Pasquetti inicia sua série de imagens de medas de feno, designadas *Espaços para esconderijos*, ele conjuga características formais e simbólicas que remetem, entre outras possibilidades de interpretação, à situação política do país e à pintura de paisagem do século XIX, particularmente à abordagem impressionista. A meda como esconderijo, pode ser vista como fuga ou como um ponto de resistência em um momento de dificuldade, como a vida pelos que se opunham ao regime militar. A ilusão de proteção que uma meda de feno supostamente proporciona a alguém que pretende se esconder, como "uma agulha num palheiro", é de consistência tão frágil quanto é fugidia a delimitação da forma pictórica empregada pelos impressionistas.

A pintura ao ar livre e a visão despojada de conceitos prévios sobre o mundo visível se torna a pesquisa desenvolvida por Claude Monet (1840 - 1926) e pelos demais impressionistas. Denunciando a real preocupação com os efeitos da luz sobre a percepção visual de cores e formas, os motivos empregados pelos impressionistas eram qualquer coisa que se prestasse a esse estudo, inclusive uma meda de feno.



Figura 22 Claude Monet (1840 – 1926)
Grainstack (Snow Effect), 1891
Óleo sobre tela, 65,4 x 92,4 cm
Museum of fine arts, Boston
(MFA BOSTON, 2013)

Como Aaron Scharf indica em seu livro *Arte y fotografía* (1994), os impressionistas muito provavelmente se utilizaram da fotografia para a concretização de seu trabalho. Alguns aspectos formais de suas obras permitem admitir essa possibilidade. Mas o preconceito para com a utilização da imagem fotográfica no meio artístico os impedia de assumirem abertamente o auxílio desse meio mecânico ao seu trabalho, então ainda relacionado à tradição artística influenciada pela marca do gênio. Scharf desmitifica a relação entre os impressionistas e a fotografia.

El naturalismo intransigente al que aspiraban – sobre todo Monet, especialmente en sus primeros años –, su devoción por la pintura del natural, su constante insistencia en la visión objetiva, su deseo de plasmar el carácter transitorio de luz y sombra, todo esto se resumía en una especie de extremismo perceptivo muy relacionado con la fotografía misma, y no requería copiar de fotografías; al contrario, lo haría innecesario, pero, por la misma razón, es sumamente probable que estos pintores, en interés propio, examinasen con gran atención las obras de los fotógrafos de su tiempo.⁶⁰

A fotografia também se aproximou da estética impressionista através da contribuição de fotógrafos que ficaram conhecidos pela sua atuação no movimento pictorialista, na virada dos séculos XIX e XX. A fotografia pictorialista tem em Peter Henry Emerson (1856-1936) uma das suas principais referências, e um teórico fundamental quando, em 1889 publica *Fotografía naturalista para estudantes de arte* (*Naturalistic photography for students of the art*), e estabelece princípios que colocam a fotografia como arte “independente”, expressão de uma visão individual, cuja imagem revela um conteúdo emotivo, sem manipulações e sem fórmulas ou teorias místicas.⁶¹ Aconselhado pelo pintor James Whistler (1834 - 1903), que desmistifica a confusão entre arte e natureza, e também por novas pesquisas que mostravam as limitações da linguagem fotográfica, em 1891 publica *A morte da fotografia naturalista* (*The death of the naturalistic photography*).⁶² Desde Emerson, e independente de seu repúdio às ideias iniciais, muitos fotógrafos deixam a imagem nítida de lado e iniciam a vertente

⁶⁰ SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1994. 419 p., p. 176

⁶¹ FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 30.

⁶² *Ibid.*, p. 32.

pictorialista, caracterizada em linhas gerais por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Alguns dentre eles, como Frank Eugene (1865 - 1936), raspavam o negativo para parecer com uma ponta seca. Outros, como Constant Puyo (1857 - 1933), Robert Demachy (1859 - 1936) e Henrich Kühn (1866 - 1944), ampliavam as imagens e usavam a técnica da goma bicromatada para alcançar um fim pictórico. A técnica, inventada por Rouillé Ladevèze em 1894, é divulgada por Demachy, que escreve em colaboração com Alfred Maskell *Água-tinta fotográfica ou o processo da goma bicromatada (Photo-aquatint or the Gum-bichromate Process)*.⁶³



Figura 23 Alfred Stieglitz (1864-1946)
Setembro, 1899
 Cópia fotomecânica (meio-tom),
 a partir de impressão em goma
 bicromatada, 15,8 x11,4 cm,
 publicada na revista
Camera Work nº 12, 1905
 musée d'Orsay, Paris, França
 (MUSÉE D'ORSAY, 2013)

Em 1902 Alfred Stieglitz (1864-1946) forma o grupo Photo-Secession, em cujas Pequenas Galerias serão expostos, além do trabalho dos fotógrafos, vários artistas modernos estadunidenses e europeus a partir de 1905. Apresentando artistas como Henri Matisse (1869 - 1954), Auguste Rodin (1840 -

⁶³ FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.33.

1917), Paul Cézanne (1839 - 1906), Pablo Picasso (1881 - 1973), Henri Rousseau (1844 - 1910) e Toulouse-Lautrec (1864 - 1901) antes mesmo do Armory Show (1913). O articulista de *Camera Notes* Sadakichi Hartmann credits Stieglitz de apresentar o “impressionismo da vida”, e de enriquecer ocasionalmente “nosso patrimônio de impressões pictóricas.”.⁶⁴

Em *Setembro* (1899)⁶⁵, Alfred Stieglitz enfoca o mesmo tipo de construção rural que chamou a atenção de Monet, aplicando as técnicas usuais ao grupo de fotógrafos para conferir à obra exatamente o aspecto pictórico desejado, com o qual buscavam aproximar a fotografia da arte. O uso das linhas compositivas conjugado à disposição da meda do primeiro plano em uma espécie de esforço similar ao da árvore do fundo por permanecer na vertical apesar do declive determinam o movimento da imagem. E o “desenho” da meda parece dar origem a toda essa grande área clara, que compõe a maior parte da paisagem, excetuando-se a árvore, cujo contorno irregular forma uma massa folhar negra que equilibra toda a claridade. O processo da goma bicromatada estabelece uma camada de textura que explora o aspecto rústico das superfícies representadas, enfatizando a capacidade de projeção visual de uma experiência tátil.

Philippe Dubois inicia o capítulo *A arte é (tornou-se) fotográfica?*, de *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993) explicando o título do mesmo.

O título desse capítulo deve ser compreendido como a inversão exata dessa outra questão, instituída, que o século XIX não cessou de se colocar sob todos os tipos de formas desde o início da fotografia até o pictorialismo que esgotou o seu sentido: ‘A fotografia é uma arte?’ Abordaremos aqui o problema pelo outro extremo ao longo de todo o século XX, isto é, a partir do momento em que a questão ‘A fotografia é uma arte?’ cessa, não só de ser colocada, mas até de ter um sentido, isto é, também a partir do momento em que, aos poucos, se vai tomar consciência, com mais ou menos nitidez, de que as relações entre arte e fotografia sofreram uma reviravolta e em que a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica.⁶⁶

⁶⁴ FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 50.

⁶⁵ Fotografia publicada na revista *Camera Work* nº 12 (1905), órgão de divulgação dos trabalhos do grupo Photo-Secession e de arte moderna em geral, e da qual Stieglitz era o editor.

⁶⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993, p. 253.

A lógica de instauração da arte baseada no ato discricionário do artista, a ruptura com as linguagens de formalização tradicionais proposta por Marcel Duchamp, é rebatizada por Dubois, a partir de Peirce, como *lógica do índice*.⁶⁷ A partir de uma seleção bastante compreensiva de exemplos significativos de obras de arte contemporânea o autor depreende o quociente lógico de “índice fotográfico” contido em cada caso, e demonstra sua presença notória. A história da intersecção da cultura visual a partir da popularização da fotografia com a arte incorre na incorporação da mudança gradual de ponto de vista a partir do qual se experimenta o convívio perceptual com a realidade. Por um lado, a intercessão da fotografia como “formadora” da informação visual do mundo amplia imensamente as possibilidades de visualização de fatos os mais variados e distantes da realidade do observador. Por outro, ela provoca um estreitamento das possibilidades de experimentação visual, de arbítrio sobre a apropriação de uma realidade que não se conhecia e que, de fato, permanece assim. Como se descobre, na verdade nada surpreendentemente, pela asserção de Dubois a arte contemporânea não recebe uma forte influência da fotografia, ela se dá imersa em um ambiente completamente revolucionado pela ação desse agente de conflagração da relação visual com a realidade.



Figura 24 Carlos Pasquetti
(1948)
Espaço para esconderijo,
1972

Palha e estrutura de madeira
(BIENAL DO MERCOSUL,
2011, p. 441)

⁶⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papyrus, 1993, p. 234.

Carlos Pasquetti faz um uso conceitualista da fotografia em *Espaço para esconderijo* (1972), uma fotografia que faz referência a uma intervenção humana sobre a paisagem. Mas provoca o questionamento sobre qual das intervenções fala: da atividade rural que retrata, da interferência material naquela realidade, também representada, ou da própria fotografia, nova realidade visível, que dá a ver o que se propõe? Para a realização dessa obra o artista interveio na meda que se encontrava disposta no local onde foi construída para cumprir sua finalidade utilitária junto àquela atividade rural específica. A fotografia da meda é um índice de sua existência, de sua pertinência àquele local e da intervenção que imprime nela a indicação da existência de um esconderijo em seu interior. O artista registra a atitude efetivada com base em sua ideia, mas o seu conceitualismo permite a alusão a uma questão política, incorporada à obra pela inclusão de uma declinação alegórica do signo, agora tornado símbolo de temperança e resistência. A percepção é conduzida pela forma para o interior do esconderijo, mas não chega lá, ela esbarra na força constitutiva da estrutura, acampa na frente do signo e projeta uma circulação ao seu redor, com a finalidade de inspecionar sua intuída resistência a qualquer tentativa de acesso.

Pode-se definir a meda, na língua portuguesa como um:

agrupamento de feixes de trigo, palha ou caruma. etc., dispostos numa forma proximamente cônica, a que serve de eixo vertical e de ponto de apoio uma vara revestida superiormente de uma pouca de palha bem atada e colocada de forma que possa fazer desviar para os lados a chuva. || (Fig.) Acumulação de coisas da mesma espécie: Feixe, montão Uma *meda* de papéis; uma *meda* de areia.⁶⁸

Por outro lado, meda pode ser um adjetivo designativo daquilo que é próprio dos medos, tribo da Ásia central que se tornou um importante reino da antiguidade, e é também uma comuna italiana da região da Lombardia. Sendo o artista de origem italiana é possível relacionar a definição de meda na língua italiana, que tem sua origem no termo latino *Meta*, significando genericamente “monte”, como a elevação onde se encontra aquela comuna, ou Bento Gonçalves.

⁶⁸ IDICIONÁRIO AULETE. *Meda*. Disponível em: <aulete.uol.com.br/meda>. Acesso em: 17 nov. 2013.

O seu uso original por Pasquetti sugere um sentido de acúmulo, sustento, comunidade, propriedade, e as possibilidades interpretativas de sua significação simbólica são vastas, da observação de sua forma à análise de seu nome. A forma, cônica, pode lembrar o formato de uma pirâmide, reconhecido símbolo religioso da antiguidade, creditado como portador de poderes mágicos. O nome, em sua pronúncia com o e fechado, lembra a expressão medo, que se relaciona com o esconderijo indicado pelo título de sua obra através da lembrança da perseguição do período da ditadura militar. Em outro sentido, mais vulgar, se pronunciada com o e aberto, a palavra meda lembra a expressão “merda”, ou seja, o excremento, o resultado do processo de digestão, significado também lembrado pela forma da meda, abaulada em sua estrutura pelo efeito da gravidade. A referência da *Merda d'artista* (1961), do artista italiano Piero Manzoni (1933 - 1963), ação irônica sobre a criação artística, a “obra”, precursora não somente à arte conceitual, mas também à *arte povera*, não coincidentemente uma referência fundamental para Carlos Pasquetti. Como diz o artista: “[...] embora a maior parte das pessoas aqui não soubessem o que era *arte povera*, eu sabia o que era, eu procurava pesquisar. Só havia algumas poucas publicações, e tinha que pescar, a informação era pescada.” (informação verbal).⁶⁹



Figura 25 Carlos Pasquetti
Espaço para Esconderijo,
1973 - 1974
Fotografia, 23,3 x 30 cm
(VISUAIS, 2013)

⁶⁹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

Nos anos que se seguirão Pasquetti criará uma série de fotografias de medas, igualmente denominadas *Espaço para esconderijo*, mas agora com intervenções gráficas sobre a imagem, ao invés da ação *in loco*. Essa mudança que afeta a dimensão poética de sua atuação pode ser considerada simbólica da transposição da criação da abertura “indicada” na meda verdadeira para a criação de um símbolo gráfico apostado à meda fotografada. Apesar da aparente equivalência propositiva entre as duas imagens a diferença se torna extremamente significativa no momento que o artista estabelece uma conexão direta e, principalmente, nevrálgica entre a fotografia e o desenho. O “funcionamento” da imagem fotográfica como iteração indicial de uma proposição é interseccionado pela incorporação de um conjunto de círculos concêntricos que agem como símbolo gráfico, referência de acesso à forma fechada da meda.

A substituição da ação da intervenção realizada no local onde a meda foi construída, e registrada fotograficamente, pela ação do desenho sobre a fotografia de uma meda, sem qualquer intervenção prévia do artista, reafirma a superficialidade de ambas as ações. Superficialidade no sentido de que a característica bidimensional, tanto do desenho quanto da imagem fotográfica, se define como a superfície onde a arte encontra sua concretização visível. A obra que consiste na ação pessoal sobre a meda sofre com o efeito do distanciamento, a exemplo dos trabalhos da *land art*, a convergência de sua configuração material para a superfície fotográfica. A obra que parte da imagem fotográfica e faz com que o desenho interaja com essa realidade virtual cria um paradoxo gestual, ao imprimir ao objeto reproduzível a marca da individualidade, o único sobre um múltiplo. Mas, como aspecto fundamental no desenvolvimento da obra de Pasquetti, esse entrecruzamento de linguagens marca a transição para um momento em que sua criação artística assume intrinsecamente a visão multifacetada do artista. O processo de integração da atuação conceitualista do artista com sua prática do desenho será a estrutura a partir da qual sua obra desenvolverá novos desdobramentos que repercutirão em seu reconhecimento como um artista importante. A meda, primeiramente alvo da intervenção conceitualista, empresta agora sua imagem para a intervenção gráfica do desenho, e esse contato trará frutos, na medida do desenvolvimento das propriedades simbólicas através das quais sua forma foi concebida.

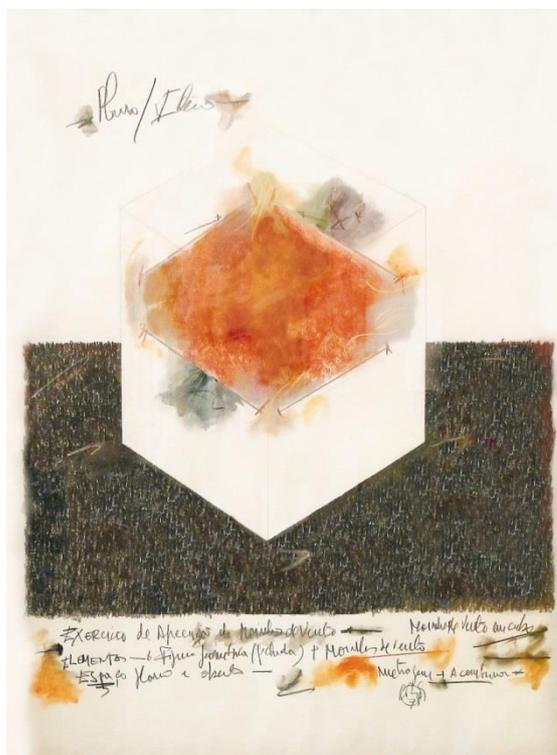


Figura 26 Carlos Pasquetti (1948)
Estudo de espaço para esconderijo, 1976
 Pastel e grafite, 74,5 x 62 cm
 MARGS

No mesmo período ele cria uma série de desenhos que “planificam” algumas das questões que vinha desenvolvendo de maneiras diversas, com as ações que geravam seus registros em Super-8 e nas séries fotográficas, em seus “ambientes”, em seus cartazes e em seus cenários. Em 1972 ele assina o cenário da montagem de *Hamlet*, de Shakespeare, e em 1973 o cenário para *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, ambos no Departamento de Arte Dramática da UFRGS⁷⁰. A obra de Pasquetti tem uma grande influência de seus estudos sobre teatro.

E há uma influência cenográfica no meu trabalho. Uma influência daquele plano de fundo, daquela coisa que se movimenta, ou fica parada, dá a impressão de ser aquele espaço. Há essa relação também porque eu estudei cenografia, muito jovem comecei a estudar o que era grego, como é que um cenário funciona. Naquela época o palco italiano estava sendo questionado, em favor de uma coisa mais de ação num outro tipo de espaço mais abrangente, mais teatro de arena, Grotowski e uma série de outras coisas. Então, minha bagagem é bem grande nesse sentido. (informação verbal).⁷¹

⁷⁰ Carlos Pasquetti atua como professor no DAD UFRGS de 1973 até o final da década, quando vai para Chicago realizar o mestrado, e na volta, em 1981, pede transferência para o Departamento de Artes Visuais da mesma universidade.

⁷¹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

Estudo de espaço para esconderijo (1976) incorpora essa visão do espaço cênico, já manifesta em trabalhos como *Plano de aparecimento de um pequeno anjo* (1970) e *O jardim* (1971), onde a presença de um cubo translúcido é representação de um palco onde algo acontece. Mas em nenhuma dessas obras a ação se encerra nesse compartimento, a *quarta parede* vaza seu conteúdo para todos os lados e, ao invés de desaparecer em sua inexistência torna-se eixo que articula a *força cósmica* da imaginação.

A reunião dos desenhos com as fotografias e os impressos transfere a relação existente entre as respectivas poéticas das diferentes obras para um outro plano, o da exposição. Em artigo de jornal de 13 de novembro de 1976 Carlos Asp relaciona os itens que compõem a mostra que ocorria no 1º andar do número 235 da Avenida Salgado Filho, a então sede do MARGS:

24 painéis ao todo, com quatro fotomontagens, dois textos tipográficos, três estudos reproduzidos em off-set e 17 desenhos elaborados desde o ano passado, numa crescente e paciente evolução na resolução das formas, sejam como propostas de situações (como um jogo de experimentar as possibilidades de cada um), ou mesmo no enveredamento de raízes de reconhecimento visual do meio ambiente.⁷²

Para a exposição *Planos e idéias* (1976) convergem tanto a formação acadêmica delineadora dos aspectos intrínsecos e pertinentes à arte quanto ao que se pode perceber da experiência de Pasquetti com a arte conceitual, e também as relações desta com a pesquisa do gesto como encenação e no contato direto com a vida. Aqui é preciso destacar dois aspectos específicos do que se chama de “contato direto com a vida”, a relação do artista com a vida no interior e a experiência traumática com o regime militar. O texto do convite da exposição indica algumas chaves para acessar opções alternativas de leitura de aspectos inerentes ao processo criativo de sua obra.

Espaços, formas, caixas ramalhetes, desenhos, gramíneas, imagens, canais, esconderijos, mistérios, planos de fuga, espaços imigrantes, deslocamentos, o possível e o impossível. PLANOS E IDÉIAS, uma exposição de desenhos e registros fotográficos.⁷³

⁷² ASP, Carlos. A concepção visual de Pasquetti. Zero Hora, Porto Alegre, 13 nov. 1976. Seção Artes.

⁷³ MARGS. *Planos e idéias*: de 04 a 28 de novembro de 1976. MARGS, Porto Alegre, RS, 1976. Folder.

A preocupação com a justaposição de conceitos que propõem exatamente essa associação de ideias diferentes convivendo em um mesmo espaço indica uma configuração unitária que, entretanto, rejeita a síntese. Na obra *Estudo de espaço para esconderijo* se encontra a representação do cubo, a delimitação de um espaço fechado, projeto para uma construção espacial, contrastando com a indicação de um terreno gramado que se estende indefinidamente, como diz o texto da inscrição:

Plano/Idéia

Exercício de apreensão de moinhos de vento – Moinhos de vento em cubo

Elementos → Figura geométrica (fechada) + Moinhos de vento

Espaço plano e aberto – metragem → A combinar⁷⁴

Da fotografia vem a assunção da relação com a realidade como estruturante da condição visual do “objeto representado”, e o plano visa a delimitação de uma ideia supostamente factível, embora etérea. O texto apenso à representação se vale de recursos poéticos, em sentido literário, que contrastam a aparente pretensão científica da “ilustração”. Na exposição realizada no MARGS foram dispostas as imagens fotográficas, índices de situações objetivas, mas também metáforas de subjetividades, ao lado dos desenhos. Estes, representações pictóricas de alusões tanto de pretensões de realizações de ideias concretas, embora não tanto, quanto de projeções de aspirações utópicas, embora tremendamente calcadas na realidade.

