



100 ANOS  
INSTITUTO  
DE ARTES  
UFRGS



## Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor  
**Carlos Alexandre Netto**

Vice-Reitor  
**Rui Vicente Oppermann**

Pró-Reitora de Extensão  
**Sandra de Deus**

Secretário de Assistência Estudantil  
**Edilson Amaral Nabarro**

Diretor do Instituto de Artes  
**Alfredo Nicolaiewsky**

Vice-Diretor do Instituto de Artes  
**Carlos Augusto Nunes Camargo**

Chefe do Departamento de Artes Visuais  
**Andre Hofstatter**

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

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

## IA 100 ANOS

Coordenador do Programa Centenário do Instituto de Artes  
**Alfredo Nicolaiewsky**

Produção Executiva  
**Marisa Santos Veeck**

Produção Executiva UFRGS  
**Marilene Freitas de Andrade**

Design, Editoração e Capa  
**Mário Röhnelt**

Fotógrafa  
**Cylene Oliveira Dallegrave**

Revisão  
**Roselane Vial**

Revisão Editorial  
**Fernanda Kautzmann**  
**Rosangela de Mello**

English Version (primeiro ensaio)  
**Janice Aquini**

English Version (demais ensaios)  
**Gabriel Egger**

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





© dos autores  
1ª edição 2012

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

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

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

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

Inclui figuras e fotografias.

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

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

CDU

7(091)UFRGS

---

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

ISBN 978-85-386-0180-7





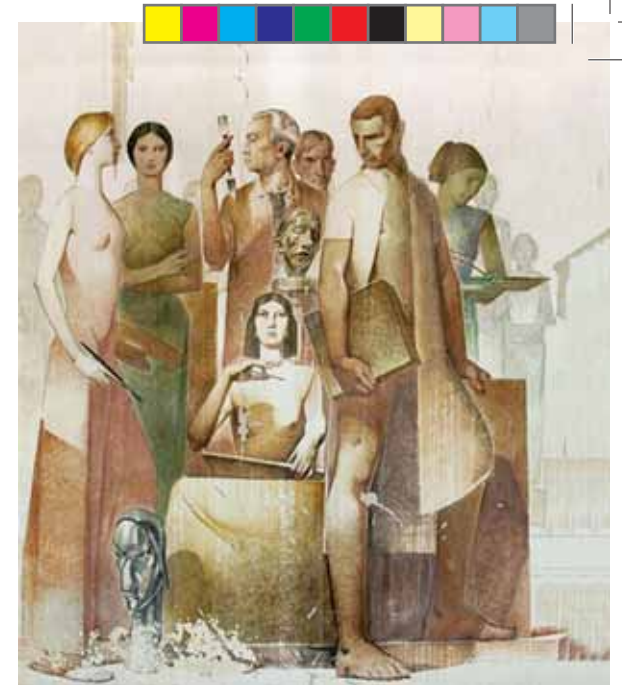
100 Anos de Artes Plásticas no  
INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS  
três ensaios





6





# 100 Anos de Artes Plásticas no INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

três ensaios

BLANCA BRITES

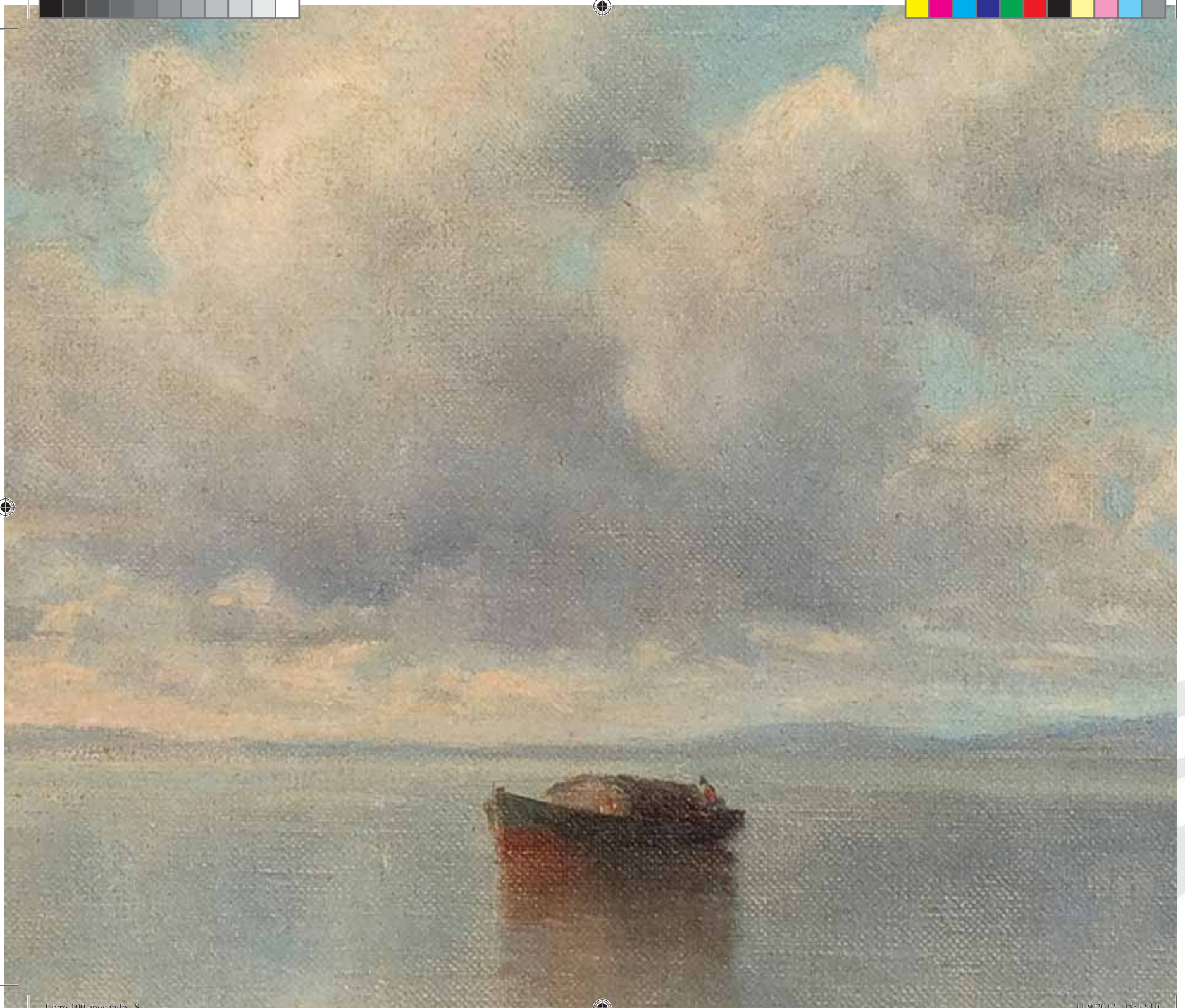
ICLEIA BORSA CATTANI

MARIA AMÉLIA BULHÕES

PAULO GOMES

  
**UFRGS**  
EDITORA









O Instituto de Artes foi fundado em 1908 como Instituto Livre de Bellas Artes, para abrigar um conservatório musical. Em 1910, foi fundada a Escola de Artes Plásticas, e o Instituto Livre de Bellas Artes foi um dos seis cursos superiores que foram reunidos para, em 1934, dar origem à Universidade de Porto Alegre.

O pioneirismo e a ousadia dos artistas e dos intelectuais fundadores, aliados à abnegação de seus professores, que hipotecaram bens pessoais para a construção da nova sede, transformaram o Instituto no ambiente propício para a formação de grandes nomes das artes visuais do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Dentro de seu objetivo, de formar artistas plásticos através de uma metodologia do desenvolvimento da capacidade criativa, da exploração dos meios técnicos expressivos e da ampliação da reflexão crítica, o Instituto de Artes tem mantido uma tradição de incentivo às iniciativas inovadoras ao proporcionar o ambiente para a pesquisa, que, em diferentes momentos, significou a ruptura com os sistemas vigentes, resultando em novas concepções do fazer artístico.

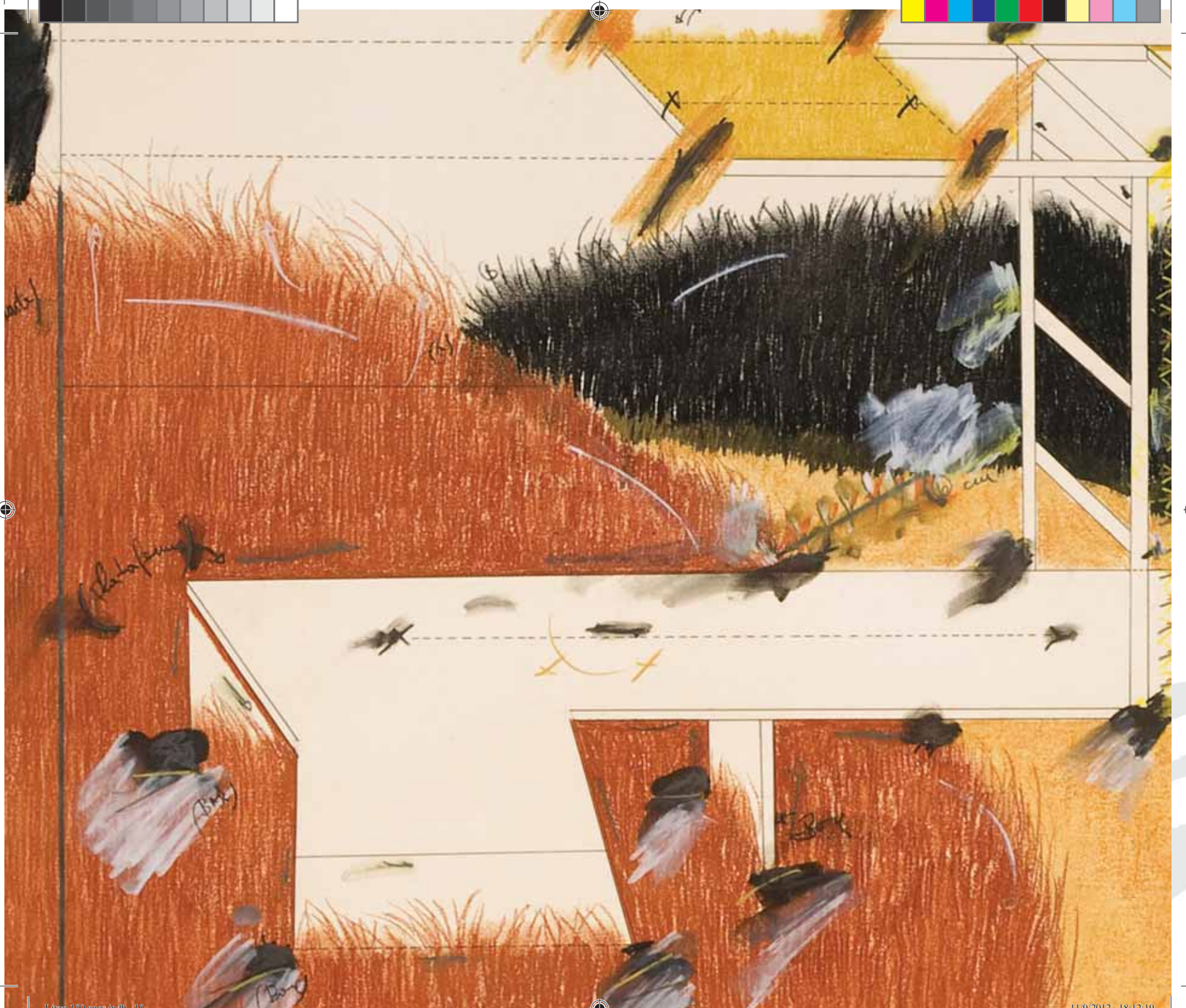
A excelência do ensino de graduação e pós-graduação faz com que o Instituto de Artes seja considerado um dos principais centros de formação de artistas plásticos do País, com destaque no cenário artístico nacional e internacional e com os maiores conceitos na sua categoria.

A publicação deste livro vem confirmar a importância do Instituto de Artes para o desenvolvimento artístico e cultural do Estado. Ao apresentar a produção artística de professores e alunos, demonstra sua gratidão para com todos que, ao longo dos anos, deram sua parcela de contribuição para transformá-lo em um centro de referência em artes no Estado e no País.

Carlos Alexandre Netto

Reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul







Desde os primórdios do século XX, as produções artísticas do Brasil e do Rio Grande do Sul contaram com a significativa participação do Instituto de Artes (IA) da UFRGS. Esse Instituto, fundado em 1908, inicialmente apenas com o Curso de Música, passou a contar, a partir de 1910, com o Curso de Belas Artes. Posteriormente, em 1958, ocorreu a criação do Curso de Artes Dramáticas, e, agora, em 2010, foi aberto o Bacharelado em História da Arte.

Este livro apresenta, a partir do Instituto de Artes, três ensaios sobre esses 100 anos de produção nas artes plásticas e visuais, no Rio Grande do Sul. Fica evidente nesses textos a importância dessa instituição na formação e na consolidação desse segmento artístico no País; milhares de pessoas, entre professores, alunos e técnicos, por aqui passaram e fizeram desse curso o que ele é hoje.

Nas páginas que seguem, apresenta-se o resultado do trabalho, do diálogo e das inúmeras trocas entre essas pessoas. Infelizmente, não cabem aqui todos aqueles que passaram pelo IA. O que se expõe são três visões parciais sobre essa grande produção: recortes temporais e conceituais que mostram momentos e obras significativos dessa história.

Agradeço a todos, instituições e pessoas, que, com sua colaboração e trabalho, possibilitaram a execução deste projeto, com destaque para o deputado Germano Bonow, que se empenhou pessoalmente na conquista da emenda parlamentar especialmente destinada à execução e à publicação deste livro.

Alfredo Nicolaiewsky

Diretor do Instituto de Artes  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul







Nossos agradecimentos ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul), Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli (Prefeitura Municipal de Porto Alegre), Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes da UFRGS), Pinacoteca da Aplub, Fundação Iberê Camargo, Fundação Vera Chaves Barcellos, colecionadores e artistas, que gentilmente cederam os direitos de reprodução das obras aqui apresentadas.





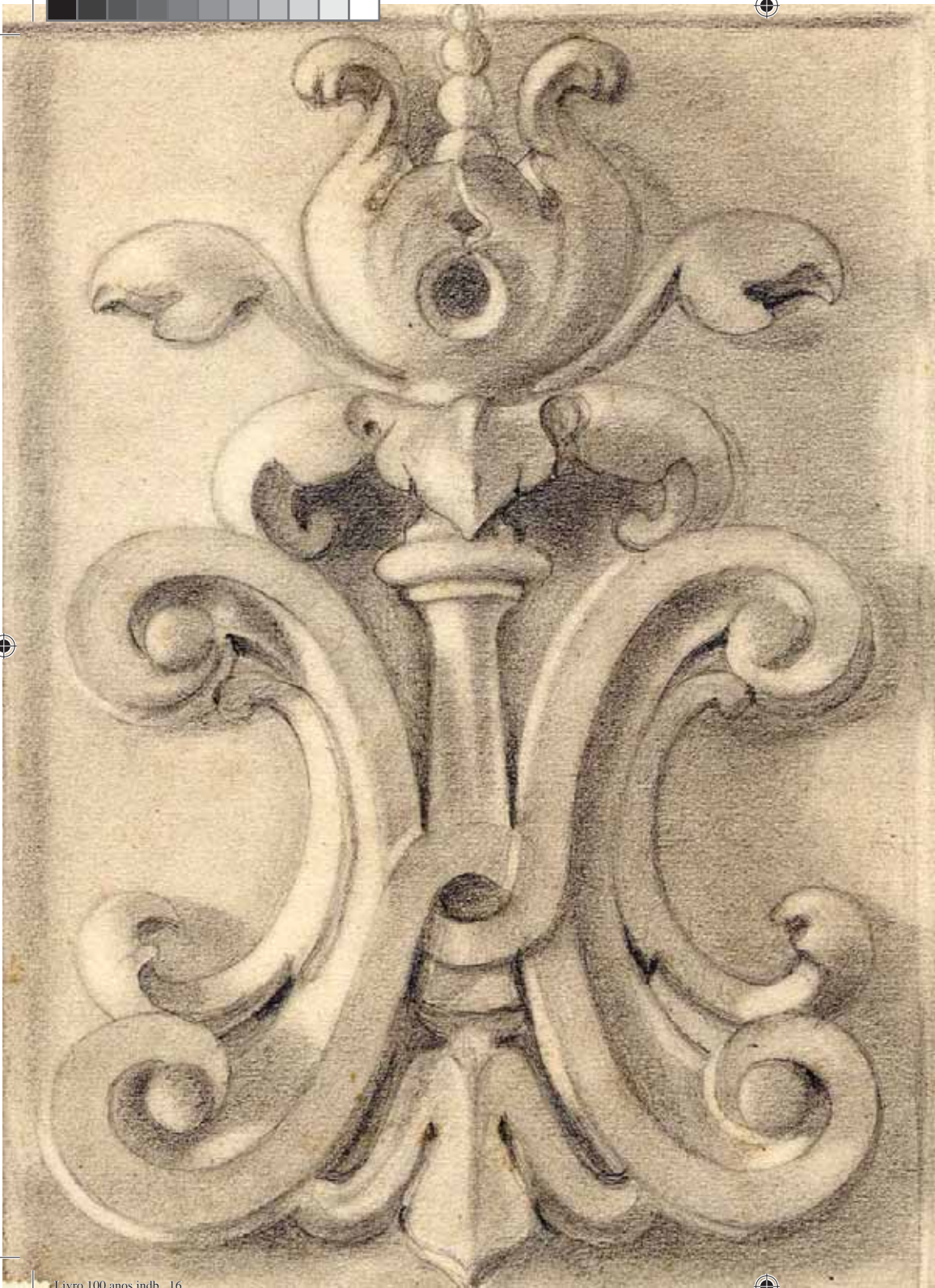
Imagens adicionais:

- Pág. 7 — **Aldo Locatelli**  
*As Artes* (detalhe), sem data.  
290 x 930cm, pintura mural.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.
- Pág. 8 — **Libindo Ferrás**  
*Maninha* (detalhe), 1924.  
40 x 47,8cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.
- Pág. 10 — **Carlos Pasquetti**  
Sem título, 1978.  
72,5 x 101cm, pastel oleoso e nanquim sobre papel.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.
- Pág. 12 — **Trindade Leal**  
Sem título (detalhe), 1956.  
107 x 305cm, óleo sobre madeira.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.
- Pág. 16 — **Francisco Bellanca**  
Folha de estudo (detalhe).  
Acervo Francisco Bellanca, coleção da família em depósito na UniRitter.
- Pág. 76 — **Romanita Disconzi**  
*Saida de Emergência* (detalhe), 1971.  
95 x 65cm, serigrafia.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.
- Pág. 118 — **Teresa Poester**  
*Eragry sur Epte* (detalhe), 2009.  
150 x 150cm, caneta esferográfica sobre papel.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.
- Pág. 193 — Arquivo fotográfico da UFRGS.
- Pág. 194 — Arquivo fotográfico da UFRGS.
- Pág. 200 — Arquivo fotográfico da UFRGS.



# SUMÁRIO

Academismo e Modernismo: possíveis diálogos _____	17
<b>PAULO GOMES</b>	
Apontamentos sobre Construções Visuais _____	77
<b>BLANCA BRITES</b>	
Experiências de Ruptura nas Artes Visuais _____	119
<b>ICLEIA BORSA CATTANI</b> <b>MARIA AMÉLIA BULHÕES</b>	
Cronologia do Instituto de Artes ____	175
<b>PAULO GOMES</b>	
Lista dos Professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes _____	195
<b>PAULO GOMES</b>	
English Version _____	201
Os Autores _____	259







## Academismo e Modernismo: possíveis diálogos<sup>1</sup>

PAULO GOMES

### Introdução

Neste texto pretendemos, através da apresentação das obras dos professores artistas, locais e visitantes, dos seus alunos regulares e daqueles ocasionais, todos ligados à Escola de Artes (o atual Instituto de Artes), mostrar a formação, a consolidação e o pleno amadurecimento das artes plásticas no Estado, considerando tanto o ensino da arte quanto a formação do sistema de artes local. Encerramos nossa contribuição no final da década de 1950, período no qual a instituição já estava plenamente conformada como uma sólida instância de formação e também tínhamos uma produção efetivamente moderna. Esses fatos associados permitiram os saltos de invenção e qualidade que tornaram o Rio Grande do Sul um dos polos de produção plástica e visual nas décadas posteriores. Neste momento em que comemoramos o centenário do Instituto de Artes da UFRGS, contamos com uma história já narrada nos trabalhos de Ana Maria Albani de Carvalho, Armindo Trevisan, Blanca Brites, Carlos Scarinci, Círio Simon, Flávio Krawsczyk, José Augusto Avancini, José Francisco Alves, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Bastos Kern, Marilene Burtet Pieta, Neiva Maria Fonseca Bohns, Paula Viviane Ramos e Susana

---

<sup>1</sup> Texto elaborado pelo autor com a colaboração dos acadêmicos Giovana Bocchese e Luciano Alves, responsáveis pelo levantamento da documentação relativa aos artistas, professores e alunos aqui citados, no Arquivo do Instituto de Artes e no Núcleo de Documentação e Pesquisa do Margs.



Gastal, dentre outros preciosos documentos que serviram de base para o que se lerá daqui para adiante.

Devido à tardia colonização portuguesa, o Rio Grande do Sul não participou do rico passado colonial verificado em outras regiões do Brasil. As manifestações plásticas das Missões Jesuíticas não chegaram a transmitir uma herança, e o Estado ficou à mercê de artistas viajantes e de profissionais estrangeiros que aqui aportavam para pintar retratos e, eventualmente, ensinar arte aos poucos interessados na atividade.

Apesar da ausência de uma tradição, artistas como Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Pedro Weingärtner (1853-1929)<sup>2</sup> iniciaram uma atividade local, mesmo sem condições e meios adequados para isso, na intelectualmente desprovida província. Evidentemente, havia uma produção plástica local que atendia às demandas imediatas, principalmente da arte religiosa, da cenografia, da arquitetura, da arte cemiterial etc., mas isso não caracterizava uma produção plástica autônoma.<sup>3</sup> Talvez seja por causa dessa ausência de tradição que a fundação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, e, após, em 1910, a abertura da Escola de Artes promoveram o surgimento de uma produção plástica no Rio Grande do Sul.<sup>4</sup> Através da formação de artistas, a Região Sul começou a constituir, finalmente, uma linguagem plástica local.

Inicialmente, marcada pelo academismo menos ortodoxo do seu principal mentor e criador, o pintor Libindo Ferrás (1877-1951) a Escola<sup>5</sup> promoveu, ao longo das décadas compreendidas entre 1910 e 1950, um lento e gradual processo de formação e consolidação de sua atividade e de seu papel na comunidade, a par do processo de modernização da linguagem plástica regional.

---

<sup>2</sup> Outros artistas também se dirigiram para a capital do Império em busca de uma formação artística, como Antonio Cândido de Menezes (1828-1908), matriculado na Academia Imperial de Belas Artes, em 1845, e Antônio Carlos de Oliveira Tavares, que ingressou no Curso de Desenho da Academia em 1860.

<sup>3</sup> Para o conhecimento da produção anterior ao século XX, remetemos o leitor à obra fundadora de Athos Damasceno, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*, à dissertação de mestrado de Susana Gastal (1994) e ao texto-síntese da mesma autora, intitulado *Arte no século XIX* (Gomes, 2007), referências elencadas na bibliografia final.

<sup>4</sup> Para uma história sintética da instituição, ver *O Instituto de Artes da UFRGS*, ensaio de Armino Trevisan, publicado em 1994. Para um conhecimento aprofundado da instituição remetemos o leitor a Círio Simon, *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul* (2002).

<sup>5</sup> Após ser criada como Escola de Artes, parte integrante do Instituto de Belas Artes em 1908, " [...] em 1934, o ILBA passou a integrar a Universidade de Porto Alegre - UPA, como Instituto de Belas Artes. Em 1939, ocorreu a desincorporação da UPA, voltando a se chamar ILBA. Finalmente foi incorporada à UFRGS em 1962, com a designação de Instituto de Belas Artes. Com a reforma universitária de 1970, assumiu a atual denominação de Instituto de Artes.", conforme consta em *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (2002, p. 13, nota 1).





Entre as características notáveis desse estabelecimento, está o fato de que seus principais professores foram artistas atuantes, no sentido de que expunham com regularidade. Ao mesmo tempo em que formavam seus estudantes, mantinham uma trajetória visível e pública, estabelecendo um constante diálogo entre o ensino e a carreira de artistas. Esse diálogo ajudou a consolidar um sistema de artes que, de praticamente inexistente, passou a contar com salões, mostras individuais e, por fim, já na década de 1950, criou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A linguagem de base ainda tradicional de Libindo Ferrás não impediu o florescimento de outras linguagens mais arrojadas, como as de Oscar Boeira (1883-1943), Angelo Guido (1893-1969) e, posteriormente, as de João Fahrion (1898-1970) e de Ado Malagoli (1906-1994). Esses artistas promoveram a transição do modelo pautado na obediência aos cânones da “boa arte” – isto é, baseada no respeito ao desenho preciso, ao domínio técnico e ao controle das emoções –, para o modelo no qual a obediência cega aos princípios dessa “boa arte” foi substituída pela autonomia da linguagem e da expressão plástica.

### **Academismo e regionalismo nas artes plásticas no Rio Grande do Sul**

A característica mais notável do período compreendido entre meados do século XIX e o início do século XX foi o elevado interesse pela construção de uma identidade local, fundada na paisagem e no homem, incorporando todos os segmentos da sociedade e não somente a aristocracia rural.

Rigorosamente, seria uma impropriedade falar de academismo no Rio Grande do Sul. A atuação de Manuel de Araújo Porto Alegre não teve repercussões aqui no Sul, assim como, se aventarmos a possibilidade de nomear Weingärtner como acadêmico, estaremos sendo injustos com esse artista, cujo alcance é bem maior. Na verdade, naquele quartel, o que poderíamos considerar como o pensamento preponderante nas artes no Rio Grande do Sul seria o regionalismo.

Conforme os estudiosos do tema, o regionalismo artístico no Estado teve duas fases bem definidas: na primeira, ainda durante o Império, acontecimentos históricos (Revolução Farroupilha, Guerra do Paraguai) uniam-se a fatos literários, como a fundação do Partenon Literário e a publicação das obras de Apolinário Porto Alegre (1844-1904), de Oliveira Belo (1851-1914) e de Cezimbra Jacques (1849-1922), culminando com a Proclamação da República em 1889. Nesse período, retornou ao Rio Grande do Sul, vindo da Europa, o pintor Pedro Weingärtner. Aqui, ele produziu estudos destinados a telas com motivos regionais. O regionalismo fundado na obra de Pedro Weingärtner é praticamente restrito à paisagem com personagens – que ele praticou durante toda a sua fase madura – e à pintura de gênero, de caráter mais realista, desenvolvida entre



1890 e 1892 (*Kerb, Fios Emaranhados e Chegou Tarde*). Temos a culminação desse período na apresentação, em 1898, de *Tempora Mutantur* (coleção do Margs), obra que inclui a paisagem local e a figura do imigrante italiano.

As criações de Weingärtner deram início a uma série de obras de diversos outros autores, que tomando a paisagem local como tema, constituíram um verdadeiro registro das suas inquietações, principalmente da dificuldade de passar de uma identidade rural para outra identidade, urbana. O que de mais notável encontramos em Weingärtner, ante outros tantos artistas de mérito que foram seus contemporâneos, é o fato de que ele se dedicou à constituição de uma nova identidade visual no Sul do País, menos vinculada à imagem de povo guerreiro e mais centrada no trabalho e na construção de uma trajetória marcada pelo domínio da terra e de seus frutos. Weingärtner optou, na parte mais extensa e constante de sua obra, por retratar sua aldeia: uma pintura que discorre acerca de sua região sem ser regionalista e anedótica; uma visão realista da paisagem sem idealização e sem ênfase no pitoresco; um relato fiel dos costumes dos imigrantes e dos trabalhadores sem visão paternalista. E, quando escolheu as narrativas históricas, o fez sem cair no discurso pomposo e laudatório da pintura de história.

Além do mérito de ser o maior pintor gaúcho de seu tempo, Weingärtner foi o artista que ensinou os gaúchos a olharem para si mesmos. Ele não só produziu o maior conjunto pictórico de seu tempo entre nós, mas também colaborou para a constituição de um público para as artes plásticas no Rio Grande do Sul, um trabalho solitário que assumiu e levou a cabo ao longo de sua extensa carreira. De Weingärtner nasceu o gosto pela arte, a necessidade de uma escola de arte, a tradição local de retratar-se nos seus tipos humanos, nos acontecimentos notáveis ou na sua paisagem, seja rural ou citadina.

Duas questões são recorrentes quando tratamos da história das manifestações plásticas no Rio Grande do Sul: o academismo e o regionalismo. Ambas são complexas e foram objeto de investigação e discussão de diversos especialistas entre nós. Respeitando os estreitos limites deste texto de caráter descritivo, essas questões serão apenas delineadas neste momento.<sup>6</sup>

A ocorrência de debates no campo das artes plásticas, no Rio Grande do Sul, só teve início com a criação da Escola de Artes, em 1910, que fundou também as regras e os princípios a serem seguidos pelos alunos. A Escola seguia os rigorosos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, principalmente no que diz respeito ao ensino de arte. Os debates a propósito de

---

<sup>6</sup> Para um conhecimento amplo do tema, remetemos os leitores para os textos de Maria Lúcia Bastos Kern, Susana Gastal, Paula Ramos e Neiva Bohns, publicados em *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (Gomes, 2007). Para um aprofundamento, remetemos aos trabalhos das mesmas autoras, acrescidos dos de Úrsula Rosa da Silva (2002) e de Flávio Krawczyk (1997).



questões como modernidade e regionalismo, que se encontravam em plena efervescência no centro e no norte do País, aqui estavam apenas iniciando, o que efetivamente criou uma defasagem entre nós e o resto do País.

Assim, a questão do academismo no Rio Grande do Sul, além de ser complexa, pela simples razão de que, não havendo uma tradição local, seria praticamente impossível definir o que seria um academismo para estabelecer uma oposição ao modernismo, fica inevitavelmente atrelada à questão do regionalismo. O academismo como uma “[...] doutrina, sistema ou práticas visando dar às obras de arte as formas preconizadas por uma academia” (Souriau, 1990, p. 130), isto é, uma produção pautada não nos princípios de um estilo artístico, mas em “[...] um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser eternas e universais” (Pereira, 2008, p. 17) não ocorria localmente visto que a produção era, por si só, bastante restrita e de reduzida circulação.

O Salão de Outono,<sup>7</sup> realizado em 1925, “[...] terá um desdobramento importante: abrir o diálogo com o movimento modernista, no centro do país” (Gastal, 2007 apud Gomes, 2007, p. 49). Na esteira da repercussão do salão, Angelo Guido proferiu uma conferência no Clube Jocotó, marcada pelo “[...] discurso ácido sobre o movimento modernista paulista, caracterizado pela falta de diretrizes próprias e marcado pela ‘salada de ismos’ e pelas ‘impressões estéticas novas’, mas destacando o fluxo de energia nova e de alegria que o movimento trouxe, eliminando a tristeza do fado português e agregando o ‘dionisismo de uma raça nova’” (Ramos, 2007, p. 195-196).

A questão dos embates entre as identidades regionais e nacionais era moeda corrente no período (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 52), mormente após a cisão dos modernistas paulistanos da segunda fase, que dava, conforme Nilda Jacks (1998, p. 22) “[...] ênfase à construção de uma identidade nacional, recusando os regionalismos em favor do nacionalismo, como única forma de universalizar a cultura brasileira”. Tal processo culminou, em 1926, com o lançamento do *Manifesto regionalista* por Gilberto Freyre, durante o I Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado em Recife, conforme ainda Jacks (1998, p. 22-23)

[...] sob a República Nova, a questão que está por trás da discussão cultural passa a ser outra. Trata-se da tendência à centralização do poder (revertendo à situação anterior) que se consolida com o Estado Novo, quando o poder é definitivamente retirado do âmbito regional e passa para o nacional, refletindo-se em um nacionalismo populista erigido e dirigido pelo

<sup>7</sup> Sobre o Salão de Outono, sua organização, seus personagens e repercussão ver Krawsczyk (1997).



Estado. O ato mais significativo dessa política foi a queima das bandeiras estaduais e a proibição de quaisquer símbolos que não os nacionais.

A atuação dos ideólogos da identidade local pode ser acompanhada pelas ilustrações das capas dos primeiros anos da *Revista do Globo* (1929). Publicação surgida no contexto da crise mundial, a *Revista do Globo* estava vinculada a um projeto ideológico que teve seus desdobramentos mais visíveis na década seguinte, com o arrefecimento dos movimentos de vanguarda da década de 1920 (Pau Brasil, Grupo Verde Amarelo, Movimento Antropófago) e com a ascensão do romance social do Nordeste e do Sul. Não por acaso, o projeto editorial da *Revista do Globo* estava diretamente ligado à ascensão de Getúlio Dornelles Vargas ao poder, inicialmente no Estado e, depois, nacionalmente. No projeto cultural do gabinete de Gustavo Capanema, as imagens identitárias locais eram estimuladas, e, nestas, no Rio Grande do Sul, a imagem do gaúcho foi assumindo características cada vez mais idealizadas, conforme podemos acompanhar na sucessão de imagens produzidas por Francis Pelichek (1896-1937), Gregorius (?-?) e Nelson Boeira Faedrich (1912-1994). Certamente, o influxo modernizante presente na produção plástica local estava na ilustração, na medida em que esta, descompromissada com as regras rigorosas das artes plásticas, podia experimentar e ousar em temas, nas formas e nas cores e, ainda, no modo de proceder, conforme podemos ver na ilustração produzida e divulgada pela Livraria do Globo, questão defendida por Paula Viviane Ramos em sua tese de doutoramento.<sup>8</sup> A pintura (e, mais tardiamente, a escultura) tinha como referência não as rígidas regras acadêmicas, mas o respeito à tradição do desenho como princípio e do uso realista da cor, mas permitindo-se avanços.

Se, “Após a revolução de 1930, o regionalismo começa a decair, já que os objetivos políticos são atingidos com a liderança gaúcha no cenário nacional” (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 59), a tendência ainda permaneceu vigente entre os sulinos, tendo como última manifestação, na qual o regionalismo teve destaque, a realização da mostra do Centenário Farroupilha em 1935. Kern (1981, p. 265) explica que

A pintura modernista se caracteriza por novas formas picturais resultantes das pesquisas realizadas por artistas brasileiros em duas direções. A primeira é orientada para uma pesquisa de atualização da prática pictural na Europa, ela importa as

<sup>8</sup> Para conhecimento aprofundado do tema remetemos o leitor à dissertação de mestrado intitulada *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*, datada de 2002, de Paula Viviane Ramos, mormente nas páginas 76 a 95, e também à sua tese de doutoramento, intitulada *Artistas ilustradores – a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração* (2007).



formas dos movimentos de vanguarda, notadamente da França. A segunda está caracterizada por um retorno ao passado no qual os artistas procuram as raízes da arte nacional, trabalho difícil num país onde a arte foi imposta pelos colonizadores ou copiada da Europa.

Quando, em meados dos anos 1940, os alunos iniciaram uma série de viagens a Buenos Aires, ao Rio de Janeiro, a Minas Gerais e, posteriormente, às Missões Jesuítas do Rio Grande do Sul, esse procedimento tinha como ambição “[...] reencontrar o passado para compreender a arte barroca e a cultura regionalista a fim de dar uma identidade à pintura cujas formas são importadas” (Kern, 1981, p. 287). O estudo da cultura regional no Rio Grande do Sul estava na preocupação em transformá-la, ainda que pouco conhecida, em lastro para um novo modo de proceder, assim como fizeram os modernistas de São Paulo, “[...] buscando] nesta tradição regional sua identidade artística da mesma maneira que outros procuram na arte barroca as raízes de uma arte nacional” (Kern, 1981, p. 288).