Em 1977 Carlos Pasquetti participa do 4º Salão de Artes Visuais do Rio Grande do Sul com três desenhos, pelos quais recebe o Grande Prêmio, que seguem desenvolvendo aquele princípio de investigação da forma e do espaço “como um jogo de experimentar as possibilidades de cada um”, como disse Carlos Asp. E a relação entre as possibilidades do desenho frente às da fotografia colocam a questão do bidimensional, evidenciando contrastes como o da representação pictórica frente a relação com a realidade, o da poesia diante da ciência e o da forma fechada com a forma aberta. E muitos outros contrastes se apresentam, em uma época na qual a contingência política era uma imposição

⁷⁴ Texto inscrito na obra *Estudo de espaço para esconderijo*, 1976.

inalienável, como igualmente a contingência da imposição do desenho diante da improvável aceitação da fotografia como um material artístico.

Mas esses desenhos, vistos como uma opção de interpretação visual das questões suscitadas pelas séries fotográficas de medas são cuidadosamente construídos no sentido de dissecar aquele “projeto”. Os desenhos de Pasquetti referem a tradição do uso dessa linguagem como a planificação de um projeto, o exercício ou o estudo de formas às quais se pretenda aludir e o registro dos mais diversos fatos da natureza, como uma documentação. A inversão dos papéis, o fotográfico e o do desenho, propõe a aceitação do desenho como registro factual, posição que desde sempre lhe coube e permanece, e a aceitação da fotografia como material da arte, inédita, e durante muito tempo inaceitável.



Figura 27 Carlos Pasquetti (1948)
Exercício para Forma, 1977
 crayon e pastel s/ papel, 106,5 x 78 cm
 Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS
 (IA/UFRGS, 2013)

Exercício para forma (1977) é um desenho no qual o artista adota a forma da meda como objeto de uma investigação minuciosa sobre a sua constituição, um projeto para sua (re)construção, agora sob a forma pictórica.

[...]isso aqui também são as medas [Exercício para Espaço, Exercício de Espaço, Exercício para Forma, 1977], isso é um trabalho no qual eu não queria que o desenho fosse narrativo, ele é narrativo, mas eu queria que fossem projetos para serem executados. (informação verbal).⁷⁵

Se os desenhos são projetos para serem executados, baseados nas mesmas medas fotografadas, sua representação tem particularidades que não coincidem com aquela retratada na imagem fotográfica. Apesar de transmitirem a sensação da textura semelhante, tanto da vegetação circundante quanto do próprio material do qual a meda é feita, a cor com que é desenhada causa uma reação imediata. A escolha arbitrária do uso de algumas poucas cores no desenho não é apenas a reafirmação da artificialidade da representação, é um procedimento que o artista repetirá em vários trabalhos. A ênfase recai na atitude do artista, em detrimento da mimese. Neste “projeto” está prevista a construção da meda num subterrâneo, um espaço altamente sigiloso onde a sonoridades são mínimas, um espaço imigrante. Talvez a perseguição imposta pela ditadura militar lembrasse a experiência vivida pelas comunidades de imigrantes no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, quando foram proibidos o ensino e a prática das línguas dos países “inimigos”.

→ Exercício p/ forma / semi-subterrânea

Formas → Forma semi-subterrânea dividida em 3 partes h → 6m
– 3 divisões espaciais e 0,40m

Original → Espaço imigrante – subterrâneo → buraco → 5m
profundidade → 3 larg.

p/ transformação 3m largura + sonoridades mínimas – altamente sigiloso⁷⁶

De qualquer maneira a perseguição política da ditadura também impunha o silêncio, e o marron-avermelhado do desenho poderia ser a mistura da cor da terra com um vermelho-vivo.

⁷⁵ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

⁷⁶ Texto inscrito na obra *Exercício para forma*, 1977.

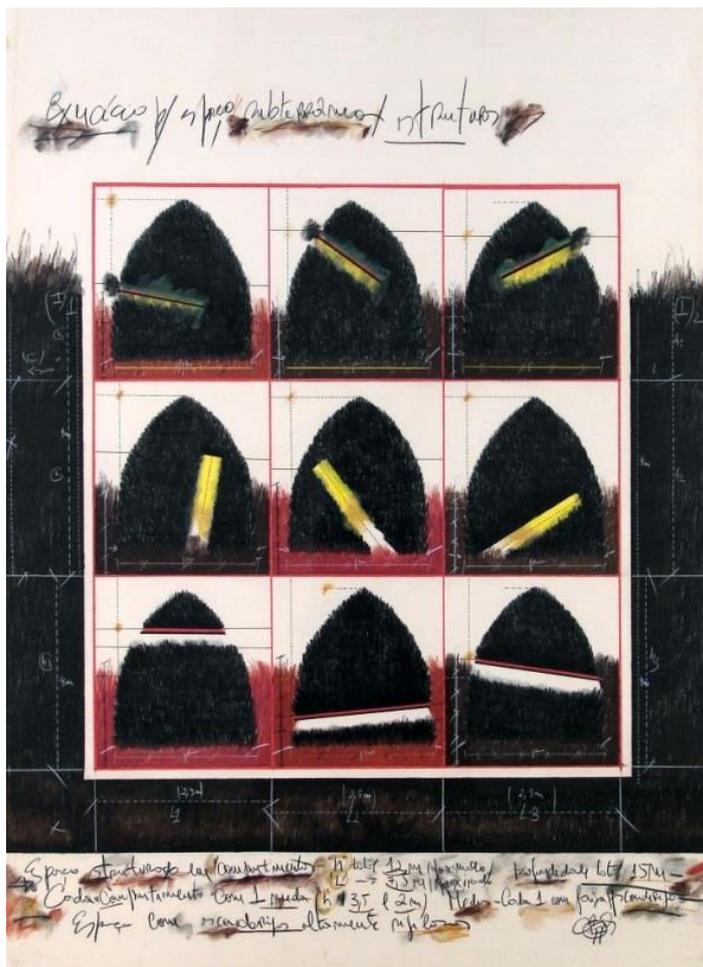


Figura 28 Carlos Pasquetti (1948)
Exercício para Espaço, 1977
 crayon e pastel s/ papel,
 106,5 x 78 cm
 Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A.
 UFRGS
 (IA/UFRGS, 2013)

Exercício p/ espaço subterrâneo – Estruturas

→ Espaço estruturado em compartimentos – “h” total 12m
 (aproximado) profundidade total 15m –

Cada compartimento com 1 meda (h 3,5 l 2m) Medas – cada uma
 com faixa p/ esconderijo

Espaço com esconderijos altamente sigilosos⁷⁷

Em *Exercício para Espaço* (1977) os esconderijos altamente sigilosos tomam a configuração das câmaras secretas onde se escondiam os sarcófagos dos faraós e seus tesouros, nas pirâmides egípcias. O projeto contempla várias disposições para o abrigo, com o objetivo de impedir a sua descoberta por algum intruso, que venha se apoderar daquilo que lhe é mais caro e vital. A cor empregada nas figuras é o preto, que reafirma seu caráter de cortes de perfis incrustados na planificação do conjunto de estruturas defensivas. Mas o uso da cor marron-avermelhada retorna, discriminando alguns dos compartimentos onde se instalam as medas, e a ciência da atitude do artista em utilizar apenas as cores

⁷⁷ Texto inscrito na obra *Exercício para espaço*, 1977.

que se determinou a empregar cria a dúvida sobre o significado do uso das cores no desenho. A repetição sistemática das mesmas e limitadas cores afirma principalmente essa disposição, esse conceito, essa determinada ideia, mas diante de uma proposta de representação de algo que “projeta” uma realidade cabe o questionamento. Talvez a resposta esteja na próxima obra.

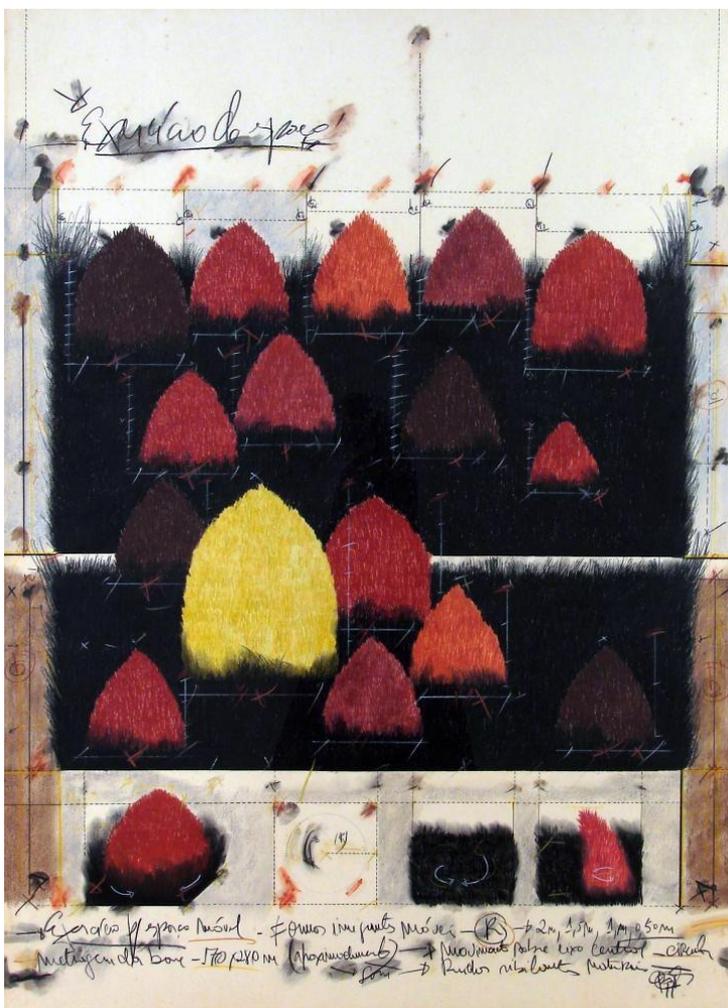


Figura 29 Carlos Pasquetti (1948)
Exercício de espaço, 1977
 crayon e pastel s/papel,
 106,5 x 78 cm
 Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A.
 UFRGS
 (IA/UFRGS, 2013)

→ Exercício de espaço

Exercício p/ espaço móvel – Formas imigrantes móveis – R → 2m, 1,5m, 1m, 0,50m

Metragem da base – 170 x 280m (aproximadamente) → movimento sobre eixo central – circular

→ Som → Ruídos sibilantes naturais⁷⁸

Exercício de espaço (1977) inclui novos elementos na paisagem, bem, não exatamente, na verdade inclui novos elementos ao projeto, que talvez tragam

⁷⁸ Texto inscrito na obra *Exercício de espaço*, 1977

referências a outras paisagens. A novidade é da ordem da cor do movimento, a cor fala do passado e o movimento fala do futuro. Nesse desenho Pasquetti usa todas as cores disponíveis para a representação das medas. De fato, aquelas poucas cores predeterminadas, mas mesmo assim a obra ganha uma repercussão inesperada, e revela uma capacidade espetacular do artista em transgredir a atitude conceitualista na direção da referência à história da arte. A meda tão representada por Monet tinha a cor mutante da percepção visual, mas as cores das estruturas cônicas das medas de Pasquetti remontam à modernidade da pintura de Paul Cézanne (1839 – 1906). O uso de uma única cor, chapada, para representar uma forma é devedor do simbolismo da meda amarela de Paul Gauguin (1848 - 1903). Mas o gesto que une a construção distorcida do mundo, seja ela geométrica ou não, com a indicação da representação da forma pelo uso de uma cor intensa que a simbolize, é a ação pictórica obstinada, do traço, da cor, do expressionismo da paisagem marron-avermelhada de Vincent van Gogh (1853 - 1890).

O uso de elementos aparentemente semelhantes, como as medas fotografadas e os desenhos com formas que lembram as mesmas, suscita uma relação que, no entanto, não se encontra simplesmente na representação. O princípio que estabelece a fotografia, de distância e proximidade com o referente, cria uma categoria epistêmica que permeia a relação com o real, os signos, o tempo, o sujeito. No trabalho de Pasquetti a referência ao real é motivo de alusão (no registro de uma ação só alcançada pela imagem) e de uma “digressão” poética na transposição para outra linguagem, como o desenho, onde retrabalha o signo, abstraindo sua relação metonímica com o referente. A “transcrição” de elementos percebidos, intuídos ou “projetados” pelo artista no referente que serviu para sua construção fotográfica indica o caminho que ele seguiu para chegar à obra, caminho trilhado com seus pés, suas mãos, seus olhos e ouvidos, tudo aquilo que toca a obra.

No final da década de 1970, e antes de embarcar para o mestrado em Chicago, Pasquetti participa do grupo de artistas que ficou conhecido pelo nome do cartazete que produziram: o *Nervo Óptico*. Este projeto coletivo foi forjado pelo olhar fotográfico e conceitualista, que sempre foi uma parte fundamental do

trabalho do artista. De algum modo, engajar-se nesta proposta respondeu à agitação que o artista vivia naquele momento. De acordo com o próprio artista:

Você quer um cartazete?? Nervo Óptico, nervo aventura! arte do folheto? Arte povera, poverina, conceitual ma non tropo! Novos realistas!???? Land art, Transvanguarda ou transviados. (??) Foto muita foto, super 8 super, projeções!! Deslocamentos dele cose!!! (os nervosinhos!!). Seriam eles realmente gaúchos??? Burguesinhos?? Talvez uns comunistasinhos [sic] de araque disse aquele cara do Partidão!! P. que pariu!! Seriam emissários e divulgadores do livro vermelho de Mao, ou seriam daquela corrente neo-avançadinha??. A cortina de Ferro ou a Cortina D'ampezzo??? (maybe a cortina chinesa!!!) Cuidado que os "caras" tão te cuidando meu!! Aonde??? Na rua , no parque, no cinema, na universidade, no restaurante, etc.etc.etc... Tempos difíceis não??? Assim mesmo e por tudo isto e muito mais o Nervo Óptico apareceu!!!!

*Carlos Pasquetti, artista integrante do Nervo Óptico.
Depoimento, Porto Alegre, setembro de 2004.⁷⁹*

A síntese da confluência cósmica daqueles anos de sobreposições de sentimentos sobre as razões das coisas que se impunham como regras do que era certo e o que se sabia, clandestinamente, que era verdadeiramente certo, como os ideais político e artístico. A fotografia revelava o mundo, o Vietnã e tudo o mais, com a força da "verdade aparente" de sua face, registro e prova de um real minuciosamente esquadrinhado em busca de suas mazelas, agora sob uma luz muito mais abrangente. No Brasil a fotografia era censurada, e muitas mídias mais. As mazelas não seriam investigadas tão cedo, e a fotografia recai na linguagem que é, que apresenta sem apontar, que descreve sem explicar, que esmiúça sem apreender, e que revela uma infinidade de imagens capazes de compreender a realidade sem serem aquela realidade que representam. A característica de transparência, tão reconhecida como a principal qualidade da fotografia, sua "virtude" de índice do real, seria contraposta pela pesquisa e exposição de sua planar opacidade, por parte dos artistas contemporâneos. O grupo formado por artistas atuantes em Porto Alegre, que se identificavam pela adoção de uma visão revolucionária, que incluía a fotografia, dissemina a visão

⁷⁹ PASQUETTI *apud* CARVALHO, Ana Maria Albani de. (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do Artista; 2), p. 22.

fotográfica da arte feita no Rio Grande do Sul para o Brasil e para o mundo. Pasquetti conduziu sua agitação, seu interesse pelas mídias alternativas, por um período que foi breve e intenso, de criação fotográfica, cinematográfica e de colaboração na publicação do cartazete do grupo Nervo Óptico.



Figura 30 Nervo Óptico (1977 -1978)

Nervo Óptico 1977-78 poéticas visuais, 1994

Exposição com curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

Imagem: Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves Barcellos

Mas a produção artística de Pasquetti se desenvolvia também em outras direções, com o desenho, linguagem que o artista empregava imbuída de um sentimento de “subversão” dos limites estabelecidos para o seu desempenho e expressão. Em 1978, seguindo a pesquisa em desenho que lhe valera o Grande Prêmio do Salão da UFRGS, cria a obra *Sem título* (Exercício de espaço para exercício acrobático), que amplia o espectro de questões propostas nos trabalhos do ano anterior. O projeto que propõe um espaço a ser apropriado por uma ação,

ou um conjunto de ações, demonstra uma preocupação maior com o estudo mais minucioso de cores e texturas, como que inventariando o repertório a ser transportado para outro país, já no início de sua tradução.



Figura 31 Carlos Pasquetti (1948)
Sem título, 1978
 Pastel oleoso e nanquim sobre papel, 72,5 x 101 cm
 MARGS
 (MARGS, 2013)

Exercício de espaço para exercício acrobático
 Plano texturado orgânico marron
 Plano texturado orgânico preto (dark)
 Plano texturado orgânico cinza
 Plano texturado orgânico ocre (blur)
 Este espaço destina-se ao jogo livre – Hay que hacerlo
 (escala variável)⁸⁰

O uso que Carlos Pasquetti faz de textos nesses trabalhos tem uma importância capital, já que se unem às “delimitações espaciais” na configuração da atitude a ser tomada.

Conforme o próprio artista declara:

⁸⁰ Texto inscrito na obra *Sem título*, 1978.

Quanto aos desenhos dos anos 70: *Planos e Ideias, Estudos de Espaço*, etc a escrita é fundamental, pois são projetos e ideias, onde o desenho e a escrita são e funcionam para a própria estruturação do mesmo (quer sejam executados ou não!).⁸¹

Como se vê, os escritos que o artista insere em suas obras são vias de entrada para sentidos a serem explorados. Em *Sem título* (Exercício de espaço para exercício acrobático) a descrição analítica de cores denota uma organização de seu trabalho, que convive com a sugestão de um movimento intenso, acrobático, que poderia, ou até certamente viria, revolucionar sua atividade e encerrar um momento de sua trajetória.

Os desdobramentos da pesquisa de Pasquetti com o desenho o levaram por um caminho novo, e que proporcionou o seu reconhecimento pelo projeto BR80 do Instituto Cultural Itaú, como um dos principais representantes do Rio Grande do Sul na década de 1980, na pintura.

Carlos Pasquetti, egresso do grupo NO [sic], realiza importante trabalho didático no Instituto de Artes enquanto se afirma como desenhista. Vai se aproximando mais e mais do gesto pictórico: ao cobrir totalmente o suporte com sua técnica mista (pastel, pigmento, contê e crayon), inventa um desenho-pintura que rompe os limites formais da bidimensionalidade, invadindo o espaço com objetos que configuram a presença da instalação.⁸²

E sua preocupação com a apropriação do espaço ambiental das obras se une ao desenho e subsume o cubo branco ao seu cubo translúcido, teatral, unindo o que na verdade nunca esteve, em sua obra, separado de fato, como se pode perceber na obra *Sonho de Viena* (1989). Essa obra, que foi doada ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul através da Associação de Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - AAMARGS, por ocasião do Projeto Aquisição, edição 1993, o artista apresenta uma conjunção de diferentes linguagens. O desenho é colocado na posição de pintura, do quadro que reflete a interpretação pictural do objeto da atenção do artista, a tradução pictórica de uma observação, talvez até uma visão perspéctica, porém o desenho se mostra abstrato. Como o

⁸¹ PASQUETTI, Carlos. *Sobre textos*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <claudio_jansen@brturbo.com.br>. em: 20 nov. 2013.

⁸² BERG, Evelyn. A pintura no Rio Grande do Sul - Anos 80. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80: Pintura Brasil década 80: catálogo*. São Paulo, 1992. 2 ed. rev. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange; Textos Frederico Moraes et al. Catálogo de projeto de exposições em Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória, realizadas dentro do período de 2 de maio a 10 de agosto de 1991. p. 23-24, p. 24.

são as formas dispostas no chão, em frente ao desenho, caixas hexagonais portadoras de panos dobrados cuidadosamente e que, no entanto, têm suas pontas saindo das caixas. Após o mestrado em Chicago as cores tomaram outra dimensão na obra do artista, não se submetem mais ao papel de coadjuvantes do desenho que, por si, cria a história que se desenrola no espaço pictórico. As cores assumem a possibilidade de protagonizar uma representação autônoma de suas próprias possibilidades sígnicas, mas continuam agindo em conjunto com os outros componentes da obra, em sua configuração.

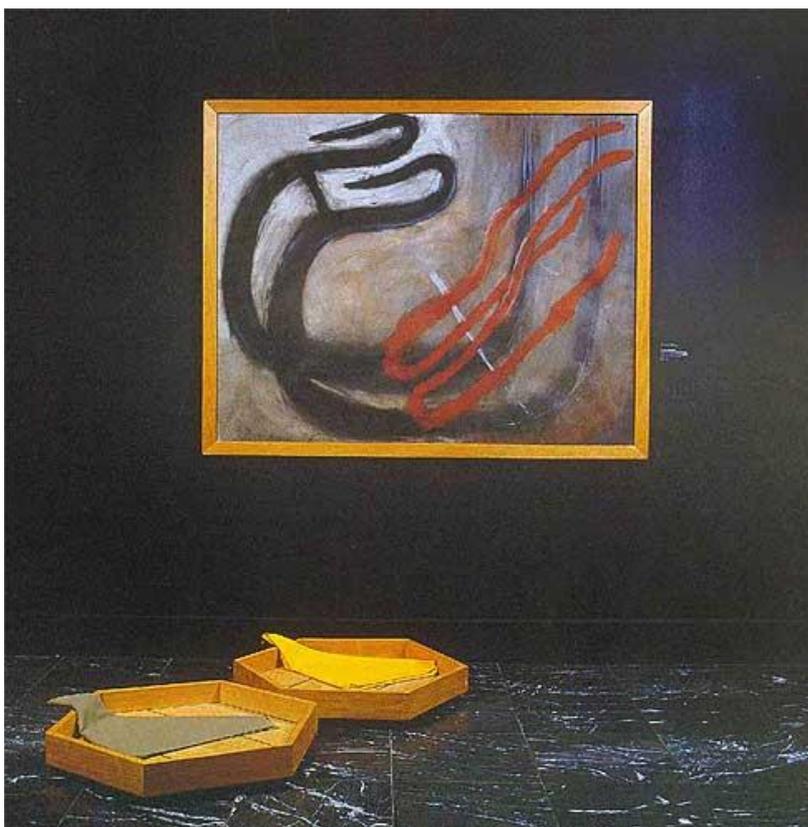


Figura 32 Carlos Pasquetti
(1948)
Sonho de Viena, 1989
Pastel, pigmento, madeira,
pano, dimensões variáveis
MARGS
Foto Leonid Streliaev
(MARGS, 2013)

Um artista que já havia pensado a cor de uma forma autônoma foi Hélio Oiticica (1937 - 1980), que criou os *Relevos espaciais*, e pensava a cor como um elemento temporal, uma cor-luz ativa: “Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo.”⁸³ Ao “despi-la dos sentidos” ele oferece uma experiência nova à percepção, como no *Bólide*, que como diz Vaz (2008): “parece sugerir uma regressão no

⁸³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p., p. 16.

processamento cognitivo”.⁸⁴ *Bólides* compõe o mesmo grupo de experiências de Hélio Oiticica em que se inclui o *Parangolé*, e nos quais “Hélio reafirma a valorização do conhecimento experimental – da realização prática, direta e individual – de uma dinâmica de consciência desencadeada pelas características do objeto.”⁸⁵ Com isso propõe uma relação desvinculada de condicionamentos na experiência com a obra: “O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada.”⁸⁶ Na obra de Carlos Pasquetti a cor é apropriada à obra assim como os demais materiais, como consequência de uma “coleta” junto a elementos preexistentes e portadores de uma ligação com a realidade material. A espacialização da cor parece propor um jogo de percepção-identificação, e também há a justaposição entre os objetos de cor pura e as formas orgânicas, abstratas, como nos *Bólides* de Oiticica. Mas nessa obra de Pasquetti as formas orgânicas estão confinadas ao desenho de formas abstratas que lembram organismos em um microscópio. A construção do desenho sugere uma narratividade.

Duas influências são definidoras da situação e do condicionamento da obra *Sonho de Viena* a uma leitura representacional de seu possível conteúdo narrativo, a aposição do título, que em 1993 coincide com a realização da Conferência Mundial sobre Direitos Humanos, e a luz, ou melhor, contraluz. Viena, sede do congresso mundial que propugna a efetivação dos princípios éticos da ação humana⁸⁷, é também o local onde Sigmund Freud (1856 – 1939) desenvolveu seus estudos sobre a psiquê humana e aperfeiçoou o tratamento de algumas de suas mazelas. A ação humana no mundo é uma ação arbitrária, a qual deve ser conduzida pela intermediação de instrumentos que delimitem sua adequação, permitindo a interlocução entre as consciências. A imposição da tonalidade clara, na obra de Pasquetti, ressaltando a parte superior do desenho e incidindo sobre as formas do primeiro plano, de uma maneira que lembra muito o comportamento físico da luz, oferece algumas opções de leitura da ideia de “luz”.

⁸⁴ VAZ, Suzana. HO/ME: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 67-109, p.72.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p., p. 66.

⁸⁷ CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE DIREITOS HUMANOS, 1993, Viena. *Declaração e programa de ação de viena*. Viena: Cedin, 1993. 22 p. Disponível em: <[http://www.oas.org/dil/port/1993/Declaração e Programa de Acção adoptado pela Conferência Mundial de Viena sobre Direitos Humanos em junho de 1993.pdf](http://www.oas.org/dil/port/1993/Declara%C3%A7%C3%A3o_e_Programa_de_Ac%C3%A7%C3%A3o_adoptado_pela_Confer%C3%AAncia_Mundial_de_Viena_sobre_Direitos_Humanos_em_junho_de_1993.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2013.

A razão, com o sentido da iluminação dos homens na busca do entendimento comum, a consciência, com o sentido da aceitação da natureza da mente humana submissa ao poder do inconsciente e a luz física, a representação da reprodução fotográfica de uma cena que, carregada pelo emaranhado de sutis participações de ponderações internas de todas as ordens, levam o artista a oferecer uma ponte entre a matéria e as infinitas expectativas que a mente humana pode exprimir.

2.2 Da meda fotografada à meda construída

Em 1972 a imagem de uma meda construída em um campo na área rural de algum município da serra do Rio Grande do Sul não era considerada uma obra de arte por grande parte das instituições relacionadas ao campo artístico. Havia ainda uma grande limitação para os próprios trabalhos conceitualistas. A consideração da arte-fotografia cresceu lentamente, e como afirma Jaremtchuk (2007) até o século XXI ainda estão surgindo as imagens do conceitualismo praticado no Brasil.

Também no Brasil os trabalhos que de alguma forma lidaram com a imagem fotográfica dos artistas conceituais receberam pouca atenção, tanto na história da fotografia, como na incipiente história da arte conceitual. Se feita a comparação, a geração de artistas/fotógrafos da década de 1980 foi mais bem avaliada que as gerações das décadas de 1960 e 1970. Mesmo as fotografias conceituais têm vindo a público somente nos últimos anos. Nas décadas de 1960 e 1970, a realidade da fotografia era marginal, a despeito da constante reivindicação por um espaço dentro do cenário artístico.⁸⁸



Figura 33 Carlos Pasquetti (1948)
Espaço para esconderijo, 1972
 Palha e estrutura de madeira
 (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 441)

⁸⁸ JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1, p. 104-5.

Carlos Pasquetti criou uma obra que se vale da fotografia como registro visual, como sustentação virtual da obra através do tempo e busca de permanência. A reprodutibilidade, característica desse meio técnico que recomenda fortemente seu emprego para o fim que os artistas conceituais primeiramente o utilizaram, pereniza igualmente aquele conjunto de escolhas arbitrárias que levaram o artista a definir a concretização daquela imagem específica. Em contrapartida à crença na real existência da exata reprodução tridimensional daquela imagem impressa pela luz, aquilo que pode ser chamado de gesto fotográfico limita a transposição do fato real à sua síntese visual. O gesto fotográfico, que se apropria da imagem do resultado da atitude conceitualista, imprime o seu próprio ponto de vista sobre a experiência de “tomar conhecimento da obra”. Freire (2004) chama a atenção para a mudança que ocorre pela realização das obras conceituais, com o deslocamento do conceito de ponto de vista.

Como observou o crítico Craig Owens, o que muda radicalmente com estas obras conceituais, e poderíamos acrescentar aí, o que de fato garante seu interesse e força na contemporaneidade é a noção de *ponto de vista*, que não trata mais da resultante de uma posição física, como se pensou desde o Renascimento, mas frequentemente um modo (fotográfico, cinemático ou textual) de confrontação com a obra de arte.⁸⁹

Ela destaca que a precariedade dos meios empregados pelos artistas coloca em xeque o estatuto do objeto de arte e sua circulação, com vantagem em alguns casos, como na arte postal, que nos anos 1970 ampliou o universo de trocas para artistas que trabalhavam no Brasil. O modo, ou modos, pelos quais o artista decide “registrar” a sua obra determina o conjunto de possibilidades de acesso à obra, definindo “o”, ou “os” pontos de vista pelos quais se pode aceder à sua configuração visível. A arte de Carlos Pasquetti tem um desenvolvimento particular, diferenciado em função dos meios escolhidos para a realização de cada obra, demandando uma diversidade de modos de apropriação para a fruição de cada um de seus trabalhos. A fotografia, o cinema e o texto, citados por Cristina Freire, são apenas três dentre as linguagens utilizadas pelo artista em

⁸⁹ FREIRE, Cristina. Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. p. 32-37. (Escrita fotográfica), p. 35.

suas obras. O desenho, o ofsete e a costura são outros, assim como a construção de medas.

O ponto de vista através do qual se vê a obra determina o tipo de experiência com a qual se pode contar no momento da fruição. E o ponto de vista *lato sensu* é a imbricação de um posicionamento, é a “perspectiva” através da qual se dá uma “percepção”. Nesse sentido, é natural que se estabeleçam posições controversas em relação às percepções alternativas sobre um mesmo assunto, como dois dos autores citados no texto de Cristina Freire, Rosalind Krauss e Craig Owens.

Krauss (2008) fala sobre a sua percepção do pós-modernismo:

Tenho insistido que o campo ampliado do pós-modernismo acontece num momento específico da história recente da arte. É um evento histórico com uma estrutura determinante. Parece-me extremamente importante mapear esta estrutura e é isto o que comecei a fazer aqui. Mas por se tratar de um assunto de história, é também importante explorar um conjunto mais profundo de questões que abrangem algo mais que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação. Estas questões se referem à causa seminal: as condições de possibilidades que proporcionaram a mudança para o pós-modernismo, bem como as determinantes culturais da oposição através da qual um determinado campo é estruturado. Certamente esta abordagem para pensar a história da forma difere das elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. Pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica.⁹⁰

O ensaio de Krauss, publicado originalmente em 1979, encontra o campo da arte convulsionado pela queda da barreira que separava a arte da vida, e de sua história pregressa. Talvez essa barreira tenha, na verdade, sido desmantelada tijolo por tijolo, mas o fato é que então se podia olhar para a frente, e também para trás, com muito mais liberdade. Como diz Archer (2008), “A utopia havia sido substituída pela distopia.”,⁹¹ e a alternância corrente entre movimentos “utópicos” como o de arte conceitual e a distopia pós-modernista certamente

⁹⁰ KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaíos*, Rio de Janeiro, n. 17, p.128-137, dez. 2008. Semestral. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais • EBA/UFRJ. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2013, p.137.

⁹¹ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 154.

causavam diversos conflitos de pontos de vista. Não só entre autores diferentes, mas nas concepções de um mesmo autor, em momentos diferentes. A mudança da situação pode justificar uma mudança de posicionamento, mas mesmo assim Owens (1994) faz uma crítica ao posicionamento, ou à falta dele, no discurso de Krauss. É a sua percepção particular, ou a sua leitura:

Talvez esta seja simplesmente uma manobra retórica: Krauss constrói um modernismo indiferenciado, a fim de justapor a ele um heterogêneo, disperso, descentrado pós-modernismo. No entanto, quando ela se volta para a prática pós-modernista, sua postura inicial é a de exorcizar a suposta diversidade da produção contemporânea. Em 'Notas sobre o índice', ela une a arte pós-moderna de acordo com as condições de significação de um único meio, a fotografia (como em 'As condições fotográficas do Surrealismo'), porém, em 'A Escultura no Campo Expandido', ela contradiz esta afirmação de centralidade da fotografia, negando a relevância do meio e invocando a *lógica* em seu lugar: 'O que aparece como eclético de um ponto de vista pode ser visto como rigorosamente lógico de outro. Pois, dentro da situação do pós-modernismo, a prática não é definida em relação a um determinado meio - escultura - mas sim em relação às *operações lógicas* em um conjunto de termos culturais, para as quais qualquer meio - fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos, ou a própria escultura - pode ser usado'. (p.288, grifo nosso).⁹²

A confusão causada pela sobreposição de diversos pontos de vista (na passagem citada foram quatro, três de Krauss além do de Owens) é típica da contemporaneidade desde o pós-modernismo. Talvez, como sugere o próprio Owens, possa ser simplesmente uma manobra retórica de Krauss a não afirmação de um ponto de vista único e definitivo. E essa manobra pode ser perfeitamente correta à abordagem do problema na ocasião de seu enfrentamento. O ponto de vista é condicionado pela tomada de posição frente ao fato, e essa tomada de posição depende de vários fatores, externos à própria experiência com a obra. Na arte contemporânea a experiência estética não é, como foi até o modernismo, preponderante à experiência artística. A obra de Carlos Pasquetti não teve, ainda, uma apreciação crítica que se voltasse a seus problemas e questões fundamentais e estabelecesse parâmetros básicos de acesso ao universo compreensivo de seu trabalho. Sua carreira artística é

⁹² OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University Of California Press, 1994. Disponível em: <books.google.com.br>. Acesso em: 05 nov. 2013, p. 278. (tradução nossa).

marcada por uma alternância entre meios e visualidades tão diversa que provoca, por vezes, a redução de sentido da obra pela observação, eventualmente correta, de um aspecto específico.

É o que se pode perceber no trecho abaixo, do crítico Gaudêncio Fidélis:

Note-se, por exemplo, que em suas obras do final dos anos de 1970 cercas e linhas demarcavam a área do plano, [...] delimitando áreas de pontuação que poderiam tornar-se uma “versão brasileira” local equivalente da grade modernista desenvolvida por grande parte da produção americana. Na obra de Pasquetti dessa fase, as delimitações do espaço adquirem uma predisposição tanto cultural quanto política, a despeito de seu colorido, que disfarça as formas e mascara as delimitações do espaço.⁹³

Entretanto deve-se buscar o significado específico da grade em Rosalind Krauss, no seu texto *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985):

A grade reafirma a modernidade da arte moderna de duas maneiras distintas. Uma delas é espacial; a outra temporal. No sentido espacial a grade declara a autonomia da esfera da arte. Aplanada, geometrizada e ordenada, a grade é antinatural, antimimética e antirreal. É a imagem da arte quando esta volta as costas à natureza. Na monotonia de suas coordenadas, a grade serve para eliminar a multiplicidade de dimensões do real, substituídas pela extensão lateral de uma única superfície. A onipresente regularidade de sua organização não é o resultado da imitação, mas da determinação estética.⁹⁴

Pasquetti não usa a grade nesse sentido. Na verdade seu trabalho está alicerçado na condição oposta ao uso da grade, segundo a concepção de Krauss. Até mesmo os planos lisos de tecido monocromáticos não são opções paradigmáticas de algum estamento programático que conduza uma pesquisa estética estrita. Mas a confusão se dá pelo efeito de limitação da análise quando

⁹³ FIDELIS, Gaudêncio. Elementos para análise de uma outra tradição pictórica, um outro cânone: A obra de Heloísa Schneiders da Silva no contexto dos anos de 1980. In: ZIELINSKY, Mônica. *Heloísa Schneiders da Silva: Obra e escritos*. Porto Alegre: Margs, 2010. p. 63-95, p. 65.

⁹⁴ KRAUSS, Rosalind E. Retículas. In: KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 22-37. Original inglês, 1985 Disponível em: <<http://realismosxxi.files.wordpress.com/2010/07/krauss-rosalind-la-originalidad-de-la-vanguardia-y-otros-mitos-modernos-reticulas-indice-1-y-2.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2013, p. 22. (tradução nossa).

esta é submetida a uma apropriação teórica condicionada pela brevidade da aproximação concedida à compreensão da obra vista em perfil.

A representatividade, a narratividade no trabalho de Pasquetti está limitada à dimensão simbólica dos elementos com os quais constrói suas obras. Nesse quesito também seu repertório é eclético, apropriando-se desde signos visuais traduzíveis em diferentes dimensões representacionais, as medas, por exemplo, até o uso de materiais estranhos à tradição artística, como os tecidos sintéticos, que trazem possibilidades de significados de seus usos comuns. As escolhas que o artista faz no processo de elaboração da obra são guiadas por fatores internos e externos ao seu trabalho, a orientação recebida durante o aprendizado, o mercado, suas crenças e valores são alguns exemplos.

Ao escolher a meda como alvo de seu olhar e projetar nela um “esconderijo”, naquele momento histórico de ditadura militar a questão política sobressai, mas a obra não se justifica somente por isso e muito menos se limita a essa leitura única. Carlos Pasquetti nasceu em uma comunidade unida em torno de sua mesma origem italiana, fonte de sua identidade cultural imigrante, e isso influencia seu trabalho muito mais que a própria questão política. A essa raiz se pode atribuir a referência a uma estrutura rural característica de uma determinada região e a preocupação com a mobilidade, um valor caro ao artista. Quando ele vem para Porto Alegre para estudar na Escola de Artes da UFRGS, passa a viajar com frequência pelo trajeto entre a capital e Bento Gonçalves, nesse percurso vê as medas e resolve tomá-las como símbolo daquela ligação cultural, daquela ligação pessoal, assim como da ligação histórica da arte com a paisagem.

Eu viajava muito para o interior, eu nasci em Bento Gonçalves e ia muito seguido lá, e havia ainda dessas medas, e um dos objetivos era recuperar essa memória, e a história disso também é uma história das formas, por exemplo, Monet fez de 18 a 20 delas. Dez anos depois, quando eu fiz o mestrado, em Chicago, eu desfilava na frente de todos esses trabalhos, tinha uns 5 ou 6 lá, 5 ou 6 medas. Então eu via e comparava as coisas, uma coisa real, uma coisa pintada, uma coisa se modificando. (informação verbal).⁹⁵

Mas a questão do deslocamento, presente na sua vida naquele momento e eventualmente presente na memória de toda comunidade que se vê na contingência do desterro, virá a se tornar um grande motor na sua criação

⁹⁵ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

artística inclusive até o momento presente, como diz o artista: “O trabalho, atualmente, é para levar, para montar, se adapta ao lugar, dessa maneira que eu quero o trabalho agora. Seja fotografia ou qualquer outra coisa.”.⁹⁶ Em 1996 Carlos Pasquetti é convidado a participar da exposição Arte Construtora na Ilha da Casa da Pólvora.



Figura 34 Carlos Pasquetti
(1948)
Sem título, 1996
Ilha da Casa da Pólvora
Foto: Elaine Tedesco
(ARTE CONSTRUTORA, 1996)

Círculo, ar, espaço, feltro

Furo e mancha, espaço, vento⁹⁷

⁹⁶ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

⁹⁷ ARTE CONSTRUTORA. *Arte construtora: Ilha da Casa da Pólvora*: catálogo. Porto Alegre, 1996. Porto Alegre: Arte Construtora, 1996.