É importante destacarmos aqui as diferenças existentes entre o regionalismo formativo praticado por Weingärtner, o interesse por aspectos da vida urbana praticado por Pelichek e Lutzenberger, a pintura de paisagem urbana praticada por Guido, Castañeda e Trias e, finalmente, a abordagem de aspectos citadinos da pintura de Fahrion. A prevalência do pensamento que propugnava a formação de uma identidade nacional, remanescente do projeto nacionalista do governo getulista anterior à Segunda Guerra Mundial culminou, no ano de 1949, com a reedição dos *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, bem como com o lançamento de *O Continente*, de Érico Veríssimo, obras que serviram (indiretamente) para a articulação e a criação de uma mitologia gauchesca, projeto que teve no movimento tradicionalista do Estado a sua maior expressão. O discurso nativista, pautado, de acordo com Círio Simon,<sup>9</sup> nos escritos de Glauco Saraiva e na música e na dança de Paixão Cortes e Barbosa Lessa, concorreram para consolidar o arquétipo visual do gaúcho, que já aparecera anteriormente na pintura de Pedro Weingärtner e, em menor escala, nas aquarelas de José Lutzenberger (1882-1951).<sup>10</sup>

Os trabalhos dos membros do Clube de Bagé e do Clube de Gravura, que estavam em formação naquele momento, fogem do exotismo e do caráter laudatório do regionalismo praticado anteriormente. Na obra gráfica praticada pelos artistas

<sup>9</sup> Em *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul* (1991).

<sup>10</sup> Ver *José Lutzenberger, cronista* (Gomes, 2001).



de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, a preocupação era antes social (não esquecendo o aspecto formal, evidentemente), fortemente motivada pela atuação militante ou de simpatizantes do Partido Comunista, engajados em aspectos mais sociais, familiarizados com o muralismo mexicano e com a gráfica praticada pelo Taller de Gráfica Popular, de Leopoldo Mendez. Tais aspectos possuíam uma dimensão totalmente diversa da produção regionalista e abriam para duas vertentes bem nítidas do regionalismo: uma crítica, a dos gravadores de Bagé e de Porto Alegre; e outra laudatória e mitificadora, a serviço do Estado, praticada, principalmente por Aldo Locatelli (1915-1962) e Antonio Caringi (1905-1981), artistas oficiais naquele momento.

Angelo Guido, nome de proa nos acontecimentos das décadas em questão, publicou na *Revista do Globo*, ainda no seu primeiro ano,

[...] o artigo intitulado *A Pintura no Rio Grande*, panorama da produção pictórica, no qual critica duramente Augusto Luiz de Freitas e as duas telas históricas<sup>11</sup> ao mesmo tempo em que “elogia parcimoniosamente Libindo Ferrás e Pedro Weingärtner e elogia Leopoldo Gotuzzo e destaca ainda João Fahrion, Sotero Cosme e José Rasgado (Ramos, 2007, p. 200).

A mesma autora complementa afirmando que “O balanço deste artigo escrito em 1929 ainda nos permite perceber claramente que Guido via um processo de *modernização* no campo artístico sulino muito mais no segmento da ilustração do que na pintura.” (Ramos, 2007, p. 203).

A atuação de Angelo Guido, apoiada pela gestão renovadora de Tasso Bolívar Corrêa<sup>12</sup> (1901-1977), fez parte do processo de modernização da Escola, contratando novos professores e afirmando a importância da instituição junto às instâncias de poder. A Escola mantinha um rigoroso controle da produção local, mormente através dos salões e das premiações, que privilegiavam seus egressos e professores. Nesse momento, mais exatamente em 1938, foi criada a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, que, em seguida, realizou o seu primeiro Salão de Artes Plásticas, quebrando a hegemonia que o IBA detinha sobre o campo artístico sulino.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> As telas encomendadas pelo Governo do Estado foram *A chegada dos primeiros casais de açorianos* e *A tomada da Ponte da Azenha*.

<sup>12</sup> Tasso Bolívar Corrêa foi diretor pelo longo período compreendido entre 1936 e 1958.

<sup>13</sup> A Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, a Chico Lisboa, foi criada por Carlos Scliar, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Mario Mônaco e João Faria Viana.





Outros acontecimentos marcaram fortemente o panorama da época, como a conferência proferida por Manoelito de Ornellas (1903-1968), então diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP), órgão controlador do Governo estado-novista de Getúlio Vargas. A conferência intitulada *O elogio da arte moderna*, publicada posteriormente na *Revista do Globo* (1941), é considerada “a primeira manifestação pública de apoio à arte moderna no Estado” (Ramos, 2007, p. 208).

Outro evento de importância foi o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942), organizado por participantes da Associação Francisco Lisboa e que, após repercussão ruidosa, foi fechado pelos organizadores três dias após sua abertura. Pouco claras são as razões, tanto da abertura e da mostra de “obras” anárquicas e consideradas ofensivas ao público, quanto do seu fechamento intempestivo. Os organizadores declararam a mostra uma farsa, com a qual pretendiam desmoralizar a arte moderna, provando que ela produzia fraudes e visava enganar o público. Finalizaram a retratação pública elogiando o regionalismo e a tradição do povo rio-grandense. A palavra definitiva, pelo menos no momento, sobre o evento, partiu de Angelo Guido, que, conforme Ramos (2007, p.213), considerou o salão uma “[...] brincadeira que alguns incautos levaram a sério e classificaram como uma alta demonstração do adiantamento artístico do nosso meio”. Não nos parece muito natural a reação dos jovens artistas. Ao contrário, parece-nos que deve ter havido uma grande pressão externa para que eles não só fechassem a mostra como também dessem ao evento um caráter de farsa, esclarecendo finalmente tudo como uma espécie de chamamento à ordem, o que seria natural, considerando o momento de rígido controle do Governo sobre a produção cultural. Curiosamente, as personalidades de maior destaque chamadas para defender a retratação dos jovens foram Manoelito de Ornellas e Angelo Guido, ambos empregados do Governo em cargos-chave no sistema de controle e repressão, naquele momento.

Devemos considerar que, apesar das dissensões, tanto o

[...] o Instituto de Belas Artes [quanto] a Associação Francisco Lisboa tornaram-se, por sua atuação, as principais instâncias de formação, reconhecimento e legitimação da arte rio-grandense, junto aos eventos e publicações por eles promovidos. Além dos cursos que ofereceram, habilitando novos artistas, estas entidades foram responsáveis pela propagação da arte por meio de exposições, dos salões e da crítica de arte correspondente que estimularam (Silva, 2002, p. 204).



## Os primeiros professores artistas

Atuando praticamente sozinho no curso de artes plásticas, **Libindo Ferrás**<sup>14</sup> é um artista pouco compreendido, geralmente considerado um acadêmico retardatário, apesar da excelência técnica de sua pintura. Libindo Ferrás, no dizer de Círio Simon (1998), foi, além de artista, docente, diretor, administrador e curador, “[...] uma referência como agente fundamental no campo das artes visuais sulinas”. Depois de uma formação na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, estudou em Porto Alegre, com Ricardo Albertazzi (18??-1893), e, entre 1897 e 1899, viajou pela Itália, tendo ainda aulas com Joris Ferrari e Basile, em Florença e em Nápoles. Já em 1903, participou do Salão da Gazeta Mercantil, em Porto Alegre, e, em 1908, integrou a Comissão Central do Instituto de Belas Artes. A atuação de Libindo Ferrás é detalhadamente descrita por Simon em sua tese de doutorado (2002), e aqui faremos referência, principalmente, à sua obra pictórica.

Conforme Bohns (2005, p. 115), ele era,

[...] naquele momento, um artista da nova geração, que incorporava um vocabulário pictórico dos mais experientes, buscando modelos próprios de expressão. Sua pintura chamou a atenção dos observadores daquele período, por suas qualidades técnicas e formais. Na verdade, sintetizava um momento de transição entre diferentes concepções estéticas que viriam a se entrecortar, pouco tempo depois, na disputa entre os procedimentos entendidos como “modernos” e aqueles desprezados como “acadêmicos”. Sua atuação só encontraria paralelo entre nós na de Manuel de Araújo Porto Alegre; como este último, “também se veria compelido a assumir funções administrativas que foram fundamentais para a estruturação do ensino de arte do sul do país.

Sua produção caracterizou-se, na juventude, pela dispersão de artista diletante (na opinião de Guido). Na maturidade, assumiu o papel de fundador de uma nova era nas artes plásticas local, num momento difícil, marcado pelo “[...] gosto artístico [...] afeito aos padrões tradicionais de uma pintura acadêmica (mesmo que o padrão de academismo fosse a pintura realista de Weingärtner)” (Bohns, 2005, p. 116-117).

A tradição historiográfica local, fundada por Guido, tinha em Libindo um artista de “[...] características acadêmicas [...] acentuando o caráter conservador de sua abordagem” (Bohns, 2005, p. 116-117) e, pelos mais diversos textos, como em Kern (1981), Gastal (1994), Silva (2002) mantêm-se o mesmo tom, dificultando uma correta avaliação do pintor e impedin-

<sup>14</sup> Libindo Ferrás atuou como diretor e professor de 1908 a 1936. Todas as informações sobre datas de atuação profissional de professores e permanência de alunos foram copiadas da tese de Círio Simon (2002).



do uma análise desapaixonada e aberta à sua real dimensão no contexto da produção artística do seu tempo.

Mesmo não sendo herdeiro direto de Weingärtner (que não tinha discípulos e tampouco ministrava aulas), sua pintura, como *Paisagem*, de 1929, não tem mais a literalidade na representação apresentada por aquele pintor. Ele era mais atmosférico no tratamento pictórico, sem se prender a referências explícitas aos locais representados. É uma pintura caracterizada por uma operação formal de desenho correto, cor realista e uma textura lisa, mas sua experiência é antes sensorial do que pictórica, mesmo sem romper com os cânones daquele momento. Com o tempo, sua obra foi lentamente avançando, demonstrando um evidente conhecimento das novas práticas artísticas europeias, como bem demonstra Bohns ao referenciar a excepcional *Marinha*, pintura de 1925:

“[...] um entardecer no Rio Guaíba, igualmente inundado por azuis e dourados, mas submetido a outro tratamento pictórico, em que o artista já empregava alguns recursos da pintura impressionista” (Bohns, 2005, p. 118). Podemos avançar além dessas considerações, dizendo que *Marinha* é das raras pinturas produzidas entre nós que aspira a uma dimensão quase metafísica.

Com absoluto domínio técnico, se não “[...] chegou a participar do circuito dos acadêmicos brasileiros mais importantes, e nunca realizou obras pictóricas de grande relevância” (Bohns, 2005, p. 120), ao abrir mão dos temas grandiosos da pintura de história e das grandes composições, tornou-se, se não o precursor de uma prática moderna, ao menos um artista com um olhar cuidadoso, voltado para o natural, para o comum e para o banal. Libindo Ferrás é um artista digno de toda a nos-



Libindo Ferrás  
*Paisagem*, 1929, 75 x 95cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Libindo Ferrás  
*Marinha*, 1924, 40 x 47,8cm. óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





sa atenção, por causa da sua inteligência construtora, adequada a um tempo e a um meio ainda arredo aos experimentalismos vanguardistas do impressionismo. É um artista já preocupado em fugir do modelo formativo da identidade local praticado por Weingärtner (preso até à medula com uma representação mimética do homem e do meio). Ferrás é um artista plenamente envolvido com a criação de um discurso plástico autônomo, fundado evidentemente na excelência da fatura pictórica, no desenho “correto”, na perspectiva bem aplicada, empenhado em criar retratos mais atmosféricos na abordagem da paisagem local e, consequentemente, mais emocional e menos comprometido com uma representação realista.



Oscar Boeira  
*Lavadeiras do Taquari*, 1913, 28 x 34cm, óleo sobre tela sobre eucatex.  
Pinacoteca Aplub, Porto Alegre, RS.

A presença de **Oscar Boeira**<sup>15</sup> como professor é um ato de visível arrojo por parte da Escola de Artes e, principalmente, do seu diretor, Libindo Ferrás. Boeira, cuja formação se deu no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, com Rodolfo Amoedo (1857-1941) e, depois, com Eliseu Visconti (1866-1944), trazia para o contexto da arte local um pensamento menos acadêmico.

Boeira é um artista já afastado dos cânones acadêmicos, apontado por Marilene Pieta (1995, p. 6) “[...] como referência para uma modernidade [...] distante das limitações da época”. Boeira não se modernizara de modo radical, adotando uma matriz europeia, mas uma modernidade mais palatável, fundada em “novos expedientes pictóricos num código [ainda] acadêmico, capaz de instaurar uma nova matriz visual”.

Contratado como professor de desenho, seu ensino baseava-se na cópia rigorosa de gessos. Observando seus desenhos, temos, entretanto, outra visão do que teria sido seu alcance enquanto professor, pois “[...] são obras penetradas de uma

<sup>15</sup> Trabalhou como professor de 1914 a 1919.



Oscar Boeira  
*Árvore seca*, 1917, 55 x 81,5cm, óleo sobre tela.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.





atmosfera de lirismo e mistério” (Scarinci, 1982, p. 22-23). Na mesma referência, o mesmo autor alerta que “[...] tivesse ensinado pintura, talvez houvesse imprimido orientação mais avançada à arte gaúcha. Não o fez, e seu ensino tendo sido de curta duração, deixou pouca influência sobre o futuro” (Scarinci, 1982, p. 22-23).

A pintura de Boeira, notavelmente marcada pela presença intelectual de Eliseu Visconti, está inserida no “[...] esteticismo puro, ou seja, uma compreensão já metalinguística da pintura entregue aos seus próprios meios ou formantes específicos – forma, mancha, traço, linha, ponto, cor, matéria, suporte – guindadas pelo olho à fruição prazerosa de seus consumidores” (Pieta, 1995, p. 20). A sua obra estava, em meados da década de 1910 até o início dos anos 1930, ainda marcada por uma abordagem quase literal da paisagem gaúcha, seguindo o cânone realista praticado por Weingärtner, como podemos observar em *Árvore seca*. Ao longo dos anos, ele foi lentamente deixando a fatura tradicional e tornando-se mais atmosférico – poderíamos mesmo dizer impressionista –, enfatizando o tratamento da luz em detrimento da representação realista. Em obras mais avançadas no tempo, como na belíssima *Paisagem I* observamos que “[...] as vibrações tonais geradas pelo contraste de cores, aplicadas umas sobre as outras, sem se fundirem e sem perderem a pureza que as individualiza, é uma característica importante nessa obra” (Bohns, 2005, p. 164-165).

Ao deixar a função de professor, supomos que por insatisfação pessoal com a Escola, já que lecionava por puro idealismo e sem remuneração, foi substituído por Augusto Luiz de Freitas (1868-1962).



Oscar Boeira  
*Paisagem I*, sem data, 34 x 40,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Sobre a contratação de **Eugênio Latour**<sup>16</sup> (1874-1942), o primeiro professor “de fora” do Estado e não gaúcho no curso, existem reduzidas informações e praticamente nenhuma certeza. Eugênio Latour era, naquele momento, um artista consagrado no centro do País, tendo recebido as mais altas honrarias que a Escola Nacional de Belas Artes oferecia, dentre elas o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior, que ele efetivamente gozou. A formação de Latour, sob a égide de Eliseu Visconti, estava marcada pelo protomodernismo característico do grande pintor, acentuando-se, aqui, a ênfase no elemento pictórico das telas antes do tema, a predileção por aspectos intimistas e domésticos e a fatura mais aberta da pintura, mais fresca e mais aliviada, em oposição à técnica acadêmica ainda tradicional empregada por vários pintores, como Pedro Weingärtner.

Ver a obra de Latour, hoje, leva-nos à interrogação de como um pintor tematicamente tão arrojado poderia atuar num contexto, por outro lado, tão acanhado. Infelizmente, não temos meios de avaliar como foi sua atuação local – se foi comportada ou chegou a causar alguma espécie de *frisson* –, e como sua obra repercutiu entre os alunos da Escola e no meio cultural, visto que propunha temas e abordagens incomuns entre nós, como a moralidade simbolista de *Invidiã*. Latour é um artista ainda a ser estudado e devidamente inserido no contexto da arte brasileira do período, o que permitirá tirá-lo do limbo do esquecimento no qual ainda estão imersos artistas como Hélio Seelinger (1868-1965), Galdino Guttmann Bicho (1888-1955) e Carlos Oswald (1882-1971), dentre muitos outros.

A inclusão de **Augusto Luiz de Freitas**<sup>17</sup> na nominata de professores confirma a intenção de dar uma orientação francamente contemporânea para a Escola de Artes. No momento

Eugênio Latour

*Invidiã*, 1906, 154 x 43cm, óleo sobre tela.

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>16</sup> Eugênio Latour esteve em Porto Alegre no breve período compreendido entre maio e novembro de 1919.

<sup>17</sup> Freitas foi professor em dois períodos: o primeiro entre 1917 e 1919 e, depois, durante alguns meses, em 1925.





de sua contratação, Freitas já era um artista consagrado nacionalmente. Ele teve a sua formação iniciada em Portugal, mais especificamente na cidade do Porto, na Academia Portuense de Belas Artes, na qual estudou desenho, escultura e arquitetura (Bohns, 2005, p. 69).

Após tentativas infrutíferas de instalar-se no Sul, optou pelo Rio de Janeiro, tornando-se discípulo de Henrique Bernardelli (1858-1936) e amealhando prêmios e reconhecimento público, só retornando ao Sul na primeira década do século XX. Em 1903, fez uma mostra em Porto Alegre, na qual “[...] apresentou obras denominadas *Impressões*, que não deixavam dúvidas quanto aos rumos que sua produção pictórica estava tomando, e indicam o aparecimento de manifestações que fugiam do padrão academicista” (Bohns, 2005, p. 70), marcadas pela presença numerosa de imagens dos arredores de Porto Alegre.

Seu trabalho encontra-se atualmente disperso e não documentado, impossibilitando uma visão abrangente de sua trajetória. Conhecemos alguns raros exemplos de pinturas arrojadas, resguardadas em coleções particulares, e obras pouco expressivas em coleções públicas, no que ressalte a excelência técnica, como em *Paisagem*. Mais conhecido pelas duas telas históricas encomendadas pelo Estado nos anos 1920, que não dão a real dimensão de sua capacidade, Freitas tem uma reputação consolidada no centro do País, ficando curiosamente à margem na sua terra natal. Bohns (2005, p. 71-72) aponta em sua obra que

[...] algumas características da composição também poderiam sugerir uma aproximação da estética decadentista, que se desenvolveu em alguns países europeus na passagem do século XIX para o século XX. Estamos, portanto, diante de um



Augusto Luiz de Freitas  
*Paisagem*, sem data, 27 x 36cm, aquarela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



artista que conhecia, com profundidade, a pintura do seu tempo, mas que tinha consciência de que não podia ultrapassar os limites de compreensão da sociedade a quem se destinava a tela em questão (*A chegada dos primeiros casais de açorianos*). Temos motivos suficientes para afirmar que a pintura desse artista era, já naquele momento, moderna.

Sua atuação como professor está marcada pelas transformações, tais como “[...] o abandono do método de ensino baseado em reproduções (*pintura ao ar livre*), o emprego do modelo vivo, e ajudou a promover exposições anuais de trabalhos dos alunos, que abriam caminho para os salões de arte” (Bohns, 2005, p. 71-72).<sup>18</sup>

A característica mais notável desse pequeno grupo de fundadores da nossa plástica é o fato de que eles ajudaram a consolidar um novo pensamento plástico local, saindo da pintura de paisagens e de tipos humanos de Pedro Weingärtner, obra pautada pela atenção dada às questões regionais no sentido de que ele estava efetivamente construindo uma imagem plástica para o Estado. Que isso fosse feito de maneira pictoricamente tradicional não é estranho à formação e ao meio no qual o artista se formou e firmou sua carreira. Ferrás e Boeira, principalmente, avançaram ao libertar a paisagem de suas referências localistas, eliminando, ainda, a figura arquetípica do gaúcho. A pintura de Ferrás, em que pese ser contida e obediente às regras do ponto de vista da técnica, avança numa evidente busca de liberdade pictórica e temática, características que Boeira acentuou e mesmo enfatizou posteriormente.

### Aspectos do ensino

Com relação ao programa de ensino da Escola, o que podemos afirmar é que ele, naturalmente, acompanhou o modelo vigente na Escola Nacional de Belas Artes, baseado em uma rígida disciplina e tendo as aulas de desenho como espinha dorsal. O curso foi instalado no dia 3 de março de 1910, com três disciplinas e sete alunos matriculados. Já no mês seguinte, **Fábio de Barros**<sup>19</sup> (1881-1952) foi contratado para ministrar aulas de História da Arte e Anatomia Artística. Em 1917, começou a funcionar o ensino noturno (às segundas, terças e sextas-feiras), com 10 alunos matriculados, e, em 1918, iniciaram as aulas com modelo, ocorrendo, só naquele ano, 45 aulas de modelo vivo. Até a implantação do novo currículo, em 1922,

<sup>18</sup> Bohns, ao comentar sobre as relações estabelecidas entre Ferrás e Freitas, aventa a possibilidade de problemas políticos e administrativos ligados às suas tentativas de modernização do sistema de ensino ou a uma rivalidade profissional entre eles, o que levou Freitas a se demitir alguns anos depois.

<sup>19</sup> Não há registro de que Barros tenha ministrado aulas.



Augusto Luiz de Freitas  
Sem título, 1914, 24 x 37cm, óleo sobre cartão.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.





a Escola registrava o funcionamento somente do Curso de Desenho, dividido em três períodos: Curso Preliminar (um ano de estudos), Curso Médio (três anos de estudo) e Curso Superior (dois anos de estudo).<sup>20</sup> Em 1922, o novo currículo compreendia as disciplinas de Desenho Geométrico e de Projeções, Perspectiva Linear e Traçado de Sombras, Anatomia Artística e Fisiologia, Desenho Figurado (do gesso e do modelo vivo), Pintura (de ateliê e de *plein-air*), Composição Decorativa e História da Arte. Com as posteriores reformas, principalmente após a incorporação à Universidade de Porto Alegre, o currículo alargou-se, sendo incluídas as formações específicas em Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Industriais.

Com relação à orientação da Escola, que tinha “por fim o ensino theorico e pratico das Bellas-Artes”,<sup>21</sup> é importante observar que uma das primeiras iniciativas do diretor **Olympio Olinto de Oliveira** (1865-1956) foi a aquisição de duas *moulages* em gesso de obras-primas da escultura grega: a *Vênus de Milo* e o *Apolo de Belvedere*. A leitura de Círio Simon, em sua citada tese, é a de que a aquisição dessas duas esculturas se justificava por elas serem o cânone da beleza e das proporções clássicas, e isso denotava uma nítida orientação do pensamento artístico local para o academismo. Não nos parece que elas indiquem uma orientação classicista, mas o contrário, isto é, a aquisição caracteriza uma opção da escola por um pensamento classicista, pagão, liberado da tradição da educação religiosa que marcou toda a educação e a cultura brasileira desde os seus primórdios.

Entendemos que a atitude de Olinto revela uma nítida orientação humanista e laica que ele queria que a escola tivesse. Não se trata de uma ação isolada dentro do contexto da cultura local, pois ela estava inserida numa série de ações que visavam, se não modernizar, no sentido mais revolucionário da palavra, ao menos alinhar o pensamento local com o pensamento já laico e desvinculado das ideologias políticas e religiosas em vigor no centro do País, principalmente no Rio de Janeiro e na emergente São Paulo. Mais do que indicar uma orientação classicista (e, naturalmente, reacionária) para o ensino a ser aplicado na escola, a aquisição dos dois gessos servia como uma legitimação perante a opinião pública, que tinha o pensamento artístico fundado nos cânones clássicos, num contexto no qual a produção e o consumo de arte eram atividades tão estrangeiras à mentalidade local. O modelo clássico talvez conformasse mais tranquilamente uma base de trabalho sólida e plenamente segura para os fundadores do Instituto Livre de Belas Artes e de sua Escola de Artes.

<sup>20</sup> Conforme podemos ler em Programmas de Ensino (*Instituto de Bellas Artes...*, 1922, p. 39-40).

<sup>21</sup> Artigo 1º dos Estatutos (*Instituto de Bellas Artes...*, 1908).



Um precioso documento desses anos de início da Escola de Artes é o expressivo conjunto de desenhos do artista **Francisco Bellanca**<sup>22</sup> (1895-1979). Conforme ficha individual elaborada por Círio Simon em sua tese, ele estava, em 1914, matriculado no Curso Preliminar da Escola de Artes (admissão), obtendo distinção no final do ano. Concluiu em 1916, também com distinção, a 3ª série e, no ano seguinte, tornou-se auxiliar de Libindo Ferrás, enquanto cursava o 4º ano da Escola de Artes. Diplomou-se em 29 de novembro de 1919 como professor, juntamente com Julia Boeira (?-?). Passou a atuar como docente de desenho e gesso (desenho de sombras com modelos de gesso) em 1920, e, em setembro do mesmo ano, Libindo Ferrás foi obrigado a intervir em sua aula, devido à pouca paciência que demonstrava para com os novos alunos. Lecionou durante os anos de 1921 e 1922, quando passou a disciplina para o artista tcheco Francis Pelichek, recém-chegado ao Estado.<sup>23</sup> O Acervo Francisco Bellanca, atualmente depositado no Centro Universitário Ritter dos Reis, apresenta uma série de trabalhos ilustrativos do modelo de ensino praticado pela Escola de Artes nos seus primórdios.

Dentro dos Cursos Preliminar e Médio, temos trabalhos das seguintes disciplinas:

- Desenho Figurado – estudo de ornatos, folhas, extremidades, objetos usuais, pequenos agrupamentos etc. e noções de claro e escuro;
- Desenho Figurado – Curso Médio 1º Ano (estudo completo de máscaras, marcação e modelado; arranjos com panejamentos);
- Desenho Figurado – Curso Médio 2º Ano (estudo completo de bustos, marcação e modelado; arranjos diversos);
- Desenho Figurado – Curso Médio 3º Ano (estudo completo de estátuas, marcação e modelado);
- Estudos de Flores – composto de imagens de flores executadas com aquarela e traços visíveis de lápis de cores;
- Desenhos de Ornatos (ladrilhos e azulejos) – conjunto de belíssimas folhas com desenhos que fariam parte do Curso

<sup>22</sup> Bellanca foi professor entre 1920 e 1922.

<sup>23</sup> O acervo Francisco Bellanca inclui desenhos, pinturas, projetos, fotografias, recortes de jornais, publicações, livros, cadernos de anotações etc., além do material dos acervos paralelos, os de Argentina Pasquali Bellanca e o de Augusto Luiz de Freitas. O projeto de catalogação do Acervo Francisco Bellanca foi iniciado como uma atividade de Iniciação Científica junto ao UniRitter, inscrito dentro da linha de pesquisa de Teoria, História e Linguagem do Design, sob coordenação da Profa. Paula Viviane Ramos e do Prof. Paulo Gomes, desenvolvido pela acadêmica Tahiana de Carvalho, com resultados relatados à ProPEX por meio do relatório final, datado de 2 de agosto de 2006. Os trabalhos foram finalizados como projeto de pesquisa acadêmica, intitulado Acervo Francisco Bellanca, dentro da Série Catalogação – Autores e Atores, pelos acadêmicos Felipe Barcellos e Maurício Manjabosco, com os resultados apresentados na XVIII Feira de Iniciação Científica – UFRGS, em 18 de outubro de 2008. O vídeo apresentado pode ser assistido em <http://ufrgsweb.ufrgs.br/taxonomy/term/330>.



Francisco Bellanca  
Folhas de estudos, Acervo Francisco Bellanca, coleção da família em depósito no UniRitter





Preliminar, na cadeira de Desenho Figurado (estudo de ornatos, folhas, extremidades, objetos usuais, pequenos grupamentos etc.).

Dentro do Curso Superior, temos o Desenho do Modelo-Vivo (estudo de cabeças; elementos da figura).

### Outros professores

**Francis Pelichek**<sup>24</sup> é uma verdadeira incógnita para os estudiosos da arte sulista. Depois de uma passagem pelo Rio de Janeiro, esse estranho imigrante chegou a Porto Alegre e aqui se instalou, assumindo rapidamente uma posição de proeminência no meio artístico local, devido ao seu imenso talento e à sua simpatia. Pouco sabemos de suas motivações para deixar a Europa (no final da década de 1910); ao mesmo tempo, os reduzidos fatos conhecidos de sua biografia estão praticamente todos restritos à sua vida no Rio Grande do Sul.

Socialmente ativo, participou de grupos e clubes artísticos e literários, produzindo uma grande quantidade de obras, principalmente importantes ilustrações. Sua participação na constituição de uma modernidade local está vinculada a obras compromissadas com comanditários, nas quais pôde fazer valer seu talento como ilustrador, construindo imagens de grande vigor e beleza. O mérito maior dessas imagens está no olhar curioso sobre as especificidades urbanas, retratando em desenhos rápidos aspectos pouco trabalhados pelos artistas locais, como redutos de pobreza e de marginalidade da capital, além de aspectos pitorescos da periferia da cidade. Bohns (2005, p. 144) escreve que

[...] já em 1925, Francis Pelichek tinha registrado, numa aquarela, um dos becos condenados à destruição pelo processo de modernização urbana. Sua abordagem ainda implicava claramente uma melancolia ligada à perda das antigas tradições. [...]

<sup>24</sup> Professor entre 1922 e 1937.



Francis Pelichek  
*Paisagem*, sem data, 32 x 24,3cm, têmpera sobre cartão.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli,  
Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Francis Pelichek  
*Auto-Retrato*, sem data, 53 x 30cm, óleo sobre cartão.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Nessa aquarela, já se pode observar uma maior liberdade no tratamento das formas, resultados plásticos que são também visíveis em *Paisagem* da coleção do Margs. Sua pintura de cavalete estava mais presa às convenções, apesar de que em algumas delas, principalmente no seu *Auto-Retrato* no qual, conforme Kern (1998), se mostra irônico e humorado, revelando uma experiência quase caricatural.

No início dos anos 1920, chegou ao Rio Grande do Sul o arquiteto **José Lutzenberger**.<sup>25</sup> Vindo da Europa, com enorme capacidade de observação e grande talento artístico, ele foi o olhar “estrangeiro” que produziu as melhores imagens sobre o Rio Grande do Sul no período. Seu olhar é crítico sem, entretanto, resvalar para o sarcasmo ou para a denúncia. Ele compôs a célebre série dos *Farrapos* (únicas obras que expôs em vida), mas essas imagens sem base histórica mostram combatentes farroupilhas que parecem ter saído de algum filme de faroeste ou de um romance de Karl May.

Lutzenberger foi, até sua morte, em 1951, um artista praticamente desconhecido do público, com exceção da citada série dos *Farrapos*, exibida na mostra do Centenário da Revolução Farroupilha (1935). Seus desenhos da paisagem porto-alegrense, de seus habitantes, com seus costumes e hábitos; do homem do campo, seja ele um gaúcho tratando o gado, seja um colono repousando, ou, ainda, um caixeiro-viajante em atividade, e, principalmente, os registros primorosos de seu diário familiar têm a marca distintiva do cronista que, infelizmente, não foi

<sup>25</sup> Lutzenberger ministrou aulas de 1938 a 1951. Para mais informações sobre a carreira e sobre a atuação desse artista, ver o catálogo *José Lutzenberger, cronista* (Gomes, 2001).





conhecido em seu tempo. Deixou uma obra secreta da sua vivência, através da observação atenta, amorosa, precisa, irônica muitas vezes, quase sarcástica em vários momentos, mas sempre documental e atenta, como uma crônica.

Em sua produção, percebemos a preocupação de registrar, de prender através do desenho ou da aquarela, o calor de um momento único e irrepetível. Esta talvez seja a razão, ou uma das razões, do enorme interesse com que olhamos cada um de seus trabalhos, mesmo que os temas se repitam. Afinal, a vida é sempre igual e sempre diferente, e não vai nisso nenhuma mentira ou despropósito. Seu interesse pelos temas sociais e urbanos, compartilhado por Pelichek e ainda por Trias, mormente nos desenhos, indicaram um novo caminho para a arte local. Esses artistas, por suas situações de estrangeiros, ao se permitirem um olhar atento e afetivo aos mais simples acontecimentos do dia a dia, solucionaram, ao seu modo e mesmo que temporariamente, a dificuldade entre optar pelo regional ou pelo nacional, questão que não os afetava diretamente. Podemos até mesmo aventar que a divulgação da obra de Lutzenberger durante a sua vida, associada ao conhecimento mais objetivo da também imensa obra de Pelichek, teria, possivelmente, modificado de maneira considerável o panorama das artes plásticas local.

**Angelo Guido Gnocchi**,<sup>26</sup> conforme Úrsula Rosa da Silva (2002, p. 350)

[...] é considerado pioneiro como crítico de arte no RS – pela sua inovação na linguagem do discurso crítico e na instauração de uma percepção mais voltada especificamente para o campo das artes – uma vez que foi o primeiro crítico profissional no Estado com formação e vivência na área de artes plásticas. Ele foi um dos protagonistas da historiografia da

<sup>26</sup> Atuou como professor entre 1936 e 1964.



Foto: Leandro Seilster.

José Lutzenberger  
Série *Farrapos*, sem data, 19 x 14cm, aquarela.  
Coleção família Lutzenberger, Porto Alegre, RS.



José Lutzenberger  
*Gaúchos na serra*, sem data, 20 x 26cm, aquarela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





arte rio-grandense, como artista, crítico, historiador, além de agente cultural, defensor do patrimônio cultural do Estado, formador de artistas e de público de arte [...]

A síntese feita por Silva em sua tese dá a dimensão exata da grandeza e da importância de Angelo Guido. Chegando ao Rio Grande do Sul em 1925, para proferir uma conferência tendo sobre o tema Arte Moderna, Guido encontrou aqui um campo fértil de possibilidades profissionais: uma escola em formação, um público interessado, um Estado bem conformado econômica e socialmente e uma demanda cultural acentuada. Coroando sua estada no Sul, ainda em 1925, Libindo Ferrás deu parecer favorável à aquisição de um quadro do artista, pela quantia de 1:000\$000. Três anos após, ele retornou para se instalar definitivamente, passando a escrever no *Diário de Notícias* de forma sistemática e frequente, inaugurando uma nova prática entre nós: a crítica de arte profissional.<sup>27</sup>

Qual a importância da crítica de arte de Angelo Guido para o sistema de artes local? A existência de uma “crítica” circunstancial é um fato comprovado, conforme podemos ler em Bohns (2005, p. 116), que escreve que “Por um lado, estavam os pioneiros da crítica de arte, sem formação profissional, que se viram compelidos a incentivar o meio artístico local, como Olinto de Oliveira e Pinto da Rocha, este último um artista amador”. Essa crítica, caracterizada como um comentário descompromissado com um pensamento estético formalizado, servia de material de legitimação e reconhecimento para os artistas, ajudando na elevação de determinados cidadãos de “bom gosto” ao patamar de amadores ilustrados e cavalheiros refinados, como podemos ler nas inumeráveis listas de adquirentes de obras das exposições de Weingärtner, por exemplo. Na falta de um pensamento consistente e embasado, os leitores tinham nessas crônicas (como as de Olinto de Oliveira) uma visão parcial da atividade artística, o que os deixava com a agradável sensação de conhecedores refinados.

A atuação de Guido, inicialmente na imprensa e depois junto ao Instituto de Belas Artes, caracteriza definitivamente a inauguração de um pensamento crítico sobre a produção local. Guido, inteligentemente munido de informações e capaz de articulá-las em um discurso coerente e fluente, inaugurou a verdadeira crítica de arte local. Apresentando juízo de valor e explicitando os critérios de atribuição do mesmo, Guido iniciou o processo de educação dos produtores e dos consumidores de arte no Rio Grande do Sul.

<sup>27</sup> Suprindo a inexplicável falta de uma publicação com os textos do crítico, existe a indispensável alternativa de Úrsula Santos, que à sua tese anexou as relações dos artigos publicados no jornal *Diário de Notícias* (1925 a 1945) e na *Revista do Globo* (1929 a 1949), reproduzindo 103 deles, inclusive a sua conferência sobre Arte Moderna, de 1925.



Angelo Guido tinha uma ideia elevada da atividade artística, considerando que a arte deveria almejar o ideal e, conseqüentemente, a sua máxima espiritualização. Seus textos críticos enfatizam uma “estética idealista” (Silva, 2002, p. 356), na qual o artista, “[...] submetido a uma realidade supraindividual”, produzirá não uma forma individualizada, “mas a manifestação da identidade desse espírito coletivo introjetado no homem histórico” (Silva, 2002, p. 357). Sua atuação como crítico militante, produzindo textos mais factuais para jornais, era complementada pelas aulas de História da Arte e Estética, na Escola de Belas Artes, que o obrigavam ao uso de “[...] uma linguagem mais técnico-científica e [a] estruturar o conhecimento com base na historiografia já constituída [...]” (Silva, 2002, p. 357). Nesses dois campos, ele consolidou a atividade plástica como uma atividade intelectual, de certa maneira refazendo entre nós o trabalho que seus conterrâneos italianos tiveram que fazer no longínquo renascimento, ao dar às artes plásticas um estatuto de atividade intelectual antes de uma atividade manual praticada por diletantes.