O espaço criado pela construção em ruína da Ilha da Casa da Pólvora é um espaço cênico, onde por força da queda do que poderia ser a quarta parede, a mesma que em obras como *O jardim* (1971) Carlos Pasquetti liberta de sua função de isolar a cena, circula o ar no espaço, toca o feltro daquele “invólucro”, e por entre texturas e manchas se faz vento. Um círculo de ferro da estrutura, um furo pontual e uma mancha na parede lembram que nesse espaço cabe o desenho. E um pequeno objeto cênico surge, envolvido por um tecido grosseiro como a rudeza do ambiente onde se encontra. Mas fora do cubo o mato é alto. O artista sente o mundo e o transforma em coisas, palpáveis ou não, que demonstram essa relação de interação “cênica” do homem com o ambiente que o rodeia, ambiente físico, geográfico, humano. Em 1979 ele escreveu para o convite da exposição individual *Desenhos*:

No meu trabalho, tento colocar e relacionar o meu movimento, isto é, a minha percepção; consciência e inconsciência dos fatos e coisas em determinado espaço, no caso – o visual. Esta exposição tenta colocar isto, na linguagem específica do desenho.⁹⁸

Sem título (1996) recoloca questões fundamentais do trabalho de Pasquetti, que já estavam em *O Jardim*, associadas à sua ligação estrutural com o desenho. São também algumas das questões que se apresentam na tradução fotográfica do ambiente onde se encontra a meda de *Espaço para esconderijo*, a imagem criada a partir de uma intervenção artística é apropriada, ela mesma, como uma criação artística. A fotografia cria um espaço virtual, uma projeção mental, onde se encontra a representação bidimensional de um espaço sabidamente tridimensional, onde cabe a cena, o recorte da paisagem onde está aquilo para onde se olha. A fotografia gera a narrativa desejada pelo artista, o recorte da paisagem, conscientemente identificado como protagonista daquela história. O artista joga com a relação da fotografia com a realidade, seu crédito documental. O signo, símbolo da cultura, como o *punctum* barthesiano, que punge, que provoca uma tremenda empatia com um significado que é único para

⁹⁸ GALERIA DE ARTES DO CENTRO COMERCIAL. *Desenhos* (Séries: ““Colorindo com teus olhos”, Algumas lições de Almanaque e outros””): de 22 de maio a 04 de junho de 1979, Galeria de Artes do Centro Comercial da Azenha, Porto Alegre, RS, 1979. Folder.

quem o vê. Além, aquém, por todos os lados há o espaço que, também se sabe, na verdade continua, bem como na imaginação.

Fabris (2008) oferece como um de seus exemplos a obra de John Hilliard *Causa mortis? N. 3* (1974). Ela discute como a linguagem fotográfica se manifesta através de mecanismos característicos do meio, no caso o corte.

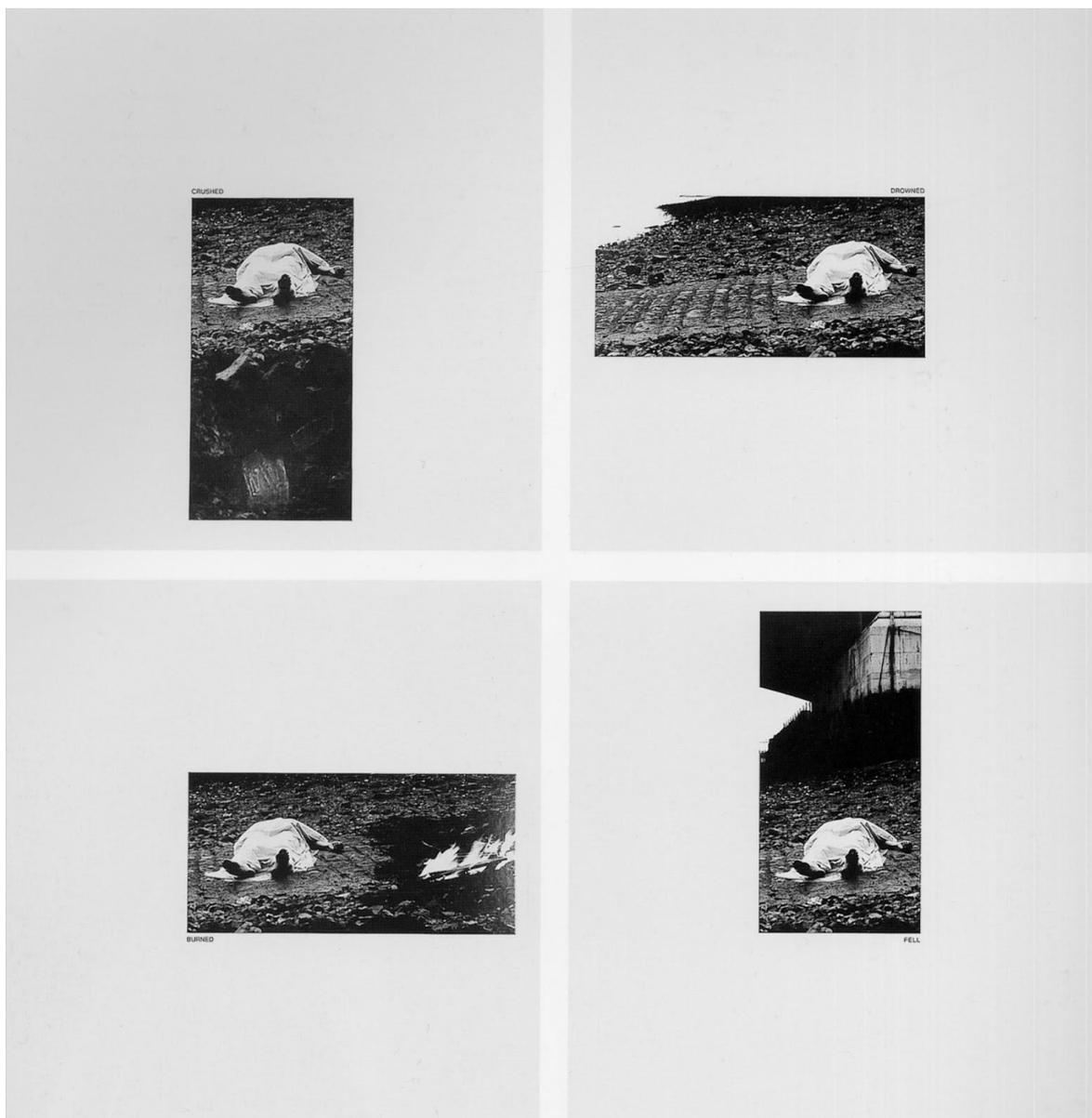


Figura 35 John Hilliard (1945)
Causa mortis?, 1974
Fotografia
(FABRIS, 2008, p. 31)

John Hilliard utiliza o recurso do corte associado à aposição de legendas junto a cada imagem, indicando a causa provável da morte, de acordo

com o corte efetuado. O fato de as 4 imagens pertencerem a uma tomada única reforça a surpreendente constatação de que o uso da linguagem fotográfica, no jornalismo, na arte ou onde for empregada, diz muito por si, e de si.

A concepção da fotografia submetida ao conceito de *linguagem* sofre uma grande resistência à compreensão para o senso comum, mas emerge naquele momento pela mão de artistas que, involuntariamente, lhe concedem esse status. Fabris (2008) expõe a questão da utilização da fotografia na arte conceitual e como a atitude daqueles artistas em relação a outros tipos de linguagem contribuiu para a compreensão da linguagem fotográfica.

A idéia da fotografia como evidência parece enfatizar sua diferença em relação à linguagem. Imagem aparentemente natural, puramente denotativa, destituída de conotações abertamente simbólicas, ideológicas ou artísticas, a fotografia é considerada um índice, em oposição ao signo lingüístico arbitrário, figural e codificado. Os artistas conceituais, entretanto, reprimem as dimensões figurais da linguagem e a utilizam de maneira quase fotográfica, como meio direto de inscrição e registro.⁹⁹

A pretensão dos artistas conceituais, de uso da fotografia como um meio “neutro” de apreensão da realidade, procurando negar a sua materialidade, revela-se inatingível. E sua atitude ao empregar signos lingüísticos como objetos físicos, resultado de procedimentos propostos como aplicações de ideias, os configura como “objetos visuais”. A fotografia é empregada em igualdade de condições, e a resultante crítica da apropriação histórica das obras realizadas nessa intenção demonstrou a aptidão da fotografia em transmitir significados, como qualquer linguagem.

Carlos Pasquetti usa a fotografia do mesmo modo como usa as outras linguagens através das quais se dá seu trabalho, criando possibilidades interpretativas que, ao mesmo tempo, afirmam e rejeitam inferências da relação com a realidade e de narratividade. Os desenvolvimentos do trabalho do artista no âmbito da formalização tridimensional, que também apresentam uma grande diversificação técnica, incorporam materiais que carregam traços indiciais de sua

⁹⁹ FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. *Artcultura*, Uberlândia, n.16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em: <www.seer.ufu.br>. Acesso em: 22 jun. 2013, p. 29.

marcada utilização comum. Os tecidos se referem ao vestuário, os tecidos sintéticos se referem também à indústria, à massificação, à serialidade, à reprodutibilidade de um mesmo padrão de qualidade e de uma mesma cor. E as configurações visíveis dessas obras incluem formas que sugerem aplicações práticas. Como medas ou mochilas, criando possibilidades interpretativas que propiciam a inferência de uma narratividade, como diz o artista, o contexto cria a sua própria história, não havendo a imposição de uma referência específica da qual a obra seja uma representação.

As construções tridimensionais continuarão sendo desenvolvidas em sua pesquisa com tecidos, criando uma série de obras intituladas *energizadores*. Em geral utilizando tecido sintético de cores puras, mas também em alguns casos tecido natural sem tingimento, em diversas configurações de formatos e disposições, ao mesmo tempo em que fazem uma referência irônica à pintura, também estão associados a uma ideia de mobilidade.



Figura 36 Carlos Pasquetti (1948)
Energizador Printemps, 2000/2001

Instalação: tecido sintético, 300 x 600 cm (parede), madeira e tecido 80 x 280 x 80 cm (objeto)
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos
(FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS, 2012, p. 1)

Carlos Pasquetti transita com naturalidade entre as linguagens que emprega, utilizando a que mais lhe convém em cada situação, decidindo qual delas “veste melhor” a obra e transmite exatamente aquilo que deseja, além de estar sempre pronta para a viagem. O *Energicizador Printemps* (2000/2001) é uma obra composta por um conjunto de “peças” de tecido costuradas em formas que lembram imensas gotas de tinta escorrendo na parede e uma “sacola” igualmente imensa, talvez para caber toda aquela tinta, e levá-la para qualquer lugar.



Figura 37 Carlos Pasquetti (1948)
Energicizador Printemps (detalhe), 1998
Fotografia
(RS VIRTUAL, 2013)

Já a obra *Energicizador Printemps (detalhe)* (1998) é uma fotografia para a qual concorre um dos elementos de tecido sintético que na instalação homônima é colocado na parede. Aqui ele é apropriado como “vestimenta”, calçado no braço do “modelo” apresenta uma indicação de uso, como em uma fotografia publicitária. Da mesma maneira que a obra de John Hilliard a fotografia

sugere uma realidade, assim como se supõe as diferentes possibilidades sugeridas pelo artista inglês a fotografia de Carlos Pasquetti joga com a indicação, também com o uso da legenda, de uma dissimulação. Parece óbvio que a fotografia intitulada *Energicizador Printemps (detalhe)* é exatamente isso, uma ilustração de parte da instalação à qual se refere, mas aí reside a mais fina ironia fotográfica do artista. Trata-se de uma espécie de *trompe-l'oeil* tecnológico, que captura em sua ilusão olhos afeitos à ilustração geral de um mundo intermediado pela imagem técnica. Mas a fotografia, promovida a obra em sua própria especificidade, não se constitui daquele tecido que compõe a instalação. Na verdade o material que constrói a parte da imagem que “parece” com aquele tecido é o mesmo que constrói o jardim que “aparece” no fundo. E ambas as partes têm o mesmo peso na imagem. O uso comum da fotografia como ilustração de objetos “reais” é o princípio que o artista questiona, forçando o limite da capacidade de distinção entre a realidade, a representação e a nova realidade da própria representação.

A aparência da cena representada pela imagem, a “indicação de uso” da estrutura criada para a instalação, lembra a obra *Arm Extensions* (1968) de Rebecca Horn (1944). A obra de Horn focaliza exatamente esse uso de “próteses” que se fixam aos membros, projetando extensões simbólicas ao corpo físico. Ela filma e fotografa sua obra para registrar o “funcionamento”, associado ao seu corpo, enquanto Pasquetti transfere a imagem de uma “peça” de sua instalação para o plano da fotografia com o objetivo de convertê-la em uma nova obra. Uma obra construída com outro material, envolvendo outra linguagem e outras possibilidades de associações simbólicas.

O ponto de vista fotográfico, como citado por Cristina Freire, é empregado na criação da obra, que joga ao mesmo tempo com o crédito documental e com a desconfiança sobre a artisticidade de uma fotografia que, por sua vez, remete a uma prática não artística. Como uma repetição da atitude conceitualista que registrava a atitude instauradora da obra, o gesto fotográfico de “registrar” o *objeto* artístico se configura como o gesto que dá forma a um novo objeto artístico. A mudança do ponto de vista sobre uma obra preexistente, ou o modo fotográfico de apreendê-la sob uma nova interpretação caracteriza uma releitura, e promove a conscientização da mudança no estatuto da linguagem

fotográfica. A partir do momento em que a obra *Energicizador Printemps (detalhe)* é percebida como obra em si há uma reordenação da leitura visual, um reenquadramento de seus elementos constitutivos. Todos aqueles elementos que serviam como suporte, ou pano de fundo, para a exibição adequada do objeto do registro passam, instantaneamente, a fazer parte do primeiro plano da criação artística, e a interagir de uma maneira completamente nova entre si.

Esse exemplo demonstra também a importância de evitar a “separação”, ou o isolamento das produções do artista como universos completamente independentes, em detrimento da compreensão de um sentido mais geral de seu trabalho, por vezes determinante de sua poética. A prática de retrabalhar signos, imagens e mesmo obras é recorrente no trabalho de Pasquetti, e ele fala sobre a ocorrência dessa necessidade quando comenta a fotografia de *Espaço para esconderijo*.

Ela não é só o esconderijo. A memória visual é muito importante, porque em determinado momento alguma coisa naquela forma não ficou bem clara para mim, então vou retomar aquilo de outra maneira. (informação verbal).¹⁰⁰

Outro aspecto que caracteriza o trabalho fotográfico do artista é a maneira como ele se apropria da técnica fotográfica para seu emprego artístico, definida pela “distância” exata, necessária para o “enquadramento” da obra. Em suas primeiras obras com o uso da fotografia esta era encarada como uma imagem neutra, um material pobre, e mesmo após o registro fotográfico passar a ser reconhecido como obra artística Pasquetti opta por não investir em um uso estetizado da imagem. Sua não preocupação com um possível apuro técnico, questão que se poderia relacionar à preocupação modernista com a especificidade do meio, ganha conotações diferenciadas ao longo do tempo. Num primeiro momento se pode alinhar sua atitude com as práticas conceitualistas, buscando na fotografia as mesmas qualidades “desmaterializadas” do texto, do xerox, da ação performática. Quando há o reconhecimento da fotografia como material da arte, e acompanham essa transformação mudanças radicais na cultura mundial, como o surgimento da internet, por exemplo, e a disseminação generalizada das imagens, sua atitude ganha novas significações. Além da crítica,

¹⁰⁰ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

da reinterpretação do papel da fotografia na sociedade, Carlos Pasquetti mantém algo da atitude *povera*, da inclusão de todo e qualquer elemento que se alcance ou que se coloque diante da percepção do artista no decorrer de sua experiência vital. A captação de imagens, hoje imensamente disseminada, não se limita à configuração idealizada de uma fotografia tecnicamente perfeita, essa é a experiência em si mais pobre, a *povera* quer a experiência real, sem edição.

A ação pessoal do artista, condensada na forma de séries fotográficas, que faz parte do repertório de Pasquetti desde seus primeiros trabalhos artísticos, são uma espécie de autorretrato nos quais se aproxima da performance cinematográfica ou teatral. No período em que foi professor do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS o artista aprofundou seus estudos sobre o teatro e suas relações com as artes visuais. O “teatro pobre” de Grotowski, que deu o nome à *arte povera*, o influenciou com a sua afirmação de um teatro que “Não pode existir sem a relação ator-espectador, na qual se estabelece a comunhão perceptual, direta e ‘viva’.”¹⁰¹ Mas a sua referência mais marcante, não apenas para ele e sim para toda uma geração, foi o cinema de Antonioni, mais especificamente o já citado *Blow-up*. A continuidade de seus autorretratos se dá em obras como *Sem título* (2000).



Figura 38 Carlos Pasquetti (1948)

Sem título, 2000

Fotografia, pastel oleoso e impressão digital, 186 x 324 cm

Foto Clóvis Dariano

Pinacoteca Aldo Locatelli

Imagem: Centro de Documentação Pinacoteca Aldo Locatelli

¹⁰¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Mexico City: Siglo Xxi, 2008. 233 p. Traduzido por Margo Glantz. 24ª reimpressão. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=358ATg5X14AC&printsec=frontcover&dq=grotowski+hacia+un+teatro+pobre&hl=pt-BR&sa=X&ei=JCWAUoWQIsXK4APSy4D4Bw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 nov. 2013, p. 13.

Uma sequência de quatro quadros na seguinte ordem: uma fotografia, um desenho, outra fotografia e um texto. Essa obra foi feita por ocasião dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, para a exposição *Navegar*, promovida pelas pinacotecas municipais de Porto Alegre. A mesma exposição contou com a obra *The Rejalma* (1673), de Jeronimus van Diest, propriedade do acervo da Pinacoteca Ruben Berta. Carlos Pasquetti cria para sua obra um personagem, que seria o descendente direto de um navegador holandês da época da invasão do Brasil, e descreve em um pequeno texto a experiência do personagem em sua primeira e intensa viagem ao país.

A sensação de Hendrick Van der Post ao desembarcar em Pernambuco no último mês de janeiro, vindo de Amsterdam, assemelhava-se talvez a um mal-estar de longa viagem em águas não muito tranqüilas. Embora fosse um longínquo e remotíssimo descendente do navegador Peter Vanderbilt Post (conhecido por suas façanhas aventureiras e aventureiras muitos séculos atrás), Hendrick van der Post nunca havia singrado para o lado de baixo do Equador. Pacato dono de um coffee shop na Prinsengracht em Amsterdam, sentia algo estranho em suas veias quando o assunto das rodas viajantes era Pernambuco. Hendrick detestava qualquer atitude heróica ou superior, deixando-se levar por sensações ora sutis, ora porradas!... Segundo Marineide do hotel MilOndas onde ele estava hospedado, a sensação permaneceu por mais ou menos dois longos dias. Marineide também comentou que Ândic (assim ela chamava Hendrick van der Post) era normalmente muito estranho e que não cabia a ninguém julgar as sensações dos outros, ora bolas! A última de Hendrick van der Post é que ele voltou para Amsterdam, depois do carnaval 500 Anos, com uma bagagem cheia de Múltiplas Sensações!! e.....¹⁰²

A ironia vai da construção de uma narrativa que, inevitavelmente, será confrontada com a história dos relatos das navegações “heroicas” dos séculos XVI e XVII à citação da família Vanderbilt, holandeses que fizeram fortuna nos Estados Unidos. A contrapartida das navegações históricas dos holandeses é uma experiência mais que intimista, íntima, contrastando ironicamente o tipo de relato esperado para a ocasião. A família Vanderbilt, a partir de seu ascendente direto, um imigrante holandês, construiu uma das maiores fortunas da América do Norte enquanto, ironicamente, os holandeses foram expulsos do Brasil um século e meio antes. O desenho, feito com pastel oleoso, permite inferir uma alusão a

¹⁰² Texto integrante da obra *Sem título*, 2000.

uma imagem de beira de praia num recorte fotográfico, fechado sobre uma porção de algas que, carregadas pelas marés, vagueiam pelos oceanos. Ou seriam espumas flutuantes? As fotografias são semelhantes e mostram o artista encarnando o personagem, acometido de suas sensações, que nesse momento o comovem. A reprodução da imagem fotográfica e a montagem do políptico tem um efeito significativo na leitura da obra, indicando que essa leitura se dá, conforme a solicitação da estrutura repartida, no espaço e pela repetição sucessiva das fotografias, no tempo.

Carvalho (2004) utiliza o conceito de *montagem*, associado à sua acepção cinematográfica, para analisar a produção do grupo Nervo Óptico. É possível desenvolver a aplicação do conceito de *montagem* à obra de Carlos Pasquetti, na medida em que ele explora representações que denotam desdobramentos espaciais de signos que emprega, com sequências de imagens visualmente próximas concorrendo para a criação de um sentido espaço-temporal que as une. Essa característica do trabalho do artista com a fotografia encontra uma contrapartida, um similar, em seus desenhos. Estes se apresentam constituídos de arranjos de diversos quadros que se justapõem para formar uma sequência de imagens que, reagindo ao “atrito” de sua junção, criam uma história visual única.



Figura 39 Carlos Pasquetti (1948)
Desenho Simples, 2008-10
 Oilstick e colagem sobre papel, 212 X 435 cm
 Galeria Bolsa de arte
 (BOLSA DE ARTE, 2013)

Eles são todos construídos, em sua junção começam a formar planos diferentes, se olhar bem, nos desenhos nunca uma imagem coincide com a outra. Nunca essa colagem vai ter outra do lado, porque ficaria plano. Minha construção não é em perspectiva, é um somatório de formas, e esse somatório de formas vai criando o espaço, vai criando a dinâmica. Não é a perspectiva italiana, é a perspectiva da superposição. Então é muito nessa superposição que eu trabalho agora. (informação verbal).¹⁰³

A estrutura de quadros, que impõe o recorte espacial à visualização, cria uma história visual, um encadeamento que coloca a relação de proximidade entre os conteúdos como uma tarefa a ser cumprida. A aplicação, nos desenhos, de um princípio de junção de planos representacionais que “funcionam” no sentido de criar uma organização espaço-temporal que projeta uma “perspectiva da superposição” é um desdobramento de uma visão cinematográfica, presente em suas séries fotográficas. A dinâmica da sequência fotográfica remete à experiência cinematográfica, de sucessão de imagens que criam a narrativa, a ser acompanhada durante o tempo que compõe o filme, até que o ciclo se complete e se chegue à conclusão da obra. Em *Falsas polaroides* (2007) a sequência de imagens atende à afirmação de Carvalho (2004) quando justifica a não utilização do termo colagem para compreender a obra, cujas imagens praticamente solicitam a recombinação mental de suas unidades.



Figura 40 Carlos Pasquetti (1948)
Falsas polaroides, 2007
 Série fotográfica, 74 x 190 cm
 Galeria Bolsa de arte
 (BOLSA DE ARTE, 2013)

¹⁰³ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

Carlos Pasquetti cria uma obra que é baseada na linguagem fotográfica, procedimento similar ao que popularmente se utiliza para registrar cenas do cotidiano. E monta essas imagens em uma sequência, dotando a impressão das imagens fotográficas de uma margem que lembra o recorte típico das fotografias polaroides, um formato popular de fotografia. A sequência fotográfica se relaciona com a montagem cinematográfica, como lembra Carvalho (2004), pela legibilidade e pela criatividade. Em *Falsas polaroides* a narratividade das imagens impõe uma leitura que é interrompida pela suspeita de que a sequência da montagem pode ser subvertida com vantagem para sua legibilidade. A montagem, como ideia de mobilidade dos elementos constitutivos da obra, então se impõe à percepção, suplantando o componente meramente físico-visual e acedendo à dimensão poética da obra propriamente concebida.

O título da obra alude ao uso do formato característico da imagem resultante do uso desse tipo de máquina fotográfica, que impactou grandemente o mercado da fotografia popular pela propriedade de revelar-se instantaneamente. A revelação se dá a partir de um processo químico que ocorre em segundos, no interior de um “sanduíche” de negativo e positivo, que se encontram reunidos no interior da câmera antes de serem expelidos durante o próprio processo de revelação. Ao mesmo tempo, a fotografia polaroide possui uma particularidade que não é exatamente popular, não gera negativo e, portanto, produz uma imagem única. Curiosamente um produto de massa, um equipamento fotográfico que não desfruta da maior característica da imagem mecânica, a reproduzibilidade. Uma grande ironia explorada por Pasquetti, que considera a falsa polaroide um objeto novo, dada a sua particularidade.

Eu sempre fiz polaroides, agora tem as Falsas polaroides [2007], que usam justamente o quadro da polaroide, então, àquele espaço externo eu adiciono outra história, no espaço interno. A Nynayrosa tem uma polaroide grande, não sei se alguém percebeu. Num canto lá, escondido, tem uma falsa polaroide. Uma das partes numa estrutura polaroide, ela passa a não ser só uma representação, na real ela tem a dimensão de uma polaroide, ela é fininha, ela é um objeto. Eu estou trabalhando a falsa polaroide como um objeto novo. (informação verbal).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

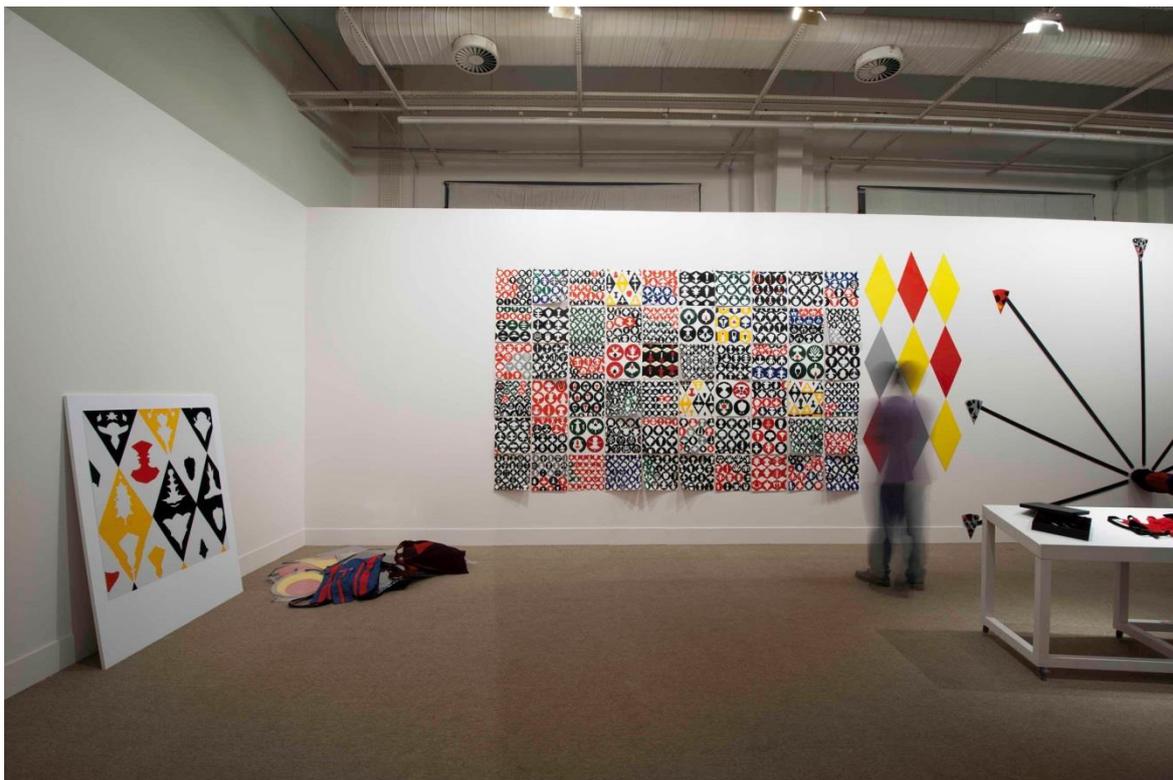


Figura 41 Carlos Pasquetti (1948)
Ninayrosa, 2009-2011
 Colagem e objetos deslocáveis
 Vista da montagem no espaço do MARGS
 8ª Bienal do Mercosul, 2011
 Imagem: Fundação Bienal do Mercosul

A obra *Ninayrosa* (2009-2011) foi montada na 8ª Bienal do Mercosul, no MARGS, junto a outras obras extremamente representativas da criação artística de Carlos Pasquetti. *Ninayrosa* é construída com a colagem de perfis individuais feitos manualmente pelo artista, recortando em cada um deles um desenho único, à semelhança dos recortes em papel de Henri Matisse (1869 - 1954). O artista criou uma estrutura aparentemente padronizada, com a justaposição de quadrados dentro dos quais distribuem-se uniformemente na maior parte círculos, mas também losangos e hexágonos, todos com recortes dentro. Além desse painel fixado à parede há outro, recostado em outra parede e apoiado no chão, com o recorte das margens lembrando uma polaroide, contendo imagens maiores de losangos com recortes dentro. Também foram fixados à parede nove losangos ortogonalmente alinhados e uma estrutura de aproximadamente 80 cm de comprimento colocada a meio metro de altura, perpendicular à parede. A estrutura lembra um “eixo” que gerasse as tiras de

tecido que saem perpendicularmente à sua inserção, indicando um movimento circular, em cujas pontas há triângulos. E vários objetos soltos no ambiente, entre eles uma mochila, onde aparentemente cabem os quadrados do painel.



Figura 42 Carlos Pasquetti (1948)
Ninayrosa, 2009-2011 (detalhe)
 Colagem e objetos deslocáveis
 Montagem 8ª Bienal do Mercosul
 Imagem: Fundação Bienal do Mercosul

A construção parece um “aparelho de fabricar signos”, que lembram as figuras simétricas do teste de Rorschach¹⁰⁵, proporcionando que a cada signo observado se possa projetar algo tão caro quanto a própria imaginação. A visão do conjunto projeta a expectativa de uma convergência ao módulo da suposta padronagem, a aproximação provoca o choque da divergência do padrão, cada signo produz uma percepção única. A construção é feita por formas, as quais, por sua vez seriam produzidas, elas mesmas, pelo “aparelho de fabricar signos”, representado pela própria instalação. A simetria bilateral de cada recorte indica a existência de um eixo sobre o qual o perfil gira, projetando não apenas a forma plana, mas também o volume, que fecha a forma em torno de seu interior. Como uma meda.

¹⁰⁵ Teste psicológico projetivo desenvolvido por Hermann Rorschach (1884 – 1922) e publicado originalmente sob a denominação de *Psychodiagnostik* (1921).

A sala de Carlos Pasquetti na 8ª Bienal do Mercosul contou também com a construção da meda de *Espaço para esconderijo* (1972), para a qual o artista realizou um desenho indicativo da estrutura.

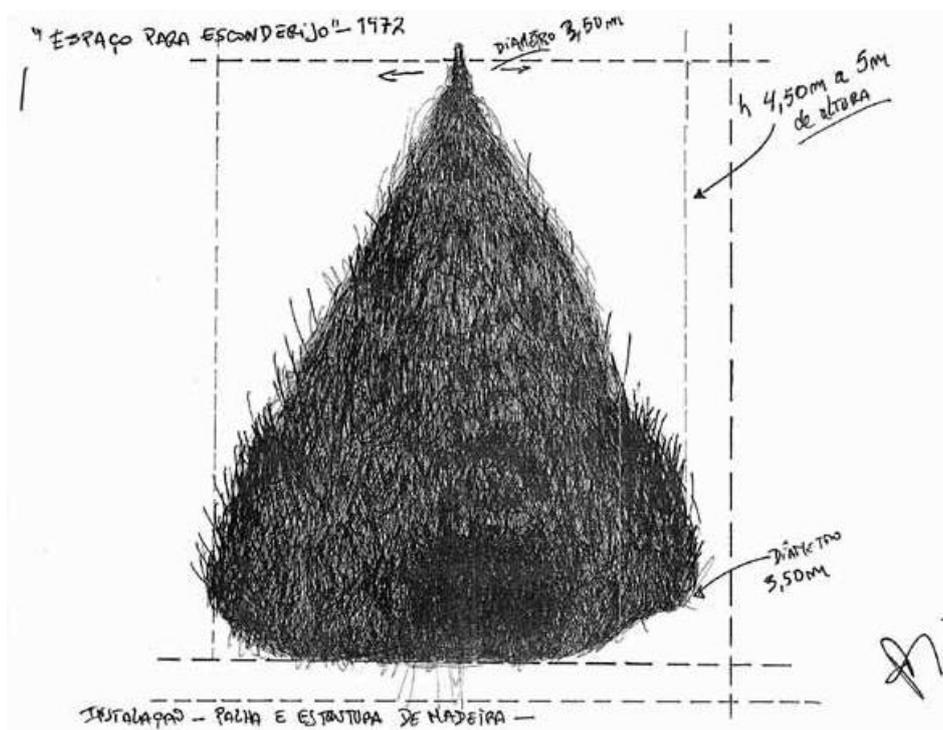


Figura 43 Carlos Pasquetti (1948)
Espaço para esconderijo-1972, 2011
 Desenho
 (BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 440)

A meda surge em 1971 e 72. Esse desenho eu fiz para a montagem, só para um referencial [mostrando o projeto para a 8ª Bienal]. Havia toda a questão da Arte Povera, da Arte Conceitual. Então tudo ia surgindo, em blocos. E essas coisas todas me fizeram optar por um trabalho de pesquisa e não por um trabalho sequencial, de imagem, de telas, de desenhos. (informação verbal).¹⁰⁶

O desenho preparatório à construção da meda, para a 8ª Bienal do Mercosul, sugere um caráter diferenciado em relação a seus desenhos da década de 1970. A representação monocromática parece ter uma preocupação maior com a aparência objetiva à qual a construção deveria obedecer. E esse aspecto formal, aparentemente mais funcional do desenho, permite a observação de um viés estrutural do signo e suas possíveis simbologias associadas. O triângulo

¹⁰⁶ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

formado pela visão frontal da meda tem sua indicação fálica contraposta pela sugestão do abrigo, encontrado no espaço interno, no “esconderijo”. Os desdobramentos espaciais que a proposta de mobilidade, genericamente assumida pelo artista e particularmente representada pela circularidade expressa em *Ninayrosa*, também exposta na Bienal, incluem a possibilidade de girar a forma. Não apenas no sentido horizontal, mas também no vertical, gerando, como uma das possibilidades, o triângulo que aponta para baixo, o símbolo do feminino, a *yoní*¹⁰⁷ hindu, que representa a energia criadora feminina. O potencialmente inexpugnável espaço para esconderijo é o lugar para onde se pode fugir das agruras de um mundo sem paz, e lá meditar a existência de um sentido.

Desde a primeira atitude conceitualista de Pasquetti sobre uma meda ele guardou a imagem que provocou a necessidade de apropriar aquele espaço, aquele signo, à sua arte. A fotografia da primeira intervenção do artista em uma meda, no trajeto entre Porto Alegre e Bento Gonçalves, foi um registro conceitualista, uma visão específica sobre aquele fato artístico. A montagem realizada em cada oportunidade, das leituras possíveis das linguagens através das quais uma obra é dada, proporciona uma experiência individual para quem a vê. Se houvesse a possibilidade de visitar o ano de 1972 e observar a meda na exata posição em que foi fotografada, essa experiência seria completamente diferente da proporcionada pela obra fotográfica.

A construção da meda na 8ª Bienal do Mercosul é a projeção de uma montagem de obras do artista em pelo menos quatro desdobramentos: 1. emprega o signo que a meda configura, 2. remete à atitude conceitualista de 1972, 3. alude à fotografia dessa atitude, 4. materializa o desenho na instalação feita no museu. O artista explora a definição estabelecida por Kosuth (2006) “Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista [...]”.¹⁰⁸ A arte é o que cada uma das obras, as quais se alinham temporalmente ao conceito estabelecido pelo artista, apresenta de similar e de único.

¹⁰⁷ “Vulva”, em sânscrito.

¹⁰⁸ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.

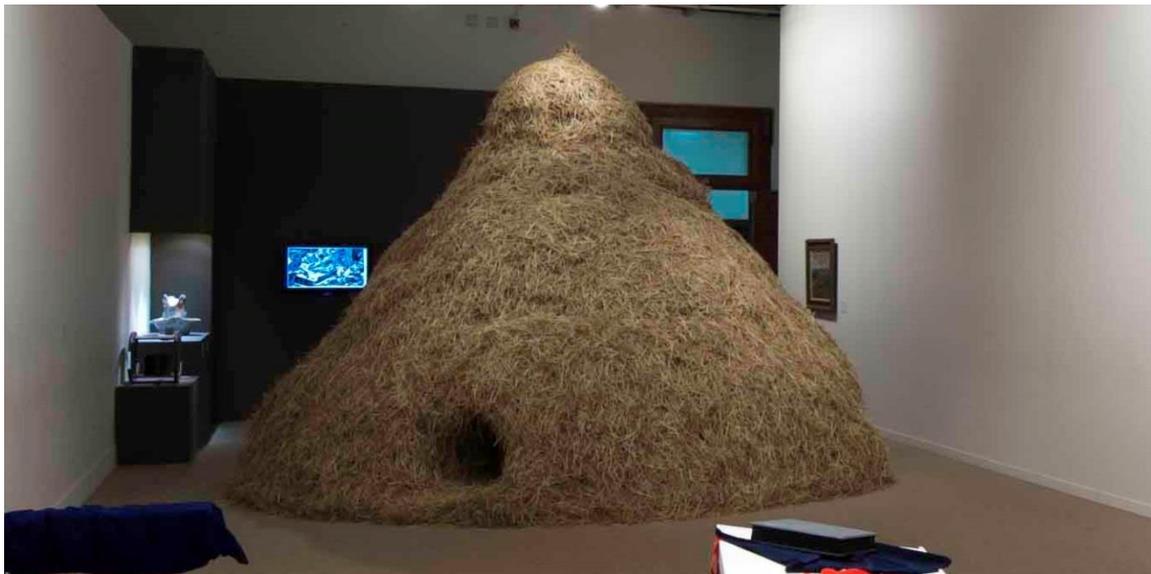


Figura 44 Carlos Pasquetti (1948)
Espaço para esconderijo, 2011
 Palha e estrutura de madeira
 Montagem 8ª Bienal do Mercosul
 Imagem: Fundação Bienal do Mercosul

Foi super saudável ter feito a meda [na Bienal do Mercosul], porque eu sempre ia no local onde encontrava uma meda e criava algo lá, mas aquilo se perdia, ficava na fotografia. [...]foi muito bom a Aracy [Amaral] ter dito: 'Não, então vamos fazer.'. A feitura dela foi um barato. (informação verbal).¹⁰⁹

A obra *Espaço para esconderijo* (2011) oferece abrigo, mas não o físico, oferece um espaço, mas não o real, ela é o signo, que abriga a experiência pessoal, e o espaço da memória que ela alcança. O artista revela a expectativa que a instalação suscita para ele, ou que ele projeta nela: "A meda devia ter ficado sozinha naquela sala [8ª Bienal do Mercosul], porque assim ela causaria o impacto certo. Tu entras na sala e tu vês um pedaço do campo.". (informação verbal).¹¹⁰A perspectiva pode não lembrar exatamente uma paisagem campestre, marcada pela ação do ser humano que se viu diante da necessidade de intervir naquele ambiente de alguma maneira que o permitisse não apenas compreender tudo aquilo que havia ao seu redor, mas fundamentalmente criar.

¹⁰⁹ Entrevista de Carlos Pasquetti concedida a mim em 17 de setembro de 2013.

¹¹⁰ *Ibid.*

O crítico e historiador da arte Paulo Sérgio Duarte, curador juntamente com Moacir dos Anjos da representação brasileira na ARCO'08,¹¹¹ em resposta ao questionamento sobre o que diferencia a arte feita no Brasil do meio global da arte, declara:

Não acredito que se possa hoje encontrar um diferencial local de tamanha especificidade a ponto de designá-lo como algo tipicamente brasileiro, mas acredito que os melhores artistas contemporâneos do país conseguem manter uma elevada exigência reflexiva sem se furtar à contundência plástica. Com isso, estão em pé de igualdade com a melhor arte contemporânea italiana e alemã, por exemplo. Essa característica não permitiu que na arte contemporânea brasileira florescesse o ascetismo puramente conceitual, nem a banalização dos temas políticos sem elaboração poética, aspectos bastante presentes em diversos locais do mundo. Acredito que isto seja o diferencial da melhor arte brasileira contemporânea. Mesmo quando elabora temas políticos, o faz com elevada formalização poética.¹¹²

A fotografia na obra de Carlos Pasquetti representa, desde seus primeiros trabalhos, mais que o instrumento de registro neutro pretendido pelos artistas conceituais. Ela é a linguagem, normalmente associada a outras linguagens utilizadas pelo artista, através da qual criou algumas de suas obras mais significativas, em diversos momentos de sua carreira. Uniu a sutileza na alusão política, que permanece como uma leitura subliminar à proposição artística, à concepção de uma “ideia” tremendamente vigorosa em sua potência simbólica.

Fotografias, desenhos, instalações, ideias postas em prática por Pasquetti compõem um acervo artístico muito importante para a compreensão de um período fundamental da história da arte feita no Brasil. E a fotografia, linguagem através da qual o artista se apropriou da imagem da meda, que sobrevive ao esquecimento ressurgem em novas obras, novas linguagens, novas montagens. Lembrando que a atribuição de sentido que cada indivíduo dá a uma obra de arte, em cada momento de sua vida é permeado por um misto de referências formadoras de significados, que podem ser universalmente reconhecidos ou guardados somente para si.