Além da sua inegável importância como intelectual, Guido também foi um pintor e desenhista de grandes qualidades. Sua estreia no Sul como crítico foi acompanhada pela aquisição de uma pintura para a coleção da Escola de Artes, provavelmente a *Ponte do riacho*, tema favorito entre os pintores locais e mesmo entre os artistas visitantes. Trata-se de uma tela luminosa, com um desenho leve, que deixa espaço para suas cores puras. Essas características são compartilhadas por *Igreja de Viamão*, obra ainda presa a princípios de representação rigorosos, que incluía a perspectiva aérea, um desenho vigoroso e uma modulação cromática harmoniosa. Sua pintura evoluiu até chegar a trabalhos nos quais esse rigor, que poderia ser chamado de acadêmico, deu lugar a uma abordagem mais solta e luminosa da paisagem, com



Angelo Guido  
*Igreja de Viamão*, 1934, 58 x 80cm, óleo sobre tela,  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Angelo Guido  
*Ponte do riacho*, sem data, 32 x 50cm, óleo sobre cartão.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Angelo Guido  
*Clube do Comércio*, 1941, 50 x 60cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

alguns resultados notáveis, produzidos a partir dos anos 1940, como a quase expressionista *Entardecer*. Seu apego às regras do bem-fazer não o impediu de aceitar e mesmo de estimular as inovações. Na sua obra pictórica, ele não só faz uma captação menos literal da realidade, como também se vale de uma representação mais plástica, alinhando-se a colegas como Maristany, Castañeda e Fahrion. Um aspecto notável da sua obra plástica é a adoção de uma temática urbana nas paisagens, “[...] uma pintura que tem como tema o processo de modernização da cidade, prenunciando o início da verticalização urbana” (Bohns, 2005, p. 173), exemplificada de maneira superior na composição e no cromatismo ousado de *Clube do Comércio*.

A republicação dos textos de Guido lançados em plaquetes e livros durante sua atuação como professor, bem como da crítica estampada em jornais e revistas, associada à análise da sua

produção pictórica e à sua devida divulgação, revela a magnitude do trabalho desse intelectual e artista, um dos maiores que já atuaram no Rio Grande do Sul.

Saudado como uma revelação por ocasião de seu ingresso na equipe da revista *Madrugada*, **João Fahrion**<sup>28</sup> teve formação irregular, inicialmente na capital, com o escultor Giuseppe Gaudenzi (1875-1953) e, depois, na Europa, no período compreendido entre 1920 e 1922, em Berlim e Munique, cidades nas quais pôde observar obras de artistas ligados às vanguardas históricas. Finalmente, ainda acerca de sua formação, é de fundamental importância o seu ingresso, como ilustrador, à secção de desenho da antiga Livraria do Globo, na qual trabalhou sob a orientação do alemão Ernst Zeuner (1898-1967). Isso certamente moldou sua arte, caracterizando-o, desde o início de suas atividades, como um artista *sui generis*, tan-

<sup>28</sup> Professor entre 1937, substituindo Pelichek, até 1970.



Angelo Guido  
*Entardecer*, 1947, 21,7 x 28cm, óleo sobre cartão.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





to pela abordagem de temas estranhos à realidade plástica local, como pelo modo como dava a esses temas suas materializações em pinturas, gravuras e ilustrações.<sup>29</sup>

De temperamento arreadio, sua produção está marcada pelo grafismo dominante que submete à massa pictórica e pelo aparente descuido conferido aos fundos de suas composições, no mais das vezes apenas esboçados e/ou pouco trabalhados. Certamente, esse *modus operandi* não é resultado só de um temperamento arreadio e dado ao isolamento, mas tem sua origem na produção gráfica e pictórica alemã dos anos 1920, marcada pela crítica social contundente, pela falta de comprometimento com a “boa pintura” e com a urgência em trazer a público o resultado dessa imersão profunda na vida cotidiana urbana.

A temática urbana de Fahrion é a dos artistas de espetáculos de variedades e circo, com bailarinas e *partners* atuando, ou no intervalo de suas funções, como em *O vestido verde*; a dos modelos das escolas de arte e mesmo a dos seus alunos e, ainda, a dos abonados burgueses que recorriam ao seu talento para a execução de retratos,<sup>30</sup> recebendo dele um tratamento exemplar, tanto na precisão na captação da aparência da modelo quanto na perspicácia psicológica, como podemos ver no admirável *Retrato de Inge Gerdau*. Sua pintura era moderna nos temas e na fatura (expressionista é um termo gasto pelo uso para qualificá-lo), o que o aproximava de



Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo  
Foto: Sérgio Sakakibara.



Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo  
Foto: Sérgio Sakakibara.

João Fahrion

Sem título, sem data, 290 x 660cm, guache sobre parede.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/ UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Sem título, 1945, 130 x 197cm, azulejo.  
Painel do bar, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/ UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

<sup>29</sup> Uma leitura precisa da produção gráfica de Fahrion foi feita por Paula Viviane Ramos na sua tese (2007).

<sup>30</sup> Sobre Fahrion, ver o catálogo da mostra *Um olhar sobre o universo feminino de Fahrion* (Bulhões, 2002).





João Fahrion  
*O vestido verde*, 1949, 75 x 98cm, óleo sobre madeira.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





João Fahrion  
*Retrato de Inge Gerdau*, 1943, 97 x 74cm, têmpera sobre madeira.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

artistas como Ernesto de Fiori (1884-1945), além de encontrarmos em sua obra ecos da pintura praticada pelos adeptos da chamada Escola de Paris.

Individualmente, os professores tratados na sequência contribuíram, cada um a sua maneira, para a modernização da prática e do produto artístico. **Luiz Maristany de Trias**<sup>31</sup> (1885-1964), do mesmo modo que Angelo Guido, lançou seu olhar para as transformações urbanas que a cidade vinha passando, documentando aspectos pitorescos das docas do Guaíba em pinturas como *Vendedores de laranjas*, na qual “[...] destaca-se a originalidade da composição no uso de diagonais opostas e na ousadia de uma palheta rica nas cores e variada nos tons, imprimindo um marcado sentido lírico ao conjunto” (*Artistas professores...*, 2002, p. 61). Sobre uma de suas obras mais conhecidas, é sabido que partiu de Angelo Guido “[...] a sugestão de que o tríptico intitulado *Trabalho*<sup>32</sup> [...] permanecesse em Porto Alegre, porque além de se constituir uma valiosa obra de arte, era também um ‘esplêndido documento de uma das fases de grande atividade renovadora que está atravessando a capital gaúcha’” (Bohns, 2005, p. 147).

<sup>31</sup> Professor entre 1938 e 1955.

<sup>32</sup> Este trabalho faz parte da coleção da Pinacoteca Aldo Locatelli, com o título de *Abrindo a Avenida Borges*.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Luiz Maristany de Trias  
*Vendedores de laranja - Navegantes*, sem data, 90 x 120cm, óleo sobre madeira.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Luiz Maristany de Trias  
*Abrindo a Av. Borges de Medeiros*, sem data, 63 x 143cm, óleo sobre madeira.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.





Benito Castañeda  
*Abrigo da Praça XV*, 1945, 75 x 80,2cm, óleo sobre tela.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

**Benito Manzon Castañeda**<sup>33</sup> (1885-1955) tem uma produção reduzida, mas de grande destaque no período. Sua pintura, de caráter acentuadamente experimentalista, surpreende ainda hoje seus observadores pela rapidez da apreensão dos motivos, pela vigorosa energia impressa nas pinceladas e pelo aspecto de esboço em estágio avançado. Algumas de suas obras na coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo apresentam um artista avançadíssimo, com um insuspeito arrojo no quase abandono da figuração pelo uso de manchas e pinceladas rápidas que mais evocam os motivos do que os apresentam e deixando ainda boa parte da trama da tela sem cobertura. Notável também é o *Abrigo da Praça XV*, no qual a apreensão em diagonal e os cortes pouco ortodoxos do motivo são associados à maestria técnica da apreensão gráfica e a uma camada pictórica vibrante. Essas características fazem das obras de Castañeda (assim como também a belíssima *Vida de fazenda*, da coleção do Margs), algumas das mais arrojadas produzidas no período, no Rio Grande do Sul.

**Fernando Corona**<sup>34</sup> (1895-1979) é outro caso, semelhante ao de Angelo Guido, de um artista que se tornou mais conhecido como professor, historiador e crítico do que como artista propriamente. Como professor, sua atuação é exemplar, o que o caracteriza como um escultor de escultores, conforme podemos ver na afetiva homenagem de Alice Soares na sua pintura intitulada *Corona e suas alunas*. Uma das razões dessa injustiça é certamente a ausência de um olhar abran-

<sup>33</sup> Professor entre 1941 e 1955.

<sup>34</sup> Professor contratado em 1938 por Tasso Corrêa, em ato *ad referendum*, por não possuir titulação de nível superior; atuou até 1965. Foi expurgado pela ditadura em 1969 e, em 1970, recebe o título de Professor Emérito.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Alice Soares  
*Corona e suas alunas*, sem data, 100 x 90cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.



Fernando Corona  
*Inca*, sem data, 47 x 20 x 22cm, bronze.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Fernando Corona  
Sem título, 1955, 270 x 212cm, terracota.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

gente sobre sua produção, dispersa em coleções privadas, em monumentos e em obras desenvolvidas para integrarem fachadas arquitetônicas. Dentre estas últimas, são notáveis as esculturas que integram, por exemplo, a fachada do Santander Cultural, em Porto Alegre, e os monumentos, como as cabeças de *Beethoven* e *Chopin*, no Auditório Araújo Viana. Mas onde podemos ver o escultor de linguagem particular é no admirável *Inca*, na imagem *Nossa Senhora do Líbano* (fachada da Paróquia Maronita) e, ainda, no notável painel cerâmico instalado no 8º andar do Instituto de Artes. Todas essas obras são de um equilíbrio admirável e de uma fatura excepcional. São sintéticas e econômicas, com volumes funcionais, traços fisionômicos recortados e uma elegância superior, revelando um escultor tecnicamente perfeito e um esteta admirável.





**Christina Balbão**<sup>35</sup> (1917-2007), de maneira ainda mais aguda do que Corona, tem sua obra escassamente conhecida. Dedicada desde muito jovem ao magistério e às atividades administrativas (foi funcionária do Margs), sua obra pictórica, gráfica e escultórica, pelos escassos exemplos a que tivemos acesso, é de notável coerência e qualidade. Na pintura, seu *O velho modelo* está dentro dos cânones da modernidade praticados na escola, com uma apreensão correta pelo desenho e com uma pintura naturalista. Dos seus desenhos pouco sabemos,<sup>36</sup> e sua escultura, praticamente ignorada, demonstra-nos, nos poucos exemplos conhecidos (uma peça no Margs e outra em coleção particular), uma capacidade de síntese admirável, certamente resultado da frequentação ao ateliê de Fernando Corona.

**Alice Ardhoim Soares**<sup>37</sup> (1917-2005) teve uma carreira vitoriosa, principalmente como desenhista. Integrou o corpo docente da Escola de Belas Artes logo após sua formação como pintora. Sua atuação nesse campo é notável, conforme podemos observar em obras como *Natureza morta*, datada de 1954 (coleção do Margs), na qual ela demonstra domínio técnico, simplicidade na composição e uma paleta extremamente requintada. Em *As gurias do asilo* (1964), essas características estão associadas a uma simplificação rigorosa nas formas e a uma paleta ainda mais econômica. A partir dos anos 1950, dedicou-se prioritariamente ao desenho, vindo a tornar-se uma

Fernando Corona  
*São Francisco de Assis*, 1956, 190 x 70 x 55cm, gesso.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>35</sup> Professora a partir de 1943. Não localizamos registro do término de sua atuação na instituição.

<sup>36</sup> Alguns exemplares de sua gráfica vieram a público por ocasião da mostra *Coleção de Christina Balbão*, evento organizado pelo Ponto de Arte ([www.pontodeartepoa.com.br](http://www.pontodeartepoa.com.br)) em maio de 2009.

<sup>37</sup> Contratada como professora a partir de 1945, atuando até a sua aposentadoria. Sobre a artista, ver *Alice Brueggemann & Alice Soares*, publicado pela Galeria de Arte Mosaico, com textos de Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites (Moré, 1998).



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Alice Soares  
*As gurias do asilo*, 1964, 80 x 65cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Christina Balbão  
*O velho modelo*, sem data, 80 x 58cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





referência nesse domínio, com obras de grande sensibilidade, conhecidas como a série “das meninas”, marcadas pela opção temática cada vez mais restrita.

Atuando em áreas de ensino diferentes, esses cinco professores artistas tiveram uma grande importância no desenvolvimento de uma mentalidade e de uma visualidade moderna para as artes plásticas no Sul. Trias ensinava anatomia artística e de pintura de paisagem; Castañeda ensinava desenho e pintura; Corona ensinava escultura e modelagem, enquanto Balbão ensinava, basicamente, desenho, assim como Alice Soares.

Até hoje, a atuação desses mestres, devido às suas culturas, disponibilidade e inteligência, repercute entre os artistas locais, muitos deles professores no Instituto de Artes da UFRGS. A característica mais notável desse grupo, fora o inegável talento artístico, era a presença de uma forte base cultural. Eruditos mesmo, eles implantaram um novo modelo de ensino de artes; menos afeitos a regras rígidas e mais atentos aos talentos ainda incipientes, eles orientavam seus alunos tecnicamente, fornecendo-lhes o instrumental técnico necessário à perfeita expressão de suas ideias e subsidiavam seu aprendizado acessando informações sobre a produção contemporânea através de publicações periódicas, livros, conversas e numerosas viagens de estudos ao interior do Estado, a Minas Gerais e mesmo ao exterior. Assumindo melhor o papel de mentores intelectuais e menos o de professores, eles permitiram que toda uma floração de novos artistas viesse à tona a partir, principalmente, de meados dos anos 1950.

### **As teses de cátedra e a institucionalização do discurso artístico**

Aspecto ainda pouco estudado, mas de grande importância para a consolidação da Escola de Artes e seus desdobramentos futuros, é a prática da defesa de tese de cátedra. Instituída a partir do final dos anos 1930, com a incorporação da escola à Universidade de Porto Alegre, elas eram pré-requisito para a ascensão ao cargo de professor catedrático da Universidade, dando ao ensino da arte um aspecto erudito que, até então, não era considerado.

Até o presente, não conseguimos totalizar o número de teses defendidas, pois, no Arquivo do Instituto de Artes, foram localizadas as cinco abaixo relacionadas (seguidas dos dados de publicação), todas publicadas até o final dos anos 1950:

- Luís Fernando Corona. *O ensino da perspectiva e o artista plástico*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1957;
- Angelo Guido Gnocchi. *Forma e expressão na História da Arte*. Porto Alegre: Imprensa Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, 1938;



- Aldo Daniele Locatelli. *Mural – Análise, considerações, método e pensamento*. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Volume X, Ano V, n. 232, Porto Alegre, Companhia Caldas Júnior, 22 jul. 1972;
- Ado Malagoli. *Técnica e expressão – Considerações*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1957;
- Luiz Maristany de Trias. *Anatomia artística no ensino superior*. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, 1938.<sup>38</sup>

A característica mais evidente dessas teses é o seu caráter programático, no aspecto de que seus autores enfatizavam nelas questões do ensino de suas matérias, como as de Locatelli, versando sobre a pintura mural, a de Trias, sobre o ensino da Anatomia, e a de Corona, sobre a perspectiva. Não seguem esse padrão as teses de Angelo Guido e de Ado Malagoli, ambas mais reflexivas, avançando por questões teóricas e históricas, com ênfase no tema da expressão artística, termo constante no título das duas.

A tese de Guido, *Forma e expressão na História da Arte*, tem características de um tratado, enfatizando o aspecto da especificidade das manifestações artísticas desenvolvida de um ponto de vista historicista. É um texto fundado em referências profundamente eruditas, citando autores como Worringer, Wölflin, Riegl, Pater e Bergson. A articulação do pensamento de Guido na sua tese de 1937, fundado nessas referências e em outras não citadas, obriga-nos a reconsiderar a opinião vigente sobre um ensino mecanicista da arte, com ênfase na prática, ficando a reflexão como um atributo só recentemente agregado entre nós.

*Técnica e expressão*, tese de Malagoli, apesar do título, não trata especificamente de técnica, preferindo enfatizar as diretrizes aplicadas ao ensino artístico, defendendo a técnica acima da expressão e tratando a pintura como um meio expressivo e não um fim em si. Sua análise, valendo-se do aspecto historicista, passa em revista desde a arte parietal pré-histórica até as manifestações contemporâneas (a tese foi defendida em 1957), ressaltando a importância e a pertinência da pintura abstrata. Seu texto enfatiza o caráter da pintura como uma técnica associada a um tema, ressaltando que a potência máxima deste último ocorreria somente através do pleno domínio da primeira.

---

<sup>38</sup> Além dessas foram localizadas na Biblioteca do IA, as teses de Alice Soares e de Rosa Maria Lutzenberger, mas em cópias mimeografadas, sem indicação de terem sido editadas.



### Alunos: efetivos e ocasionais

Muitos foram os alunos que se destacaram nesse período da instituição. Dentre eles podemos citar **Dorothea Vergara Pinto da Silva** (1924), aluna da Escola entre 1944 e 1947 e, depois, também professora, substituindo Fernando Corona. Lamentavelmente, sua obra é praticamente desconhecida. Entretanto, ela é autora da monumental e notável *Figura feminina*, sintética e econômica como as obras de seu professor, Fernando Corona. Apresentando uma interessante aproximação com a escultura modernista de Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgio, essa figura estabelece, ainda, um diálogo profícuo também com mestres europeus modernos, como Aristides Maillol (1861-1944) e Charles Despiau (1874-1946). Nessa *Figura feminina*, o volume esguio do corpo é contraposto a uma cabeça de sabor quase arcaico, que, vista de perfil, remete inevitavelmente às figuras africanizadas sugeridas na pintura *Demoiselles D'Avignon*, de Pablo Picasso.

Mesmo não tendo sido aluno do curso de artes, é importante destacarmos a presença de **Iberê Bassani Camargo**<sup>39</sup> (1914-1994) como participante desse período de conformação da modernidade plástica sulista. Na escola, ele teve contato com uma ainda jovem tradição pictórica, fundada por Weingärtner, continuada por Ferrás e Boeira, até chegar aos paisagistas contemporâneos, já modernos e próximos, formal e tematicamente, da Escola de Paris. Dentre esses, podemos citar Castañeda e Maristany (sem nos esquecermos de Edgar

Dorothea Vergara Pinto da Silva  
*Figura feminina*, 1958, 210 x 65 x 35cm, gesso.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



<sup>39</sup> Iberê Camargo foi aluno do curso noturno de Técnico de Arquitetura no período de 1939 a 1941.



Iberê Camargo  
*Paisagem*, 1946, 60 x 73,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

ser visto na sua exposição de 1943, que lhe concedeu a bolsa que o levou ao Rio de Janeiro, onde pôde desenvolver obras como a notável *Paisagem*, datada de 1946, do acervo do Margs.

**Alice Esther Brueggemann** (1917-2001) desenvolveu, a partir de sua formação na escola, uma carreira de pintora de grande importância para o sistema local. Sua obra, caracterizada pelo requinte do colorido e pela síntese gráfica, iniciou-se dentro dos parâmetros da instituição, conforme podemos observar no seu *Garoto* de 1955 (Acervo Margs), tela

Koetz, Gastão Hoffstetter e Carlos Alberto Petrucci, não diretamente ligados à escola), todos praticantes da pintura de paisagem plenamente moderna e formalmente inserida no contexto temático local do momento. Na escola, teve acesso à crítica atualizada de Angelo Guido e de Fernando Corona, fato que, associado ao olhar de João Fahrion (seu professor e orientador), educado na Europa expressionista dos anos 1920, certamente ajudou a forjar o talento inegável do jovem artista. Assim foi que seus ainda incipientes ensaios pictóricos, praticados anteriormente em Santa Maria e adjacências, encontraram sólidos exemplos para comparação na maestria formal e na expressividade das arrojadas paisagens de Castañeda e de Fahrion, pintores de indiscutível domínio técnico. O resultado disso pôde





Alice Brueggemann  
*Natureza morta*, 1960, 46 x 38cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

fora alguns desenhos e a referida tela *Passeio*, todos da coleção do Margs, sua pintura, forjada também em viagens a Buenos Aires, Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro (onde morou, casou e conviveu, dentre outros importantes nomes da

de notável economia e expressividade. Ao longo de sua carreira de admirável pintora, simplificou tecnicamente seus trabalhos, orientando tematicamente para as paisagens e naturezas mortas e praticando a pintura como um exercício autônomo. A tela intitulada *Natureza morta*, datada de 1960, já prenuncia essa síntese, através da apresentação de formas simples, do requintado colorido e da luz dramática, numa obra pouco vinculada ao realismo convencional.

**Paulo Osório Flores** (1926-1957), a despeito da curta carreira, deixou uma marca indelével na história da pintura sul-rio-grandense. Conforme Bohns (2005, p. 278), sua “[...] admirável tela *Passeio*, que merece maior atenção por parte dos historiadores da arte brasileira, sintetiza o próprio processo vivido pela arte abstrata, no percurso entre a alusão a um dado da realidade e uma composição autônoma dele decorrente”. Além de aluno do IBA no período 1944-1945, onde encontrou apoio na figura de Fernando Corona, teve contato com a Seção de Desenho da Livraria do Globo e trabalhou para a revista *Quixote*, juntamente com Plínio Bernhardt (1927-2004), Vitorio Gheno (1925), Dorothea Vergara Pinto da Silva e Ermanno Ducceschi (1920-1998). São raros os seus trabalhos conhecidos e,





Paulo Flores  
*Passeio*, 1954, 82 x 64,5cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





vanguarda da época, com Milton Dacosta, Maria Leontina e Bruno Giorgio), só está visível hoje no livro *Paulo Osório Flores*, resultado do empenho de sua viúva Noemi Flores, publicação monográfica lançada em 2008.<sup>40</sup>

### Dois importantes professores

**Ado Malagoli**,<sup>41</sup> após uma sólida formação na Escola Nacional de Belas Artes e de uma importante participação no Núcleo Bernardelli, gozou seu prêmio de viagem aos Estados Unidos da América, onde não apenas teve contato com a emergente produção do expressionismo abstrato, mas estudou restauração e conservação de obras de arte, assim como museologia. Sua qualificação profissional, associada ao talento e à capacidade produtiva, por ocasião da sua mudança para o Rio Grande do Sul, o colocou na posição de um importante agente cultural, levando-o a participar como mentor e instaurador do Margs e promotor de um grande avanço no ensino da pintura, na Escola de Artes, principalmente no modo de atuar junto aos alunos, orientando-os mais do que ensinando técnica e estabelecendo regras.

Sua obra foi forjada no rigor técnico da Escola Nacional de Belas Artes e no modernismo moderado dos integrantes do Núcleo Bernardelli. O belo *Nu feminino* é representativo dessa época, com uso de recursos requintados de colorido e texturas. Sua obra avançou tecnicamente com sua permanência nos Estados Unidos, período no qual executou algumas paisagens de forte apelo social, marcadas ainda pela simplificação do desenho e pela paleta soturna. A temática social e os temas religiosos, associados a gêneros tradicionais como paisagens (rurais e urbanas) e às naturezas mortas, são recorrentes na sua produção a partir dos anos 1950. É uma obra marcada pela estilização das formas até quase a abstração (como em alguns de seus casarios) e pela ênfase no caráter eminentemente pictórico das telas, como podemos observar no *Arlequim e gato preto*, na qual se observa “[...] a forte tradição cezariana no tratamento do espaço e das cores, evidenciando os volumes” e na qual “sintetiza as lições do cubismo e de Picasso em particular” (*Artistas professores...*, 2002, p. 47). Sua atuação, mesmo que ainda pouco afeita a radicalismos, foi pautada pelo vigor, pela experimentação controlada (pintou algumas

<sup>40</sup> O livro foi editado pela Calibán Editora em 2008 (texto de André Seffrin), com apoio da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Sou imensamente grato a excepcionalmente carinhosa recepção que Noemi Osório Flores me dedicou em fevereiro de 2007, em sua casa, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, quando tive a rara oportunidade de ver as obras de Paulo Flores de sua coleção e onde também tive acesso a uma rica e importantíssima documentação.

<sup>41</sup> Professor entre 1952 e 1976.



notáveis telas abstratas) e pela abertura no trato com seus alunos, estimulando-os e incentivando-os sem impor restrições ou barreiras.

Dedicando-se obsessivamente à realização de seus objetivos artísticos, Ado Malagoli esforçava-se para alcançar o completo domínio das técnicas e procedimentos pictóricos [...]. Origens, ideários e objetivos comuns aproximaram-no de Angelo Guido e Fernando Corona [que], juntos, configuraram um grupo cuja atuação foi fundamental para a melhor estruturação do campo de trabalho dos artistas, e para introdução, no Rio Grande do Sul, de uma arte moderna de caráter moderado (Avancini; Brites apud Bohns, 2005, p. 264).

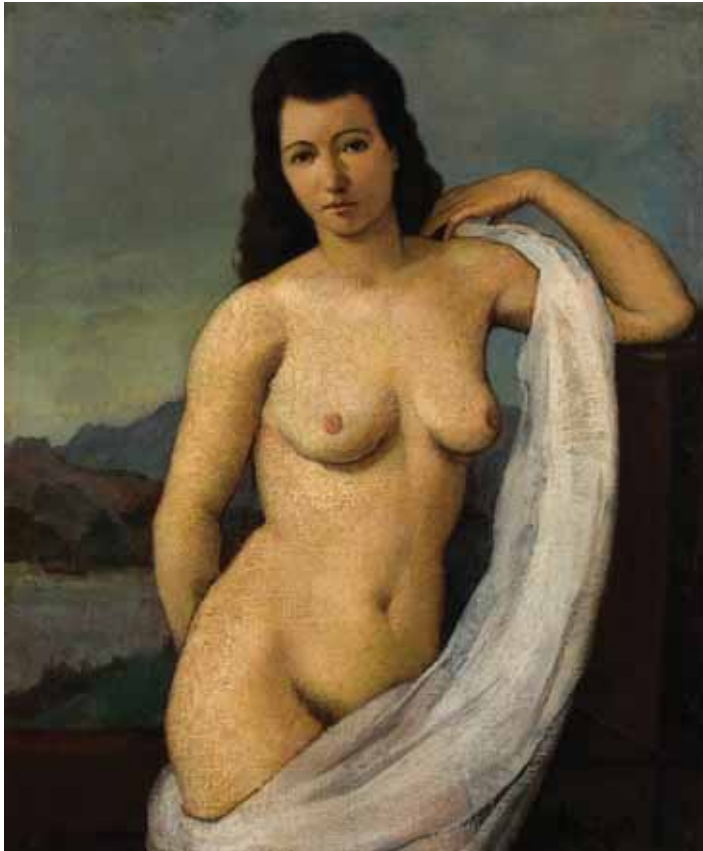
**Aldo Locatelli**,<sup>42</sup> num processo consagratório de rapidez impressionante, após pintar a catedral de Pelotas, passou a receber uma grande quantidade de encomendas públicas. Isso culminou com as pinturas para o Palácio Piratini, encomenda que visava substituir os painéis de Augusto Luiz de Freitas (*O combate da Ponte da Azenha* e *A chegada dos primeiros casais açorianos*), executados entre 1923 e 1925. Os temas secundários solicitados ao artista visavam ao enaltecimento das forças produtivas do Estado: a agricultura e a pecuária, as artes plásticas; a fundação da Cidade de Rio Grande e a formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense. Como obra principal, foi encomendada uma série de 18 painéis ilustrativos da lenda do Negrinho do Pastoreio para o Salão de Festas. A retirada das pinturas de caráter histórico de Freitas, integrante da geração fundadora da plástica local, substituídas por obras de caráter alegórico e de forte viés mitologizante, é sintomática da mentalidade da época.<sup>43</sup>

A pintura mural de Locatelli, assim como a escultura de Carangi, vem ao encontro do gosto e dos interesses da classe dominante: uma pintura como instrumento de propaganda, de linha ideológica determinada pelo Estado e pela Igreja, ou,

<sup>42</sup> Professor entre 1951 e 1962. Sobre esse artista, que tem uma volumosa fortuna crítica, remetemos para *O mago das cores: Aldo Locatelli* (Trevisan; Gomes, 1998).

<sup>43</sup> Sobre essa questão escreve Oliven (2006, p. 28) que “[...] A evocação da tradição – entendida como um conjunto de orientações valorativas consagradas do passado – se manifesta frequentemente em épocas de processos de mudanças sociais, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade [...]. Nesse momento, além de se estudar o folclore, as tradições são inclusive inventadas [...]”. Assim, o mito surge como uma resposta a necessidades específicas do momento daquela sociedade. Oliven complementa o pensamento ao escrever que a “[...] noção de mito [...] frequentemente é interpretado de forma errônea como oposto à realidade, esquecendo-se que ele é uma narrativa atemporal e abrangente, cuja unidade significativa está preocupada em resolver contradições e questões que têm a ver com a origem de fenômenos naturais. [...] Dessa forma, o próprio princípio do mito é transformar a história em natureza e a contingência em eternidade. Ele não se propõe a esconder ou ostentar algo, mas a deformar. Na medida em que a função específica do mito é transformar um sentimento em forma, ele é sempre um roubo de linguagem” (Oliven, 2006, p. 33).





Ado Malagoli  
*Nu feminino*, sem data, 61,5 x 50cm, óleo sobre tela.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Ado Malagoli  
*Arlequim e gato preto*, 1956, 61 x 49,5cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Aldo Locatelli  
*Desventura*, 1952, 80 x 69cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

espaço no simples, delicado e eficiente painel pintado para o Salão de Festas da Escola de Artes; assim como foi francamente expressionista no aspecto técnico-formal e ousado no tratamento temático da *Via Sacra* para a Igreja de São Pelegrino (Caxias do Sul). A brevidade de sua passagem pelo Rio Grande do Sul só encontra paralelo na força e na imensa capacidade produtiva que nos legou. Sua obra, de imensa repercussão no imaginário local, associa-se ao mérito de ter formado profissionais como Clébio Sória e Paulo Peres, que difundiram a pintura mural no Estado, com repercussões notáveis em locais como Santa Maria.

conforme escreveu o próprio Locatelli em sua tese, devemos considerar que o mural é majoritariamente destinado a um ambiente público, deveremos partir da premissa de encontrar uma temática que, na ideia ou no motivo, eleve o observador ao clima espiritual ou cívico do ambiente, pois esse caráter monumental, junto à função decorativa, permite que o homem anônimo se sinta motivo de inspiração para uma exaltação espiritual ou cívica.

Locatelli vinha de uma sólida formação europeia, pautada na excelência do fazer artístico, mas pouco atualizada em termos estilísticos. Mais pelo gosto dos seus patronos do que por gosto próprio, sua pintura esteve quase totalmente atrelada a uma representação realista sem grandes ousadias. Sua reduzida pintura de cavalete não dá a dimensão de seu talento pictórico, só visível na sua obra mural, que varia do francamente passadista até o mais atual muralismo modernista, à maneira de um Portinari. Ele foi passadista na catedral de Pelotas e no Palácio Piratini, por exemplo, descontadas a excelência técnica, o apuro renascentista do seu desenho e o requinte cromático; arrojado no painel pintado para o aeroporto Salgado Filho, de composição e tratamento pictórico francamente modernista; foi moderno e adequado ao





Aldo Locatelli  
*As artes*, sem data, 290 x 930cm, pintura mural.  
Salão de Festas, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

### A legitimação institucional da cerâmica

Na formação do núcleo básico da coleção do Margs, Ado Malagoli preocupou-se em constituir uma base representativa da arte produzida no Rio Grande do Sul,<sup>44</sup> desde os mestres já consagrados, como Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo e Libindo Ferrás, passando pelos contemporâneos consolidados, como Angelo Guido e Benito Castañeda, até chegar aos jovens valores, como Vasco Prado, Iberê Camargo, Glênio Bianchetti e Alice Soares. Notável, entretanto, é a inclusão de um núcleo de cerâmica artística, que contava com obras de artistas como Luiza Prado (1914-2000), Pierre Prouvot (1916-?), Hilda Goltz (1908-2009) e Wilbur Olmedo (1920-1998), os dois últimos egressos da Escola de Artes.

**Hilda Goltz**, atuante, desde a década de 1930, como professora de nível médio, mudou-se para Porto Alegre, onde passou a frequentar o curso de desenho e pintura da Escola de Artes, na qual se formou em 1940. A partir de então, iniciou uma intensa

<sup>44</sup> Ver catálogo da mostra Núcleo Básico do Acervo, realizada em 1992, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com curadoria de Paulo Gomes.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Hilda Goltz  
*Sete destinos*, 1954, 36 x 29 x 23cm, cerâmica.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.



Wilbur Olmedo  
*Sem título*, 1950, 23 x 21 x 15cm, cerâmica esmaltada.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

atividade como artista e como docente, expondo de forma sistemática, participando de salões e viajando. Essa intensa atividade profissional incluía, ainda, o trabalho de restauro, como o que fez para os painéis de azulejos de Cândido Portinari (1903-1962) para o Ministério de Educação e Cultura. Depois de uma mostra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, afastou-se do magistério e retornou ao Rio Grande do Sul, onde permaneceu até sua morte. Seus trabalhos presentes na coleção do Margs são de caráter utilitário e decorativo, marcados pela excelência técnica e pela suntuosidade no uso dos esmaltes.

**Wilbur Vital Olmedo** ingressou, em 1945, no Instituto de Belas Artes. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para Buenos Aires. Sua permanência na capital portenha durou até meados dos anos 1950, quando retornou ao Brasil e fundou a primeira escolinha de Arte Infantil de Porto Alegre. Exerceu o jornalismo no matutino *A Hora*, em Porto Alegre, e foi secretário e vice-presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Sua obra, caracterizada pela excelência técnica, foge do padrão de utilitários decorativos produzidos por seus contemporâneos. As expressivas obras adquiridas por Ado Malagoli para a coleção do Margs são peças escultóricas de forte influência da escultura popular do Nordeste e têm como tema as festas populares de Porto Alegre.

**Maria Annita Tollens Linck** (1924) diplomou-se pelo Instituto de Belas Artes em 1945, aperfeiçoando-se em pintura, na mesma instituição, em 1946. Sua formação inclui também curso de decoração de interiores e cursos de desenho e cerâ-





mica no Uruguai. Em 1968, com uma carreira já consolidada, ingressou como auxiliar de ensino no Instituto de Artes da UFRGS, sendo responsável pela recém-criada disciplina de Cerâmica, atividade que exerceu até 1991. Marianita Linck, como é conhecida artisticamente, produziu uma obra relevante somente a partir dos anos 1960, na esteira de artistas precursores, como Olmedo e Goltz. A partir de então, tanto como artista quanto como professora, deu destaque à cerâmica no Rio Grande do Sul, formando toda uma geração de artistas.

### Outros alunos

Numerosos foram os alunos da instituição que passaram e/ou se formaram nos anos 1950 e que se destacaram, a partir de então, como artistas, professores e agentes culturais. Dentre eles podemos citar Berenice Gorini (1941), Carlos Mancuso (1930-2010), Circe Saldanha (1930-2007), Cláudio Carriconde (1934-1981), Ilsa Monteiro (1925), João Mottini (1930-1990), Leda Flores (1917), Léo Dexheimer (1935), Lia Achutti (1928), Lily Hwa (1934-1971), Magdalena Lutzenberger (1928), Nayá Corrêa (1929), Regina Silveira (1939), Rose Lutzenberger (1929), Rosemarie Babnig (1939), Rubens Cabral (1928-1989), Susana Mentz (1939), Vera Wildner (1936) e Yeddo Titze (1935), que atingiram o ápice de suas trajetórias após esse período. A seguir, ressaltamos, nesse grupo, alguns artistas que atingiram resultados notáveis ainda na década de 1950.

**Geraldo Trindade Leal** (1927), frequentou o Curso Livre de Desenho na década de 1940, radicando-se, após, em São Paulo, onde desenvolveu extensa carreira. Sua obra, no período, é de caráter expressionista, destacando-se pela constituição de uma linguagem pessoal fundada na simplificação das formas e pelo intenso colorido.

**Glauc Rodrigues** (1929-2004), diplomado em 1947, integrou o grupo de artistas do Realismo Social, produzindo gravuras no Grupo de Bagé e, posteriormente, no Clube de Gravura. Radicado no Rio de Janeiro, acompanhou as transformações na arte brasileira desde então, passando pelo abstracionismo, pelo hiper-realismo e pela *pop art*, tendo seu trabalho atingindo o apogeu na década de 1970.