¹¹¹ Uma das mais importantes feiras de arte contemporânea do mundo, realizada em Madri, em 2008, na sua 27ª edição, o Brasil foi o país homenageado, e Carlos Pasquetti integrou a mostra.

¹¹² CULTURA, Ministério da (Ed.). *Curadoria da participação do Brasil na ARCO'08: Entrevista a Paulo Sergio Duarte*. 2007. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=522>. Acesso em: 11 out. 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia empregada na arte de Carlos Pasquetti carrega a sua obra com a materialidade cotidiana da vida. Não a materialidade daquilo que representa, mas a própria materialidade da imagem, nova realidade visível. O artista cria uma poética que congrega o emprego do desenho e da fotografia, da proposição e da instalação, da história da arte e do contingente, em seu sentido histórico.

A fotografia entrou, definitivamente, no âmbito da arte contemporânea por seu mérito de “palimpsesto”, pelos conteúdos que projeta e que conforma. Ela é o intertexto formado pela sobreposição da imagem documento, reflexo de uma realidade externa que representa, e da imagem objeto, produto da linguagem da arte contemporânea. As obras de Pasquetti criadas com a utilização da fotografia exploram grandemente os condicionamentos que atendem às expectativas vinculadas à percepção visual de imagens em geral e da visualização da obra de arte em particular. A integração das linguagens do desenho e da fotografia, empreendida pelo artista, desvela a discussão contemporânea sobre a desmitificação da arte em relação às outras atividades humanas e faz emergir a condição do artista em relação à sua própria humanidade. O ato artístico “pobre” remove o limite superficial da visualização condicionada e universalizada. O artista se preocupa com a assimilação da realidade em seu trabalho, com seus significados subjacentes.

A origem referencial do trabalho de Pasquetti, relacionada ao conceitualismo e à *arte povera*, acompanha sua trajetória artística com a determinação de desenvolvimentos consistentes em sua contribuição para a produção artística contemporânea. A dimensão poética de seu trabalho se vale dessas premissas constitutivas e subsidiárias de seu pensamento. A elaboração mental da ideia da realização artística, posta em prática de formas diversas, é o que, efetivamente, constrói a obra, antes de ela assumir, eventualmente, uma configuração material. A fase de maior aproximação com as tendências conceituais de Carlos Pasquetti parece corresponder ao momento de sua carreira artística quando ainda não havia estabelecido a relação estrutural entre as

linguagens do desenho e da fotografia. Em seus primeiros trabalhos que empregam a fotografia fica evidenciada a atitude conceitualista, mas já desponta a narratividade na representação da referência cinematográfica, especialmente o filme de Antonioni *Blow up* (1966). A obra *Exercício de espaço* (1969) discute a narratividade do “espaço fotográfico” da mesma forma que Dibbets fez com suas correções de perspectiva. A emergência do caráter de linguagem da fotografia se impôs à proposta de desmaterialização da arte.

A narratividade da fotografia que registra a obra *Espaço para esconderijo* (1972) não se limita à interpretação documental da atitude conceitualista. A apropriação de um elemento representativo da cultura dos imigrantes italianos discorre sobre a pertinência do artista àquela comunidade e propicia outras leituras associativas. Permite ver nela a alusão à questão política sugerida pelo título da obra. A capacidade de a imagem criada por Carlos Pasquetti de propor associações com potencial narrativo ou simbólico decorre de suas escolhas ao investir sobre a realidade.

As escolhas postas em prática pelo artista o levaram a integrar linguagens diferentes em seu trabalho. A convergência entre o desenho e a fotografia, como ocorre na obra *Espaço para Esconderijo* (1973 – 1974), se deu por diversos fatores. Entre os quais se pode destacar a formação em pintura que recebeu no Instituto de Artes e, como disse o artista em seu depoimento, as informações que “pescava” dos centros irradiadores das atualizações sobre a pesquisa em arte, as quais chegavam em algumas poucas publicações.

Carlos Pasquetti transita entre as linguagens as quais utiliza, colhendo delas as possibilidades de desenvolvimento que interessam para seu trabalho. A integração proposta pelo artista interfere na aproximação com suas obras, tanto as bidimensionais quanto as tridimensionais, propiciando uma leitura particular. E a fotografia parece se encontrar em uma posição privilegiada dentro de seu processo de criação. As leituras possibilitadas pelo emprego das diferentes linguagens são, por vezes, contrapostas à fotografia, criando um atrito entre elas. É o caso de *Espaço para Esconderijo* (1973 – 1974), a qual oferece a “comparação” entre os efeitos de cada linguagem. Em outras oportunidades a fotografia se insinua, como em *Sonho de Viena* (1989), e a integração entre as linguagens se dá numa dimensão metafórica, proporcionando a associação entre

as possibilidades de leituras oferecidas por cada uma delas. Desde o registro da primeira atitude conceitualista em uma meda até a instalação de *Espaço para esconderijo* (2011), realizada na 8ª Bienal do Mercosul, a fotografia é empregada por Carlos Pasquetti, como imagem autônoma ou “refletida” por outras linguagens.

Ao buscar uma aproximação com os desdobramentos da imagem fotográfica em sua obra e, naturalmente revelarem-se mais que os questionamentos eventualmente atendidos por este estudo, surgem outras possibilidades para desenvolvimentos futuros. Algumas dizem respeito a aspectos estatutais de sua carreira, como a conquista de uma grande legitimidade pelo alcance e consistência de sua obra, porém ficando limitado seu reconhecimento, dentro da dimensão específica do contexto da história da arte estabelecida no país, a um âmbito regional. Ou seu grande reconhecimento como formador de outros artistas e influência muito importante para toda uma geração de bacharéis graduados no Instituto de Artes da UFRGS, como Élide Tessler (1961), Elaine Tedesco (1963), Maria Lúcia Cattani (1958), entre muitos outros. Em 1984-85 se forma a primeira turma de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS com a exigência de um trabalho de conclusão que pense a produção artística do egresso, com a influência decisiva de Pasquetti.

Além de aspectos históricos de sua carreira acadêmica, alguns aprimoramentos técnicos aportados pelo desenvolvimento tecnológico atual permitiram a realização de novas possibilidades para obras concebidas dentro de contextos técnicos que as limitavam. As imagens de *Diálogos silenciosos*, quando montadas para a exposição na Eucatexpo eram analógicas, na montagem para a Bienal do Mercosul, em 2011, já estão “contaminadas” pelo desenvolvimento tecnológico da esfera digital. A conversão para imagens digitais permite a ampliação em uma escala maior das suas dimensões físicas sem perda de qualidade das imagens, implicando em uma nova possibilidade de configuração visual.

O emprego da imagem mecânica, um traço fundamental do trabalho do artista, reage ao contato com o desenho, imagem autográfica que expõe, através dessa justaposição, um contraste instrumental à obra. Fotografia e desenho antagonizam princípios constitutivos, idades de reconhecimento como linguagens

artísticas pela história da arte e possibilidades discursivas intrínsecas. Assim proporcionam um atrito pródigo em significação, o qual instiga constantemente o insaciável questionamento da percepção. A encenação, proposta pelo artista como um elemento estrutural à construção poética de várias de suas obras, se alia à fotografia na narração da possibilidade sógnica do evento cotidiano. A influência cênica no trabalho do artista se apresenta como a construção do cenário onde sua obra se desenvolve e também através de sua “atuação” nos autorretratos que realiza. Se a representação imposta à percepção, em várias de suas obras, indica a constituição de um “cenário”, ironicamente contrapõe essa possibilidade com a ausência de uma ação propriamente “cênica”. Já nos autorretratos realiza uma “interpretação” de si, criando papéis que lhe cabem executar, submetendo sua personalidade à sua própria criação visual, onde se oculta e se expõe, concomitantemente.

A ironia perpassa todo o trabalho do artista, especialmente com a fotografia. A encenação realizada para a construção dos autorretratos mantém uma ligação estrutural com a ironia. Com o passar do tempo o artista modifica as escolhas técnicas que definem fisicamente suas obras e sofre, ele próprio, a mudança física de sua aparência. Mas ele mantém a postura irônica com a qual enfrenta sua imagem, a imagem de sua obra e de sua própria vida. Ele expõe ironicamente a imagem (mecânica) de sua imagem (pessoal), o corte congela o tempo no momento em que representa a ficção de si, sem no entanto deixar de mostrar a sua própria face. Ele se expõe.

A ironia alcança também os títulos e textos os quais compõem seus trabalhos. Em *Sem título*, 1978, aparece posicionado logo abaixo da margem superior do quadro o texto “Exercício de espaço para exercício acrobático”. O jogo irônico se dá na proposição do emprego do espaço da representação como uma ação, ou um conjunto de ações em si, contrapostas pela possibilidade da concretização de ações imaginárias, supostamente realizáveis no espaço tridimensional projetado. Na articulação entre os espaços do desenho, do suporte, o expositivo, o social, a expressão espaço é empregada pelo artista como uma alavanca capaz de mover ideias preconcebidas sobre o que se vê, sobre o espaço que cada coisa ocupa.

A pesquisa sobre a obra de Carlos Pasquetti se inicia, e a grande contribuição que o artista aporta aqui para o desenvolvimento da arte pode e deve ser estendida pelos seus desdobramentos e impregnações. E entendida como a parte indispensável que é na construção de uma iniciativa a qual não contou até agora, ironicamente, com todo o respaldo que ela própria, em sua consistência, pode proporcionar à afirmação crescente da arte nacional.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

AYALA, Walmir (Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. v. 3 (Coleção dicionários especializados, 5).

BARCELLOS, Vera Chaves. *Silêncios e sussurros: catálogo*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2010. Apresentação Ana Maria Albani de Carvalho. Catálogo da exposição realizada na Sala dos pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, de 29 de maio a 06 de novembro de 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *A IDÉIA do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 10-34.

BERG, Evelyn. A pintura no Rio Grande do Sul - Anos 80. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80: Pintura Brasil década 80: catálogo*. São Paulo, 1992. 2 ed. rev. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange; Textos Frederico Moraes et al. Catálogo de projeto de exposições em Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória, realizadas dentro do período de 2 de maio a 10 de agosto de 1991. p. 23-24.

BEUTTENMÜLLER, Alberto Frederico. *Viagem pela arte brasileira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

BIENAL DO MERCOSUL, 8. Porto Alegre, 2011. *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo*. Coordenação Alexandre Dias Ramos. Curador geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*. Madrid: Ediciones Morata, 1979. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=okBft3AS71AC&printsec=frontcover&dq=Rorschach&hl=pt-BR&sa=X&ei=piilUtL0M4fOkQel2oDoBg&ved=0CEIQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 19 nov. 2013.

BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1999. (Espaços da arte brasileira Volume 4 de Temas e debates).

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Um ponto de ironia: catálogo*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012. Catálogo da exposição realizada na Sala dos pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, de 09 de julho a 26 de novembro de 2011.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BOHNS, Neiva. Re-visões. *Pomares*, Porto Alegre, n. 2, p. 134-137, abr. 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. 369 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ppgav, Departamento de Instituto de Artes, Ufrgs, Porto Alegre, 2005. Cap. 1. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10864>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994.

_____. *Nervo Óptico e Espaço N. O.: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1.

_____. (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004a. (Coleção Fala do Artista; 2).

_____. *Nervo Óptico: um olhar contemporâneo*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004b. p. 104-113. (Escrita fotográfica).

_____. Alguns pontos sobre a noção de ironia na arte contemporânea. *Pomares*, Porto Alegre, n. 2, p. 48-53, abr. 2012.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 2005. 304 p. Publicado originalmente em 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

EASTON, Matthew George. *Illustrated Bible Dictionary*. New York: Cosimo, Inc., 2006.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. *Artcultura*, Uberlândia, n.16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em: <www.seer.ufu.br>. Acesso em: 22 jun. 2013.

_____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FIDELIS, Gaudêncio. Elementos para análise de uma outra tradição pictórica, um outro cânone: A obra de Heloísa Schneiders da Silva no contexto dos anos de 1980. In: ZIELINSKY, Mônica. *Heloísa Schneiders da Silva: Obra e escritos*. Porto Alegre: Margs, 2010. p. 63-95.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Mac, Universidade de São Paulo, 1999.

_____. Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. p. 32-37. (Escrita fotográfica).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2009. (Conexões; 14).

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *Dentro do traço, mesmo: catálogo*. Porto Alegre, 2009. Curador Teixeira Coelho. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. 144 p. Catálogo da exposição dos trabalhos realizados pelos artistas convidados do ateliê de gravura, 10 de setembro a 29 de novembro de 2009.

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Mexico City: Siglo Xxi, 2008. 233 p. Traduzido por Margo Glantz. 24ª reimpressão. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=358ATg5X14AC&printsec=frontcover&dq=grotowski+hacia+un+teatro+pobre&hl=pt-BR&sa=X&ei=JCWAUoWQIsXK4APSy4D4Bw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 nov. 2013.

GUASCH, Anna Maria. *El Arte último Del Siglo XX: Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, p.128-137, dez. 2008. Semestral. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais • EBA/UFRJ. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

_____. Reticulas. In: KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 22-37. Original inglês, 1985. Disponível em: <<http://realismosxxi.files.wordpress.com/2010/07/krauss-roosalind-la-originalidad-de-la-vanguardia-y-otros-mitos-modernos-reticulas-indice-1-y-2.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, New York, v. 5, n. 10, p.79-83, jun. 1967. Disponível em: <<http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2008/07/Lewitt-Paragraphs-on-Conceptual-Art1.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University Of California Press, 1994. Disponível em: <books.google.com.br>. Acesso em: 05 nov. 2013.

PASQUETTI, Carlos José. *Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti*: contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação. Entrevista concedida a Cláudio Barcellos Jansen Ferreira em 17 set. 2013 em Porto Alegre. 5 arquivos. mp3 (1h35m49s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3.

POMARES: revista da Fundação Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Zouk, n. 2, abr. 2012.

REINALDIM, Ivair (Org.). Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 20, p.112-139, jul. 2010. Semestral. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Ivair_Reinaldim.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2013.

REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 72-77.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1997.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. 296 p. (Escrita fotográfica).

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1994. 419 p.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2008/42001013055P8/TES.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2003. 660 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SMITHSON, Robert. Cultural confinement. In: SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the Collected Writings*. Berkeley: University Of California Press, 1996. p. 154-156. Disponível em: <books.google.com.br>. Acesso em: 06 nov. 2013.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. 1087 p. (18). Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 20 out. 2013.

TOSH, John. *A busca da história: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna*. Petrópolis: Vozes, 2011. Tradução de Jacques A. Wainberg.

VAZ, Suzana. HO/ME: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 67-109.

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

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

CATÁLOGOS

AAMARGS. *Projeto aquisição: catálogo*. Porto Alegre: Margs, 1993. Obras doadas ao Acervo do MARGS, 1993. Catálogo da exposição. Galeria Arte Nobre, 06 de abril a 09 de maio de 1993.

ARTE CONSTRUTORA. *Arte construtora: Ilha da Casa da Pólvora: catálogo*. Porto Alegre, 1996. Porto Alegre: Arte Construtora, 1996.

BIENAL DO MERCOSUL, 8. Porto Alegre, 2011. *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo*. Porto Alegre, 2011. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Catálogo da exposição, 10 de setembro a 15 de novembro de 2011.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Des / Estruturas: catálogo*. Viamão, 2012. 40 p. Exposição realizada na Sala dos Pomares, de 14 de abril a 28 de julho de 2012.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Des / Estruturas: material educativo*. Viamão, 2012. 28 p. Exposição realizada na Sala dos Pomares, de 14 de abril a 28 de julho de 2012. Disponível em: <fvcb.com.br>. Acesso em: 08 nov. 2013.

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS; INSTITUTO DE ARTES.

Uma Visão Plástica: catálogo. Porto Alegre, 1993. Porto Alegre: UFRGS, 1993. Catálogo da exposição, de 08 a 31 de dezembro de 1993.

MACRS. *O pensamento e a obra: uma ante sala para Joseph Beuys*: catálogo. Porto Alegre, 1993. Exposição paralela à retrospectiva de Joseph Beuys. Porto Alegre: MACRS, de 16 de agosto a 19 de setembro de 1993.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80: Pintura Brasil década 80*: catálogo. São Paulo, 1992. 2 ed. rev. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange; Textos Frederico Moraes et al. Catálogo de projeto de exposições em Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória, realizadas dentro do período de 2 de maio a 10 de agosto de 1991.

MARGS. *Arte gaúcha hoje: desenho, gravura, pintura, proposta*: catálogo. Porto Alegre: Margs, 1982. Apresentação Roberto Valfredo Bicca Pimentel. Catálogo de exposição itinerante, Galeria Oswaldo Goeldi, FUNARTE/Brasília, DF, 15 a 30 de outubro de 1982.

MARGS. *Artistas do Rio Grande do Sul*: catálogo. Porto Alegre, 1978. Catálogo de exposição itinerante, Galeria Funarte Rodrigo Mello Franco de Andrade, Rio de Janeiro, RJ, de 08 a 31 de dezembro de 1978.

MARGS. *Artistas gaúchos no Paraná*: catálogo. Porto Alegre, 1981. Catálogo de exposição itinerante, Curitiba, PR, de 01 a 19 de julho de 1981.

MARGS. *Cromomuseu Pós-Pictorialismo no contexto museológico: Caderno de experiência*: catálogo. Porto Alegre, 1981. Gaudêncio Fidelis (Org.). Porto Alegre: Margs, 1981. Catálogo da exposição, dezembro de 2012.

SALÃO DE ARTES VISUAIS, 4. Porto Alegre, 1977. *IV Salão de Artes Visuais*: novembro – dezembro, 1977: catálogo. Porto Alegre: UFRGS, 1977. 35 p.

SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, 7. Belo Horizonte, 1983. *VII Salão Nacional de Artes Plásticas: Desenho Brasil, 1983*: catálogo. Belo Horizonte: Salão Nacional de Artes Plásticas, 1983.

CONVITES DE EXPOSIÇÕES

BOLSA DE ARTE DE PORTO ALEGRE. *Carlos Pasquetti Só Desenhos*: 17 de maio de 2006 a 10 de junho de 2006, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, 2006. Folder.

BOLSA DE ARTE DE PORTO ALEGRE. *C. Pasquetti Trabalhos Recentes*: de 14 a 30 de setembro de 1989, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, 1989. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO Paulo. *Carlos Pasquetti Desenho*: 18 de outubro a 18 de novembro de 1983, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, 1983. Folder.

GALERIA DE ARTES DO CENTRO COMERCIAL. *Desenhos* (Séries: “Colorindo com teus olhos”, Algumas lições de Almanaque e outros”): de 22 de maio a 04 de junho de 1979, Galeria de Artes do Centro Comercial, Porto Alegre, RS, 1979. Folder.

GALERIA TINA PRESSER. *Carlos Pasquetti*: de 09 a 29 de novembro de 1985, Galeria Tina Presser, Porto Alegre, RS, 1985. Folder.

GALERIA TINA PRESSER. *Mostra de desenhos pastéis de Carlos Pasquetti*: inauguração em 08 de setembro de 1982. Galeria Tina Presser. Porto Alegre, RS, 1982. Folder.

MARGS. *Arte Gaúcha Hoje*: 15 de outubro de 1982, Funarte, Brasília, DF, 1982. Folder. Curadoria de Ana Albani de Carvalho.

MARGS. *Planos e idéias*: de 04 a 28 de novembro de 1976. MARGS, Porto Alegre, RS, 1976. Folder.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO; CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. *Carlos Pasquetti Desenhos*: de 01 a 25 de setembro de 1983; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1983; de 18 de outubro a 18 de novembro de 1983, Centro Cultural de São Paulo, São Paulo, SP, 1983. Folder.

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.

ELETRÔNICAS

ART GALLERY NSW (Ed.). *Collection: An image of Twentysix gasoline stations by Edward Ruscha*. Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

BOLSA DE ARTE (Porto Alegre) (Ed.). *Carlos Pasquetti*. Disponível em: <<http://bolsadearte.com.br/site/pt/artista.asp?codConteudo=22>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

CENTRE POMPIDOU VIRTUEL (Paris) (Ed.). *Igloo di Giap*. Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-

7866b795461321e03ebabbece1fca2f¶m;.idSource=FR_O-
eea252a4c052c564f48a9c16d17b1f29>. Acesso em: 29 nov. 2013.