**Glênio Bianchetti** (1928), vindo do interior, formou-se em 1954. Ingressou no Clube de Bagé, do qual faziam parte também Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glauc Rodrigues, onde desenvolveu uma gravura de excepcional qualidade, ligada aos temas regionalistas. Em 1959, foi contratado pelo Instituto de Artes do Rio Grande do Sul como professor do Curso Extracurricular de Gravura. Transferiu-se, posteriormente, para Brasília, atuando como docente junto à Universidade de Brasília, onde vive até hoje.



Trindade Leal  
Sem título, 1956, 107 x 305cm, óleo sobre madeira.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

**Plínio Bernhardt** (1927-2004) formou-se em 1947, iniciando, a partir daí, carreira como artista, professor e, mais tarde, administrador cultural. Sua obra, inicialmente, caracterizava-se pela ênfase nas paisagens rurais e urbanas e aspectos sociais, como resultado de sua passagem pelo Clube de Gravura. A partir dos anos 1960, dedicou-se a um universo onírico todo particular, povoado de figuras masculinas e femininas que coabitam com estranhas personagens meio monstros meio bichos. Desenvolvida em desenhos, gravuras e pinturas, essa temática o acompanhou até o fim de sua vida, a par de um acentuado interesse pela paisagem, que também ocupa lugar de destaque na sua obra. Atuou igualmente como professor de desenho e como administrador, tendo dirigido o Margs na década de 1970.

**Sônia Ebling** (1918-2006), ainda aluna, participou da I Bienal de São Paulo, recebendo, em 1955, o Prêmio Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Viajou por vários países da Europa, estudando com Ossip Zadkine (1890-1967) em Paris, e foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, de 1959 a 1968. Fez carreira internacional, recebendo prêmios em destacadas competições. Sua obra escultórica, formalmente afinada com a





escultura modernista de Alfredo Ceschiatti (1918-1989) e Bruno Giorgi (1905-1993), caracteriza-se pela excelência técnica, pela simplificação das formas e pelo intenso lirismo.

**Vasco Prado** (1914-1998), escultor, desenhista e gravador de renome nacional, teve uma passagem breve pela instituição, no período compreendido entre 1947 e 1948, deixando registro de sua participação como secretário do Centro Acadêmico. Dedicando-se ao ativismo junto ao Partido Comunista, produziu uma obra que enfatiza inicialmente o aspecto regionalista. É autor de um *Laçador* (coleção do Margs) de grande importância, que consolidou uma imagem realista do gaúcho. Sua gravura é temática e tecnicamente ligada ao Clube de Gravura, enfatizando aspectos sociais de caráter militante. E finalmente, citamos:

**Zoravia Bettiol** (1935), que se formou na instituição em 1955, e, após estudos de desenho e gravura com Vasco Prado, dedicou-se à carreira artística como gravadora, tapeceira, pintora e *designer*. Por suas proximidade e afinidade com o grupo de artistas ligados ao Partido Comunista, ainda nos anos 1950, sua trajetória caracterizou-se pela militância e combatividade no sistema de artes, fazendo parte, desde então, de grupos e instituições ativistas. Sua obra de gravadora, desenvolvida a partir dos anos 1950, tem como características a excelência técnica, o colorido intenso e requintado, a temática social e popular e uma ênfase nas narrativas populares, literárias e mitológicas.

### Considerações finais

Tentamos, ao longo deste texto, estabelecer os possíveis diálogos entre academismo e modernismo locais, desde a fundação da Escola de Artes, em 1910, até a sua renovação, em 1936, que consolidou o seu papel de instância de formação e de difusão das artes plásticas como uma instituição moderna em aparelhagens e com seu novo prédio.<sup>45</sup>

Se formos analisar as estruturas diretivas vigentes no período que abordamos neste texto, podemos observar que a Escola foi marcada pela presença de personalidades fortes e, até certo ponto, dominadoras. Confirmamos isso através da longa permanência de Libindo Ferrás na sua direção, determinando, praticamente sozinho, os rumos do ensino de artes no Estado. Após sua saída, ele foi substituído por Tasso Corrêa, que também dirigiu a Escola durante um longo período, imprimindo a marca de sua personalidade, só que, dessa feita, ao contrário de Ferrás, que estava voltado quase totalmente para a questão

<sup>45</sup> Ver *Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo* (Bulhões; Avancini, 1998).



do ensino, nele percebemos a preocupação de inserir definitivamente a Escola no contexto cultural e do ensino superior local. O que podemos notar é que a instituição não teve, pelo menos até o final dos anos 1950, qualquer projeto de gestão cooperativada, mantendo uma estrutura hierárquica rígida e fortemente articulada. Se isso não permitiu um avanço efetivo em termos de um pensamento libertário, no sentido de propor uma escola de artes que estimulasse a livre manifestação das individualidades, ao menos permitiu, graças, certamente, ao seu rigor, sua consolidação e permanência nos momentos mais graves de sua trajetória, como sua anexação à Universidade de Porto Alegre e, logo após, o seu afastamento daquela estrutura.

Entre inúmeros outros, um índice sólido do prestígio dos artistas da Escola de Artes pode ser encontrado na obra de referência de José Maria dos Reis Júnior (1903-1985), *História da pintura no Brasil*, amplo panorama da pintura brasileira desde o período colonial até 1944, ano de sua publicação. A obra, uma das primeiras do seu gênero no Brasil, inclui na sua lista de artistas Leopoldo Gotuzzo (sem vínculos com a Escola de Artes), Ado Malagoli (futuro professor) e os nomes de Augusto Luiz de Freitas, João Fahrion e Angelo Guido.

Podemos considerar que a questão academismo *versus* modernidade que se desenrolou no Rio Grande do Sul, ocorreu dentro do gênero paisagem, na medida em que, em oposição à paisagem de temática regionalista e tecnicamente acadêmica de Weingärtner, opõe-se a paisagem de Ferrás, tematicamente neutra (não rigorosamente descritiva) e tecnicamente pós-acadêmica, e, ainda, à paisagem de Boeira, tematicamente como a de Ferrás e tecnicamente pré-modernista, com forte influência da pintura de Eliseu Visconti. Não considerando a importância de Augusto Luiz de Freitas pelo desconhecimento quase absoluto de sua obra, outros paisagistas locais foram Pelichek e Lutzenberger, ambos tematicamente urbanos e voltados para a observação de aspectos humanos, com uma técnica tradicional de grande excelência. Posteriormente, a paisagem de Trias e de Castañeda reafirmaram essa vocação urbana, mas já com uma técnica moderna, características compartilhadas também por Angelo Guido.

Assim sendo, a paisagem urbana sistematicamente sobrepuja a temática rural. A pintura de gênero praticada por Weingärtner tem nas imagens produzidas por Pelichek e Lutzenberger sua continuação, dessa feita mais atentos ao lado pitoresco e anedótico, em detrimento da preocupação descritiva do primeiro. Curiosamente, é essa preocupação descritiva, mas imbuída de um forte espírito social, que predominou na produção do Clube de Bagé e do Clube de Gravura, nos anos 1950. O caráter heroico, pouco explorado por Weingärtner, foi praticamente ignorado pelos professores da Escola de Artes, com





exceção das pinturas históricas de Augusto Luiz de Freitas para o Palácio Piratini. Somente com Aldo Locatelli é que ela retornou à Escola, mas sem maiores consequências para a produção. Mais do que uma tendência, a atuação de Locatelli deixou a possibilidade de se praticar a pintura de grande formato, o que efetivamente fizeram Clébio Sória<sup>46</sup> (1934-1987), Paulo Peres (1935) e Cláudio Carriconde.

Concluindo, podemos afirmar que, se, rigorosamente, não ocorreu uma disputa entre academismo e modernismo na Escola de Artes, houve, isto sim, uma espécie de lenta, mas vigorosa, constituição de um caminho: determinado pela predominância da temática urbana, pautado nas regras da boa pintura, fundado no desenho rigoroso e no colorido controlado. Apesar das querelas estabelecidas entre o IBA e a Associação Francisco Lisboa, desenrolou-se um caminho favorável às experimentações e às novidades de maneira controlada e paulatina, como num processo de implementação de uma vanguarda epimeteica (conforme estabeleceu Jean Clair ao analisar os secessionistas vienenses) em oposição a uma vanguarda prometeica, isto é, um processo de transição sem rupturas radicais e sem virulência.<sup>47</sup> Essa passagem tranquila, sem choques ou rupturas, retardou um pouco o processo de modernização da produção local, não impedindo, entretanto, o surgimento, na década de 1950, de uma geração de artistas que desenvolveu uma produção efetivamente moderna.

---

<sup>46</sup> Conforme Círio Simon (2002, p. 414) “Clébio Sória, estudante do IBA entre 1958 e 1963, frequentou as aulas dos mestres acima nomeados. Os muros externos da estação central do metrô de superfície de Porto Alegre e os murais pintados na Universidade de São Leopoldo – Unisinos são amostras da sua produção pessoal e forte. A temática da sua terra de origem – Bagé – e a vertente religiosa forneceram-lhe o repertório para a construção de vigorosas figuras. Com o seu colega Paulo Peres, sob a influência de Locatelli, criou um painel para o Restaurante Universitário da URS. A temática do mural ‘*Aliança entre Estudante, Operário e Camponês*’, rimava plasticamente com as preocupações políticas da época. Esse mural foi sumariamente eliminado depois de 1964”.

<sup>47</sup> Devo à professora Vera Lins, durante o II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX (Rio de Janeiro, fevereiro de 2010), a revelação dos conceitos de vanguarda epimeteica e de vanguarda prometeica, desenvolvidos por Jean Clair (*Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité* [Paris:Gallimard, 1983]), que a autora aplica ao estudo das vanguardas brasileira em seu ensaio intitulado *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*.

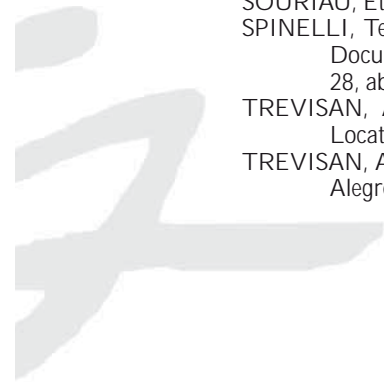


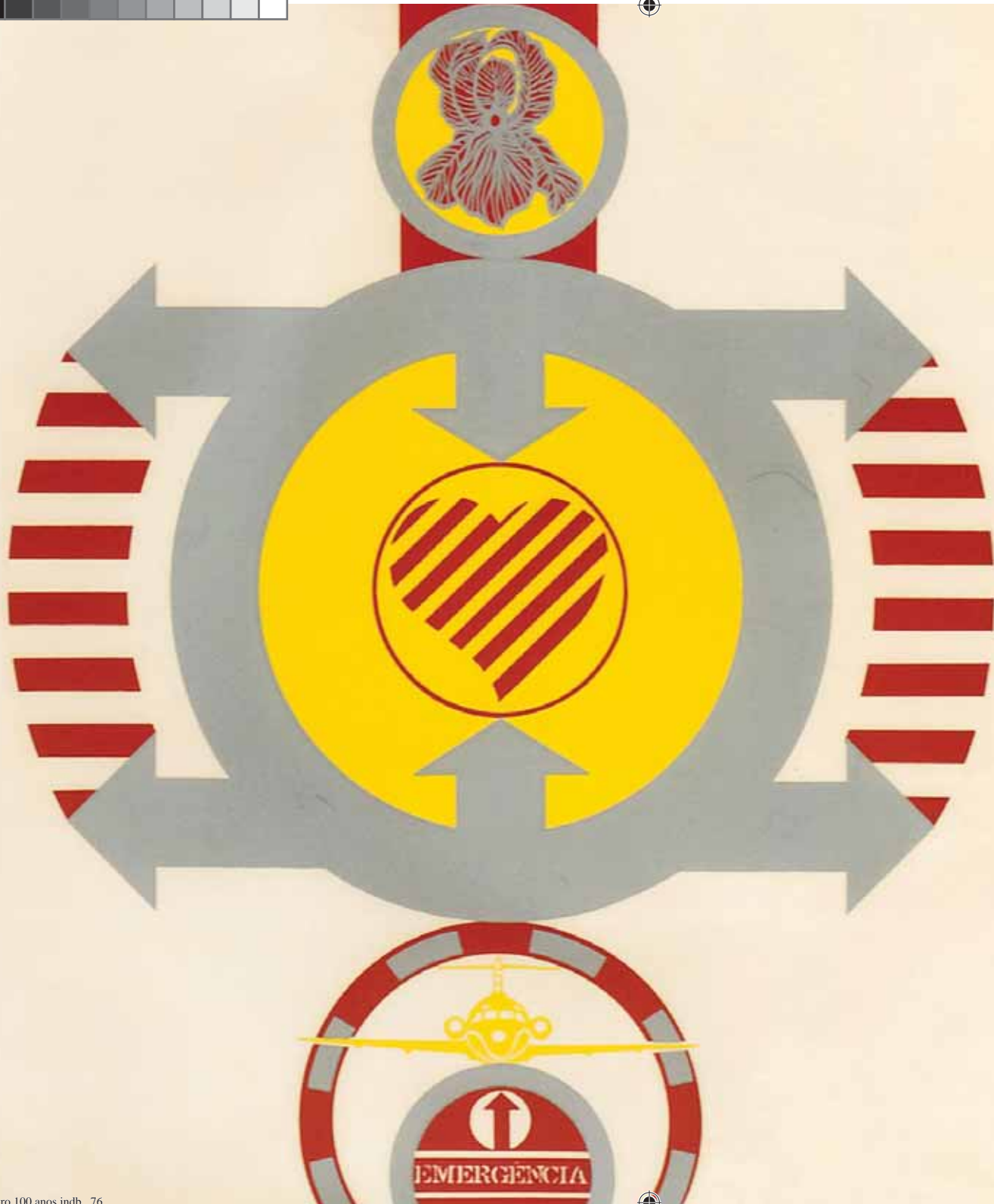
## Referências

- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Curadoria de José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Museu da UFRGS, 2002.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de et al. (Org.). *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BULHÕES, Maria Amélia; AVANCINI, José Augusto. Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. In: INSTITUTO DE ARTES 90 ANOS – ACERVO. Porto Alegre: Pinacoteca-Instituto de Artes-UFRGS, [1998].
- BULHÕES, Maria Amélia. *Um olhar sobre o universo feminino de Fahrion*. Porto Alegre: Galeria da Veral/Associação Leopoldina Juvenil, 2002.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- GASTAL, Susana. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre 1891-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1994.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Porto Alegre: Margs, 2001.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Estatutos aprovados em sessão de 14 de agosto de 1908. Porto Alegre, 1908.
- INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Inauguração do novo edifício, julho de 1943 (Programa).
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Programmas de Ensino. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1922.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Regulamento aprovado em sessão de 28 de março de 1922. Porto Alegre, 1922.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 1998.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Francis Pelichek*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- KERN, Maria Lúcia. *Les origines de La peinture “Moderniste” au Rio Grande do Sul – Bresil*. Paris: Sorbonne, 1981.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Os sistemas visuais e ideologias no RGS. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 32, jan.-fev.-mar. 1987.
- KRAWSCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.
- LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977-1978.
- MORÉ, Cristina (Org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998.
- PAULO Osório Flores. Texto e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade na pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002.



- RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944.
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2000.
- SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultural social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- SILVA, Úrsula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Círio. *Libindo Ferrás*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Círio. *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEAVI, 1991.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- SPINELLI, Teniza. Malagoli 80. Homenagem ao Pintor com Mostra Documental. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 28, abr.-maio-jun., 1986.
- TREVISAN, Armindo; GOMES, Paulo. *O mago das cores*. Aldo Locatelli. Porto Alegre: CEEE, 1998.
- TREVISAN, Armindo. O Instituto de Artes da UFRGS. *Veritas*, Porto Alegre, v. 39, n. 156, dez. 1994.







## Apontamentos sobre Construções Visuais

BLANCA BRITES

O Instituto de Artes (IA), em sua função de mobilizador de potências criativas, atuou e atua na formação e na legitimação da produção plástica do Rio Grande do Sul. Essa instituição vive hoje um misto de euforia e indagações por conta de seu recente centenário, comemorado em 2008, e, mais precisamente do centenário do Curso de Artes, criado em 1910.

Chegar a um centenário, seja de qual natureza for, leva inevitavelmente a reflexões de ordem retrospectiva e que, muitas vezes, podem resultar em acertos de contas. Como o sujeito de comemoração é o Instituto de Artes da UFRGS, queremos compreender seu papel como formador de uma classe artística. Contudo, enquanto instituição que aglutinou efervescências criativas ao longo desses anos, desvenda-se também um comportamento que, por vezes, em nome de regras estabelecidas, inibiu inovações artísticas que ocorriam fora dos seus limites espaciais. Certamente, essas duas situações manifestam-se concomitantemente, e o interesse aqui é apresentar pontos de intersecção entre ambas.

Para tanto, partimos de um marco referencial, o Salão Pan-Americano de 1958,<sup>1</sup> organizado em comemoração aos 50 anos do então Instituto de Belas Artes (IBA). A realização desse Salão, simbólica e concretamente, divide a história do atual

---

<sup>1</sup> Evento ocorrido em abril de 1958, nas dependências do IBA (atual IA).



Instituto de Artes em dois cinquentenários. Sob esse recorte, buscamos visualizar a produção de alguns artistas que fizeram sua formação, integral ou parcial, no IA, bem como a de seus docentes, não importando a extensão de sua permanência na instituição. Também destacamos eventos que interferiram nesse panorama artístico, agindo como forças que impulsionaram mudanças seguidas por alunos do IBA. Outro ponto de interesse é detectarmos como transcorria o ensino e a posição de seus docentes ante as inovações plásticas do momento. Nesse sentido, se muitos fatos não estão diretamente associados ao IA, interessam-nos pelas ressonâncias que provocaram na instituição. Assim, percorremos as duas décadas seguintes, finalizando este recorte, com a realização da quarta e última edição do Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1977. Esses Salões foram eventos distintos em momentos distintos, mas, em essência, mantiveram o mesmo princípio: mostrar a produção artística da época, sob a coordenação da instituição de ensino de arte mais antiga no Estado.

### **O Salão Pan-Americano**

O Salão Pan-Americano contou com extensa programação entre exposições, conferências e concertos. Na grande exposição, as obras foram dispostas em todos os andares do prédio e, para apreciação das mesmas, era necessário percorrê-lo em sua extensão vertical, o que hoje seria visto como uma inovadora expografia (domínio inexistente à época). Percebemos de imediato que esse recurso foi empregado visando a um maior aproveitamento espacial, mas também como uma maneira de apresentar o próprio prédio e suas recentes inovações de espaço. As comemorações abrangiam as três áreas de atuação do IBA: música, teatro e artes plásticas, sem esquecer que também estavam expostos projetos de arquitetura.<sup>2</sup>

O referido Salão trouxe a Porto Alegre comissões de artistas da Argentina, da Bolívia, do Brasil, do Chile, dos Estados Unidos, do México, do Peru e do Uruguai.<sup>3</sup> O Brasil teve representação de diversos Estados<sup>4</sup>: Santa Catarina, Paraná, Goiás, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Nessa ocasião, foi também realizado o 1º

<sup>2</sup> O curso de arquitetura foi criado em 1944, ligado ao IBA.

<sup>3</sup> Alguns artistas participantes: da Argentina: Noemí Gerstein, Julio Gero, Juan Carlos Castagnino; da Bolívia: Eduardo Spinoza; do Chile: Mireya Lafuente; dos Estados Unidos vieram painéis fotográficos sobre o ensino da Arte Teatral daquele país; do México: Raul Anguiano, Francisco Dosamantes, Jorge González Camarena; do Peru: Eduardo Moll; do Uruguai: Luiz Solari, Julio Verdie, Nelsa Solano Gorga, Carlos Páez Vilaró.

<sup>4</sup> Alguns artistas participantes: de Santa Catarina: Ernest Meyer Filho; do Paraná: Guido Viaro, Oswaldo Lopes; do Distrito Federal (atual cidade do Rio de Janeiro): Abelardo Zaluar; Edson Motta, Frank Schaeffer, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Ernani Mendes de Vasconcellos, Humberto Cozzo, Leopoldo Gotuzzo; da Bahia: João José Rescala; do Estado do Rio (que tinha como capital Niterói): Aluizio Valle; de São Paulo Arlindo Castelanne,



Congresso Brasileiro de Arte, contando com nomes expressivos, dentre os quais: Mario Barata, Flexa Ribeiro, Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sergio Milliet, Jorge Amado e Luiz Martins. Na mostra de artes plásticas, foi significativa a ausência de representantes da modernidade mais arrojada de Rio de Janeiro e São Paulo. Em contrapartida, prestigiaram o Congresso de Arte nomes vinculados à atualidade teórica, como os acima citados.

O evento, em seu todo, foi considerado um sucesso e marcou o início do encerramento de uma era, pois, nessa ocasião, Tasso Corrêa<sup>5</sup> anunciou seu afastamento da direção da instituição, após 20 anos no cargo. Mas foi na década seguinte que se consolidou o afastamento dessa geração que, desde os anos 1930, havia realizado a segunda estruturação do então IBA,<sup>6</sup> – colocando-o em um novo espaço físico,<sup>7</sup> adequado às suas necessidades de então – e que também moldara a identidade artística da instituição.

Quanto aos jovens ainda em formação, embora tivessem acolhido bem o evento e participado do mesmo, como foi o caso de Regina Silveira, Waldeny Elias, Cláudio Carriconde, Rubens Costa Cabral, Avatar Moraes (estes, inclusive, recebendo menção honrosa por seus trabalhos), algumas manifestações mostravam inquietações entre eles. Veremos que os nomes citados, mais tarde, trouxeram novos encaminhamentos para a arte entre nós.

Arcângelo Ianelli, Glycério Carnellosso; de Minas Gerais: Sylvio R. Aragão; de Goiás: Frei Nazareno Confaloni; do Rio Grande do Sul citamos mais alguns, além dos já indicados: Francisco Stockinger, Sônia Ebling, Antonio Caringi, Zoravia Bettiol, Glênio Bianchetti, Carlos Alberto Petrucci, Glauco Rodrigues, Alice Soares, Ado Malagoli, Joel Amaral, Bruno Vinsentin.

<sup>5</sup> Tasso Corrêa foi diretor do IBA de 1936 a 1959.

<sup>6</sup> Aos poucos, despediam-se Tasso Corrêa (1901-1977) que se aposentou naquele ano, Angelo Guido (1893-1969) em 1964; Fernando Corona (1895-1979), que foi aposentado compulsoriamente em 1965; João Fahrion (1898-1070) que atuou até o fim da sua vida, em 1970; Aldo Locatelli (1915-1962) que faleceu precocemente.

<sup>7</sup> Espaço no qual ainda permanece o IA, obviamente em nada condizente com as necessidades atuais.



Foto: Arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Regina Silveira  
Sem título, 1962, 46 x 32,5cm, nanquim sobre papel.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Cláudio Carriconde  
*Maja*, 1973, 46 x 35cm, óleo sobre madeira.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

concretistas através do Grupo Ruptura.<sup>9</sup> Já no Rio de Janeiro, o panorama era dominado pelo neoconcretismo que tinha como representante o Grupo Frente.<sup>10</sup> Independentemente de seus méritos, cada grupo marcava presença na

Após celebrar seu cinquentenário, outro fato marcou o IBA, tanto simbólica como formalmente: sua reintegração definitiva à Universidade. Depois de décadas de muita batalha jurídica, dentro e fora da instituição, em 1962, sob a direção de Aurora Desidério, o Instituto de Belas Artes foi reintegrado a então Universidade do Rio Grande do Sul,<sup>8</sup> passando a ser denominado Escola de Artes. Simbolicamente, voltar a fazer parte da Universidade conferia às artes o reconhecimento de igualdade das demais áreas do conhecimento. Essa reintegração acarretou adequação às exigências da burocracia universitária, que repercutiram formalmente em alterações na estrutura pedagógica e na prática de ensino da instituição.

No panorama cultural brasileiro, considerando o final dos anos 1950, a Bienal de São Paulo afirmava-se cada vez mais; Brasília, ainda um canteiro de obras, apressava-se em mostrar ao mundo o audacioso projeto de cidade mais moderna do momento; a Bossa Nova fazia sua ronda pelos bares da zona sul carioca; o Cinema Novo preparava-se para ir a Cannes, onde, mais tarde, ganharíamos nossa primeira e única Palma de Ouro; enquanto o futebol massageava a autoestima brasileira com a conquista da primeira Copa do Mundo, e, em 1963 a mulher mais bonita do universo era uma gaúcha! Enquanto isso, nas artes plásticas, a produção artística paulista alinhava-se a uma modernidade identificada com a abstração geométrica dos

<sup>8</sup> Origem da atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>9</sup> Desde 1952, artistas mais inovadores estavam alinhados ao Concretismo, entre esses, Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973).

<sup>10</sup> Participaram do Grupo Frente artistas influentes, como Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920 - 2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Abraham Palatnik (1928), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), dentre outros.





disputa por manter a supremacia artística no País, o que reproduzia a mesma disputa que se processava no contexto político e no econômico.

O Salão Pan-Americano havia sido um sucesso local, como já indicamos, mas sem repercussões significativas para um arejamento da arte entre nós. Aqui, vivíamos a consciência do distanciamento das inovações, que era visto por alguns como um marasmo, sobretudo nas artes plásticas. Mas, dialeticamente foi esse mesmo marasmo o estopim para as mudanças que ocorreram no início dos anos 1960, anunciando um clima de renovação no âmbito artístico. Essa situação se refletia no campo sociocultural como um todo, conjuntura na qual transitavam representantes da classe artística, intelectuais vinculados ao meio, como críticos, historiadores e formadores onde se encontravam docentes do IBA, bem como no incipiente mercado de arte, com as primeiras galerias comerciais e seus colecionadores. A inexistência de propostas para uma política cultural também favorecia a situação de então, por exemplo, lamentava-se, à época, a falta de sede para o Margs, o que parece ser uma situação de constância entre nós, bastando pensarmos nas necessidades do momento. Todo esse conjunto, tanto de atores como de regras institucionais, formava o chamado sistema de artes<sup>11</sup> que aos poucos se estruturava entre nós, assim como em outras “periferias” do País, e que se impôs com maior força nas décadas seguintes.

### **A situação no IBA**

Ao indagarmos como essa situação era vista no IA da época, tanto pelos alunos como pelos professores, detectamos alguns pontos contraditórios. Por exemplo, diante das inovações da abstração geométrica vigente em centros hegemônicos como Rio de Janeiro e São Paulo, Fernando Corona, nome de respeito por sua produção artística, por sua dedicação docente, assim como pela defesa acirrada de suas ideias, explicitava com orgulho o fato de seus alunos não estarem interessados em seguir as normas ditadas pelos grandes centros. Corona (1997, p. 92), referindo-se ao Grupo Bode Preto, deixava clara sua opinião: “Enquanto, no Rio e São Paulo, o cosmopolitismo concretista está na moda, os nossos jovens artistas gaúchos buscam no expressionismo a maneira de como plasmar seu pensamento livre ante os problemas autóctones, que são certamente suas próprias verdades”. Considerando essas colocações, percebemos que não havia um desconhecimento da

<sup>11</sup> Sobre o tema consultar a tese de doutorado defendida na USP, em 1990 por Maria Amélia Bulhões: *Artes plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70*.



Léo Dexheimer  
*Crianças com uma cabra*, 1958, 34,9 x 25cm, nanquim sobre papel.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,  
Porto Alegre, RS.

mesmo quando os alunos se direcionavam à abstração, seguiam composições preponderantemente alinhadas à abstração informal, bem distanciadas da abstração geométrica eleita pelos artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Forte entre nós, o vínculo com a figuração foi ainda mais reforçado a partir dos anos 1940, com a construção da imagem do

produção praticada fora de nossas fronteiras. Havia, antes de tudo, um distanciamento intencional que demonstrava a busca por uma autonomia, o que, no entanto, não se manifestava em propostas inovadoras entre nós.

Nesse clima, aos poucos foram surgindo grupos insatisfeitos com a situação vigente, que opunha figuração e abstração, como o Grupo Bode Preto. Este teve curta duração (1958-1960), mas foi o suficiente para insuflar mudanças, no que foi incentivado por Fernando Corona. O grupo era formado por alunos do IBA, inicialmente composto por Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Joaquim da Fonseca, Cláudio Carriconde e Francisco Ferreira (que não seguiria nele). Seus membros, embora não pegassem o rompimento com a figuração, lançavam-se a novas pesquisas formais, com linhas próprias a cada integrante, mas com predomínio expressivo. No geral, no final dos anos 1950, a comunidade artística gaúcha, sobretudo no domínio das artes plásticas, tanto no bidimensional como no tridimensional, ainda se mantinha vinculada à figuração realista. Em parte, isso resultava do ensino acadêmico empregado no IBA, que, desde sua criação, permanecia vinculado a um alinhamento figurativo que se expandia em vários direcionamentos, como o de um realismo fantástico, um realismo de cunho social, herança do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura, ou, ainda, de um realismo expressionista. No IBA,





Zoravia Bettiol  
*O mágico*, 1962, 78 x 51 cm, xilogravura.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

gaúcho<sup>12</sup> identificada com as tradições campeiras, mostrada em expressiva linguagem realista. Sempre de grande aceitação popular, foi amplamente difundida através do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura de Porto Alegre,<sup>13</sup> como já citado. Entre os artistas participantes, estavam Glênio Bianchetti, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves.<sup>14</sup> Não escondiam seu engajamento político, identificado na época com o Partido Comunista, de onde deriva a atração pelo realismo social. Assim, podemos aferir que, em parte, esses grupos colaboraram para a permanência da figuração no Rio Grande do Sul, na década de 1950.

Também na gravura, encontramos Zoravia Bettiol,<sup>15</sup> que, na década de 1960 avançou nessa área com a série de xilogravuras a cores intitulada *Namorados*, na qual o domínio formal está impregnado de um lirismo figurativo. A artista, sem abandonar suas pesquisas em gravura, destaca-se também por seus trabalhos em tapeçaria, alguns verdadeiros objetos. Ressaltamos que essa técnica se modernizou acompanhando as inovações artísticas e era mundialmente reconhecida e legitimada pelos grandes centros internacionais nos anos 1970. Zoravia foi uma ativa participante nas mobilizações culturais, sendo uma das que despertou a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, vulgo Chico Lisboa, no final dos anos 1970, para que a mesma chegasse ao importante reconhecimento de seu papel nas artes plásticas.

<sup>12</sup> Vale lembrarmos a criação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) em 1948, e a escultura elaborada por Antonio Caringi representando o gaúcho em traje típico, colocada na entrada de Porto Alegre como símbolo da cidade.

<sup>13</sup> Ver a publicação de Carlos Scarinci, originada de sua dissertação de mestrado, que é uma obra referencial: *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*.

<sup>14</sup> Danúbio Gonçalves foi professor do IBA de 1969 a 1972.

<sup>15</sup> Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, 1935) também participou do Clube de Gravura. Em 2007, realizou grande retrospectiva no Margs.



Foto: Arquivo da artista.



## Os docentes

Ainda marcaram a gravura, mas nem sempre com cunho figurativo, nomes indispensáveis, como Armando Almeida, Paulo Peres, Luiz Barth, chegando ela aos anos 1980 com Anico Herskovits, Ana Alegria, Regina Olweiller, Maria Lucia Cattani, José Carlos Moura, todos com formação total ou parcial no Instituto de Artes.

A vinda de Ado Malagoli<sup>16</sup> no início dos anos 1950, sem dúvida, agitou o meio artístico local e, sobretudo, o ensino no IBA. Como docente, Malagoli propiciou maior abertura aos alunos de pintura, seu domínio por excelência, para que os mesmos elaborassem trabalhos a partir de seus interesses interpretativos, fosse através da síntese ou da expressividade formal, embora os mantivesse vinculados à figuração. Aos poucos, experiências abstratas instauraram-se em suas aulas, mas de maneira empírica, sem embasamento teórico. O próprio Malagoli dirigiu-se à abstração, como constatamos na sua polêmica exposição na Casa das Molduras, em 1960.

Nossos artistas, tanto no bi como no tridimensional, permaneciam vinculados à figuração, o que não significa um demérito, uma vez que abstração pura nunca foi nosso forte. Parece haver momentos em que os artistas ensejam o rompimento com a figuração, passando pela experiência da abstração como um necessário processo de trabalho. Mas o *retour à l'ordre* está sempre prestes a entrar em ação, talvez por imposição do mercado, talvez pela afinidade atávica que mantemos com a imagem.

<sup>16</sup> Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906 - Porto Alegre, RS, 1994), em 1952, a convite de Angelo Guido, veio lecionar no IBA.



Anico Herskovits  
*Terra de sonhos*, 1995, 25,5 x 320cm (aberto) 25,5 x 19,5cm (fechado), xilogravura.  
Coleção da artista, Porto Alegre, RS.



José Carlos Moura  
Sem título, 1977, 70 x 50cm,  
gravura em relevo.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Armando Almeida  
*A construção – acidente I*  
1977, 37 x 23,4cm, xilogravura.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli /  
Prefeitura de Porto Alegre,  
Porto Alegre, RS.





Foto: Arquivo da coleção.



Ana Alegria  
Sem título, 1984, 40 x 58cm, serigrafia.  
Coleção particular, Porto Alegre, RS.

avanços das vanguardas do início do século XX. Esse artista, no entanto, mantinha-se informado das inovações estilísticas e tinha plena consciência da necessidade, segundo suas próprias palavras, de que “Para criar não se podia estar preso a convenções”. Isso, no entanto, não o impediu, assim como a Ado Malagoli, de rechaçar a *pop art* como um escândalo quando esta aportou entre nós, com a exposição 5 Pintores de Vanguarda (1965), como veremos mais adiante. Junto a esses artistas professores citamos também João Fahrion, que trazia uma linguagem formal mais aberta, por sua experiência na *Revista do Globo*,<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Sobre o tema, Paula Ramos apresentou sua tese de doutorado *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*, no PPGAV do IA-UFRGS, em 2007.





o que muito influenciou as gerações que passaram por suas aulas. Mas, como os demais professores, também defendia a permanência da figuração. Alice Soares e Christina Balbão, embora conservassem na sua prática artística a tradição figurativa, eram arejadas e mantinham-se a par dos acontecimentos do centro do País. Como professoras de desenho, tiveram, desde os anos 1950, importante papel na formação dos jovens que passaram pelo IBA. Além da preocupação didática dirigida a que seus alunos compreendessem o valor de cada traço, havia, também, por parte delas, um esforço para que eles compreendessem que conquistar seu espaço no meio artístico exigia outros engajamentos, como o constante aperfeiçoamento. Alice Brueggemann, também egressa da instituição, ainda que não tenha lecionado no IBA, foi importante figura nesse meio. Ela marcou sua presença desenvolvendo instigantes pesquisas em sua pintura e tendo a figura humana como seu centro de interesse. Destaca-se nas suas obras a tonalidade das cores suaves e brandas, com muito *sfumatto*, unindo a figura e o fundo, recursos também aplicados às suas naturezas mortas.

Assim, a década de 1960 iniciou aqui com a convivência de vários tipos de figuração. Como já indicado, a ordem “natural” seria, então, que todos se encaminhassem para a figuração. No entanto, a abstração fazia-se presente de forma ainda incipiente, repercutindo entre os artistas



Alice Brueggemann  
*Flautista*, 1965, 79,8 x 59cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Yeddo Titze

*Abstrato (acima)*, 1961, 64 x 92cm, óleo sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Sem título (à dir.), 1961, 72,5 x 92cm, técnica mista.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



mais jovens e o público mais cosmopolita adepto de inovações. Destacamos que muitos se valeram da abstração como experimentação, mas retornavam ao predomínio de imagens identificadas.

Na pintura, alguns alunos, na época, iniciaram incursões pela abstração, como Yeddo Titze,<sup>18</sup> Rubens Cabral<sup>19</sup> e Nelson Wiegert. Nestes, é possível acompanharmos um percurso progressivo, onde a figura foi sendo cada vez mais estilizada até chegar à completa eliminação, processo que demonstra a consciente intenção de mudança dos citados artistas. Regina Silveira também passou por esse processo.

<sup>18</sup> Yeddo Titze (Santana do Livramento, RS, 1935), fez sua formação no IBA e, tendo ganhado bolsa de estudos, permaneceu em Paris de 1960 a 1962. Em seu retorno, passou a lecionar em Santa Maria, onde criou a disciplina de Tapeçaria, técnica na qual se havia aperfeiçoado no exterior.

<sup>19</sup> Rubens Galant Cabral (Porto Alegre, RS, 1928-1989).





Rubens Cabral  
*Paisagem com barcos*, 1959,  
73,5 x 60,5cm, óleo sobre tela.  
Acervo da Pinacoteca Aldo  
Locatelli / Prefeitura de Porto  
Alegre, Porto Alegre, RS.



Luiz Barth  
*Reestruturação icônica V*, 1975,  
57,5 x 39,5cm, serigrafia.  
Museu de Arte do Rio Grande  
do Sul Ado Malagoli,  
Porto Alegre, RS.

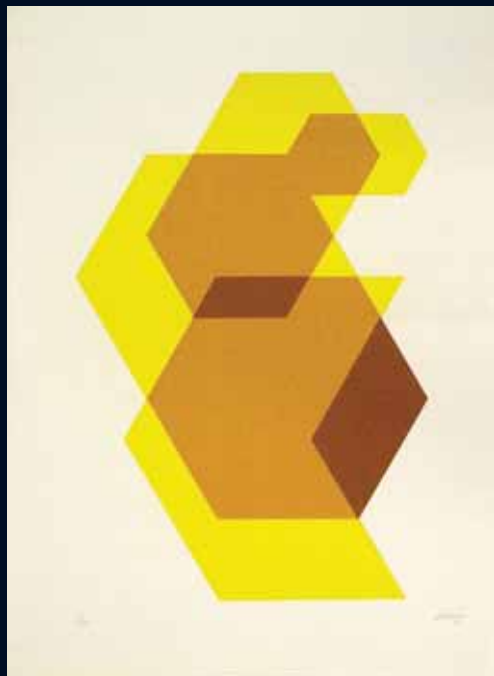
Yeddo Titze, recém-formado, partiu para Paris, onde, no início dos anos 1960, conheceu outros domínios artísticos, como a tapeçaria. Embora a Cidade Luz estivesse às escuras, perdendo seu terreno para o novo continente americano, ainda guardava seu charme, sobretudo para jovens iniciantes. Algumas de suas obras abstratas, inovadoras para a época, traziam colagens com restos de jornal. Rubens Cabral, que também integrou o corpo docente do IA–UFRGS, ainda nos anos 1960, lançou-se à procura de atualização através da abstração. Como os demais, ele passou pelo processo de síntese da figura. No início dos anos 1970, juntamente com os colegas Rose Lutzenberger<sup>20</sup> e Luiz Barth,<sup>21</sup> lançou o álbum de serigrafias

<sup>20</sup> Rosa Maria Lutzenberger assina Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929).

<sup>21</sup> Luiz Fernando Voges Barth (Taquara, RS, 1941).



Serigrafias do álbum *Visão multidimensional*, 1971, 66,5 x 48,5cm, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Luiz Barth



Rose Lutzenberger



Rubens Cabral

intitulado *Visão multidimensional*, cujas composições geométricas abstratas eram resultantes da pesquisa em que exploravam as possibilidades de transformação de um hexágono através de recortes e rebatimento das partes resultantes. Rose Lutzenberger, nesse mesmo momento, já desenvolvia seu trabalho com peças modulares geométricas em metal pintado, com a qual recebeu o Grande Prêmio no Salão de Artes Visuais da UFRGS de 1970.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Nelson Wiegert

*Abstrato*, 1965, 85 x 101cm, técnica mista e colagem sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

Nelson Wiegert,<sup>22</sup> enquanto aluno do IBA, também transitou pelas composições abstratas, nas quais inseria elementos. Talvez seja o mais arrojado dos três. Após receber o 2º Prêmio no Salão Cidade de Porto Alegre de 1965, optou por radicalar-se na Alemanha, onde permanece até os dias de hoje.

Rose Lutzenberger

Sem título, sem data, 100 x 50 x 40cm, metal.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS,  
Porto Alegre, RS.

<sup>22</sup> Nelson Wiegert (Tuparendi, RS, 1940), já no final dos anos 1960 fixou residência na Alemanha, onde continuou seu trabalho em pintura juntamente com atividades de galerista.





Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Waldeny Elias  
*Momento I*, 1973, 90,5 x 60cm, óleo sobre eucatex.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

### Figuração *versus* Abstração

Considerando a produção artística local, tanto pelo ensino quanto pela precariedade do sistema comercial vigentes, jovens uniam-se em busca de novas propostas que, se não eram de grandes rupturas, eram indicativos dos caminhos próprios em que eles se afirmariam posteriormente com justa repercussão.

Waldeny Elias,<sup>23</sup> quando entrou no IBA, já trazia alguma experiência adquirida em ateliês de artistas uruguaios. Seu encaminhamento para a pintura estava associado à conquista de alto domínio técnico, o que, sem dúvida, se materializa em suas obras. Nos anos 1970, sua pintura era impregnada de mistérios, lembrando uma temporalidade metafísica, onde os planos de cor ora são luminosos, ora são dominados pelo silêncio. Há momentos, ainda, em que ele cria situações que beiram o “surreal”, porém distante dos dogmas surrealistas. Elias desenha com a cor, o que não significa nenhum desabono, nem ao pintor, nem ao desenhista. Nesses espaços construídos com a cor, ele deixa flutuar pequenos elementos, como uma flor, uma fruta,

<sup>23</sup> Waldeny Elias (Capoeiras, depois Nova Bassano, RS, 1931 – Porto Alegre, RS, 2010).





um pássaro ou um elemento híbrido, de maneira a desafiar a lei da gravidade. E, nesse momento, a figura humana<sup>24</sup> é descartada, embora já tivesse usado esse tema.

Nessa trilha teve como parceiro Antônio Gutierrez,<sup>25</sup> artista também valorizado pelo domínio técnico. Nessa época, valia-se de uma paleta mais sóbria, com a qual explorava a construção de espaços arquitetônicos que levavam a um mergulho interior. Em outros momentos, os mistérios da cor estão presentes nas naturezas mortas. Esse artista, sempre arredio ao sistema de galerias, realizou poucas individuais e radicou-se em Maçambará, cidade onde permaneceu em um retiro produtivo, alheio às repercussões de suas obras.

Elias e Gutierrez desenvolveram linguagens próprias, que os distanciavam das efervescências do momento. Hoje, no entanto, são reconhecidos como referenciais para muitos artistas, como Carlos Pasquetti, Alfredo Nicolaiewsky e Mário Röhnelt.

<sup>24</sup> Elias retratou inúmeras personalidades da época, mas, naquele momento, não havia espaço para a figura humana em suas composições.

<sup>25</sup> Antônio Gutierrez (Maçambará, RS, 1934-2004). Conforme Marilene Pieta, passou a frequentar o IBA na companhia do seu tio, Vítor Neves, músico e professor naquela escola.



Antônio Gutierrez  
*Natureza morta*, 1967, 83,5 x 53,5cm, óleo sobre aglomerado.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.



Paulo Peres,<sup>26</sup> ativo aluno do IBA, dedicou-se ao desenho e à gravura, área na qual foi contratado como professor em 1968, na então Escola de Artes. Ainda nessa década, integrou o corpo docente do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Seu trabalho, nesse período, caracterizava-se pela

[...] fidelidade à figuração, elo que permeia a diversidade de sua obra. Figuração esta sempre presente, seja nas linhas limpas, rápidas do desenho – tal como ocorre nos desenhos que registram, por exemplo, as férias na praia e o domingo no parque –, seja nos desenhos que seguem pelos caminhos do devaneio, ou, ainda, na pintura na qual, por evidência da cor, a figuração passa a conversões mais complexas. (Brites, 1999, p. 13)

### Eventos

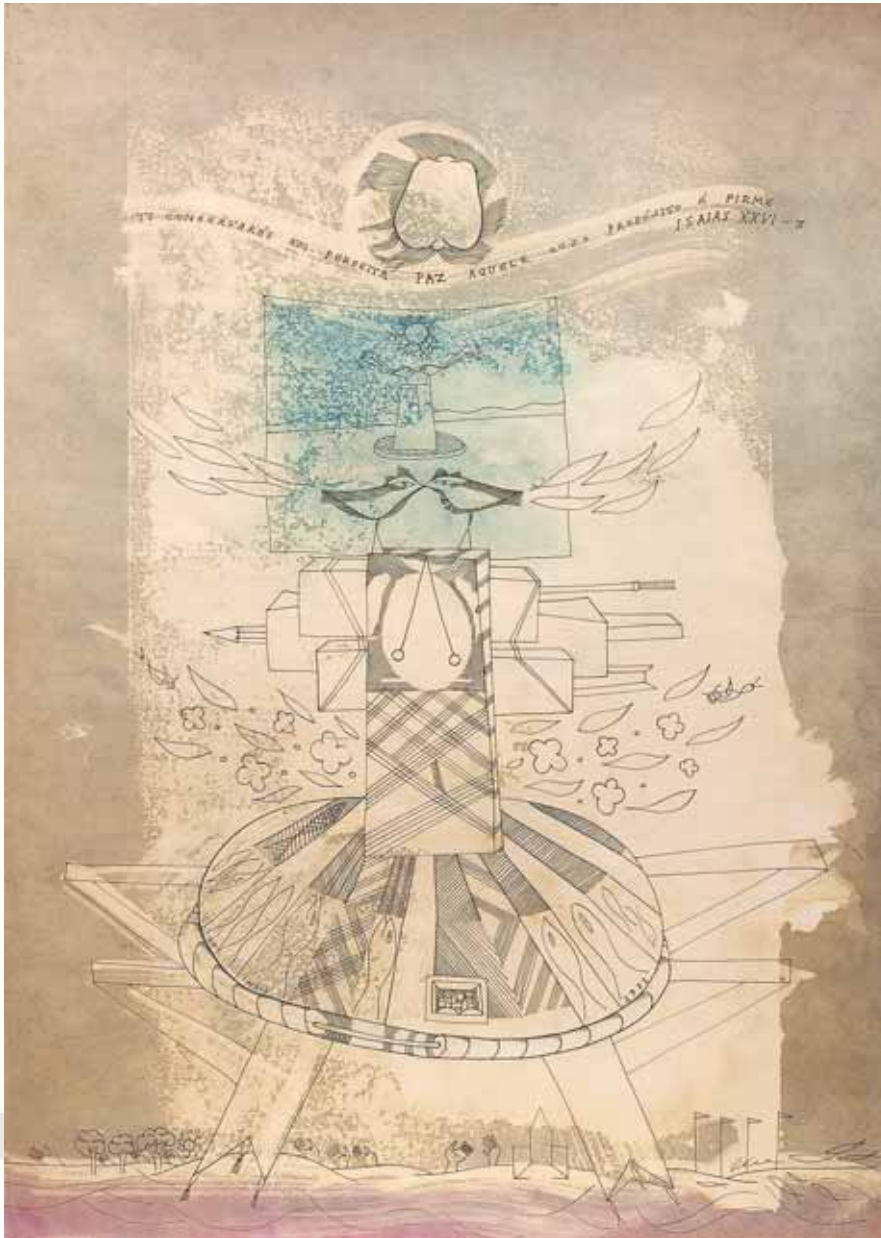
É natural que, na elaboração de seus trabalhos, os jovens artistas apresentassem influências vindas de diversas fontes, dentre as quais, exposições, salões, debates, cursos, viagens e outros. Selecionamos aqui alguns eventos que traziam inovações que demoraram a entrar no prédio da rua Senhor dos Passos.

No início dos anos 1960, como já apresentamos, o panorama artístico estava marcado por um continuísmo, mas também pelas inquietudes dos jovens estudantes. Começava a esquentar o clima das declarações e das manifestações sobre a função social do artista e também sobre se a arte feita aqui correspondia às expectativas locais, já que, como vimos, parecia haver uma blindagem em relação ao resto do País. Toda essa situação



Paulo Peres  
Sem título, 1976, 34,5 x 24cm, nanquim e aquarela sobre papel.  
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

<sup>26</sup> Paulo Peres (Arroio Grande, RS, 1935).



Ênio Lippmann

*Desenho VI*, 1969, 70 x 49,5cm,  
nanquim e aguada sobre papel.

Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura  
de Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

Paulo Peres

*Tu conservarás em perfeita paz aquele cujo propósito é firme –  
Isaias XXVI-3.*

1971, 65 x 45,5cm, nanquim e aguada sobre papel.  
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

Blanca Brites 95





foi abordada com Iberê Camargo,<sup>27</sup> artista convidado pela Divisão da Cultura, no final do mês de novembro de 1960, para debater com a classe artística a situação da arte entre nós: “Para mexer com o marasmo cultural de Porto Alegre”, palavras do artista. Presentes nesse debate estavam Erico Verissimo, Xico Stockinger, Waldeny Elias, Regina Silveira, Paulo Peres e Ênio Lippmann, dentre outros tantos.

Esse evento ocorreu no Teatro Equipe,<sup>28</sup> com acaloradas manifestações, tanto da parte dos que, ao lado de Iberê, viam nosso “marasmo cultural” como consequência do distanciamento da modernidade, sobretudo no que se refere à arte abstrata, como de outros que pretendiam defender a estrutura vigente. Após o evento, as manifestações acirraram-se, o que pode ser ilustrado com a carta de Iberê Camargo dirigida à Lara de Lemos,<sup>29</sup> na qual o pintor faz uma severa crítica à atitude fechada dos intelectuais e artistas ante a arte moderna. E, por sua vez, Fahrion,<sup>30</sup> em texto enviado ao jornalista Aldo Obino,<sup>31</sup> soltou farpas a Iberê. Citamos partes mais relevantes de ambas:

Caro amigo A.O.

Seja-me permitida uma palavrinha na confusão dos descontroles opinatórios na mesa-redonda, no tribunal pelas transmutações dos valores em arte! (sic)

Dom Quixote pra lá, Don Quixote pra cá, eis que me apresento seguidamente qualificado para “opinar” e desde que me sinto à vontade pela permanente ausência aqui mencionamentos em alusões propagandísticas e em queixa ao marasmo artístico aqui na nossa terrinha. (sic)

Temos bons artistas, oh lá lá!... Vão desde às florinhas aos bozinhos no campo, às fontes que não tem mais riacho e até aos inconformados no seu canto-chão da miserabilidade abstrato-cubista-expressiva e como última aquisição revolucionante, os carretelismos egocêntricos – solétricos com todas as possibilidades de visualizações esotérico-metafísica e de profunda geometrização para o infinito do absurdo divino. (sic)

Nesse sentido, um abraço geometrizado. João Fahrion.

Porto Alegre, 28.11.1960.

Segue o texto de Iberê também publicado no mesmo jornal, alguns dias depois, e dirigido à jornalista e poeta Lara de Lemos.

<sup>27</sup> Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1994) partiu para o Rio de Janeiro com bolsa do Governo do Estado em 1942, mas, em muitas oportunidades, fez longas estadias em Porto Alegre, onde dava cursos de gravura, como em 1965 no Margs.

<sup>28</sup> Na época, o Teatro Equipe tinha uma galeria de arte que era dirigida por Waldeny Elias.

<sup>29</sup> Lara de Lemos (Porto Alegre, RS, 1922), poeta e jornalista, vive no Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Comunicação de João Fahrion publicada no jornal *Correio do Povo* em 28 de novembro de 1960.

<sup>31</sup> Aldo Obino (Porto Alegre, RS, 1913), começou a trabalhar no jornal *Correio do Povo*, em 1934. Escreveu também para o jornal *A Nação*.





Lara,

Respondendo a você, Lara Lemos, torno minha carta extensiva à escultora Neusa Mattos e ao público que superlotou o Teatro Equipe para debater o que se chamou, com propriedade ou não, “marasmo cultural”.

Compareci ao Teatro Equipe a convite, para manter um diálogo com o público sobre artes visuais e seu desenvolvimento no Rio Grande.

Este diálogo não houve: ninguém propôs nada. Permaneci no debate como ouvinte e penso ter tido o proveito que semelhante situação oferece.

Minha crítica ao ensino artístico (veja-se a entrevista ao amigo Ruy Carlos Ostermann, do *Correio do Povo*) não visava à Escola de Belas Artes de Porto Alegre, mas, é óbvio, abrangia toda uma experiência que é bastante longa, penosa e vivida.

Frequentei o curso primário, as aulas de pintura e modelagem da Escola de Artes e Ofício de Santa Maria, o ginásio, o Instituto de Belas Artes desta cidade, fui um dos fundadores do Grupo Guignard, no Rio, e, mais tarde, frequentei museus e ateliês da Europa.

Apenas anunciei minha desaprovação pelos métodos em que fui educado – concordo, concordo tê-lo feito com veemência, eu os senti na carne –, desencadeou-se aquela discussão improdutiva que todos presenciaram.

Calei. Não me senti na condição de réu ou condenado como diz Neusa Mattos, mas na situação de um homem que, antes, durante e após o debate, foi entendido por poucos.

Ao citar A. Lothe, Léger e outros, e ao aludir à problemática da arte moderna, pretendi colocar a questão nos seus termos próprios por entender ser esse o único meio de estabelecer o entendimento entre o público e artista.

Desejava que, sem ideias preconcebidas, se atentasse para a nova posição dos artistas válidos e atuantes da nossa época, diante de um mundo que se transforma. A partir de Cézanne, surgiu um novo mundo plástico, rico de novas possibilidades e que se amplia sempre mais.

Como resposta, tive o silêncio, como antes já sentira a ironia.

Nada disso teria acontecido, se o Rio Grande espichasse o pescoço fora das suas fronteiras (sic) e desse uma bombeada funda no mundo que o cerca. Com esse gesto simples e até anatômico, veria que hoje outras são as formas de expressão e que outros são também os meios.

A anatomia, que citei como mero exemplo, voltou ao necrotério, e o ponto de fuga concentrou-se na lente da máquina do fotógrafo.

A natureza, no meu caso, o carretel da costureira, não é mais que pretexto para pintar um quadro. A arte é conhecimento, mas uma outra forma de conhecimento.

Quanto à participação do artista nos problemas de seu tempo, está implícita em sua obra. Se assim não fosse, a obra seria sem validade e jamais atuaria como forma de conhecimento

Eu, como se fosse D.Quixote, li livros de cavalaria e saí pelo mundo. Quem tiver inquietação que faça o mesmo.

Para finalizar, repito o que já disse: o homem e o tempo, ou seja, a vida e a morte modelam o mundo.



Fiquem com o tempo aqueles em que o pensamento moderno não penetra.  
Cordialmente,  
Iberê Camargo.<sup>32</sup>

Como podemos constatar, aquela década iniciou e presenciou grandes efervescências; novas perspectivas estavam a caminho, tanto no âmbito artístico-cultural, como no político, e o marasmo até então vigente foi banido. Quanto às mudanças políticas, é desnecessário lembrarmos as consequências do golpe de 1964.

Logo após o referido debate, durante o mês de dezembro, Iberê coordenou um ateliê de pintura em uma pequena sala, nos altos dos abrigos dos bondes, na Praça XV, com o apoio da Difusão de Cultura. Desse curso, participaram Regina Silveira, Paulo Peres, Antônio Gutierrez, Ediria Carneiro, Carlos Velasco, Lucia Pegoraro, Susana Mentz, Clébio Sória, Ênio Lippmann, Maria de Gesu e Walkiria Borba, a maioria alunos do IBA. De fato, o referido evento provocou expressivas consequências, pois foi o nascedouro do atual Atelier Livre da Prefeitura,<sup>33</sup> como é mais conhecido, espaço que teve momentos de grande importância no panorama artístico sul-rio-grandense, além de firmar nos jovens participantes a busca de caminhos inovadores para sua produção plástica.

O citado curso de Iberê também colocou em cena o jovem Carlos Scarinci.<sup>34</sup> Seu papel no grupo era trazer aportes teóricos da estética moderna, questões distanciadas da realidade gaúcha. A partir de então, ele passou a ser atuante no panorama artístico local e, ainda nessa década,<sup>35</sup> assumiu a direção do Margs.

Se o panorama artístico se mostrava em ebulição, vários componentes colaboravam para isso, como a conferência de Walter Zanini<sup>36</sup> no IBA, em 1964, intitulada *Raízes da Arte Contemporânea*, na qual trazia as inquietações que marcavam a arte paulista do momento e também procurava *in loco* ver a arte aqui proposta.

<sup>32</sup> Carta transcrita por Aldo Obino em 7 de dezembro de 1960. Ver *Aldo Obino – notas de arte*, organizado por Cida Golin (2002, p. 114-117).

<sup>33</sup> O Atelier Livre comemorou, em 2010, seu cinquentenário.

<sup>34</sup> Carlos Scarinci (Porto Alegre, RS, 1932): formado em Filosofia pela UFRGS, fez seu mestrado na USP, sendo o tema de sua dissertação *A gravura no Rio Grande do Sul*, publicada pela editora Mercado Aberto e considerada obra referencial sobre o assunto. Scarinci também foi professor de História da Arte no IA.

<sup>35</sup> No período de 1964 a 1967, foi diretor do Margs. Scarinci voltou a esse mesmo cargo como membro de um triunvirato, junto com Vasco Prado e Mirian Avruch, esta última quem de fato dirigiu o museu nesse período.

<sup>36</sup> Zanini estava trazendo ao Margs a mostra 1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional. Em outubro do mesmo ano, expunham desenhos e pinturas no Margs os artistas Giselda e Nelson Leiner.



Enquanto diretor do Margs, Scarinci foi, em parte, o responsável pela vinda da polêmica exposição 5 Pintores de Vanguarda de São Paulo, formado por um grupo de artistas arquitetos paulista.<sup>37</sup> Pela primeira vez, estava sendo apresentada uma arte radicalmente inédita em relação ao que, até então, era feito aqui. Essa exposição provocou intensas reações tanto da imprensa como de alguns artistas, que reagiram de maneira conservadora diante das obras vinculadas à linguagem *pop*, como foi o caso de Fernando Corona e Ado Malagoli. Cabe ressaltarmos que, em São Paulo, essa mesma exposição também havia provocado reações desfavoráveis por parte do público. Dayse Peccinini (1999, p. 140) coloca com propriedade como repercutiu essa exposição entre nós:

[...] compreende-se que a exposição dos cinco arquitetos paulistas chocou o ambiente de Porto Alegre, porque, como a maior parte do país, a relação da arte com a realidade nacional se fazia mediante o folclore, o ingênuo, ou, ainda, um realismo fantástico, ou, então, expressionista – neste último caso, um realismo convencional, do socialismo de antes da guerra.

Dentro desse panorama de inovações, uma presença marcante foi a de Avatar Moraes,<sup>38</sup> artista que mantinha estreita ligação com a vanguarda carioca, tendo com ela participado de inúmeras exposições, como a Opinião 66. Avatar agia como ressonância das inovações que dominavam o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, como podemos ver em alguns dos seus trabalhos, precursores do formato caixa-objeto entre nós. Ele foi um dos mais instigantes artistas a furar bloqueios, fossem estes geográficos, ideológicos ou artísticos. Em meados dos anos 1960, partiu para lecionar na novíssima Universidade de Brasília,

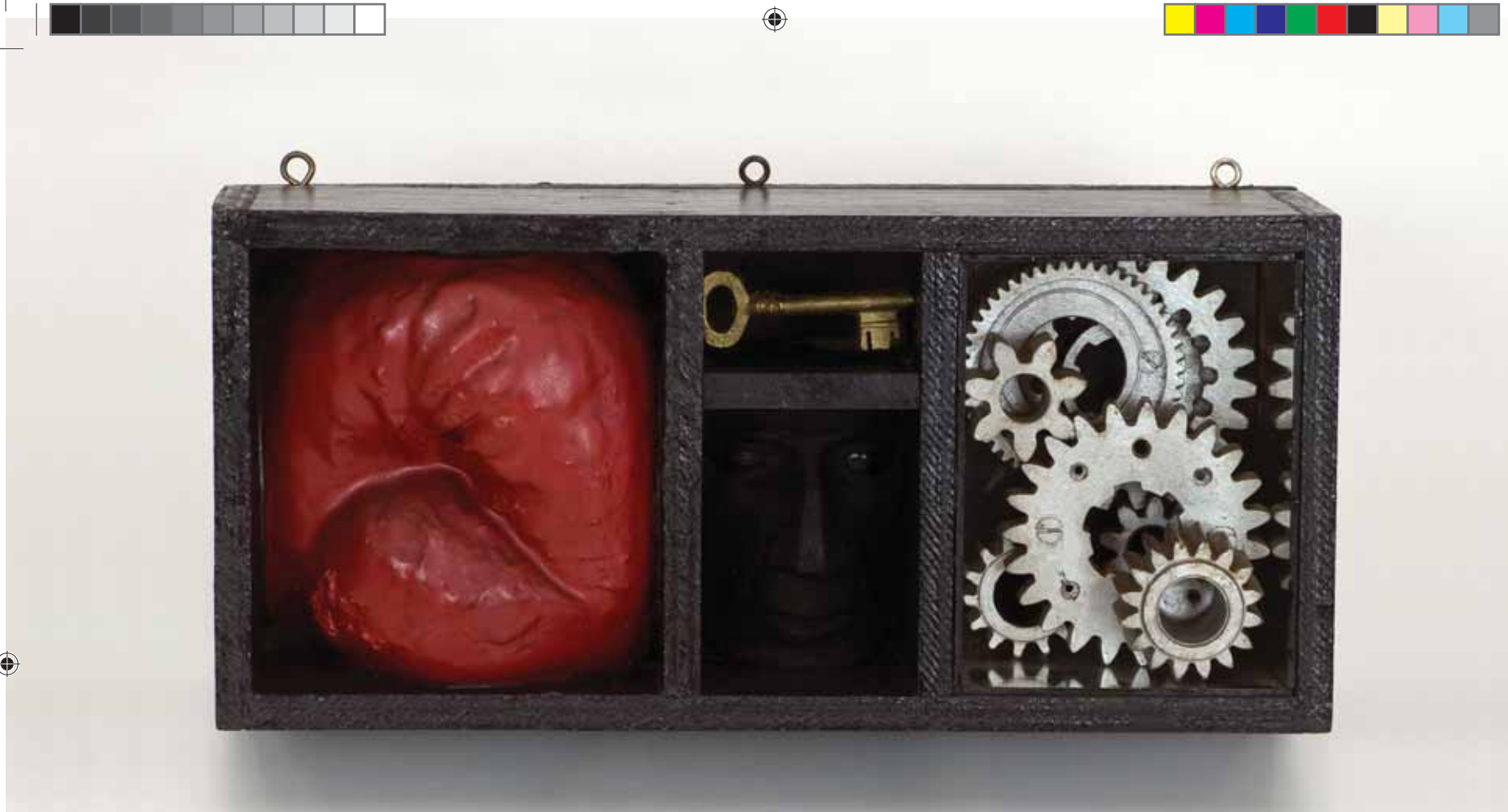
<sup>37</sup> O grupo era composto por Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Sílvio Oppenheim e Samuel Spiegel. A exposição ocorreu no Margs com apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil - RS no período de 5 a 24 de maio de 1965.

<sup>38</sup> Avatar Moraes (Bagé, RS, 1933) participou do Clube de Gravura de Porto Alegre.



Avatar Moraes  
*Obelisco*, sem data, 191,5 x 32 x 42cm,  
madeira, isopor, poliéster, pregos e  
objetos de sucata.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





Avatar Moraes

*Caixa 3*, sem data, 15 x 32 x 10cm, madeira, tecido, tinta acrílica e objetos de metal.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

mas continuava mantendo uma proximidade com os colegas gaúchos. Na década de 1970, pelo contexto militar da época, deixou sua produção artística em segundo plano, dedicando-se à docência no Rio de Janeiro. Em 1985, voltou à sua escola de origem, o atual Instituto de Artes, onde fez uma importante conferência sobre sociologia da arte. Mesmo esporádicos, outros eventos dessa natureza possibilitavam que o público se familiarizasse com soluções formais e conceituais de novos alinhamentos estéticos que superavam a tão propalada dicotomia figuração *versus* abstração. Nesse



sentido, consideramos importante a mostra coletiva promovida pelo Lions Club no espaço do Mata-Borrão,<sup>39</sup> em 1969, que, mesmo sem escândalos, apresentou obras de 37 participantes, onde predominavam artistas que haviam passado, ou ainda permaneciam, na então Escola de Artes. Essa era também uma forma de educar o olhar do grande público, uma vez que esse espaço estava localizado em uma área central de Porto Alegre, servindo para exposições genéricas. Dessa maneira, tornava-se um espaço mais “público” para as artes. Lembramos que o Margs ainda não tinha sua sede definitiva.

Se, de uma parte, recebíamos os ventos de Woodstock, também os ventos que em maio de 1968 haviam sacudido Paris repercutiam aqui, entre os estudantes, na tomada do prédio da Filosofia da UFRGS, contra o expurgo dos professores pelo aterrador AI-5, que, dentre outras consequências, provocou o boicote internacional à Bienal de São Paulo. De outra parte, toda essa efervescência política impulsionava o meio cultural e artístico gaúcho para rupturas mais radicais, que se fariam presentes na década seguinte.

Ainda no IBA dos anos 1960, a renovação do corpo docente certamente trouxe mudanças substanciais. Regina Silveira havia sido convidada, em 1964, para ser assistente de João Fahrion na disciplina de pintura. Posteriormente, foi assistente de Ado Malagoli, cargo em que permaneceu até 1968, quando partiu como bolsista para estudar História da Arte na Espanha, onde conheceu Julio Plaza, que se tornou seu companheiro por 20 anos. Nessa mesma década, Luiz Barth, Paulo Peres e Danúbio Gonçalves ingressaram como professores na Escola de Artes, sendo que os dois últimos eram também professores no Atelier Livre da Prefeitura. No final dos anos 1960, junto às mudanças que se processavam no ensino da Escola de Artes, foi criada a disciplina de cerâmica, e Marianita Linck,<sup>40</sup> que voltava de um recente aperfeiçoamento no Japão, foi convidada para estruturá-la, tornando-se também sua primeira professora. Marianita estruturou a disciplina com base na valorização técnica, o que encontramos também em seu trabalho plástico. A disciplina ganhou reconhecimento e, na década de 1980 passou a ser uma terminalidade, ou seja, o aluno podia, a partir de então, ser diplomado em cerâmica.

Na escultura, Fernando Corona preparava seus sucessores entre os alunos de destaque. A partir de 1963, Bella Althoff<sup>41</sup> foi sua assistente, mas foi Carlos Tenius quem de fato o substituiu, a partir de 1964, dividindo o cargo com Dorothea

<sup>30</sup> O Setur – Mata-Borrão, prédio construído para exposições genéricas do Governo do Estado, localizava-se na esquina da Av. Salgado Filho com a rua Andrade Neves. O seu nome devia-se ao formato arquitetônico da construção de dois andares que lembrava, em sua aparência, um mata-borrão.

<sup>40</sup> Maria Annita Tollens Linck (Porto Alegre, RS, 1924), assina Marianita Linck.

<sup>41</sup> Rosa Amélia Althoff (Tubarão, SC, 1941 - Tubarão, SC, 1991), com o nome artístico Bella Althoff, foi contemporânea de Regina Silveira no IA.



Vergara<sup>42</sup> e, posteriormente, com Carlos Martins Costa. Outros escultores buscavam uma renovação em sua linguagem formal e conceitual, independentemente da formação que faziam no IA, como Joyce Schleiniger, Luiz Gonzaga, Jader Siqueira,<sup>43</sup> Gilberto Pegoraro<sup>44</sup> e Clovis Peretti,<sup>45</sup> dentre outros.

Joyce Schleiniger<sup>46</sup> iniciou uma promissora carreira na escultura, sobretudo usando madeira policromada, com formas geométricas e cores puras, a qual pode ser associada a Rubem Valentim, embora não tenhamos confirmação de influência direta desse artista em sua obra.

Vasco Prado<sup>47</sup> e Xico Stockinger<sup>48</sup> são dois artistas que, embora não tendo



Joyce Schleiniger  
Sem título, 1970, 28,5 x 41 x 12cm, madeira policromada.  
Coleção Marilene Pieta, Porto Alegre, RS.

<sup>42</sup> Dorothea Vergara Pinto Silva (Porto Alegre, RS, 1923).

<sup>43</sup> Jader Osório de Siqueira (Pelotas, RS, 1928 - Porto Alegre, RS, 2007).

<sup>44</sup> Gilberto Pegoraro (Porto Alegre, RS, 1941) vive e trabalha atualmente em Criciúma, SC.

<sup>45</sup> Clóvis Peretti (Frederico Westphalen, RS, 1935 - Porto Alegre, RS, 1995).

<sup>46</sup> Joyce Schleiniger (Santa Maria, RS, 1947), transferiu-se para os Estados Unidos.

<sup>47</sup> Vasco Prado (Uruguaiana, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1998), escultor, desenhista e gravador. Em 1940, foi aluno do Curso Técnico de Arquitetura, não chegando a completá-lo.

<sup>48</sup> Xico Stockinger (Traum, Áustria, 1919 - Porto Alegre, RS, 2009).





mantido vínculos diretos com o IA, influenciaram a formação dos jovens de então, tanto por seus posicionamentos em face do panorama artístico da época, como por suas atividades associadas ao ensino no Atelier Livre. Ambos, também nos anos 1960 e 1970, marcaram a renovação dos espaços públicos de Porto Alegre.

Carlos Tenius,<sup>49</sup> desde o início de sua formação, buscou a inovação formal e técnica, o que se confirmou ao longo de sua carreira. Reconhecido sobretudo por peças de grande porte, tem duas obras localizadas em espaços nobres da cidade: *Chegada dos açorianos* e *Homenagem ao Gen. Castelo Branco*. Essas esculturas, ambas da década de 1970, sintetizam sua pesquisa com ferro-gusa. O conjunto que homenageia os açorianos é de rara felicidade, tanto pela simbiose formal com figuras aladas transformadas em barco ou o inverso, como pela integração ao espaço circundante, tornando-se monumental pela grandiosidade física e simbólica. Esse artista transitou ainda por composições em ferro que recebiam acréscimos de cor, especialmente de vermelho, acentuando o contraste com o preto do ferro e resultando em formas abstratas.

O escultor Luiz Gonzaga de Mello Gomes,<sup>50</sup> Gonzaga como é conhecido, complementou suas pesquisas no curso de especialização junto ao professor Fernando Corona. Nesse período, suas obras já apresentavam um direcionamento para elementos simbólicos, esotéricos, associados



Carlos Tenius

Sem título, sem data, 144 x 31 x 16cm, ferro e tinta.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>49</sup> Carlos Tenius (Porto Alegre, RS, 1939).

<sup>50</sup> Luiz Gonzaga de Mello Gomes (Júlio de Castilhos, RS, 1940) iniciou sua carreira docente na Faculdade de Artes de Santa Maria, onde já estavam os colegas Yeddo Titze, Dorothea Vergara, Cláudio Carriconde. Na comemoração dos 100 Anos do IA-UFRGS, fez doação de duas obras que estão no saguão da Sala Fahrion, na Reitoria da UFRGS.





Luiz Gonzaga  
*Lembrança nº 1*, 1967,  
201 x 53 x 8cm, talha em  
madeira.  
Acervo da Pinacoteca Aldo  
Locatelli / Prefeitura de Porto  
Alegre, Porto Alegre, RS.

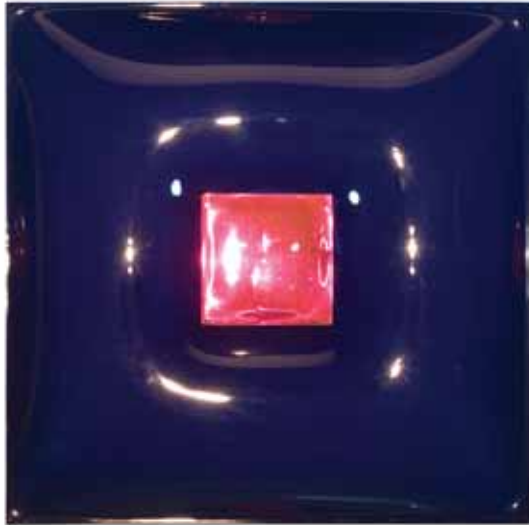


Luiz Gonzaga  
*O rio*, 1989,  
215 x 67 x 18cm, resina.  
Museu de Arte do  
Rio Grande do Sul  
Ado Malagoli,  
Porto Alegre, RS.





Carlos Tenius  
*Monumento aos açorianos*, 1974, 15 x 24m, aço cor-ten.  
Praça dos Açorianos, Porto Alegre, RS.