COMMONS (Ed.). *File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png*. Disponível em:
<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE DIREITOS HUMANOS, 1993, Viena.
Declaração e programa de ação de viena. Viena: Cedin, 1993. 22 p. Disponível em: <[http://www.oas.org/dil/port/1993 Declaração e Programa de Acção adoptado pela Conferência Mundial de Viena sobre Direitos Humanos em junho de 1993.pdf](http://www.oas.org/dil/port/1993%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20e%20Programa%20de%20Ac%C3%A7%C3%A3o%20adoptado%20pela%20Confer%C3%AAncia%20Mundial%20de%20Viena%20sobre%20Direitos%20Humanos%20em%20junho%20de%201993.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2013.

CULTURA, Ministério da (Ed.). *Curadoria da participação do Brasil na ARCO'08: Entrevista a Paulo Sergio Duarte*. 2007. Disponível em:
<http://www2.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=522>. Acesso em: 11 out. 2013.

IA/UFRGS (Ed.). *Acervo Artístico da Pinacoteca*. Disponível em:
<http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/>. Acesso em: 29 nov. 2013.

IDICIONÁRIO AULETE (Ed.). *Meda*. Disponível em: <aulete.uol.com.br/meda>. Acesso em: 17 nov. 2013.

JOSEPH BELLOW'S GALLERY (Ed.). *Walker Evans*. Disponível em:
<<http://www.josephbellows.com/artists/walker-evans/#1>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

MARGS (Porto Alegre) (Ed.). *PASQUETTI, Carlos (Bento Gonçalves/RS, 1948)*. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaoobras.php#p>. Acesso em: 29 nov. 2013.

MFA BOSTON (Ed.). *Grainstack (Snow Effect): Claude Monet, French, 1840–1926*. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/grainstack-snow-effect-34078>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

MUSÉE D'ORSAY (Ed.). *Alfred Stieglitz*. Disponível em: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx;_damzoom_pi1\[zoom\]=0&tx;_damzoom_pi1\[xmlld\]=020270&tx;_damzoom_pi1\[back\]=fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=9](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx;_damzoom_pi1[zoom]=0&tx;_damzoom_pi1[xmlld]=020270&tx;_damzoom_pi1[back]=fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=9)>. Acesso em: 29 nov. 2013.

MUSEUM OF MODERN ART (Ed.). *Photography*. Disponível em:
<<http://www.moma.org/explore/collection/photography>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

MOMA (New York) (Ed.). *The collection: Jan Dibbets (Dutch, born 1941) Perspective Correction - Big Square*. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:1533&page_number=2&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 28 nov. 2013.

MOMA (New York) (Ed.). *The collection: Joseph Kosuth (American, born 1945) One and Three Chairs*. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:3228|A:AR:E:1&page_number=1&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 28 nov. 2013.

PASQUETTI, Carlos. Outono: [ensaio visual]. *Revista-valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p.11-18, jul. 2013. Semestral. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes - UFRGS. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41372/26234>>. Acesso em: 26 nov. 2013.

RS VIRTUAL (Ed.). *Energicizador Printemps (detalhe), 1998*. Disponível em: <<http://www.riogrande.com.br/cultura/bienalmercosul/imagens/brasil/default.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (New York) (Ed.). *After Walker Evans: 4: Sherrie Levine (American, born 1947)*. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/267214>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

VISUAIS, Enciclopédia Itaú Cultural de Artes (Ed.). *Pasquetti, Carlos (1948)*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1358&cd_item=33&cd_idioma=28555>. Acesso em: 27 nov. 2013.

NOTAS E ARTIGOS DE JORNAL

ASP, Carlos. A concepção visual de Pasquetti. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 nov. 1976. Seção Artes.

BASTANTE concorrido. *Zero Hora*, Porto Alegre. 10 dez. 1983.

CONTINUA exposição na Eucatexpo. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 30 nov. 1977.

EUCATEXPO apresenta importante mostra. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 18 nov. 1977.

MORAIS, Frederico. Nervo Óptico: entre o museu e o mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 40-40. 10 nov. 1977. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019771110>>. Acesso em: 29 set. 2013.

NO MARGS, desenhos, fotos e impressões de Pasquetti. *Folha da Tarde*, Porto Alegre. 04 de nov. 1976.

PASQUETTI abandona o belo pelo absurdo. *Diário de Notícias*, Porto Alegre. 10 nov. 1976

PASQUETTI e seus desenhos. Correio do Povo, Porto Alegre. 24 mar. 1979.

PASQUETTI inaugura hoje “Planos e Ideias”, no Margs. *Folha da Manhã*, Porto Alegre. 04 nov. 1976.

PASQUETTI inaugura individual e viaja com bolsa para EUA. [s/i], Porto Alegre. 06 fev. 1979.

PLÁSTICOS gaúchos recebem vários prêmios em Goiânia. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 10 nov. 1977.

SEIS contemporâneos em harmonia (II). *Folha da Manhã*, Porto Alegre. 30 nov. 1977.

ZANINI, Walter et al. As artes plásticas no seu presente, passado e futuro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1972. p. 4-5. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720917-29898-nac-0001-999-1-not>>. Acesso em: 29 set. 2013.

APÊNDICE A – Roteiro para a entrevista

A entrada da fotografia no sistema das artes de Porto Alegre passa pela história do Nervo Óptico e da exposição *Ações Continuadas* (1976)?

Como surgiu a primeira representação de uma meda em seu trabalho?

A meda de *Espaço para esconderijo* (1972) já estava no local e só foi feita a intervenção da abertura na lateral da mesma?

Essa imagem faz parte de alguma lembrança de infância?

A obra *Igloo di Giap* (1968), de Mario Merz, faz referência ao general vietnamita. *O jardim* (1971) não tinha motivação do Vietnã, mas tinha da *arte povera*?

A Arte Conceitual e a *arte povera* usavam a fotografia, naquele momento sua fotografia se “encaixa” naquele contexto, mas com as mudanças na arte e na própria linguagem ela ganha outra dimensão?

O que significa a fotografia hoje na arte?

Na década de 1980 a fotografia ficou meio de lado?

Como foi a experiência do mestrado nos Estados Unidos? Teve exposição de formatura?

A polaroide é um conceito de registro instantâneo mesmo?

E os cartazes?

Como foi a opção de voltar para Porto Alegre?

A interação entre diferentes linguagens artísticas, tão presente na arte contemporânea, fez parte da sua experiência acadêmica?

Já na exposição no MARGS, em 1976, eram desenhos e fotografias?

E da sua experiência familiar?

E as exposições?

Como era ser artista em Porto Alegre em 1970? O que mudou na atividade artística comparando aquele período com a situação atual?

Sobre os seus desenhos, eles constroem espaços?

APÊNDICE B – Lista de exposições

Exposições Individuais

1971 – Porto Alegre RS - IAB/RS – *O jardim*

1976 – Porto Alegre RS - MARGS – *Planos e idéias*



Carlos Pasquetti (1948)
Ilhas flutuantes, 1976
Cartazete, impressão em ofsete
Obra exposta no MARGS, 1976
Arquivo do artista

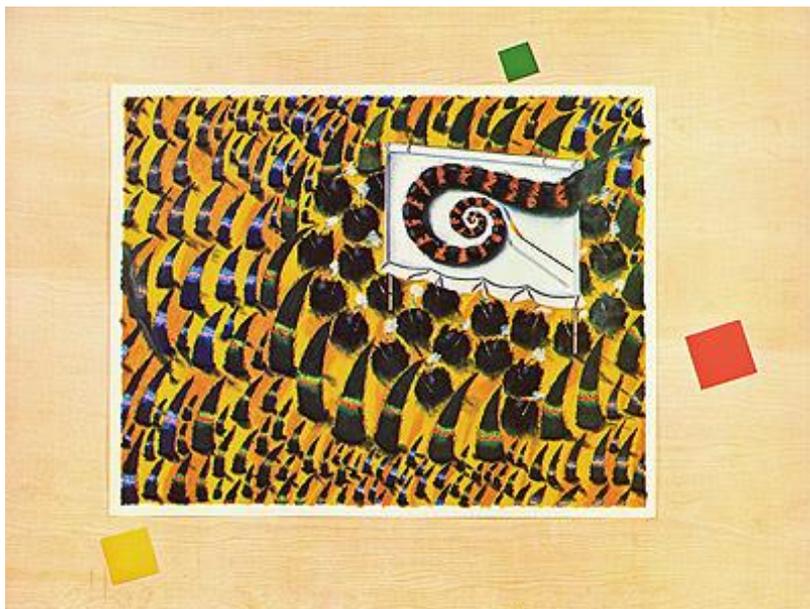
1979 – Porto Alegre RS - *Desenhos*, Galeria de Arte do Centro Comercial Azenha

1982 – Porto Alegre RS - Galeria Tina Presser

1983 – Rio de Janeiro RJ - no MAM/RJ – Espaço Arte Brasileira Contemporânea
– Espaço ABC, em convênio com o Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP -
FUNARTE

1983 – São Paulo SP - Centro Cultural São Paulo (CCSP) – Espaço Arte
Brasileira Contemporânea – Espaço ABC

1983 – Porto Alegre RS – MARGS – Espaço Arte Brasileira Contemporânea –
Espaço ABC



Carlos Pasquetti (1948)
Para isto e aquilo, 1982
 Desenho, 150 x 190 cm
 (Da série Os pequenos e
 eficientes amuletos gráficos)
 Obra exposta no MAM/RJ,
 no CCSP e no MARGS,
 1983
 Arquivo do artista

1985 – Porto Alegre RS - Galeria Tina Presser

1989 – Porto Alegre RS - Bolsa de Arte Galeria



Convite para a exposição na galeria Bolsa de Arte
 de Porto Alegre, 1989

Acervo documental do Núcleo de documentação do
 MARGS

Fotografia Cláudio Ferreira

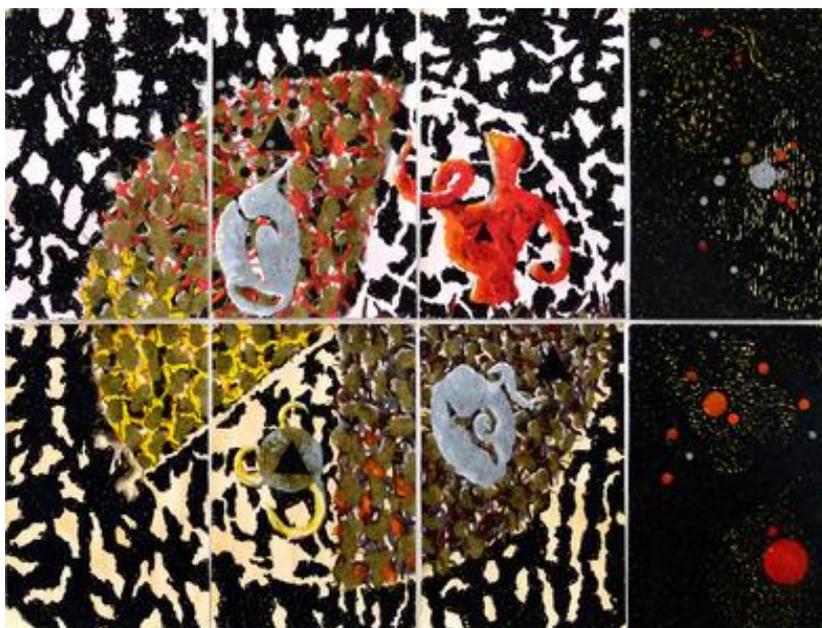
1991 – Porto Alegre RS - Itaugaleria

1999 – Porto Alegre RS - *Objetos - Fotografias*, na Galeria Obra Aberta

2006 – Porto Alegre RS - *Só Desenhos*, Bolsa de Arte Galeria

2009 – Porto Alegre RS - Bolsa de Arte Galeria

2012 – Porto Alegre RS – *Desenhos*, Bolsa de Arte Galeria



Carlos Pasquetti (1948)
Sem título, 2012
 Desenho, 204 x266 cm
 Obra exposta na Bolsa de
 Arte Galeria de Porto Alegre,
 2012

Exposições Coletivas

1969 – Porto Alegre RS - *4º Salão de Belas Artes de Porto Alegre*

1970 – Porto Alegre RS - *1º Salão de Artes Visuais do Rio Grande do Sul*, na UFRGS – Prêmio aquisição

1970 – São Paulo SP - *4ª Exposição Jovem de Arte Contemporânea*, no MAC/USP

1971 – Brasília DF - *Arte Gaúcha*, no Palácio Buriti

1971 – Porto Alegre RS - *5º Salão Cidade de Porto Alegre*, s.l.

1971 – São Paulo SP - *5º Salão Jovem de Arte Contemporânea*, no MAC/USP

1972 – São Paulo SP - *6ª Exposição Jovem de Arte Contemporânea*, no MAC/USP

1973 – Porto Alegre RS - *Camiñito*, no IAB/RS

1974 – Goiania GO - *Salão de Goiás*, s.l.

1975 – Porto Alegre RS - 3º Salão de Artes Visuais do Rio Grande do Sul - Prêmio conjunto de obras

1976 – São Paulo SP - *Doações e Aquisições Recentes*, no MAC/USP

1977 – Porto Alegre RS - 4º Salão de Artes Visuais do Rio Grande do Sul - Grande prêmio



Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 4, jul 1977

Edição realizada sob responsabilidade artística de Carlos Pasquetti
Cartazete impresso em ofsete, 33 x 22cm

Núcleo de documentação da
Fundação Vera Chaves Barcellos
Foto: Cláudio Ferreira

1978 – Porto Alegre RS - Mostra do grupo Nervo Óptico - Galeria Eucatexpo

1978 – Rio de Janeiro RJ – *Artistas do Rio Grande do Sul* - Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade – Funarte

1981 – Curitiba PR - *Artistas Gaúchos no Paraná* – Solar do Rosário

1981 – Curitiba PR - 3º *Mostra do Desenho Brasileiro*, no Teatro Guaíra

1982 – Brasília DF - *Mostra Itinerante Arte Gaúcha Hoje*, na Galeria Oswaldo Goeldi

- 1982 – Porto Alegre RS - Mostra itinerante *Arte Gaúcha Hoje*, no Margs
- 1982 – São Paulo SP - *Arte Gaúcha Hoje*
- 1983 – Porto Alegre RS - *Do Passado ao Presente: as artes plásticas no Rio Grande do Sul*, no Cambona Centro de Artes
- 1983 – Valparaíso (Chile) - *Bienal de Valparaíso*, s.l.
- 1984 – Fortaleza CE - *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*
- 1984 – Rio de Janeiro RJ - *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, no MAM/RJ
- 1984 – Santa Maria RS - *2º Salão de Arte de Santa Maria*
- 1984 – Belo Horizonte MG - Mostra itinerante *Brasil Desenho*, no Palácio das Artes de Belo Horizonte
- 1985 – Fresno (Estados Unidos) - Coletiva, na University Art Gallery da California State University
- 1985 – New London (Estados Unidos) - Coletiva, na Cummings Art Center no Connecticut College
- 1985 – Pocatello (Estados Unidos) - Coletiva, na Prichard Gallery da University of Idaho
- 1985 – Rio de Janeiro RJ - Mostra itinerante *Brasil Desenho*, na Funarte
- 1985 – Rio de Janeiro RJ - *8º Salão Nacional de Artes Plásticas*, no MAM/RJ
- 1985 – Rohnert Park (Estados Unidos) - *Brazil 10: Works on Paper*, na University Art Gallery da Sonoma State University
- 1985 – Asn Luis Obispo (Estados Unidos) - Coletiva, na University Art Gallery da California Polytechnic State University
- 1985 – São Paulo SP - Mostra itinerante *Brasil Desenho*, no CCSP
- 1986 – Los Angeles (Estados Unidos) - 1ª Los Angeles Art Fair
- 1986 – Porto Alegre RS - *Caminhos do Desenho Brasileiro*, no Margs
- 1987 – Los Angeles (Estados Unidos) - 2ª Los Angeles Art Fair
- 1987 – Rohnert Park (Estados Unidos) - Open Studio. Contemporary Brazilian Art, na Barbara Lorimer Fine Arts
- 1988 – Chicago (Estados Unidos) - The Fourth Latin American Annual, na De Graaf Fine Art
- 1988 - Los Angeles (Estados Unidos) - 3ª Los Angeles Art Fair

1991 – Porto Alegre RS - *BR/80: pintura Brasil década 80*, na Casa de Cultura Mario Quintana



Carlos Pasquetti (1948)

Sem título, 1989

Desenho, pigmento e pastel sobre papel, ferro e madeira, 300 x 550 x 30 cm

Obra exposta na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, 1991

Arquivo do artista

1992 – Chicago (Estados Unidos) - Encounters, na Betty Rymer Gallery na School of The Art Institute of Chicago

1992 – Porto Alegre RS - Câmaras, no Solar dos Câmaras

1993 – Porto Alegre RS - Projeto Aquisição, no Margs

1993 – Porto Alegre RS - Re-Conhecendo os Premiados, na pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS

1994 – Porto Alegre RS - Homenagem a Joseph Beuys, no Edel Trade Center

1996 – Porto Alegre RS - Arte Construtora, na Ilha da Casa da Pólvora

1997 – Porto Alegre RS - Exposição Paralela, na Galeria Cezar Prestes Arte

1998 – Porto Alegre RS - Acervo: Instituto de Artes 90 Anos, na UFRGS. Instituto de Artes

1999 – Porto Alegre RS - Coletiva, no Espaço Obra Aberta da Galeria de Arte Contemporânea

2001 – São Paulo SP - *Anos 70: Trajetórias* - Itaú Cultural

2002 – Porto Alegre RS - *Artistas Professores* - Museu da UFRGS

2004 – São Paulo SP - *Arte Contemporânea no Ateliê de Iberê Camargo* - Centro Universitário Maria Antonia

2005 – Porto Alegre RS - *5º Bienal do Mercosul* - MARGS

2005 – São Paulo SP - *Panorama da Arte Brasileira* – MAM SP



Carlos Pasquetti (1948)
Energizador Xorubu, 1999
 Instalação sobre painel (tecido e relevo), 300 x 700 x 5 cm
 Obra exposta no MAM SP, 2005
 Arquivo do artista

2008 – Madri - *ARCO 2008* - Feria de Madrid

2012 – Porto Alegre RS – *Cromomuseu* – MARGS

2013 – Rio de Janeiro – *Art Rio 2013*

2013 – Porto Alegre RS - Participa da *Revista-valise*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – UFRGS, com *Outono: [ensaio visual]*.

2013 – Porto Alegre – Exposição dos Premiados do VII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – Sala Aldo Locatelli – Paço dos Açorianos



Carlos Pasquetti (1948)
Outono: [ensaio visual], 2013
Série fotográfica, ensaio publicado e capa da *Revista-valise*, v. 5, n. 3, p.11-18, jul. 2013.
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes - UFRGS

APÊNDICE C - Cronologia

1948 – Nasce em Bento Gonçalves, RS.

1967 – 1971 – Obtém a graduação em pintura no Instituto de Artes - IA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

1971 – É premiado pelo Salão do Centro Acadêmico Tasso Corrêa – CATC da UFRGS com o Prêmio *Filme Super-8*.

1973 – É admitido no Departamento de Arte Dramática – DAD do Instituto de Artes – IA UFRGS como auxiliar de ensino.

1975 – Recebe o prêmio CPD-UFRGS no 3º Salão de Artes Visuais pela obra *Triacantho*, junto com Mara Alvares, Clóvis Dariano e Fernanda Cony.

1976 – 1978 – Integra o grupo de artistas responsáveis pela publicação do cartazete *Nervo Óptico*, e que serão reconhecidos por esse nome.

1977 – Recebe o Grande Prêmio UFRGS no 4º Salão de Artes Visuais pelas obras *Exercício para Forma*, *Exercício para Espaço* e *Exercício de Espaço*.

1978 – Interrompe suas atividades como auxiliar de ensino no DAD IA UFRGS para ir cursar o mestrado em Chicago, nos Estados Unidos.

1981 – Obtém o título de Master in Fine Arts pela The School of the Art Institute of Chicago, Illinois USA.

1981 – Retorna dos Estados Unidos e solicita realocação na universidade, sendo lotado como professor assistente no Departamento de Artes Visuais - DAV IA UFRGS.

1985 – É convidado a participar da Subcomissão de Seleção e Premiação do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas.

1986 – Recebe o Troféu Scalp - *Destaque em Artes Plásticas*.

1991 – Visita escolas e centros de arte contemporânea em Edimburgo e Glasgow, Escócia e Londres e Oxford, Inglaterra.