Ilsa Monteiro  
*O encontro - paz*, déc. 70, 67 x 67 x 10cm, objeto em acrílico.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,  
Porto Alegre, RS.

a cultos africanos. Na década de 1980, Gonzaga transferiu-se para o IA-UFRGS, período em que seu trabalho transmite a soma de vigor e suavidade vinda de sua relação atávica com a natureza, tanto física quanto espiritual. Suas formas continuam imbuídas de força mítica, porém com mais sutileza. Outros nomes ainda permanecem silentes, à espera de que seus trabalhos sejam dimensionados pelo que representaram à época de sua elaboração, como é o caso de Ilsa Monteiro.<sup>51</sup> A artista destacou-se, na passagem dos anos 1960 para os 1970, pela elaboração de objetos em acrílico, que, na época, era um material identificado como símbolo de vanguardismo e modernidade. No conjunto de seus trabalhos, percebemos que ela explorou as propriedades formais do material, como a transparência e a fácil e rápida maleabilidade, desenvolvendo uma construção formal que se ajustava à terminologia de suas composições abstratas. São obras-objeto para serem colocadas na parede ou em suporte horizontal, compostas por planos que se harmonizam formalmente, muitas com contrastes vibrantes de cor. Suas propostas estavam muito mais vinculadas a resultados de um formalismo estético do que a inquietações de outra ordem. Também Maria Teresa Fontoura<sup>52</sup> encontrou nos objetos em acrílico um encaminhamento para suas pesquisas, até então vinculadas à pintura. Essa artista participou em 1970 da exposição Gaúchos em Brasília juntamente

<sup>51</sup> Ilsa Monteiro (Porto Alegre, RS, 1925) atualmente reside no Rio de Janeiro. Em 2008, a Secretaria Municipal de Cultura realizou uma retrospectiva de sua obra no Paço Municipal de Porto Alegre.

<sup>52</sup> Maria Teresa Fontoura (Porto Alegre, RS) foi, juntamente com Ilsa Monteiro, premiada no 3º Salão de Artes do Centro Acadêmico Tasso Corrêa, em 1969, onde ambas apresentaram objetos em acrílico.



com Carlos Tenius, Paulo Porcella, Carlos Pasquetti, Roberto Cidade, Alice Brueggemann, Clébio Sória, Plínio Bernhardt, Ênio Lippmann, Clóvis Peretti, Waldeny Elias, Gumercindo Pacheco, Sônia Ebling, Romanita Disconzi, Vera Chaves Barcellos, Joyce Schleiniger e Dimitri.

Outros artistas também exploraram as possibilidades do objeto, tais como Paulo Porcella e Maria Lídia Magliani, que, na exposição coletiva na Galeria Leopoldina, em 1969, apresentaram, cada um, uma caixa-objeto. Algumas vezes, esses objetos vinham carregados de alto teor simbólico, em outros momentos os elementos e a temática empregados eram bem explícitos de denúncia da situação política vigente, herança tardia da nova figuração.

O trabalho de Magliani,<sup>53</sup> tanto na pintura como no desenho, é impregnado de uma grande carga social. A artista sobrecarrega seus trabalhos com alta dose de expressão formal e pictórica, colocando o corpo feminino em destaque, com formas grotescas, para denunciar a desigualdade e a exploração da mulher. Esses trabalhos apresentam seu engajamento ao movimento feminista da época. Por vezes, o corpo está prensado em sumária *lingerie*, reforçando a distância

<sup>53</sup> Maria Lídia Magliani (Pelotas, RS, 1946). É pintora e desenhista. Vive atualmente no Rio de Janeiro.



Paulo Porcella  
*Caixa*, 1967, 42 x 30cm, acrílico sobre engrenagens coladas em madeira.  
Coleção do artista, Porto Alegre, RS.



Maria Lídia Magliani  
Sem título, 1977, 60 x 50cm, desenho sobre papel.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

dos modelos de campanhas publicitárias da realidade cotidiana.

Ainda em relação a esses novos formatos experienciados por vários artistas, cada um impregnando o resultado formal com sua linguagem própria, citamos Vera Chaves Barcellos.<sup>54</sup> Após trabalhar com a gravura tradicional, a artista também utilizou, de maneira singular, o acrílico como recurso plástico, usando-o como suporte para a impressão de suas xilogravuras ao criar o *Triptico para permutações*.<sup>55</sup> Essas gravuras-objeto traziam a inovação de superpor duas chapas de acrílico, presas verticalmente em um suporte de madeira, podendo, dessa maneira, serem manuseadas e alteradas ao gosto do observador. Salvo engano, essa foi a primeira vez, entre nós, que um artista propôs a interferência efetiva do observador na obra, prática que já se tornara habitual nos grandes centros artísticos. Esse trabalho foi apresentado em

<sup>54</sup> Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, RS, 1938) diplomou-se em música, no IBA em 1956. Retornou em 1958, para o curso de Artes Plásticas, interrompendo-o em 1961-1962. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre, RS e em Barcelona, Espanha.

<sup>55</sup> *Triptico para permutações*, de 1967 é uma impressão sobre acrílico e madeira, com 35 x 90 x 10cm. Ver no catálogo *O grão da imagem* (2007, p. 63).



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Brasília, nos anos 1970 na coletiva Arte Gaúcha, junto com a série *Permutáveis – Combináveis* e *Cubo*. Este último era, de fato, um cubo, tendo cada uma de suas faces recoberta por gravura e seu aspecto alterado, dependendo de como fosse colocado pelo observador. Nesse período, a artista trabalhava, ainda, com formas abstratas de cunho orgânico, denominadas *Semente*, *Contraste*, *Opressão*, *Noite* e *Vento*. Seu caminho artístico, posteriormente, direcionou-se para a fotografia e outras pesquisas de foco mais conceitual, como a *performance* e a instalação.

Nos anos 1970, seus interesses sintonizavam com as inquietações de jovens recém-formados no IA, que questionavam o sistema artístico vigente e a própria razão da arte como tal. No final de 1976, um grupo constituído por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Álvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos assinou um manifesto contra a mercantilização da arte, ato de grande destaque ocorrido no Margs.

Dos encontros entre esses artistas, originou-se o Grupo Nervo Óptico, que perdurou até 1978, o qual buscava romper com as propostas de arte de então. Lembramos que o momento era de efervescência contra a repressão militar, que lentamente acenava com a possibilidade de abertura aos perseguidos políticos. Posteriormente, de 1979 a 1982, com um grupo mais

Vera Chaves Barcellos  
*Abstração da paisagem*, 1964, 30 x 37,5cm, litografia.  
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

*Movimento II*, 1966, 60 x 47,5cm, xilogravura.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Vera Chaves Barcellos  
Série *Permutáveis*, 1967, 30,5 x 30,5 x 5,5cm,  
xilogravura sobre acrílico com suporte de madeira.  
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

*Despertar*, 1973, 98,4 x 72cm, xilogravura.  
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre,  
Porto Alegre, RS.





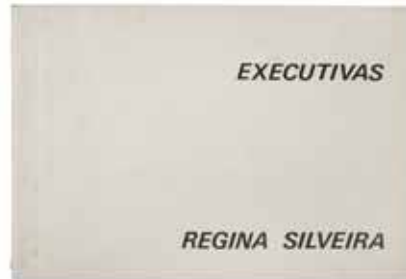
Carlos Asp  
*Dentro e fora*, 1977, 75 x 75cm, técnicas diversas e colagem.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





Carlos Pasquetti  
Sem título, 1978, 72,5 x 101cm, pastel oleoso e nanquim sobre papel.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.





Regina Silveira  
*Executivas*, 1977,  
10,5 x 15,5cm,  
livro de artista.  
Coleção particular,  
Porto Alegre, RS.



amplo e eclético, Vera Chaves Barcellos organizou o Espaço N.O. Centro Alternativo de Cultura,<sup>56</sup> como um núcleo de arte experimental. A formação desses dois grupos foi fruto de inquietações artísticas, tendo repercussão local e nacional incontestemente, pois envolviam todas as linguagens artísticas, marcadas, sobretudo, por novos experimentos corporais, espaciais e técnicos que indicavam uma ruptura com o meio artístico reconhecido.

Acompanhando a trajetória de cada participante, constatamos que alguns retornaram ao Instituto de Artes na condição de professores<sup>57</sup> e, como tal, tiveram a possibilidade (mesmo não premeditada) de atualizar o ensino artístico contra o qual tantas vezes se insurgiram.

<sup>56</sup> Sobre o tema, ver *Espaço N.O., Nervo Óptico* (Carvalho, 2004).

<sup>57</sup> Carlos Pasquetti inicialmente lecionava cenografia no Departamento de Artes Dramáticas, transferindo-se para o Departamento de Artes Visuais em 1981, onde foi responsável pela disciplina de desenho, sendo uma referência como professor; foi diretor do IA de 1993 a 1997. No mesmo período, Mara Álvares também assumiu a disciplina de pintura. Romanita Disconzi ingressou como professora do IA em 1977, tendo sido diretora do Margs entre 1995 e 1996. Destacamos que Vera Chaves, de 1970 a 1977, lecionou na faculdade de Artes da Feevale, em Novo Hamburgo-RS. Carlos Asp também teve um percurso docente ligado ao Centro de Artes de Florianópolis.



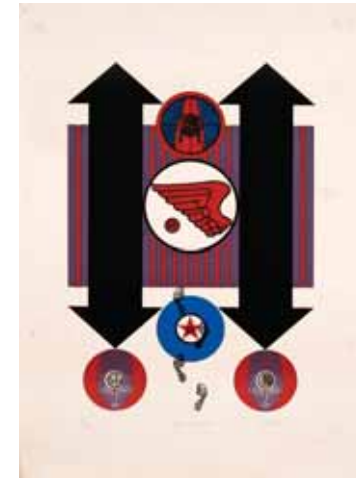




### Ventos levam e trazem

Regina Silveira,<sup>58</sup> contemporânea de Vera Chaves Barcellos, Avatar Moraes, Paulo Porcella e Waldeny Elias, teve reconhecido seu talento desde a entrada no IA, mas sua ascensão artística ocorreu a partir da transferência para São Paulo, no início da década de 1970, onde se vinculou à ECA-USP como professora. Contudo, por conhecer bem nossa realidade local, não abandonou os pagos, vindo constantemente apresentar seus trabalhos entre nós. No entanto, sua partida para São Paulo foi sentida, por alguns professores da época, quase como uma traição,<sup>59</sup> como se tivessem perdido uma propagadora de suas ideias. Esse apego ou desejo de não deixar partir nossos ídolos parece fazer parte de nossa cultura. Elis Regina também foi considerada desertora!

Regina Silveira<sup>60</sup> retornou a Porto Alegre em 1969, juntamente com Julio Plaza, momento em que realizaram o curso de serigrafia. A maioria dos participantes eram alunos da então Escola de Artes: Carlos Pasquetti, Elton Manganelli, Carlos Asp, Romanita Disconzi e Vera Chaves Barcellos. Julio Plaza, nessa oportunidade, também apresentou, na Galeria do IAB, seu livro-objeto *Poemas de Augusto de Campos*. Em 1971, os dois artistas voltaram a Porto Alegre para ministrar outro curso, denominado Proposições Criativas, no qual a prática da *performance*, de intervenções junto à natureza, era feita concretamente, ou seja, vivenciavam-se propostas que rompiam definitivamente com as categorias do bi e do tridimensional. Lembrando que nomes expressivos como Hélio Oiticica e Lygia Clark ainda não repercutiam entre nós, essas experiências revigoraram o meio artístico local, o que possibilitou uma melhor compreensão das novas vanguardas, que já haviam aportado no Rio de Janeiro e em São Paulo, vindas, sobretudo, dos Estados Unidos.



Romanita Disconzi  
*Marca registrada*,  
1971, 92,2 x 65,5cm, serigrafia.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

<sup>58</sup> Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939).

<sup>59</sup> Pertinente observação feita por Marilene Pieta (1995) em seu livro: *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*.

<sup>60</sup> Em 1978 Regina fez a mostra *Obra Gráfica*, apresentada na Galeria Barão de Santo Ângelo, no IA-UFRGS. Nesta, já se identificava o encaminhamento de suas pesquisas para sombras, perspectivas e distorções, uma das marcas de seu trabalho posterior.



Computando esses acontecimentos, podemos dimensionar a importância dos mesmos, sobretudo para os inquietos jovens da Escola de Artes, que passavam a ter experiências concretas com essas inovações artísticas. Para muitos participantes, era a primeira vez que se deparavam com uma discussão embasada na teoria da informação de vertente semiótica.

Sobre a repercussão desses cursos, Romanita Disconzi<sup>61</sup> fez um depoimento contundente: “[...] conceitualmente foi com o Plaza e a Regina, depois do curso de serigrafia, que me abriram o mundo da semiótica, com leituras de McLuhan, semântica-metonímia”.<sup>62</sup> Desse mundo semiótico, certamente vieram as referências para seu trabalho em serigrafia, embora, segundo ela, já em sua infância “[...] gostasse muito de decifrar as cartas enigmáticas”,<sup>63</sup> que eram compostas por códigos e vinham encartadas em revistas semanais. Da mesma forma, a linguagem das histórias em quadrinhos lhe fornecia combustível visual para a elaboração de seus primeiros enigmas plásticos. Ainda que pertencendo à mesma geração de Regina Silveira e demais colegas citados, Romanita fez um percurso mais tardio, retomando realmente seu espaço a partir da primeira individual, em 1967, na Galeria Leopoldina. Desde então, sua dedicação

Romanita Disconzi

*Totem de interpretação*, 1969, 150 x 60 x 30cm, módulos de madeira pintados.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

<sup>61</sup> Romanita Disconzi (Santiago, RS, 1940).

<sup>62</sup> Depoimento à autora em 10 de março de 2010.

<sup>63</sup> Idem nota 62.



à arte foi integral. Suas serigrafias trazem signos da comunicação de massa, como setas, flechas, indicativos de sinal de trânsito, utilizando-se, ainda, de palavras. Também usa símbolos da cultura religiosa, como o coração flechado do Sagrado Coração de Jesus e pontos riscados de umbanda. Nesse caminho, Romanita dialoga, dentre outros, com a iconografia das obras de Henrique Fuhro e Léo Dexheimer. Além disso, a artista também construiu obras-objeto, como o *Totem de interpretação* (1969), que pertence ao Margs e é composto por módulos de madeira policromados, sobre os quais ela apresenta signos de cultura de massa. Podemos ver que essa vertente, vinculada, em parte, à *pop art* norte-americana, somada à interpretação dos artistas acima citados e aos elementos da cultura de massa brasileira, teve sua continuidade em gerações seguintes, entre nós.



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

### O Salão de Artes Visuais da UFRGS

Voltamos ao marco inicial, à análise da importância dos salões de arte promovidos pela Universidade e sua repercussão em nosso panorama artístico. Nos anos 1970, em plena repressão política, efervescência estudantil, manifestações artísticas e culturais que denunciavam, sem subterfúgios e sob pena de punição, a situação vigente no País, criou-se o Salão de Artes Visuais da UFRGS. De âmbito nacional, teve quatro edições: em 1970, 1973, 1975 e 1977. Respondia, em parte, às inquietudes geradas, no âmbito universitário, em relação à arte de então e trazia espaço para as inovações

Paulo Porcella

*Homenagem a um orixá*, sem data, 137 x 137cm, acrílico e colagem sobre tela.  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



que se encaminhavam naquele momento.<sup>64</sup> Muitas das premiações marcaram a maciça presença de ex-alunos da Escola de Artes, como Paulo Porcella, que recebeu o prêmio pela pintura *Homenagem a um orixá*, e Carlos Pasquetti, que, com Clovis Dariano, Mara Alvares e Fernanda Cony foi premiado pelo conjunto de trabalhos em desenho sobre fotografia *Triacantho*. Rose Lutzenberger foi premiada por escultura em módulos de alumínio. Carlos Pasquetti recebeu ainda, em 1977, o grande prêmio, com o seu desenho intitulado *Exercício para forma*.

O quanto o Curso de Artes Plásticas, enquanto mobilizador de potências criativas, atuou na consolidação e na legitimação da produção plástica do Rio Grande do Sul pode ser visto hoje, decorridos os 100 anos de sua fundação. O centenário permite-nos ver o quanto essa instituição aglutinou efervescências criativas, estimulou as inovações artísticas e incorporou as informações do que ocorria fora dos seus limites.

Os eventos que elegemos para balizar temporalmente nossa reflexão, o Salão Pan-Americano (1958) e o Salão de Artes Visuais da UFRGS (1970), servem para emoldurar esse período dinâmico das artes plásticas do Rio Grande do Sul. A análise da produção dos alunos, dos docentes e dos eventos que constituíram esse curto período de quase duas décadas revelam as consideráveis mudanças que ocorreram no antigo IBA e atual Instituto de Artes, tanto no ensino quanto na postura dos seus professores. Mantendo os mesmos princípios (comissão de seleção, exposição pública dos selecionados e atribuição de prêmios), esses Salões não só mostraram a produção artística da época, mas, sobretudo, ao retratarem as diversas faces da mais antiga instituição de ensino de arte no Estado, funcionaram como termômetros daquele período. Eles exemplificam como e em que condições aconteceram as transformações que tornaram esse período vital para as artes plásticas do Rio Grande do Sul.

---

<sup>64</sup> Vale lembrarmos que alguns dos premiados nos Salões haviam participado dos cursos de Regina Silveira e Julio Plaza em 1969 e 1971.

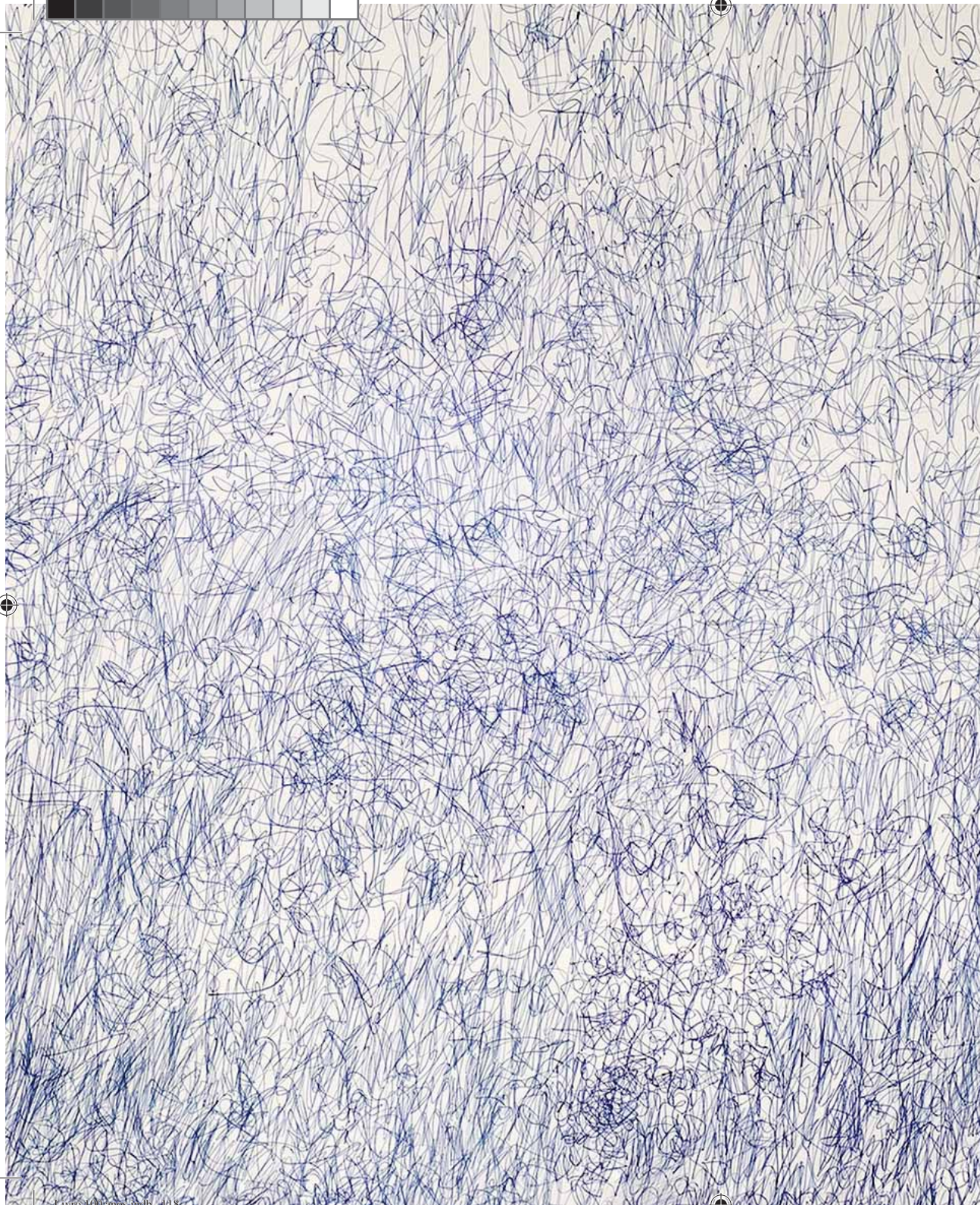




## Referências

- BRITES, Blanca. As trilhas do fazer. In: PAULO PERES. *Projeto Caixa: resgatando a memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1999 (Catálogo).
- CARVALHO, Ana Albani de (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CATÁLOGO do 1º Salão Pan-Americano de Artes, 1958. Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.
- CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: Edições UFRGS; Instituto Estadual do Livro - DAC/SEC, 1977.
- GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino – Notas de Arte*. Porto Alegre: Margs, Nova Prova; Caxias do Sul: EducS, 2002.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.
- O GRÃO da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007 (Catálogo).
- PECCININI, Dayse. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.







## Experiências de Ruptura nas Artes Visuais

ICLEIA BORSA CATTANI  
MARIA AMÉLIA BULHÕES

### **Rupturas: um conceito e a realidade de uma instituição**

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

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





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

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

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

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







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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



Em decorrência do desenvolvimento da área teórico-reflexiva, em 1996 implantou-se na graduação uma terminalidade em História, Teoria e Crítica (destacando-se que não havia, nessa época, nenhum curso de graduação na área, no Brasil). A implementação de novas disciplinas na graduação em Artes Visuais<sup>4</sup> foi fundamental também para o desenvolvimento reflexivo dos artistas. As disciplinas teóricas tornaram-se importantes ferramentas para pensarem o próprio trabalho, repercutindo, assim, diretamente nas mudanças que se processaram e no fortalecimento da arte contemporânea no Estado. Dando segmento a essa expansão do campo reflexivo conceitual e de pesquisa, em 2010 foi criado o Curso de Graduação em História da Arte.

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

### **Figurações e categorias tradicionais da arte: rupturas dentro da tradição**

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



Rio Grande do Sul, possuíam essa característica. Por trás da hegemônica continuidade da figuração modernista e da consolidação de um sistema moderno das artes, novas propostas de ruptura vinculadas à figuração instauraram-se a partir do Instituto de Artes. É interessante observar-se que, entre 1965 e 1975, houve, no País, o maior número de salões de todo um largo período e que a maioria deles foi responsável pelo lançamento de novos nomes que se consagraram rapidamente. Vários artistas gaúchos participaram, por exemplo, do Salão do Jovem Desenho Nacional, organizado pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob a coordenação de Walter Zanini, sendo alguns deles, inclusive, premiados.<sup>8</sup> Esse salão era um dos polos mais importantes de premiação nacional e de difusão de tendências mais atualizadas com os movimentos internacionais. Esse tipo de reconhecimento dos artistas locais era de grande importância, uma vez que os salões, aqui, não abriam espaço para produções mais ousadas e não havia uma crítica atuante e especializada em artes visuais capaz de realizar a tarefa de difusão e legitimação de novas tendências. Os anos 1970 foram um período de grandes disputas estéticas, rompendo, de certa forma, com a orientação modernista figurativa que a Escola de Artes mantivera até os anos 1960. O Salão de Artes Visuais da UFRGS<sup>9</sup> foi muito importante no processo de renovação e na afirmação de novas tendências. Esses salões estimularam novas propostas, aceitando categorias até então marginalizadas, como fotografia, instalações e objetos, além das mais tradicionais.

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

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

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

<sup>9</sup> O Salão teve quatro edições: em 1970, 1973, 1975 e 1977.



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

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

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



Foto: Acervo da IIB.

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



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

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

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

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



Foto: Clóvis Daritano.



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

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

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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

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





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

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

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

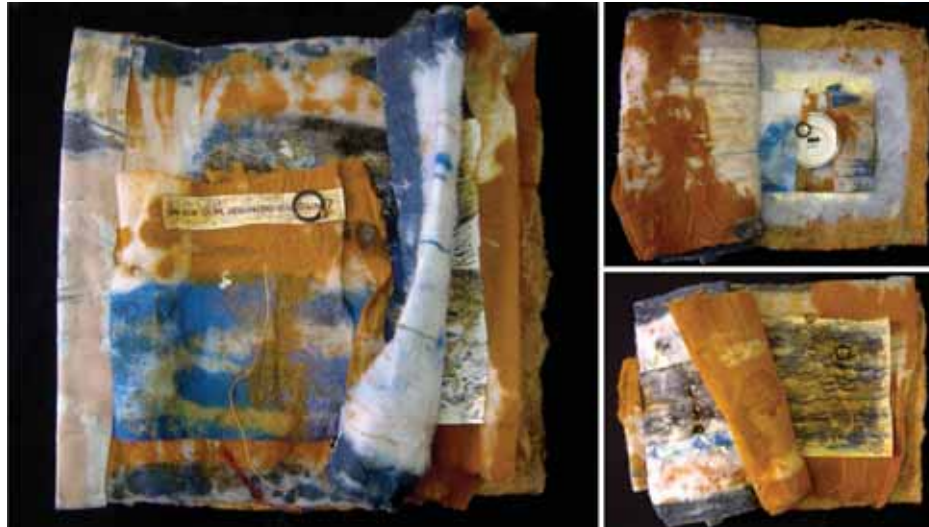


Nos anos 1990, houve certa continuidade dentro dos pressupostos da nova pintura, mas trazendo inovações. Julio Ghorzi, então estudante, iniciou um trabalho sobre suportes não convencionais, como *jeans* e veludo, realizado com tinta esmalte. Em completa contradição com o material empregado, Julio fazia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

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

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

Foto: Acervo da artista.



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





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



Foto: Arquivo da artista.

Marilice Corona

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



Foto: Acervo do artista.



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

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

Ricardo Perufo Mello, também aluno de doutorado, elabora o que denomina “pictorialidades limítrofes”. Partindo de antigos vídeos, seleciona um *frame*, fotografa-o em *slide* e transpõe a imagem resultante para uma superfície de metal. A projeção da imagem é pintada em suas minúcias, cor por cor, reticuladas, com as falhas e interferências da imagem original do vídeo. Ricardo explora a crescente diluição e rarefação cromática que observa nessas imagens ao longo dos meses em que o *slide* fica projetado no trabalho de transposição. Ao lado dos títulos das pinturas, consta o número de horas de trabalho, por exemplo, *Imersão noturna #061(246 horas)*, trazendo o tempo do processo para a obra acabada.

Ainda nos anos 1980, também na escultura ocorreu uma ruptura no meio local, onde a tradição da escultura moderna era muito forte. Lia Menna Barreto desenvolveu uma obra que rompeu com os padrões ainda conservadores da escultura no IA, criando *assemblages* com bonecas cujos corpos ela até hoje desmembra, corta, derrete. Num trabalho realizado naquela data, Lia “passou a ferro” pequenas bonecas de plástico sobre metros de seda pura. O plástico derreteu, achatou-se e aderiu ao tecido; de longe, dir-se-ia ser uma padronagem entre sistemática e aleatória; de perto, viam-se as pequenas figuras se-





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

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

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



Foto cedida por Icleia Cattani

Lia Menna Barreto

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



Foto: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



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

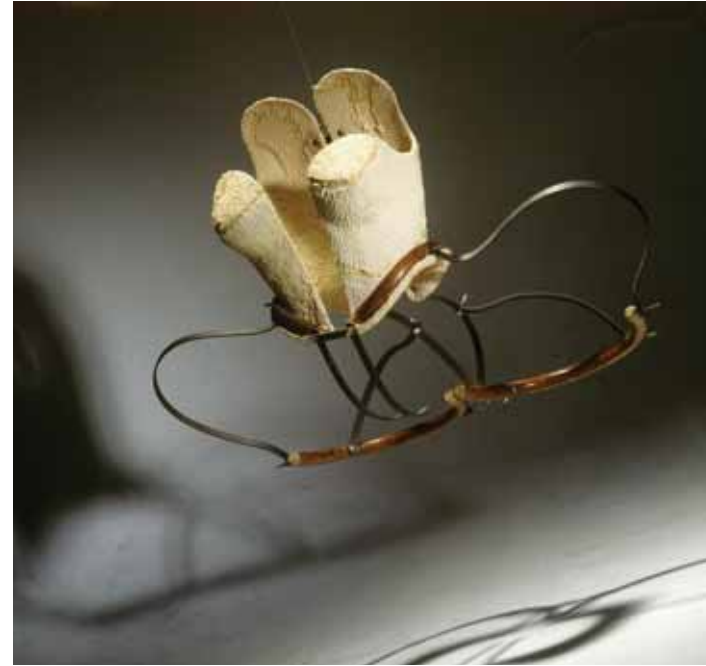


Foto: Clóvis Dariano.

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

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

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



Foto: Acervo do artista.

Flávio Gonçalves

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

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

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



Foto: Leopoldo Plentz



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







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

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

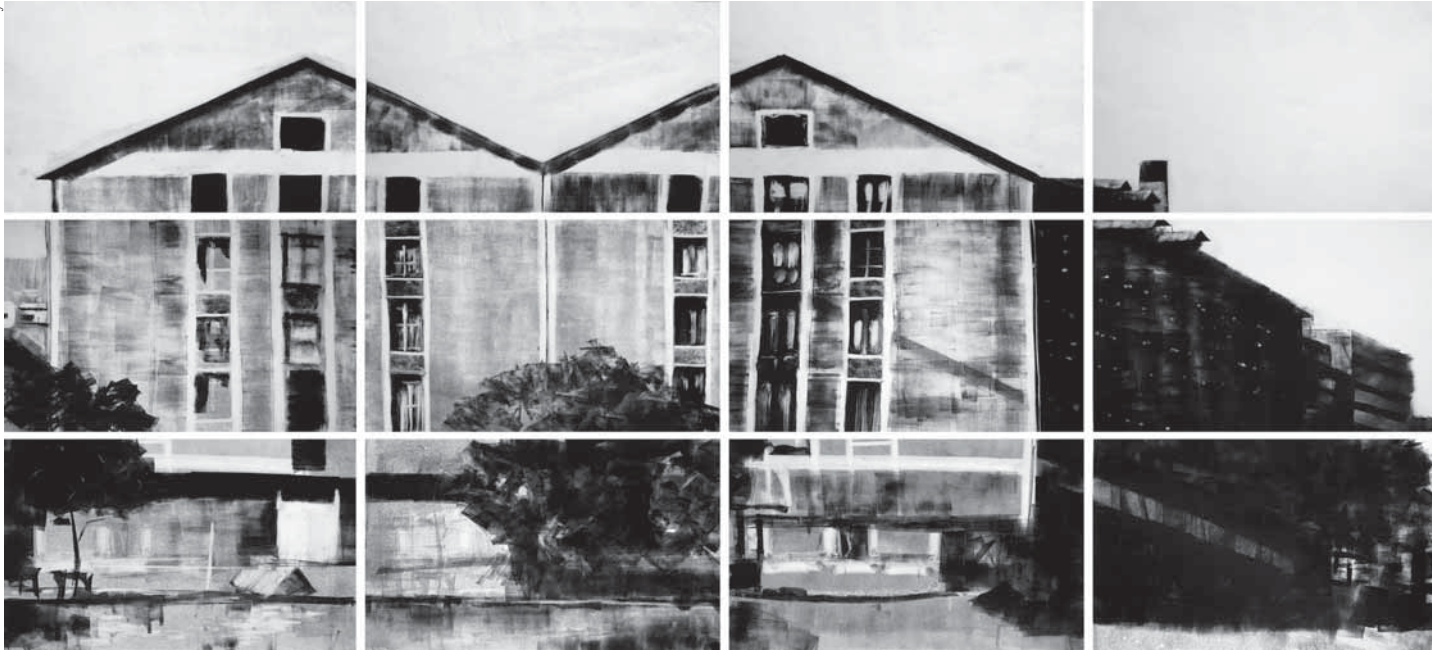
Maristela Salvatori deu continuidade a essa ruptura com os princípios da gravura tradicional ao criar monotipias de grandes dimensões, realizadas em folhas de papel que se justapõem umas às outras, mas formando disjunções na imagem e nos seus limites, internos e externos. Ela cria uma imagem modular,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



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



Foto: Sandra Rey.



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

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

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





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

### **Novas conexões, novas categorias e novas tecnologias**

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

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

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

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



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

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

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

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





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

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

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



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

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



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

#### Espaço N.O.

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



Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

#### Espaço N.O.

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

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

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

<sup>14</sup> Dentre os quais, Paulo Bruscky, Regina Vater, Hélio Oiticica e outros.





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

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

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

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

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



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

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

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





Foto: Fundação Vera Chaves Barcellos.

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





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

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

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

Regina Silveira

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





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



Foto: Paulo Gomes e Leandro Selbster.



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

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

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

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



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

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



Foto: Acervo da artista.

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



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

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

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

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

Lucia Koch

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

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

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

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



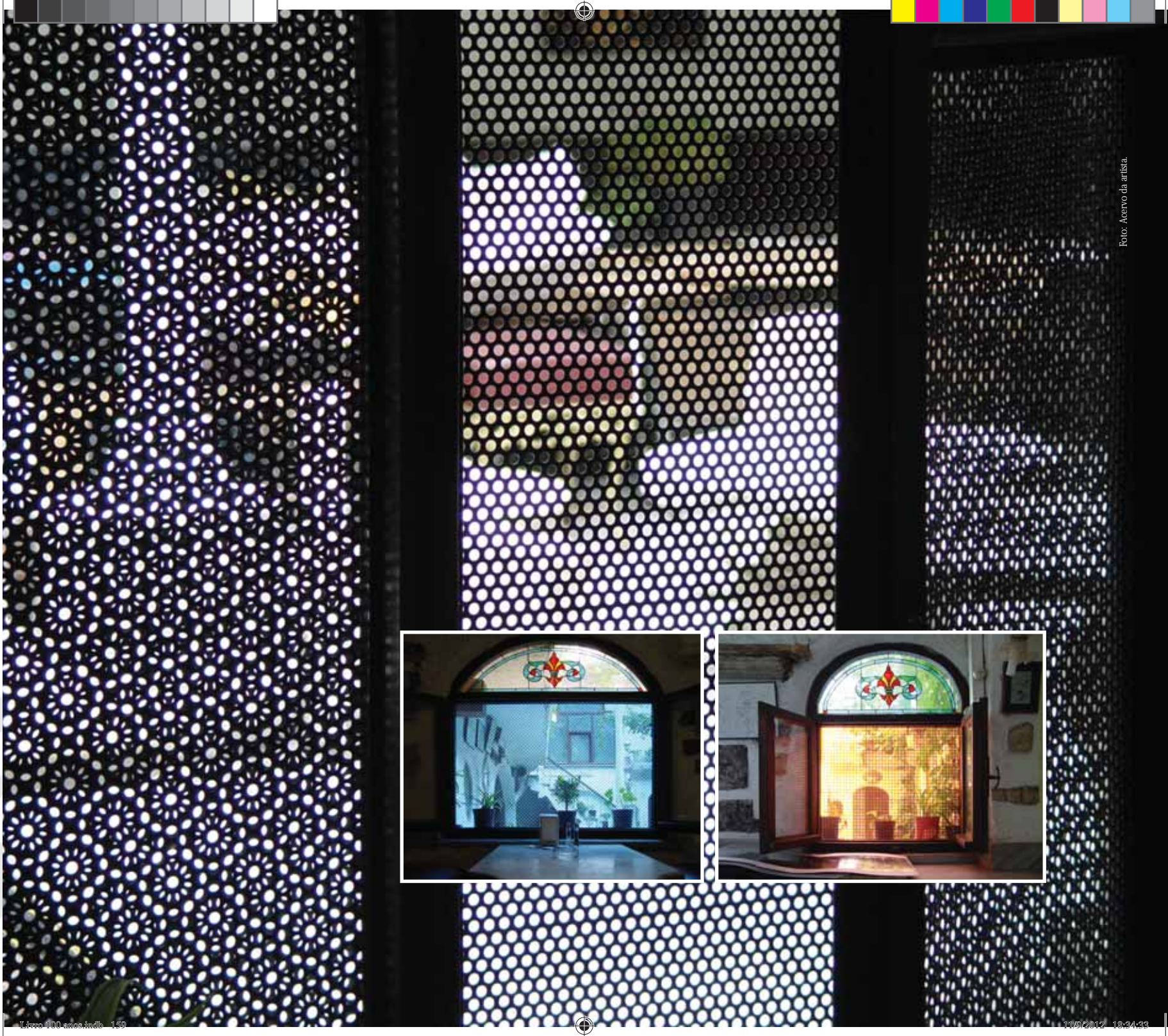


Foto: Acervo da artista.





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

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

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



Foto: Acervo da artista.

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





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

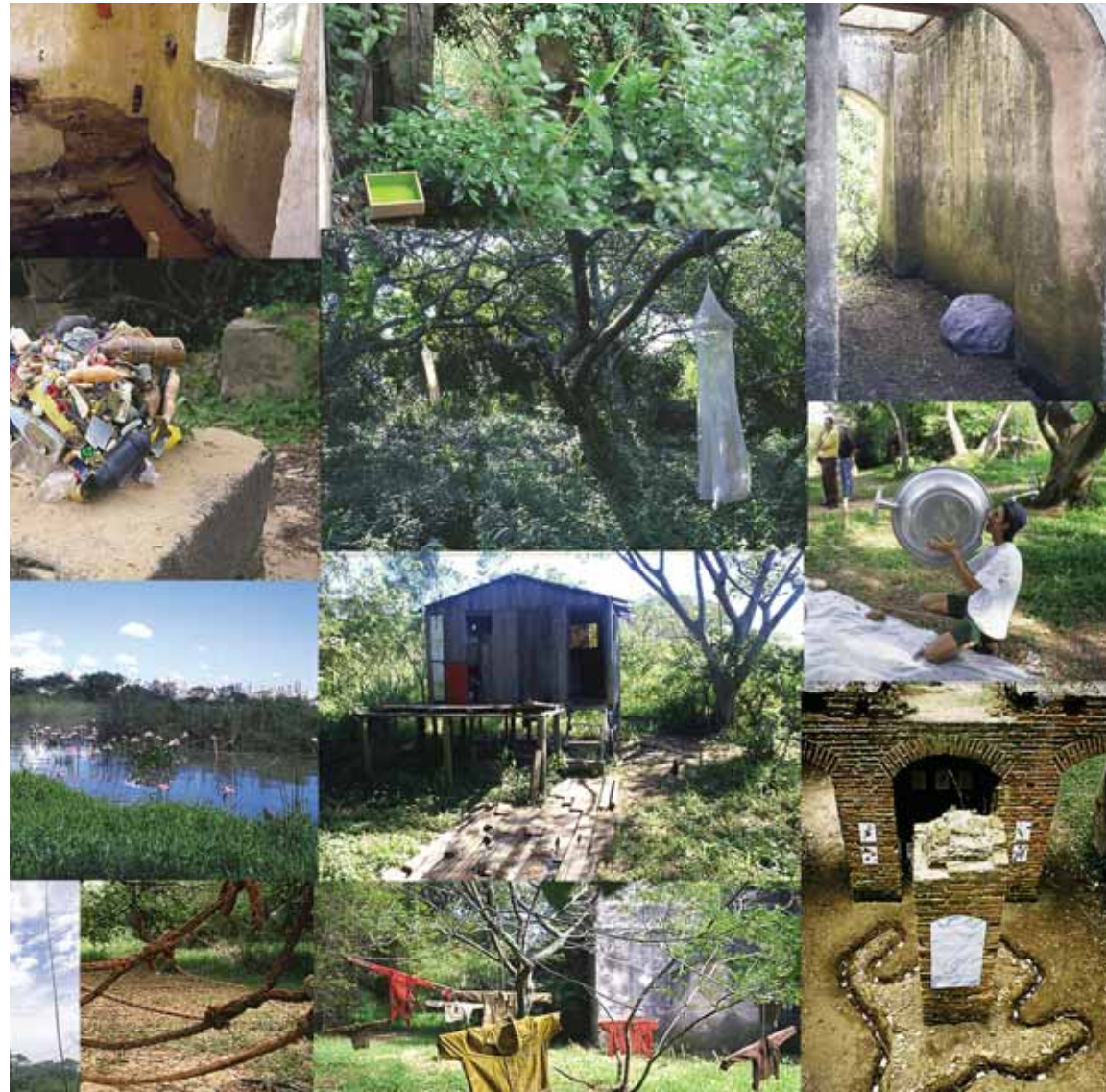
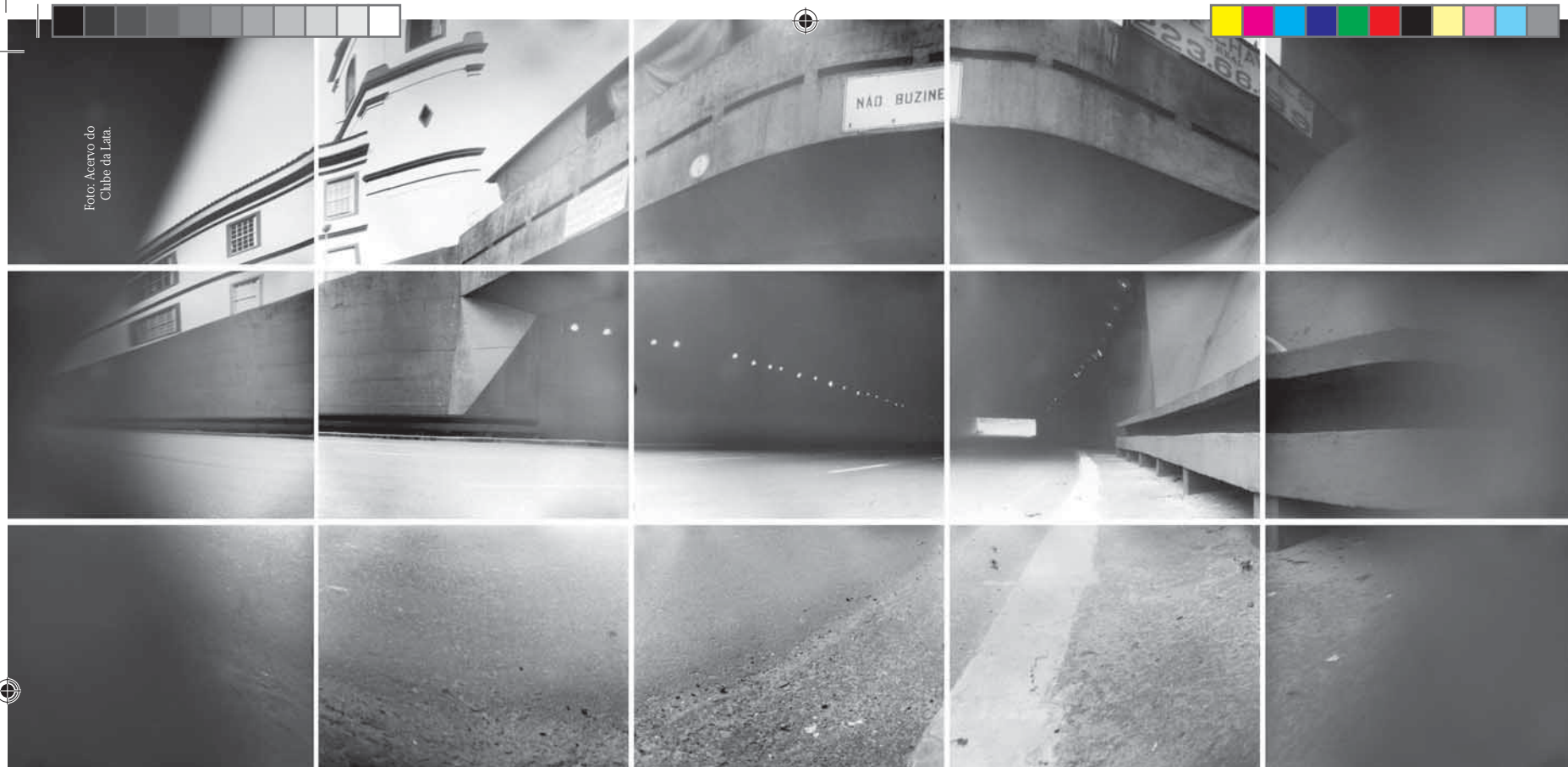


Foto: Acervo da Arte Construtora.



Clube da Lata

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

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

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



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

Perdidos no Espaço<sup>18</sup> nasceu em 2002, como um programa de extensão do DAV-IA, alimentando enfoques e temas da arte (cidade, subjetividade, contexto) que não eram suficientemente abordados nos conteúdos e súmulas do currículo do DAV de então, estimulando mudanças curriculares que foram alavancadas por um grande esforço de pesquisa e de conceitualização. Definiram outras estratégias de ensino (Laboratório da Linguagem Tridimensional do DAV), bem como culminaram no desenho da disciplina eletiva do PPGAV.

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



Foto: Arquivo do Periférios no Espaço.

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

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

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



Foto: Acervo do Areal.



Areal – André Severo

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

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

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

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





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

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

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



Foto: Acervo da artista.



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





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

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

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



Foto: Acervo do artista.

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

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



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

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

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

Foto: Acervo da artista.



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





Foto: Acervo do grupo.

Eny Schuch e grupo

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

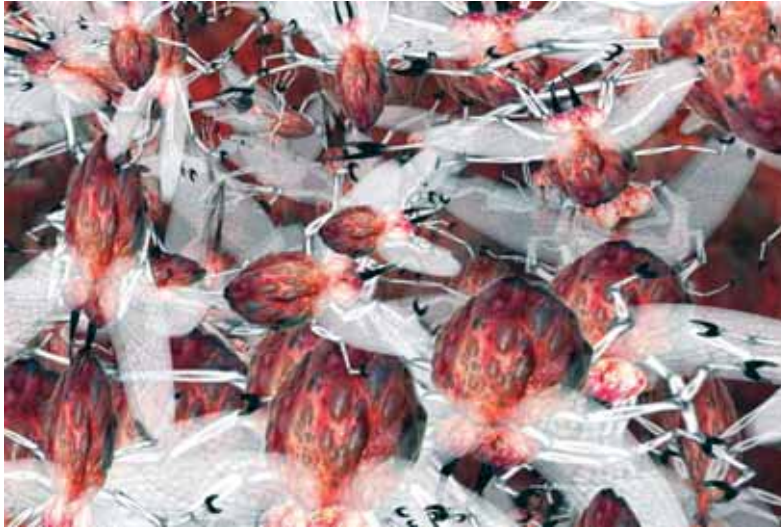
e criações. Equipado com o mais moderno em termos de possibilidades de criação computadorizada, o laboratório tem servido para formação, apoiando diversas disciplinas e cursos, além de oferecer um espaço para experimentos importantes de professores e alunos. A partir deste núcleo, criaram-se novas disciplinas,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

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

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



Foto: Acervo do artista.



Alberto Semeler

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

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

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

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

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

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



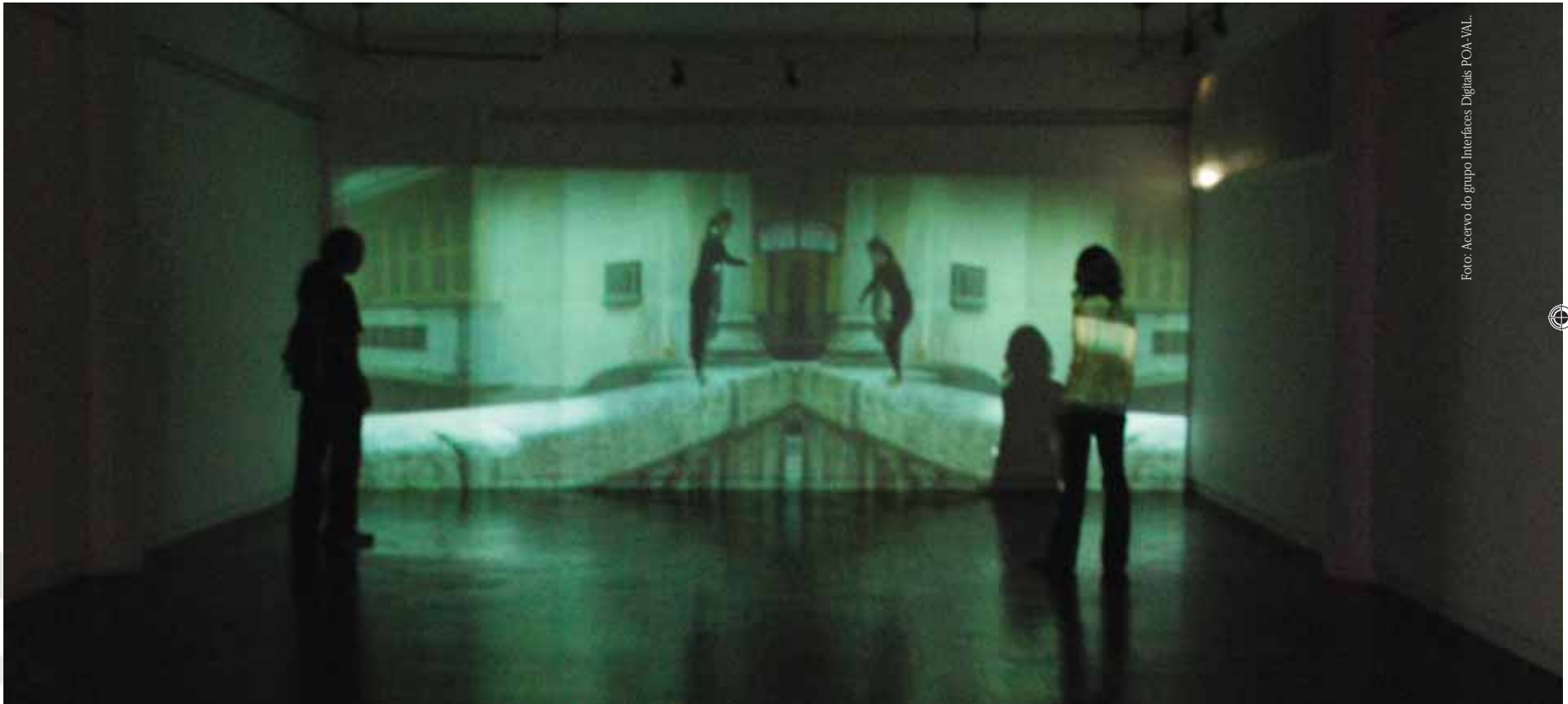


Foto: Acervo do grupo Interfaces Digitais POA-VAL.

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





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

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

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

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





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

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





## Obras consultadas

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



Esta cronologia, que enfatiza o Curso de Artes Plásticas, foi elaborada a partir da análise de documentos pertencentes ao Arquivo do Instituto de Artes e da consulta aos documentos a seguir relacionados:

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture "moderniste" au Rio Grande do Sul – Brésil*. Paris: Université Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1981.

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

PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade na pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra – D.C. Luzzatto, 1995.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

## Cronologia do Instituto de Artes

PAULO GOMES

1908 – Libindo Ferrás recebe e aceita, em 10 de abril, a designação para membro da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes. O jornal *A Federação* publica a nominata da Comissão Central.

1908 – É aprovado, em 28 de agosto, o Estatuto do Instituto de Belas Artes, registrado sob o nº 90, a folha 25, no Registro Geral de Hipotecas.

1909 – É inaugurado solenemente o Conservatório de Música. Araújo Vianna é o diretor no quadriênio 1909-1912.

1910 – Libindo Ferrás propõe a fundação da Escola de Artes do Desenho. Ele se licencia da Comissão e assume a direção da Escola de Arte (1910-1937).

1910 – É instalado, em 3 de março, o Curso de Artes Plásticas, com três disciplinas e com sete alunos matriculados.

1910 – São adquiridos por Olinto de Oliveira as *moulages* da *Vênus de Milo* e do *Apolo de Belvedere* e os bustos de *Niobe* (Florença), *Ájax* (Roma), *Vênus* (Acrópole), cabeça de rapaz (Tarento), duas mãos e dois pés.

1910 – Fábio de Barros é contratado para aulas de História da Arte e Anatomia Artística.

1912 – Lançamento da revista *Kodak*.

1912 – Matriculam-se 11 alunos; é formada a Pinacoteca, com 60 quadros, e é adquirida a tela *Cristo*, de Antônio Parreiras, por 700\$000.



- 1913 – Em 4 de abril é adquirido o prédio nº 58 da rua Senhor dos Passos (atual nº 248), por 30:000\$000 (trinta contos de réis).
- 1915 – Oscar Boeira torna-se professor na Escola de Belas Artes sem remuneração. Constrói-se mais um andar para a Escola de Artes.
- 1917 – Em 17 de setembro começa a funcionar o ensino noturno (segundas, terças e sextas-feiras) com 10 alunos matriculados, sendo professores Libindo Ferrás e Augusto Luiz de Freitas, que propõe mudanças no ensino e introduz as exposições anuais.
- 1918 – Iniciam as aulas com modelo vivo.
- 1918 – Fundação da revista *Máscara*.
- 1918 – As aulas são encerradas em 28 de outubro devido à gripe espanhola.
- 1919 – Olinto de Oliveira comunica a contratação de Eugênio Latour. Dois alunos concluem o Curso Superior: Francisco Bellanca e Júlia Boeira.
- 1920 – João Fahrion expõe em Porto Alegre com grande sucesso de crítica; no mesmo ano, viaja para a Europa com bolsa de estudo que lhe havia sido concedida, em 1916 pelo Governo do Estado.
- 1920 – Pedro Weingärtner transfere-se definitivamente para Porto Alegre; expõe em Porto Alegre e em Pelotas.
- 1921 – Libindo Ferrás é reconduzido à Direção da Escola de Arte; no currículo constam Estudos de *Plein-Air*, Desenho e Noções de Pintura.
- 1922 – Guilherme M. Fontainha é eleito diretor do IBA.
- 1922 – Francis Pelichek é nomeado professor da Escola para lecionar Noções de Pintura e Figura para o Curso Superior e Desenho de Gesso para o Curso Médio.
- 1922 – Francisco Bellanca leciona Desenho de Gesso para o Curso Preliminar.
- 1922 – Semana de Arte Moderna de São Paulo.
- 1923 – Libindo Ferrás é eleito diretor do IBA.



Logotipo do Instituto de Belas Artes em 1915 reproduzido na capa de *folder* mandado confeccionar pelo diretor Olympio Olinto de Oliveira. Supõe-se que o desenho seja da autoria de Libindo Ferrás.





- 1923 – Augusto Luiz de Freitas retorna a Porto Alegre, recebendo encomenda do Governo Estadual para pintar duas telas históricas para os salões do Palácio do Governo: *O combate da Ponte da Azenha* e *A chegada dos primeiros casais açorianos*.
- 1923 – Hélios Seelinger realiza exposição na Casa Jamardo e recebe encomenda do Governo para a execução do painel *Pelo Rio Grande, pelo Brasil*, para o Palácio do Governo. O painel desapareceu na década de 1950.
- 1923 – João Fahrion retorna a Porto Alegre e expõe litografias executadas na Europa.
- 1924 – Guilherme M. Fontainha é reconduzido ao cargo de diretor do IBA.
- 1925 – Francis Pelicheck assume como interino o cargo de diretor do IBA.
- 1925 – José J. de Andrade Neves assume como diretor do IBA.
- 1925 – A Comissão Central aprova a compra de quadro de Angelo Guido, por 1:000\$000, com parecer favorável de Libindo Ferrás.
- 1925 – Angelo Guido realiza palestra no Clube Jocotó sobre arte moderna (18 de outubro).
- 1925 – Criação do Grupo dos Treze.
- 1925 – Inauguração (24 de maio) e encerramento (26 de julho) do Salão de Outono, de Porto Alegre, organizado pelo Grupo dos Treze, formado por intelectuais e artistas. Participaram do salão os artistas Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás,



*Pelo Rio Grande, pelo Brasil*, pintura de Hélios Seelinger encomendada pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Reprodução da revista *Máscara* de 1925, em artigo sobre as visitas do artista ao Estado.



Vista do Salão de Outono ocorrido no prédio da Intendência Municipal de Porto Alegre. Fotografia da revista *Máscara*, nº 7, junho de 1925.



- Francis Pelichek e Pedro Weingärtner, ao lado de artistas de tendências inovadoras como Fernando Corona, Antonio Caringi, Oscar Boeira, João Fahrion, José Lutzenberger, Julio Gavronski e Judith Fortes.
- 1925 – Libindo Ferrás remete ofício à Diretoria da Comissão Central do Instituto de Belas Artes (14 de outubro) narrando o conflito com Augusto Luiz de Freitas; este envia carta de demissão, que é aceita com pesar pela Diretoria.
- 1926 – Aprovada a nova disciplina de Pintura, com destinação de verba pela Comissão Central, ficando Libindo Ferrás encarregado da disciplina e de seu programa.
- 1926 – Lançamento da revista *Kosmos* e da revista *Madrugada*, ambas em Porto Alegre.
- 1927 – O novo estatuto da Escola fixa as áreas de Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes de Aplicação Industrial; na mesma data, é aprovado o novo Estatuto do Instituto, e Borges de Medeiros é designado membro honorífico.
- 1928 – Criação da página literária (1928-1931) do *Diário de Notícias*, Porto Alegre.
- 1928 – Exposição de alunos na Escola de Artes, com trabalhos de Judith Fortes e Julia Felizardo, dentre outros.
- 1929 – Lançamento da *Revista do Globo* (1929-1967).
- 1929 – Abertura do Salão de Belas Artes (30 de novembro) no Foyer do Theatro São Pedro, organizado por Libindo Ferrás e aberto aos artistas locais e alunos do Instituto; dele participaram Libindo Ferrás, Oscar Boeira, Francis Pelichek, João Fahrion, Angelo Guido, José Rasgado Filho e Sotero Cosme.
- 1929 – Em 28 de dezembro, morre Pedro Weingärtner.
- 1930 – O Estado doa ao Instituto de Belas Artes, através do Decreto nº 3.396 (10 de julho), um terreno entre a rua Riachuelo nº 1.285 e a rua Jerônimo Coelho. Conforme Círio Simon (2002, p. 645),



Turma de diplomados do Curso Preparatório da Escola de Artes, 1928.

Esse terreno estava no espaço pretendido para [a] construção [do] Centro Cívico do Rio Grande do Sul do qual o Instituto faria parte. Posteriormente há o projeto de um prédio no local. Irá ganhar um projeto para a escola de Bailados





dentro do projeto da Universidade de Artes. Na sessão nº 187 do CTA ocorrida em 25/02/1960, este terreno está cedido para uma garagem. Depois de passar à administração da Universidade, é alienado. Permanecendo ainda como garagem em 1999.

1932 – Instala-se o Grêmio dos Estudantes do Conservatório de Música.

1933 – Tasso Corrêa, paraninfo da turma de Piano, durante cerimônia de formatura no Theatro São Pedro, ataca violentamente a Comissão Central, denunciando-a por incompetência; no dia seguinte, ele é desligado pelo presidente do Instituto João Fernandes Moreira. Em 9 de novembro, a Comissão Central comuta a pena imposta a Tasso Corrêa pelo presidente anterior, substituindo-a por uma advertência e 15 dias de suspensão.

1935 – Abertura, em 20 de setembro, da exposição Centenário Farroupilha, sendo Walter Spalding o responsável pelo Pavilhão Cultural (atual Instituto de Educação General Flores da Cunha), e Angelo Guido é nomeado o organizador da exposição Artes Plásticas.

1936 – Libindo Ferrás deixa a Direção da Escola de Artes (30 de março), mudando-se para o Rio de Janeiro; o IBA é incorporado à Universidade de Porto Alegre, assumindo sua direção o professor Tasso Bolívar Dias Corrêa (1936-1958). Artistas ascendem a cargos administrativos importantes, criam-se novos cursos, e são introduzidas novas disciplinas, com a devida contratação de novos professores, como Ernani Correa (Arquitetura Analítica) e Angelo Guido (História da Arte).

1937 – Francis Pelichek falece em Porto Alegre, e João Fahrion o substitui.

1938 – Aprovado, em 16 de junho, o Regulamento do Instituto como integrante da Universidade de Porto Alegre.

1938 – Inauguração da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, e, em 26 de novembro, abertura do I Salão da Chico Lisboa, na Casa das Molduras.



João Fahrion, 1937.



- 1938 – Instalação do Conselho Técnico Administrativo (CTA), que trata do contrato dos professores Maristany de Trias, José Lutzenberger e Fernando Corona, havendo grande divergência sobre a contratação deste último devido ao fato de ele não ter diploma de curso superior.
- 1939 – O Decreto Estadual nº 7.672, de 5 de janeiro, “[...] desanexa da Universidade de Porto Alegre, o Instituto de Belas Artes e dá outras providências” (Diário Oficial de 9 de janeiro de 1939).
- 1939 – Em sessão do CTA é tratada a criação dos Cursos Técnicos de Arquitetura e Artes Plásticas, com as presenças dos docentes das Artes Plásticas Angelo Guido, Fernando Corona e João Fahrion.
- 1939 – Começam, em março deste ano, as aulas dos Cursos Técnicos de Artes Plásticas e Arquitetura, que contam com 12 alunos, entre eles Iberê Camargo.
- 1939 – É criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP).
- 1939 – O CTA aprova a comissão organizadora do I Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, composta por Angelo Guido, Ernani Dias Correa, João Fahrion e Luiz Maristany de Trias; o corpo de jurados era formado por Ernani Dias Correa, José Lutzenberger, Angelo Guido, João Fahrion e Luiz Maristany de Trias.
- 1939 – Abertura, em 15 de novembro, do I Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, realizado no Edifício Itália Domus, no centro de Porto Alegre, para celebrar os 50 anos da Proclamação da República.
- 1940 – O CTA registra a homenagem conferida ao IBA no Rio de Janeiro, durante o Salão de Maio, e recebe um ofício da Prefeitura que regula e autoriza as despesas para o II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul.
- 1940 – Abertura, em 9 de novembro, do II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, no Cais do Porto, comemorativo ao Bicentenário da Cidade de Porto Alegre, contando com a participação dos artistas modernos de São Paulo:



Capa do catálogo do I Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1939. Desenho de João Fahrion.





- Oswald de Andrade Filho, Arnaldo Barbosa, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, Luci Citti Ferreira, Rebolo Gonzáles, Clóvis Graciano, Renée Lefèvre, Manoel Martins, Nélson Nóbrega, Fúlvio Penacchi, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Lívio Abramo, Teresa D'Amico e Bruno Giorgio.
- 1940 – O CTA aprova viagens dos estudantes de Artes Plásticas.
- 1940 – O Ministério da Educação reconhece oficialmente os cursos do Instituto de Belas Artes, mas a reintegração à Universidade de Porto Alegre não se concretiza.
- 1940 – Lançada a campanha em prol do novo prédio.
- 1941 – O Conselho Nacional de Educação, através do Decreto Federal nº 7.197, de 20 de maio, reconhece e aprova, por unanimidade, os cursos de Música e Artes Plásticas mantidos pelo Instituto de Belas Artes.
- 1941 – Em 25 de junho é apresentado ao CTA o projeto do novo prédio; em agosto, o Instituto de Belas Artes muda-se para a Rua da Praia nº 1.511, 1º andar, e, em 4 de setembro, começa a demolição do antigo prédio; José Lutzenberger, convocado pelo CTA, indica a firma José Maria Carvalho para a construção do novo prédio.
- 1941 – Em 2 de outubro os professores assinam, no 5º Cartório de Porto Alegre, as hipotecas de suas casas, junto à Caixa Econômica Federal, para levantar fundos para a construção do prédio do Instituto de Belas Artes. Conforme relata Círio Simon (2002, Cronologia) está registrado no diário de Fernando Corona (1941, fl. 425):



Ato da assinatura do contrato de construção do novo prédio do Instituto de Belas Artes, 1941. Presentes, entre outros, Angelo Guido, João Fahrion, José Lutzenberger, Tasso Corrêa e Fernando Corona.

No dia dois de outubro assinávamos na Caixa Econômica o empréstimo de quinhentos contos de reis. Para que constasse a legalidade da hipoteca, assinaram conosco as nossas esposas. Os fiadores fomos: Tasso Corrêa, Enio de Freitas e Castro, Oscar Simm e eu Fernando Corona.



1941 – Em reunião do CTA, em 31 de outubro, no item III da Ata nº 22, fica estabelecida a

Penalidade para os alunos que não compareceram à Parada da Pátria e ao Concerto da Semana da Pátria. Por proposta do senhor diretor, o Conselho determinou que fosse aplicada a esses alunos a pena de quinze dias de suspensão das atividades escolares – de desesseis a trinta de novembro.

1941 – Lançamento, em 14 de novembro, da pedra fundamental do novo prédio.

1941 – Manoelito de Ornellas, escritor e diretor do DEIP, profere discurso intitulado *Elogio da arte moderna*, para homenagear Carlos Scliar.

1942 – Abertura do 1º Salão Moderno de Artes Plásticas (3 de janeiro).

1942 – Abertura, em março, da 1ª Exposição Nacional de Obras de Arte em benefício do Instituto de Belas Artes, que rende 34.000\$000.

1942 – Na Ata da 27ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 15 de junho, está registrado:

IV – Uniforme para os alunos – O senhor diretor apresentou ao Conselho o projeto de uniforme para os alunos, o qual deverá ser usado na parada da Pátria, no próximo mês de setembro: esclareceu, ainda, que a autora do projeto – senhora Albertina Costa Guimarães – se propunha confeccionar esses uniformes conforme proposta que exibia, à razão de 85\$000, 75\$000 e 65\$000, respectivamente os de tamanhos maior, médio e menor, inclusive luvas de algodão branco. O Conselho aprovou unanimemente o modelo, com ligeiras modificações, resolvendo fosse essa senhora encarregada da sua confecção, dando-se disso ciência aos alunos.

1942 – Na 29ª reunião ordinária do CTA (realizada em 15 de setembro) está registrado:

IV – Professores naturais dos países do “Eixo”: O senhor diretor, expondo ao Conselho as medidas que, em geral, estão sendo postas em prática contra os naturais dos países que estão em Guerra com o Brasil, pede aos senhores conselheiros sugiram as medidas que julgam convenientes sejam aplicadas contra os professores do Instituto que estiveram nessas condições. Sendo examinado o caso da professora Ida Brandt Schulze, o Conselho, depois de ampla discussão e estudadas várias propostas, resolveu, por unanimidade de votos, fosse essa professora afastada das suas funções, sem vencimentos, até que regularize a sua situação por meio de naturalização; resolveu, ainda, que o caso fosse submetido à resolução da Congregação. Finalmente, como nada mais houvesse a tratar, e como ninguém mais desejasse fazer uso da palavra, o senhor presidente declarou encerrados os trabalhos.

1942 – Em 23 de setembro abre a 2ª Exposição em Benefício do Instituto de Belas Artes.





- 1942 – Benito Mazon Castañeda é contratado.
- 1942 – É instituído o Salão Estadual de Belas Artes.
- 1942 – O IBA envia dois alunos delegados – Tito Alberto Gobato e Adherbal Livi d’Avila – ao Congresso da UNE, no Rio de Janeiro.
- 1942 – Por indicação do conselheiro Ernani Dias Correa, o CTA estuda a criação do Curso Superior de Arquitetura no IBA.
- 1943 – Exposição na Casa das Molduras, de 12 a 18 de fevereiro, em benefício do IBA.
- 1943 – O Centro Acadêmico do Instituto de Artes (Caiba) passa, em 28 de abril, a denominar-se Centro Acadêmico Tasso Corrêa (CATC).
- 1943 – O CTA escolhe para compor o júri do III Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul os professores Angelo Guido, Luiz Maristany de Trias, Ernani Dias Correa, João Fahrion e Fernando Corona.
- 1943 – É inaugurado, em 1º de julho, o III Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, comemorativo da inauguração do novo prédio do Instituto de Belas Artes; são convidados oficiais para o evento Castro Filho, Mário de Andrade e Lopes Gonçalves; na mesma ocasião, é inaugurada a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.
- 1943 – Em 4 de outubro o CTA do IBA pede o reingresso na Universidade de Porto Alegre.
- 1944 – Reincorporação, em 5 de janeiro, do Instituto de Belas Artes à Universidade de Porto Alegre.
- 1944 – Moises Velhinho publica, em 10 de janeiro, no *Diário de Notícias* um artigo elogioso ao Instituto de Belas Artes.
- 1944 – Em reunião, em 4 de fevereiro, Tasso Corrêa narra ao CTA que Pedro Grendene ofereceu ao IBA um terreno em Farroupilha para a construção de uma colônia de férias.
- 1944 – Em junho, abre-se uma mostra retrospectiva de artistas do Rio Grande do Sul no Instituto de Belas Artes.
- 1944 – Em 21 de setembro, são aprovados os cursos superiores de Arquitetura e de Urbanismo.
- 1944 – O Decreto Lei Estadual nº 736, de 30 de dezembro, desincorpora o Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.
- 1945 – Christina Balbão ingressa como professora de Desenho e Escultura no IBA; juntamente com Alice Soares, ela organiza uma viagem de estudos para os alunos ao Uruguai e à Argentina.
- 1945 – Autorização para o funcionamento do Curso de Arquitetura e Urbanismo no Instituto de Belas Artes do RS.



- 1945 – O Decreto Lei Estadual nº 976, de 4 de dezembro, reincorpora à Universidade de Porto Alegre o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.
- 1945 – O CTA e a Congregação, em 5 de dezembro, decidem manter com recursos próprios os seus cursos técnicos de Arquitetura, Música e Artes Plásticas.
- 1946 – Em 9 de janeiro, em comunicado ao Consun, é informada a desanexação do Instituto de Belas Artes pela UPA.
- 1946 – Em 13 de julho o reitor Armando Pereira Câmara cria uma comissão para estudar a reincorporação do IBA à UPA.
- 1946 – O CTA transforma o Curso Técnico de Arquitetura em Curso Técnico de Desenho e Decoração e aprova a criação do Museu Estadual de Belas Artes.
- 1946 – O CTA da Escola de Engenharia manifesta-se favorável à presença do IBA na Universidade de Porto Alegre (13 de novembro).
- 1946 – Tasso Corrêa é nomeado, pelo interventor federal do Rio Grande do Sul, membro do Conselho Estadual de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul.
- 1947 – Inaugurada a Galeria do Cultural (Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano), existente até hoje; inaugurada a Galeria do Correio do Povo, coordenada por Oswaldo Goidanich (que durou até 1954).
- 1947 – Abertura, em outubro, da exposição Pintura Contemporânea Brasileira na Galeria do Correio do Povo, apresentando trabalhos de Alberto da Veiga Guignard, Milton Dacosta, Iberê Camargo, Quirino Campofiorito, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall.



Logotipo do Instituto de Belas Artes em 1947, desenhado por Fernando Corona durante a administração de Tasso Corrêa.



Fernando Corona e Dorothea Vergara, Congonhas do Campo, MG, 1948.







- 1947 – Alice Soares, Dorothea Pinto da Silva, Alice Brueggemann, Christina Balbão e Leda Flores expõem na Galeria do Correio do Povo (20 de novembro) como as primeiras alunas formadas no IBA sob a nova administração.
- 1947 – O CTA propõe a criação, no IBA, do Serviço de Levantamento do Patrimônio Artístico e Particular do Estado.
- 1947 – Viagem dos alunos aos Sete Povos das Missões, junto com Benito Manzon Castañeda.
- 1948 – Em outubro abre a exposição do Grupo de Bagé, na Galeria do Correio do Povo.
- 1948 – Fundado o CTG 35.
- 1948 – A Lei Estadual nº 413, de 4 de dezembro, reincorpora à Universidade de Porto Alegre o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.
- 1948 – Os estudantes do IBA participam pela primeira vez do CTA.
- 1949 – Formatura dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo, tendo como paraninfo Oscar Niemeyer (13 de abril).
- 1949 – Albert Camus realiza palestra no IBA (10 de agosto).
- 1949 – Exposição de Joaquín Torres-García em Porto Alegre, seguida de uma mostra coletiva com obras de Pedro Figari, Rafael Barradas e Miguel Angel Pareja.
- 1949 – Supressão dos cursos de Arquitetura do IBA e da Escola de Engenharia para constituir a Faculdade de Arquitetura.
- 1949 – Federalização das universidades do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais.
- 1949 – Tasso Corrêa preside o Conselho Técnico Administrativo com um novo mandato de três anos como diretor.
- 1950 – Acontece a III Semana Nacional de Folclore em Porto Alegre.
- 1950 – O Consun da URGS, na reunião de 13 de abril, examina o ingresso do IBA na Universidade do Rio Grande do Sul; em 8 de maio o secretário de Educação do Rio Grande do Sul aprova a inclusão do IBA na URGS; em 1º de setembro o IBA é incluído na URGS pelo Senado Federal; em 4 de dezembro, o Decreto Federal nº 1.254 inclui os cursos de Pintura, Escultura e Música no sistema federal de ensino superior do MEC e na Diretoria do Ensino Superior e Supletivo do sistema estadual.
- 1950 – Christina Balbão e Alice Soares viajam (de 4 a 31 de julho) com os formandos para São Paulo e para o Rio de Janeiro. A turma tem como paraninfo o jornalista Assis Chateaubriand.
- 1951 – O Consun da URGS, na reunião de 16 de agosto, reafirma parecer favorável ao reingresso do IBA à Universidade.