1992 – É aprovado para a vaga de Professor Titular de desenho no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

1993 – 1996 – Trabalha como diretor do Instituto de Artes da UFRGS.

2003 – Recebe a aposentadoria da UFRGS.

2007 – Recebe dois Prêmios Açorianos de Artes Plásticas - *Melhor Exposição Individual* por *Só Desenhos*, na Galeria Bolsa de Arte, e *Destaque em Desenho*.

2013 – Recebe dois Prêmios Açorianos de Artes Plásticas - *Destaque em Desenho*, pela mostra *Desenhos (2012)* realizada na Galeria Bolsa de Arte e o *Destaque Especial do Ano*, principal premiação concedida para as artes visuais em Porto Alegre.

ANEXO A – Transcrição da entrevista com Carlos Pasquetti realizada em 17.09.2013

Cláudio Jansen Ferreira – A entrada da fotografia no sistema das artes de Porto Alegre passa pela história do Nervo Óptico e da exposição *Ações Continuadas* (1976)?

Carlos Pasquetti – Tem toda uma história antes, as pessoas ligaram a um conjunto de pessoas porque era mais fácil fazer assim. E colocar num contexto, todo mundo junto. Mas na realidade era muito separado. Era bem separado, o Nervo Óptico, na verdade, não tinha o objetivo de ser o Nervo Óptico.

Comecei com o Super-8 em 68. Então no lançamento desse filme (*Nervo Óptico: procura-se um novo olho*, de Karine Medeiros Emerich, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2013) vou aparecer falando sobre esses filmes. Isso é muito tempo antes do Nervo Óptico, 1968-69. Os filmes são fundamentais na minha criação. Eu tenho eles compilados, já estão em DVD. No filme sobre o Nervo Óptico eu falo sobre o meu filme enquanto ele é projetado sobre mim. São imagens sucessivas, é muito do que eu faço hoje, várias imagens compactadas num contexto, e esse contexto criando a própria história, eu não estou ilustrando nada.

Os filmes todos são de 68 e 69, da época do Woodstock. Não havia coisas assim. Não era sabido de onde vinha tanta informação, e ela vinha de uma maneira muito rápida. O que faziam lá, o que os italianos faziam, o que Antonioni fazia. Existia uma visão panorâmica, muito ampla, e quando digo amplo quero dizer que ela não era definida só por uma imagem, ela era definida pela imaginação. Então, muitas das coisas que me influenciaram foram, claramente, do Antonioni, *Blow-up* (1966). Esse filme foi decisivo, em 1966, quando eu estava entrando na escola. O que estou dizendo é o seguinte, que acho que era uma força cósmica, com certeza era uma coisa assim. A informação vinha através de uma força cósmica. O jornal levava dois meses para chegar. As coisas eram muito esperadas, o que de certa forma ajudou a aumentar o imaginário. Às vezes a expectativa daquele filme não era aquilo que havia sido imaginado. Mas, na

verdade, não demorava muito. Ao passo que hoje existem tantas imagens bloqueadas que fica difícil captar aquela energia que era uma coisa, eu ainda acho, como uma conjunção cósmica, algo assim.

Esse período dos anos 1960, 67 e 68 foi um momento muito forte, em termos de postura. O que se pode ver hoje, me parece, é que os anos 60 e 70 definiram determinadas posturas que hoje são padrões.

CJF – Como surgiu a primeira representação de uma meda em seu trabalho?

CP – A meda surge em 1971 e 72. Esse desenho eu fiz para a montagem, só para um referencial [mostrando o projeto para a 8ª Bienal]. Havia toda a questão da *Arte Povera*, da Arte Conceitual. Então tudo ia surgindo, em blocos. E essas coisas todas me fizeram optar por um trabalho de pesquisa e não por um trabalho sequencial, de imagem, de telas, de desenhos. Como principais influências, tem o conceitualismo do final dos anos 1960, os novos realistas franceses, a arte pobre, a arte da terra, todas essas coisas.

Fui casado com a Mara [Alvares], que também dava aulas no Instituto de Artes, e ela foi uma das primeiras fotógrafas de Porto Alegre. Porque ela já tinha máquina, e em 1968 já começava a documentar. Isso está muito mal explicado ainda, mas foi essa nossa cooperação que resultou em uma série de coisas, uma série de trabalhos. Por exemplo, na última bienal [8ª Bienal do Mercosul] tinha os *Diálogos Silenciosos*, se não fosse por ela eu teria perdido isso. Então são coisas que surgiram antes do Nervo Óptico. E era uma turma que entrou na escola no final dos anos 1960, eu entrei em 1966. Mas era uma turma muito dinâmica e muito ligada à fotografia também, tinha o Clóvis Dariano, que era fotógrafo também, estava também se iniciando na fotografia. Nós fizemos várias duplas, trios ou quartetos, como aquele do *Triacantho* [1975].

CJF – A meda de *Espaço para esconderijo* (1972) já estava no local e só foi feita a intervenção da abertura na lateral da mesma?

CP – Eu tinha mania de me esconder, porque fui denunciado para a polícia, e isso provocou em mim uma complicação psíquica, tive de fazer um tratamento de

quase um ano. Fui preso porque alguém me denunciou na escola, isso eu era muito jovem, e fez muito mal, fui preso juntamente com uma outra colega. Então fui julgado, respondi a um inquérito militar, IPM. Eu era do antigo PC do B. Isso foi em 68. Durante um ano eu não podia sair de Porto Alegre e precisava falar com o advogado toda semana para provar que estava aqui. Bem, fui absolvido, com a ajuda do testemunho de um padre que havia acompanhado a minha criação, o qual declarou que eu era muito ligado à igreja. E depois de absolvido eu me dediquei muito ao trabalho, aquilo estava me atrapalhando, para os jovens é normal querer mudar o mundo.

Depois que eu me recuperei de tudo isso eu fiz *O jardim* (1971), essa foi a minha primeira exposição.

CJF – Essa imagem faz parte de alguma lembrança de infância?

CP – A meda já existia através de outros trabalhos. Eu viajava muito para o interior, eu nasci em Bento Gonçalves e ia muito seguido lá, e havia ainda dessas medas, e um dos objetivos era recuperar essa memória, e a história disso também é uma história das formas, por exemplo, Monet fez de 18 a 20 delas. Dez anos depois, quando eu fiz o mestrado, em Chicago, eu desfilava na frente de todos esses trabalhos, tinha uns 5 ou 6 lá, 5 ou 6 medas. Então eu via e comparava as coisas, uma coisa real, uma coisa pintada, uma coisa se modificando.

Ela não é só o esconderijo. A memória visual é muito importante, porque em determinado momento alguma coisa naquela forma não ficou bem clara para mim, então vou retomar aquilo de outra maneira. Foi super saudável ter feito a meda [na Bienal do Mercosul], porque eu sempre ia no local onde encontrava uma meda e criava algo lá, mas aquilo se perdia, ficava na fotografia.

Ficou um pouco apertado naquela sala [da Bienal], teria que ter mais espaço. Mas foi muito bom a Aracy [Amaral] ter dito: ‘Não, então vamos fazer.’. A feitura dela foi um barato.

Ao invés de trabalhar no sequencial, no conhecido, eu embarquei numa coisa muito pessoal, muito minha, pra ver o que é que as coisas dizem quando se agrupam ou reagrupam. Então é uma linguagem específica daquilo, daquele

momento, pode estar contando uma história, mas ela é específica daquilo, a história é aquilo. Pode ser até um jardim, mas o jardim te remete a várias coisas. Isso foi numa época muito louca, foi na época do Vietnã, então havia pessoas que identificavam com tumbas aquelas flores. O meu trabalho sempre teve como objetivo dar margem a várias leituras. Cada um que pegue a sua. Não tem uma leitura definida. A própria *Ninayrosa* não tem uma leitura única.

CJF – A obra *Igloo di Giap* (1968), de Mario Merz, faz referência ao general vietnamita.

CP – É isso que estou dizendo, as coisas eram ligadas sem que isso fosse evidente. Então era necessário pegar aquela confluência energética que vinha das coisas e fazer o trabalho. Quando o Nervo Óptico chegou houve muitas lutas que enfrentamos, mas para mim, principalmente, foi a cobrança que alguns artistas fizeram, depois que eu fui comunista como é que eu fui fazer uma coisa dessas, totalmente não engajada, não isso, não aquilo, fui muito cobrado. E, nos dez anos seguintes, quando eu fazia uma exposição algumas pessoas iam propositadamente para me criticar. Não a mim, meu pensamento ou qualquer coisa que poderia modificar o status da arte no Rio Grande do Sul. Mas, isso foi muito difícil.

CJF - *O jardim* (1971) não tinha motivação do Vietnã, mas tinha da *arte povera*?

CP - Tinha da *arte povera*, embora a maior parte das pessoas aqui não soubessem o que era *arte povera*, eu sabia o que era, eu procurava pesquisar. Só havia algumas poucas publicações, e tinha que pescar, a informação era pescada. Hoje em dia está tudo mais fácil, já vêm as imagens, vem tudo. Naquela época a informação chegava através de revistas ou através de livros. No final de 1971 essa exposição de *O jardim* já estava pronta, todos os meus filmes também. Eu gosto de analisar os filmes como uma experiência, acho que seria uma presunção dizer “meus filmes”, mas o meu conjunto de imagens. E eu gravava, gravei muita coisa.

Eu era um péssimo fotógrafo, não sou fotógrafo. Então passei a trabalhar com pessoas que tinham afinidade com o meu trabalho. Que eram a Mara Alvares e o Clóvis Dariano. E nós nos dávamos muito bem, no sentido de saber qual era o enquadramento, qual era a coisa que estávamos fazendo. E a gente sabia perfeitamente isso. Muito antes do Nervo Óptico. E aí entra o desenho, isso aqui também são as medidas [*Exercício para Espaço, Exercício de Espaço, Exercício para Forma*, 1977], isso é um trabalho no qual eu não queria que o desenho fosse narrativo, ele é narrativo, mas eu queria que fossem projetos para serem executados.

Aqui está o *Triacantho*, essa obra já incorpora vários elementos, num momento no qual o Nervo Óptico ainda não existia. Inclui a fotografia, a documentação, a ação e o desenho, nós estávamos bem conscientes do que estávamos fazendo, tanto que ganhamos o prêmio da universidade.

CJF – A Arte Conceitual e a *arte povera* usavam a fotografia, naquele momento sua fotografia se “encaixa” naquele contexto, mas com as mudanças na arte e na própria linguagem ela ganha outra dimensão?

CP – Eu acho que a vida é uma sucessão de experiências, formais, informais, e a arte é, basicamente isso. O importante dos anos 60-70 é o surgimento da fotografia mesmo, numa outra dimensão. Com o conceitualismo, com a *arte povera*, com a *performance*, que não se chamava assim, a fotografia ganha uma outra dimensão, como ela está ganhando agora com a fotografia digital. Eu acredito que é um crescendo, e nesse crescendo entra a tecnologia. Por exemplo, se não tivesse usado a fotografia, se não houvesse documentado, eu teria perdido tudo isso.

O trabalho, atualmente, é para levar, para montar, se adapta ao lugar, dessa maneira que eu quero o trabalho agora. Seja fotografia ou qualquer outra coisa.

CJF – O que significa a fotografia hoje na arte?

CP – É uma dimensão muito mais rápida, muito mais democrática, cada vez mais democrática. Por exemplo, esta Bienal está muito boa porque tem muita documentação, muita fotografia, muito filme. Eu acredito que a técnica atinge um certo ponto que democratiza, qualquer um pode ter uma câmara e fazer um filme. Mas nem todo filme é uma sequência de uma coisa que possa ser chamada “artística”.

CJF – Na década de 1980 a fotografia ficou meio de lado?

CP – Ela não aparece muito. Nos anos 80 surge o grande quadro, surge a pintura com força, e vem com tudo. Agora, as pessoas que trabalhavam com fotografia, com documentação mantiveram o trabalho. Também tem algo relacionado com o mercado, a arte é muito permeada com uma questão de mercado.

CJF – Como foi a experiência do mestrado nos Estados Unidos? Teve exposição de formatura?

CP – No final do MFA, em Chicago, houve uma avaliação, e depois uma exposição [*Los Encuentros, Los Encontros, Encounters*, realizada em 1992] na Betty Rymer Gallery, do Art Institute of Chicago.

Fui dos primeiros a sair [do país], porque no Nervo Óptico estava ficando cansativo ter que produzir uma folha por mês, batalhar por financiamento, era tudo batalhado. Essas folhas custavam, e nós nos cotizávamos, então podíamos fazer o trabalho, o qual para mandar para o exterior demandava selo, papel. Naquela época não davam patrocínio para essas coisas. Havia uma grande ênfase na “arte gaúcha”, na busca das raízes, mas nós não estávamos com o menor interesse de buscar raízes. Então houve muita briga com o grupo de Bagé, que na época estava muito voltado para aquelas questões folclóricas, relacionadas às raízes culturais. Nós fomos procurar outro tipo de raiz. Porque isso aqui também é uma raiz, isso aqui é outra raiz [apontando trabalhos do Nervo Óptico]. Então, o Nervo Óptico tem importância nessa medida, em que ele amplia e dá uma outra perspectiva para a arte no Rio Grande do Sul. Não foi ele,

sozinho. Tem antecedentes, o [Pedro] Escosteguy, que é um artista o qual trabalhou por aqui, realizava coisas muito malucas, muito legais, nos anos 60.

Trabalhei com o grupo de Chicago de forma muito tranquila, com Ray Yoshida (1930 - 2009) e Bob Lostutter (1939). Mas o fato de ver minha obra a partir de um distanciamento eu acho que foi fundamental. Eu lá, vendo o meu trabalho aqui, o que eu tinha feito, e aonde poderia conduzir. Então fiz o mestrado, pena que terminou rápido. Também fiz um semestre de fotografia, mas não sou fotógrafo, eu preciso que alguém faça a fotografia, como eu quero.

CJF – A polaroide é um conceito de registro instantâneo mesmo?

CP – Eu sempre fiz polaroides, agora tem as *Falsas polaroides* [2007], que usam justamente o quadro da polaroide, então, àquele espaço externo eu adiciono outra história, no espaço interno. A *Nynayrosa* tem uma polaroide grande, não sei se alguém percebeu. Num canto lá, escondido, tem uma falsa polaroide. Uma das partes numa estrutura polaroide, ela passa a não ser só uma representação, na real ela tem a dimensão de uma polaroide, ela é fininha, ela é um objeto. Eu estou trabalhando a falsa polaroide como um objeto novo.

CJF – E os cartazes?

CP – Eu tenho toda uma aproximação com textos. Desde antes do Nervo Óptico. Em 73, 74 e 75, quando surgiu a primeira impressão em ofsete, que podia usar a imagem ou reproduzir a imagem. Assim como o desenho é um exercício. E aí tem vários textos: *Plano de aparecimento de um pequeno anjo*, *As ilhas flutuantes do rio Guaíba*, *Romaria para dezembro*, *Grande festa junina*, *Círculo de fogo*, o que estava escrito era um projeto para ser feito, talvez: um círculo de fogo com três metros de raio, sobre base quadrangular, formando uma grande fogueira, *Acto pensado*, *acto pactético*, *365 actos quaisquer*, então não faz mais nada, fica assimilando aquelas coisas, pode fazer no dia a dia, isso tem muita relação com o trabalho, e continua tendo. Então, há uma série de particularidades, por exemplo,

esse desenho todo cabe nessas mochilas [mostrando *Complexo 5*, 2007], é isso que está me movimentando também agora no trabalho.

CJF – Como foi a opção de voltar para Porto Alegre?

CP – A escolha de voltar para Porto Alegre está relacionada à minha ligação com a universidade. Uma das coisas que foram legais para mim também foi o fato de ter trabalhado 7 anos no DAD, no teatro. E há uma influência cenográfica no meu trabalho. Uma influência daquele plano de fundo, daquela coisa que se movimenta, ou fica parada, dá a impressão de ser aquele espaço. Há essa relação também porque eu estudei cenografia, muito jovem comecei a estudar o que era grego, como é que um cenário funciona. Naquela época o palco italiano estava sendo questionado, em favor de uma coisa mais de ação num outro tipo de espaço mais abrangente, mais teatro de arena, Grotowski e uma série de outras coisas. Então, minha bagagem é bem grande nesse sentido. Mas eu via mais possibilidades para me desenvolver nas artes visuais, então pedi transferência interna, e em 1981 fui para o departamento de artes visuais.

CJF – A interação entre diferentes linguagens artísticas, tão presente na arte contemporânea, fez parte da sua experiência acadêmica?

CP – O que me chamou a atenção foi o sentido do uso do espaço na cenografia, a qual é formada por objetos que criam um espaço. Isso mexeu muito com a minha cabeça. Quando voltei dos EUA queria fazer outro tipo de coisa, queria começar com o desenho de novo, embora eu não tivesse, realmente, parado com o desenho. Me transferi para o departamento de artes visuais e continuei meu trabalho com o desenho, continuei meu trabalho com a fotografia, não fiz muito mais filmes depois. Eu acho que meu trabalho ganhou uma abertura muito grande também devido a ter trabalhado com a cenografia, o espaço cênico. Tudo tem influência, tudo vai se formando. Por isso, eu acho, é muito particular, é muito meu.

CJF – Já na exposição no MARGS, em 1976, eram desenhos e fotografias?

CP – Exatamente, em 1976 havia imagens de 1970-71 e desenhos também. Os desenhos eram projetos, parecidos com as medas, eram trabalhos um pouco menores e exploravam menos a cor, depois comecei a trabalhar mais a cor.

CJF – E da sua experiência familiar?

CP – Tive sorte, meu pai lia teatro, tinha um grupo e realizava peças. Ele falava do cenário, e eu o ajudava. Também produzia fotografias de comunhão. Eu o acompanhava e carregava uma imagem de Jesus, um lírio e outras coisas. Já era uma instalação, eu sempre percebi isso. O Jesus, o lírio de plástico, super moderno que não precisava trocar, e eu ajudava o comungante a fazer a pose, e Jesus estava assim, para ele tomar a hóstia. Minha família tinha muito disso, minha mãe fazia três por quatro, minha irmã estudou no Instituto de Artes e teve aulas com o Malagoli.

CJF – E as exposições?

CP – Eu gostaria de fazer uma bela retrospectiva, e eu estou trabalhando para isso, vamos ver se acontece. Seria bom fazer uma montagem como eu penso. Eu preciso trabalhar com uma pessoa como um arquiteto, que entenda de espaço, porque aí eu tenho como dialogar sobre isso. Nessa lógica, a 5ª Bienal foi espacialmente perfeita. A meda devia ter ficado sozinha naquela sala [8ª Bienal], porque assim ela provocaria o impacto correto. Ao entrar na sala aparece um pedaço do campo. Essa era a ideia básica, mas acho que ficou muita coisa. Mas temos que agradecer à Bienal, porque ela é necessária. Da mesma forma o Instituto de Artes, é algo que não se vê no Brasil, são 100 anos, mais de 100 anos. Sempre presente, e contando com pessoas que estão dispostas a trabalhar contigo, e isso é o fundamental. Não precisa ter toda uma infraestrutura.

CJF – Como era ser artista em Porto Alegre em 1970? O que mudou na atividade artística comparando aquele período com a situação atual?

CP – Havia um sonho, o qual procurava alcançar, hoje em dia há uma carreira. Existem coisas que podem ser acrescentadas à vida e à carreira. Voltando para trás aquilo tem alma, desejo, inspiração. Hoje as pessoas fazem primeiro o texto e depois “ilustram” com formas, com a outra história. Só que na medida em que é feita uma coisa ilustrando o texto, o trabalho perde. Antes de tudo o trabalho é uma energia, uma coisa orgânica. Isso para mim, para as outras pessoas eu deixo a liberdade de não ser, mas eu quero a minha liberdade de ser assim.

CJF – Sobre os seus desenhos, eles constroem espaços?

CP – Há o trabalho dos desenhos que são projetos, eles remetem à ideia da execução. Tem desenhos que são suficientes eles mesmos. Essa última exposição que fiz na Bolsa de Arte tem um desenho imenso, que é um desenho por ele mesmo. Eles são todos construídos, em sua junção começam a formar planos diferentes, se olhar bem, nos desenhos nunca uma imagem coincide com a outra. Nunca essa colagem vai ter outra do lado, porque ficaria plano. Minha construção não é em perspectiva, é um somatório de formas, e esse somatório de formas vai criando o espaço, vai criando a dinâmica. Não é a perspectiva italiana, é a perspectiva da superposição. Então é muito nessa superposição que eu trabalho agora.