- 1951 – Aldo Locatelli tem seu contrato para a cadeira de Composição Decorativa aprovado pelo CTA, e Ado Malagoli tem seu contrato de interino autorizado para a cadeira de Pintura.
- 1951 – Docentes e alunos do IBA expõem na I Bienal de São Paulo a convite de Cicilo Matarazzo.
- 1951 – O CTA aprova a construção da segunda parte do prédio do IBA e, ainda, a compra do terreno de 354,44m<sup>2</sup> no nº 256 da rua Senhor dos Passos.
- 1952 – A mostra Um Século de Pintura Brasileira (1850-1950), no Museu Nacional de Belas Artes, inclui obras de Pedro Weingärtner, João Fahrion e Leopoldo Gotuzzo.
- 1952 – Ado Malagoli torna-se superintendente do Ensino Artístico da Secretaria de Educação e Cultura do Estado e membro do Conselho de Educação.
- 1953 – Abertura do IV Salão Oficial de Belas Artes do RS, comemorativo da inauguração da ampliação e das novas instalações do Instituto de Artes.
- 1953 – Criação da Sociedade Amigos da Arte (Sada), composta por Rubens Cabral, Waldeny Elias, Alice Soares, Alice Brueggemann, Joaquim Fonseca, Gastão Hoffstetter, Trindade Leal e Zoravia Bettiol.
- 1953 – João Fahrion obtém o Prêmio de Aquisição em Pintura, com a sua *Figura de mulher com véu rosa*, no Salão Nacional de Belas Artes. Realiza exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), recebendo inúmeras críticas favoráveis; o MNBA adquire para seu acervo a obra *Nos bastidores*, de 1950.
- 1954 – Em 5 de dezembro, ocorre a abertura do V Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul.
- 1954 – Fundação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, tendo como diretor Ado Malagoli.
- 1954 – Aldo Locatelli ingressa como professor efetivo.
- 1955 – Tasso Corrêa é reeleito pela Congregação do IBA e é nomeado pelo Diário Oficial em 12 de novembro.
- 1955 – Abertura do VI Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (3 de dezembro).
- 1955 – Ado Malagoli é nomeado diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado; participa do IV Salão Nacional de Arte Moderna (RJ) e organiza a 1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea do Margs na Casa das Molduras, em Porto Alegre.
- 1956 – Ocorre o VII Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (9 de novembro).



- 1958 – De 22 a 30 de abril, comemorando o Cinquentenário do Instituto de Artes, ocorre o 1º Congresso Brasileiro de Arte, com participação de Sérgio Milliet, Pietro Maria Bardi, Paulo Duarte, Luiz Martins, Arnaldo Estrela, Jorge Amado, Eneida, entre outros; como parte das comemorações, são abertas a Exposição de Pintores Mexicanos (José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera) no Instituto de Belas Artes (com apoio do consulado mexicano), o I Salão Pan-Americano de Arte e o VIII Salão Oficial de Belas Artes do RS.
- 1958 – Tasso Corrêa passa o seu cargo de diretor à professora Alayde Pinto Siqueira.
- 1958 – Em 19 de dezembro Alayde Pinto Siqueira passa a Direção do IBA ao professor Ernani Dias Correa.
- 1958 – Cândido Portinari expõe no Margs.
- 1958 – Exposição do Grupo Bode Preto (Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Francisco Ferreira, Cláudio Carriconde e Joaquim da Fonseca).
- 1959 – Em 4 de março, Angelo Guido assume a Direção do IBA.
- 1959 – É inaugurada a Escolinha de Artes do Instituto de Belas Artes.
- 1959 – Surge o projeto para a Pinacoteca e para o Museu do IBA.
- 1959 – O Instituto de Belas Artes é dividido em sete departamentos de ensino pelo CTA.



Logotipo do Instituto de Belas Artes em 1958, desenhado por Fernando Corona.



Luiz Carlos Pinto Maciel quando aluno de Fernando Corona. Posteriormente foi presidente do Centro Acadêmico Tasso Corrêa e depois diretor do Instituto de Artes da UFRGS.



- 1960 – Carlos Scarinci, em dois artigos no *Correio do Povo* (25 de abril e 15 de maio), critica duramente a inoperância da esfera pública na administração da cultura.
- 1960 – Em 28 de novembro ocorre o debate sobre a situação cultural no Rio Grande do Sul, promovido pelo Teatro de Equipe.
- 1960 – Ado Malagoli apresenta, na Casa das Molduras, sua polêmica exposição de obras abstratas.
- 1960 – Carlos Scliar profere palestra para os alunos do IBA.
- 1960 – Criação do Departamento de Difusão de Cultura Artística no IBA.
- 1961 – Inauguração do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.
- 1961 – Mostra Arte Riograndense do Passado ao Presente, na galeria do IBA.
- 1962 – Em 14 de março Aurora Desidério assume a Direção do IBA.
- 1962 – Abre, em 25 de outubro, o XIX Salão de Artes Plásticas do RS (não foram localizados, nas fontes pesquisadas, registros da realização do VIII Salão).
- 1962 – Em 30 de outubro, é aprovado o Curso de Aperfeiçoamento, com caráter de pós-graduação, em dois anos, em Pintura, Escultura, Arte Decorativa e Música (Canto).
- 1962 – Reintegração do Instituto de Belas Artes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- 1963 – São expostas 111 obras de artistas contemporâneos do México, numa promoção conjunta do Margs e do Instituto de Belas Artes (9 de setembro).
- 1963 – É aprovado o Estatuto da Universidade, no qual o Instituto consta com o nome de Escola de Belas Artes.
- 1964 – Walter Zanini profere a conferência intitulada *Raízes da arte contemporânea*, na Escola de Artes, como evento preparatório para a 1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional.
- 1965 – Carlos Cavalcante ministra o curso Aprenda a Ver a Pintura Moderna, de 8 a 21 de setembro.
- 1965 – Carlos Otávio Flexa Ribeiro faz palestras sobre Arte e Sociedade no Século XX.



Luiz Gonzaga e escultura de sua autoria quando aluno de Fernando Corona.



Almoço no ateliê de escultura do Instituto de Belas Artes, 1965. Da esquerda para a direita: Gilberto Pegoraro (aluno), Bella Althoff (Rosa Amélia Althoff, professora de modelagem), Luiz Carlos Pinto Maciel (aluno, de costas em 1º plano), Elizabeth Weingärtner (aluna), Carlos Gustavo Tenius (aluno) e Joyce Schleiniger (aluna). Fotógrafo desconhecido.

- 1966 – Ocorre o 1º Salão de Arte Universitária, promovido pelo Diretório Estadual de Estudantes na Galeria Sete Povos, na rua Senhor dos Passos, 235, 3º andar.
- 1966 – Luiz Solari ministra o Curso Teórico-Prático das Técnicas de Desenho.
- 1967 – Ocorre o 2º Salão de Arte Universitária, na Galeria Sete Povos.
- 1968 – Realiza-se o 1º Salão do CATC – Centro Acadêmico Tasso Corrêa (junho).
- 1968 – Acontece o 3º Salão de Arte Universitária na Galeria Sete Povos (23 de julho).



Fernando Corona no ateliê de escultura do Instituto de Belas Artes, 1963.





- 1968 – Afastamento de Carlos Fayet e início dos expurgos em massa da UFRGS. A Escola de Artes passa a ser um dos Institutos da UFRGS.
- 1968 – Exposição 60 Anos de Pintura e Escultura na Escola de Artes, em maio.
- 1969 – Realiza-se o 2º Salão do CATC.
- 1969 – Julio Plaza ministra curso de serigrafia e faz exposição no Instituto de Artes.
- 1970 – Em 18 de setembro o Instituto de Belas Artes passa a integrar a área de Letras e Artes, denominando-se, a partir de então, Instituto Central de Artes, com a criação dos Departamentos de Arte Dramática (DAD), Artes Visuais (DAV) e Música (Demus).
- 1970 – Acontece o 3º Salão do CATC (agosto).
- 1970 – Realiza-se o 1º Salão de Artes Visuais da UFRGS (setembro).
- 1970 – Luiz Carlos Pinto Maciel assume a Direção do Instituto Central de Artes.
- 1970 – Exposição coletiva de ex-alunos Alice Soares, Alice Brueggemann, Romanita Martins, Luiz Gonzaga, Yeddo Titze, Zoravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Maria Lídia Magliani na Sala de Conferências do IAB.
- 1971 – Realiza-se o 4º Salão do CATC (outubro).
- 1971 – Julio Plaza desenvolve o curso Proposições Criativas, apresentando propostas de intervenções no espaço urbano, emprego de materiais variados e usos da fotografia.
- 1972 – Realização da 1ª Mostra Universitária de Música, Teatro e Artes Plásticas (Mutepla), promovida pelo CATC.
- 1973 – Ocorre o 2º Salão de Artes Visuais da UFRGS (de 31 de agosto a 30 de setembro).
- 1973 – Inauguração, em 18 de setembro, da Galeria de Arte Universitária, pelo CATC, no 8º andar do Instituto de Artes.
- 1973 – Acontece a 2ª Mutepla.
- 1974 – Realiza-se a 3ª Mutepla, na Pinacoteca do Instituto de Artes.
- 1975 – Organiza-se o 3º Salão de Artes Visuais da UFRGS (de 1º a 30 de setembro).
- 1975 – Ocorre o 4º Salão de Arte Universitária na Galeria Sete Povos.
- 1975 – Alice Ardohain Soares e Christina Balbão assumem a Direção do Instituto de Artes.
- 1976 – Realiza-se o 5º Salão de Arte Universitária (outubro).





- 1976 – Ado Malagoli assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1977 – Realiza-se o 4º Salão de Artes Visuais da UFRGS (de 21 de novembro a 18 de dezembro).
- 1977 – Luiz Paulo da Silva Vasconcellos assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1979 – Criação do Espaço N.O.
- 1981 – É feita a exposição Obras de Ex-Professores na Pinacoteca do Instituto de Artes.
- 1982 – Luis Carlos de Mesquita Rothman assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1982 – Acontece a I Arte Universitária, na Pinacoteca do Instituto de Artes.
- 1983 – Realiza-se a II Arte Universitária.
- 1984 – Ocorre um ciclo de palestras intitulado Sociologia da Arte, proferidas pelo artista e professor Avatar Moraes, da PUC-RJ, no período de 3 a 14 de dezembro.
- 1984 – Inauguração do Museu Universitário com a mostra Acervo da Pinacoteca do Instituto de Artes.
- 1985 – Jairo Peres Figueiredo assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1987 – O Departamento de Artes Visuais promove cursos de extensão, oficinas e palestras com Verena Von Gaegern, Simone Michelin, Marc Berkowitz, Marcos Lontra, Anico Herskovits, Tânia Moreira, Waltércio Caldas, Glória Fischer e Yvonne Melanço.
- 1988 – Raimundo Martins assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1988 – Com o título Nossos Mestres, Mestres Nossos é feita uma exposição da produção plástica atual dos professores do Instituto de Artes na Pinacoteca.
- 1988 – Organiza-se o Salão Nacional Universitário de Arte Contemporânea, promoção do CATC e do Departamento de Artes Visuais, simultâneo ao 1º Encontro Nacional dos Estudantes de Artes.
- 1988 – Ocorre o seminário Movimentos Coletivos nas Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, promovido pela Chico Lisboa no Auditorium Tasso Corrêa.
- 1990 – Realiza-se o 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea da UFRGS.
- 1991 – Criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado.
- 1992 – Com o nome de Reinauguração, é feita uma mostra de reabertura da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.
- 1993 – Carlos Pasquetti assume a Direção do Instituto de Artes.



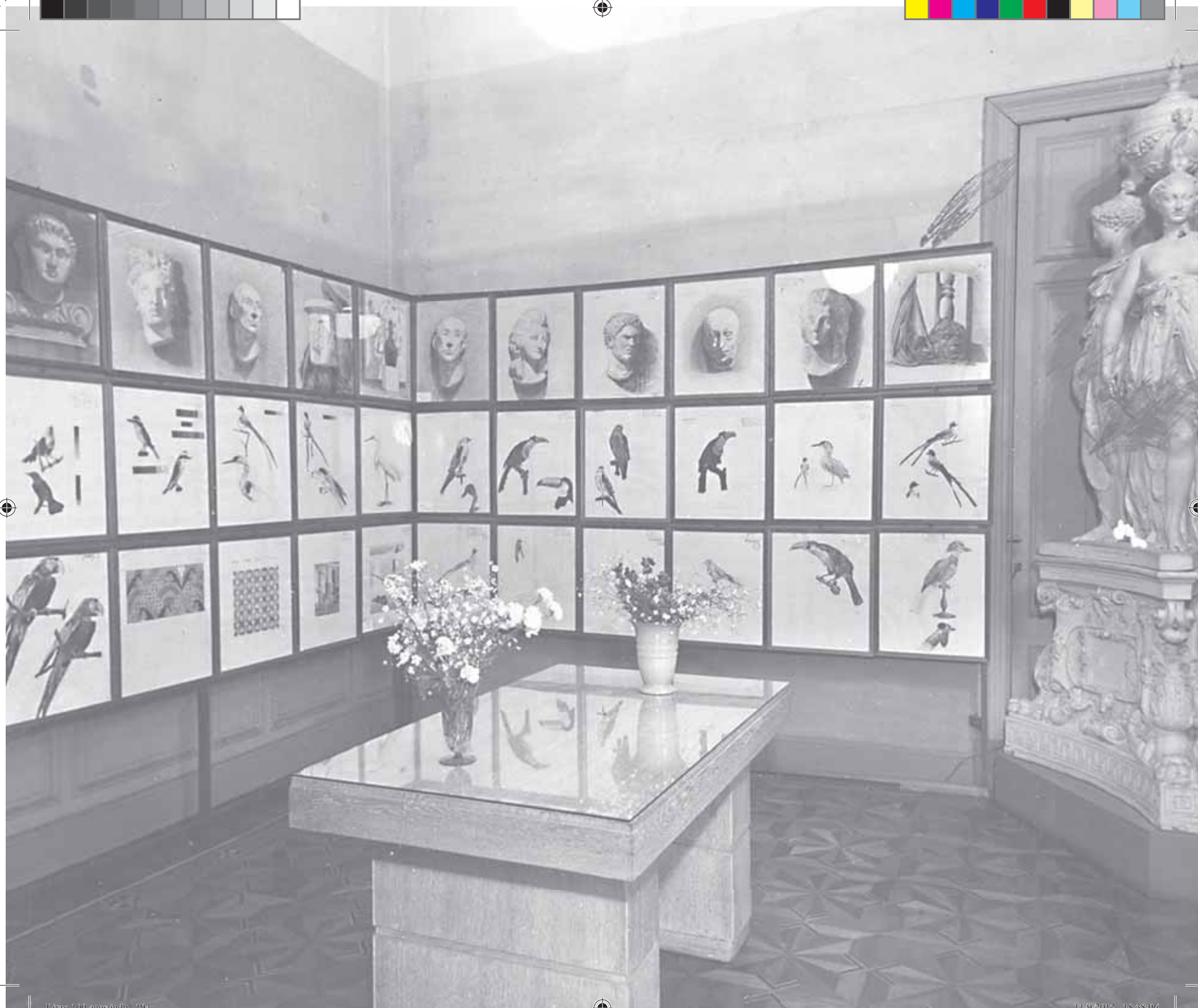
- 1997 – Sandra Dani assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1998 – Sandra Rey assume a Direção do Instituto de Artes.
- 1998 – É criado o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Doutorado.
- 1998 – Comemorações dos 90 anos do Instituto de Artes, com a abertura da exposição Instituto de Artes 90 Anos – Acervo, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- 2001 – Celso Loureiro Chaves assume a Direção do Instituto de Artes.
- 2002 – Círio Simon assume a Direção do Instituto de Artes para o quadriênio 2003-2006.
- 2002 – A exposição Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes inaugura a nova sede do Museu Universitário da UFRGS.
- 2006 – Alfredo Nicolaiewsky assume a Direção do Instituto de Artes.
- 2007 – É implantado o novo currículo do Bacharelado em Artes Visuais.
- 2008 – Ocorrem as comemorações do centenário do Instituto de Artes da UFRGS.
- 2010 – É implantado o Bacharelado em História da Arte.
- 2010 – Início dos trabalhos de restauro do mural de Aldo Locatelli, intitulado *As artes*, pela professora Lenora Rosenfeld e alunos. O mural encontra-se no 8º andar do Instituto de Artes da UFRGS.



Professora Roseli Jahn (ao centro, de óculos) e a turma de alunos de Fundamentos do Desenho, 2000.









## Lista dos Professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes

PAULO GOMES

	ingresso	saída
ELMANNO DUCCHESCHI	ignorado	*
LIBINDO FERRÁS	1908	1936
FÁBIO DE BARROS	1910	1929
OSCAR BOEIRA	1915	1917
AUGUSTO LUIZ DE FREITAS	1917	1925
EUGÊNIO LATOUR	1919	1919
FRANCIS PELICHEK	1922	1937
FRANCISCO BELLANCA	1922	*
ERNANI DIAS CORREA	1927	ignorada
ANGELO GUIDO	1936	1964
JOÃO FAHRION	1937	1970
BENITO MANZON CASTAÑEDA	1938	1952
FERNANDO CORONA	1938	1965
JOSÉ LUTZENBERGER	1938	1951



	ingresso	saída
JUDITH FORTES	1938	*
LUIZ MARISTANY DE TRIAS	1938	1955
NADYR MENEGHETTI	1939	*
NEY CHRYSOSTOMO DA COSTA	1943	*
CHRISTINA HELFENSTELLER BALBÃO	1944	1987
ALICE ARDHOIN SOARES	1945	1978
MARIA FERREIRA ALABARTU	1949	1979
LUIS FRANCISCO LUCENA BORGES	1950	*
NAYÁ CORRÊA DOS SANTOS	1950	1983
ALDO DANIELLE LOCATELLI	1951	1962
DANIEL MONTEIRO	1951	*
LURI FLORENCIO BARRETO BRAGA	1951	*
ADO MALAGOLI	1952	1976
NAMUR DE BARCELLOS	1952	1969
VERA FABRICIO DE CARVALHO	1952	*
LUCIËNNE SIBOUR CESAR RUSCHELL	1955	*
TASSO DAUDT CORRÊA	1956	ignorada
CLÁUDIO CORRÊA CARRICONDE	1958	*
ANITA CHRISTINA CORREA	1959	*
GISAH NOGUEIRA TAVARES	1959	*
GLÊNIO BIANCHETTI	1959	*
RUBENS G. COSTA CABRAL	1959	*
CARLOS MAXIMILIANO FAYET	1962	1991
ROSA AMELIA ALTHOFF	1963	*
ROSA MARIA LUTZENBERGER	1963	1986
CARLOS ANTONIO MANCUSO	1964	1992
LUIZ CARLOS PINTO MACIEL	1964	1991
REGINA SCALZILI SILVEIRA	1964	*





	ingresso	saída
CARLOS GUSTAVO TENIUS	1965	1993
JAIRO PERES FIGUEIREDO	1965	1991
LYGIA DEXHEIMER ALI SHICKH	1965	*
DOROTHEA VERGARA DA SILVA	1967	1991
EMMA VALANDRO DE ARAGÃO	1967	1991
DANÚBIO GONÇALVES	1968	*
MARIA ANNITA LINCK	1968	1991
MARIA MAGDALENA LUTZENBERGER	1968	1991
MARILENE BURTET PIETA	1968	1992
PAULO FERNANDO PERES	1968	1993
LUIZ GONZAGA DE MELLO GOMES	1969	1996
ROSA HELENA FILCHTNER FIGUEIREDO	1969	1992
LUIZ FERNANDO BARTH	1970	1991
CLÁUDIO MARTINS COSTA	1971	1992
CLÓVIS PEREIRA DE ASSUMPCÃO	1971	*
ARMINDO TREVISAN	1973	1986
CARLOS JOSÉ PASQUETTI	1973	2003
MARIA EUNICE GAVIOLI	1973	—
JORGE ALBERTO CASTRO DE FARIA	1975	*
CARLOS SCARINCI	1977	1991
ROMANITA DISCONZI	1977	2003
ROSELI JAHN	1977	2004
JOSÉ ARMANDO VARGAS DE ALMEIDA	1978	*
IARA MATTOS RODRIGUES	1979	2003
RENATO HEUSER	1979	—
TANIA ZARA MOREIRA	1979	2002
CLAUDIA SABANI	1980	2009
NILZA GRAU HAERTEL	1980	2009



	ingresso	saída
SOLANGE COUTO UFLACKER	1980	1996
YEDDO TITZE	1980	1993
WALLACE ARCANJO PACE LEHNMANN	1981	*
EVELISE ANICET RUTHSCHILLING	1984	—
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	1985	—
ISABEL DE CASTRO	1985	1992
MARIA AMÉLIA BULHÕES GARCIA	1985	2001
MARIA LUCIA CATTANI	1985	—
UMBELINA BARRETO	1985	—
CÍRIO SIMON	1987	2006
ICLEIA MARIA BORSA CATTANI	1987	—
MARA RODRIGUES ALVARES	1989	2010
BLANCA LUZ BRITES	1991	—
MARISA CARPES	1991	1997
ALFREDO NICOLAIEWSKY	1993	—
LENORA LERRER ROSENFELD	1993	—
MÔNICA ZIELINSKY	1993	—
ADOLFO LUIS BITTENCOURT	1994	—
ELIDA STAROSTA TESSLER	1994	—
ENY VIEIRA SCHUCH	1994	—
FLÁVIO ROBERTO GONÇALVES	1994	—
HÉLIO CUSTODIO FERVENZA	1994	—
LUIZ ANTONIO CARVALHO ROCHA	1994	—
LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI	1994	—
MARISTELA SALVATORI	1994	—
KATSUKO NAKANO	1995	2003
ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO	1996	—
ALBERTO MARINHO SEMELER	1997	—





	ingresso	saída
RODRIGO NÚÑEZ	1997	—
SANDRA TEREZINHA REY	1997	—
TERESA SOUSA POESTER	1997	—
MARIA IVONE DOS SANTOS	1998	—
MARCIA CRISTINA LEÃO BONNET	2002	—
LAURA GOMES DE CASTILHOS	2003	—
MARIA CRISTINA VILLANOVA BIAZUS	2003	—
ALEXANDRE RICARDO DOS SANTOS	2007	—
CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	2007	—
CLAUDIA VICARI ZANATTA	2008	—
LUIS EDEGAR DE OLIVEIRA COSTA	2008	—
ANDREA HOFSTAETTER	2009	—
BIANCA KNAAK	2009	—
DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN	2010	—
FÉLIX BRESSAN	2010	—
PAULA VIVIANE RAMOS	2010	—
PAULO CESAR RIBEIRO GOMES	2010	—
PAULO SILVEIRA	2010	—
ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	2011	—
CELSO VITELLI	2011	—
ELAINE TEDESCO	2012	—
MARILICE CORONA	2012	—

\* Para os professores temporários (colaboradores, voluntários, contratados, assistentes e demais categorias), registramos aqui apenas a data de ingresso. A partir dos anos 1980 os professores temporários passaram a ser contratados através de concurso para o cargo de Professor Substituto.







## ENGLISH VERSION

### Academism and Modernism: possible dialogues<sup>1</sup>

PAULO GOMES

#### Introduction

In this paper we intend, through the presentation of works by the professors, artists (locals and visitors) as well as by its regular and occasional students, all linked to the School of Arts (now the Institute of Arts) to show the formation, consolidation and the full development of the plastic art in the State, considering both the teaching of art as the formation of local arts system. We finished our contribution in the late 50s, during which the institution was already fully established as a solid institution of training and we also had an effectively modern production. These facts together caused a big jump of invention and quality that made Rio Grande do Sul a center of artistic and visual production in the following decades. At a time when we celebrate the centenary of the UFRGS Institute of Arts, we have a story already told in the works of Ana Maria Albani de Carvalho, Armindo Trevisan, Blanca Brites, Carlos Scarinci, Círio Simon, Flávio Krawsczyk, José Augusto Avancini, Jose Francisco Alves, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Bastos Kern, Marilene Burtet Pieta, Neiva Maria Fonseca Bohns, Paula Viviane Ramos and Susana Gastal, among other precious documents which formed the basis for what will be read from now on.

Due to the late Portuguese colonization, Rio Grande do Sul did not participate in the rich colonial past occurred in other regions of Brazil. The plastic manifestations of the Jesuit Missions have not come to pass an inheritance and the State was at the mercy of travelers artists and foreign professionals who arrived here to paint portraits and eventually to teach art to a few interested in the activity.

Despite the absence of a tradition, artists like Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) and Pedro Weingärtner (1853-1929)<sup>2</sup> started a local

---

<sup>1</sup> This article was written by the author with the collaboration of the graduate students Giovana Bocchese and Luciano Alves. They were responsible for the researching about the information related to artists, teachers and students mentioned here in the Archives of the Institute of Arts and the Center for Documentation and Research at Margs.

<sup>2</sup> Other artists also went to the Imperial capital in search of an artistic training such as Antonio Cândido de Menezes (1828-1908) who studied at the Imperial Academy of Fine Arts in 1845 as well as Antônio Carlos de Oliveira Tavares who joined the Course Design at the Academy in 1860.





activity, even without any conditions and appropriate means for that, in the intellectually deprived province. Obviously, there was a plastic local production that met the immediate demands, especially religious art, set design, architecture, cemetery art etc. However, that did not characterize an autonomous plastic production.<sup>3</sup>

The foundation of the Free Institute of Fine Arts, in 1908 and later, in 1910 the opening of the School of Arts might have promoted the emergence of a plastic production in Rio Grande do Sul<sup>4</sup> due to that lack of tradition. Finally, the South of Brazil has begun to form a local visual language through the training of artists.

Initially, marked by less academically orthodox of its principal architect and designer, the painter Libindo Ferrás (1877-1951), the School<sup>5</sup> promoted a slow and gradual process of formation and consolidation of its activity and its role in the community over the decades between 1910 and 1950, along with the modernization process of regional visual language.

Among the notable features of this establishment, it is the fact that its main professors were artists who used to have expositions regularly. They would keep a visible and public way, establishing a constant dialogue between education and careers of artists while forming their students. This dialogue has helped to consolidate a system of arts that, from virtually nonexistent, it started having shows, solo exhibitions and, finally, created the Margs (The Museum of Art of Rio Grande do Sul) in the 50's. The traditional base language of Libindo Ferrás did not prevent other more daring languages from flourishing, like the Oscar Boeira's (1883-1943), Angelo Guido's (1893-1969) and later the João Fahrion's (1898-1970) and Ado Malagoli's (1906-1994). These artists have promoted the transition from the model based on the obedience to the canons of "the good art" – that is, the one based on the respect for the precise design, the technical mastery and the control of emotions – for the model in which the blind obedience to the principles of this "good art" has been replaced by the autonomy of language and artistic expression.

### **Academism and regionalism in the arts in Rio Grande do Sul**

The most remarkable feature of the period from the mid-nineteenth century and early twentieth century was the high interest in building a local identity, based on the landscape and man, incorporating not only the rural gentry but also all the segments of society. Strictly, it would be an impropriety to speak of academism in Rio Grande do Sul. The performance of Manuel de Araújo Porto Alegre had no effect here in the south of Brazil. If we considered the possibility of appointing Weingärtner as an academic, we would not be fair to the artist, whose reach is far greater. Indeed, in that quarter, regionalism would be considered as the prevailing thought in the arts in Rio Grande do Sul.

According to the academic literature, the artistic regionalism in the state had two well-defined phases: the first one, even during the Empire age, historical events (Farroupilha Revolution, Paraguay War) together with some literary events, as the foundation of the Literary Parthenon and the publication of some artists works like Apolinário Porto Alegre (1844-1904), Oliveira Belo (1851-1914) and Cezimbra Jacques (1849-1922) culminated in the Proclamation of the Republic in 1889.

During this period, the painter Pedro Weingärtner returned to Rio Grande do Sul from Europe. Here, he produced some studies related to regional

<sup>3</sup> To the knowledge of the production prior to the twentieth century, we can mention the founding work of Athos Damasceno *Artes plásticas no Rio Grande do Sul* [Plastic Arts in Rio Grande do Sul] (1755-1900), Susana Gastal's thesis (1994) and her text *Arte no século XIX* [Art in the Nineteenth Century] (GOMES, 2007). These references are listed in the bibliography.

<sup>4</sup> For a brief history of the institution, see *O Instituto de Artes da UFRGS* [The Arts Institute at UFRGS], Armino Trevisan's essay, published in 1994. For a thorough understanding of the institution see Círio Simon, *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul* [Origins of the Art Institute of UFRGS: stages between 1908-1962 and contributions in the formation of expressions of autonomy of the visual arts system in Rio Grande do Sul] (2002).

<sup>5</sup> After being established as School of Arts, part of the Institute of Fine Arts in 1908, "[...] in 1934, ILBA joined Porto Alegre University - UPA, as the Institute of Fine Arts. In 1939 UPA was not part of it any longer which made it to be called ILBA again. It was finally incorporated into UFRGS in 1962 as the Institute of Fine Arts. It got the current name of the Institute of Arts "with the university reform in 1970", as in *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* [UFRGS professors-artists] (2002, p. 13, note 1).





paintings. The regionalism based on Pedro Weingärtner's work is virtually restricted to the landscape with characters – which he had practiced throughout his mature phase – and the genre painting, (which is more realistic) developed between 1890 and 1892 (*Kerb, Tangled wires and It arrived late!*). We have a culmination of this period with the presentation of *Tempora mutantur* in 1898 (Margs Collection). It is a work that includes the local landscape and the presence of the Italian immigrant.

The Weingärtner's creations were the beginning of a series of works by several other authors which were considered a true record of their anxieties due to the use of the local landscape as a theme, showing especially the difficulty of moving from the rural identity to the urban one. The most remarkable Weingärtner's characteristic, compared to many other excellent artists who were his contemporaries, is the fact that he devoted himself to creating a new visual identity in the south of the country. It was less linked to the image of warrior people and more focused on the work and the building a path which was marked by the dominance of earth and its fruits. In the most extensive and constant part of his work, Weingärtner chose to portray his village: a painting that shows his region without being regionalism or anecdotal; a realistic view of the landscape without idealization or emphasis on the picturesque; a truthful account of the immigrants' and workers' customs without any patronizing view. When he chose the historical narratives, he did it without using the pompous and laudatory speech of history painting.

Besides the merit of being the greatest Gaucho painter of his time, Weingärtner was the artist who taught the Gauchos to look at themselves. He not only produced the greatest pictorial set of his time among us, but also helped to form an audience for the plastic arts in Rio Grande do Sul. It was a lonely job which was pursued throughout his long career. Weingärtner had the love for art, the need for an art school, the local tradition of portraying himself in his human types, in the remarkable events or in his landscape, whether a rural or an urban one.

Two issues are applied when dealing with the history of plastic events in Rio Grande do Sul: academism and regionalism. Both are complex and have been the subject of investigation and discussion of several experts among us. Respecting the narrow limits of this descriptive text, those issues will only be outlined here.<sup>6</sup>

The occurrence of debates in the field of fine arts in Rio Grande do Sul only began with the creation of the School of Arts in 1910, which also established the rules and principles to be followed by students. The school followed the strict models of the National School of Fine Arts, especially regarding to the teaching of art. The debates about modernity and regionalism, which were in full swing in the central and north part of Brazil, were just starting here, which effectively created a gap between us and the rest of the country.

Thus, the question of academism in Rio Grande do Sul, besides being complex for the simple reason that by not having a local tradition, it would be virtually impossible to define academism to establish an opposition to modernism, is inescapably linked to the regionalism issue.

The academism as a "[...] doctrine, system or practice aiming at giving the forms recommended by an academy to the works of art" (Souriau, 1990, p. 130), i.e., a production based not on principles of a style artistic, but "[...] on a set of patterns for training and artistic production, which claimed to be universal and eternal" (Pereira, 2008, p. 17) did not occur locally as the production was, in itself, very restricted with a limited movement.

The Autumn Salon,<sup>7</sup> held in 1925, "[...] had an important development: opening a dialogue with the modernist movement in the center of the country" (Gastal, 2007 apud Gomes, 2007, p. 49). In the impact of the salon, Angelo Guido gave a lecture at the Jocotó Club, marked by "[...] the acid speech on the modernist movement in São Paulo, characterized by the lack of own guidelines and marked by the 'mix of isms' and 'the new aesthetic impressions'. However, it highlighted the flow of new energy and joy that the movement had brought to eliminate the sadness of the Portuguese fado and to add the 'dionysism of a new race'" (Ramos, 2007, p. 195-196).

<sup>6</sup> For a broad knowledge of the subject, we can mention Maria Lúcia Bastos Kern's, Susan Gastal's, Paula Ramos's and Neiva Bohns's writings which were published in Plastic Arts in Rio Grande do Sul: an overview [*Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*] (Gomes, 2007). For deeper knowledge, see the works of these authors as well as Ursula Rosa da Silva's (2002) and Flávio Krawsczyk's (1997).

<sup>7</sup> See Krawsczyk (1997) about The Autumn Salon, its organization and its characters.





The issue of conflicts between regional and national identities was common in the period (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 52), especially after the split of the modernists from São Paulo from the second phase, which gave, as Nilda Jacks (1998, p. 22) said “[...] emphasis on building a national identity and refusing the regionalism in favor of nationalism as the only way to universalize the Brazilian culture”. This process culminated with the launch of *Regionalist Manifesto* by Gilberto Freyre, in 1926, during the First Brazilian Conference on Regionalism, held in Recife, based on Jacks (1998, p. 22-23).

[...] In the New Republic, the question that lies behind the cultural aspect becomes another. This is the tendency toward the centralization of power (reverting to the previous situation) which is consolidated with the New State, when the power is permanently changed from the regional to the national sphere, reflecting on a populist nationalism built and run by the State. The most significant act of this policy was the burning of the state flags and the prohibition of any symbols that were not nationals.

The performance of the ideologists of local identity can be followed by the illustrations on the covers of the early years of the *Journal of the Globe* (1929). It was first published in the context of the global crisis and was linked to an ideological project that had its most visible developments in the following decade, with the cooling of the avant-garde movements of the 20s (Pau Brazil, Yellow Green Group, Anthropophagus Manifesto) and with the rise of the social novel of the Northeast and South. It was not coincidentally that the editorial project of the *Journal of the Globe* was directly linked to the rise of Getúlio Dornelles Vargas to power, initially in the state and then nationally. In the cultural project of Gustavo Capanema bureau, the local identical images were encouraged, and in these, the image of the gaucho in Rio Grande do Sul was taking increasingly idealized characteristics, as we can follow in the succession of images produced by Francis Pelichek (1896-1937), Gregorius (?-?) and Nelson Boeira Faedrich (1912-1994). Certainly, the influx of modernization in this local plastic production was in the illustration, to the extent that, uncompromising with the strict rules of art, could try and dare on themes, shapes and colors and also in the way of proceeding, as it can be seen in the illustration produced and distributed by the Globe Bookstore. It was an issue defended by Paula Viviane Ramos in her doctoral dissertation<sup>8</sup>. The painting (and later, the sculpture) was based not on the rigid academic rules, but on the respect for the tradition of the design as a principle and also on the realistic use of color, but allowing itself to progress.

“After the 1930 revolution, regionalism began to decline, as the political objectives are achieved through the state leadership in the national scene” (Kern, 2007 apud Gomes, 2007, p. 59). However, the tendency to regionalism still remained among the southerners having its last manifest the achievement of the salon The Farroupilha Centenary, in 1935. Kern (1981, p. 265) explains that

The modernist painting is characterized by new pictorial forms which resulted from the researches conducted by Brazilian artists in two directions. The first one is oriented for an update research of the pictorial practice in Europe. It imports the shapes of the avant-garde movements, notably in France. The second one is characterized by a return to the past in which artists seek the roots of national art. It is a hard work in a country where art was imposed by the colonizers or copied from Europe.

When, in the mid 40s, students began a series of trips to Buenos Aires, to Rio de Janeiro, Minas Gerais, and later to the Jesuit Missions in Rio Grande do Sul, this procedure had the ambition of “[...] returning to the past to understand the baroque art and regional culture in order to give an identity to the painting, whose forms are imported” (Kern, 1981, p. 287). The study of regional culture in Rio Grande do Sul was based on the concern in transforming it, though little known, into a new way of acting, as the modernists from São Paulo did, “[...] seeking] in this regional tradition their artistic

<sup>8</sup> For deeper knowledge of the subject, see Paula Viviane Ramos's dissertation *A experiência da modernidade na seção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo* [The Experience of Modernity in the Section Design of Globo Publisher – Globo Magazine (1929-1939)], in 2002, specially on pages 76 to 95, and also her doctoral thesis entitled *Artistas ilustradores – a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração* [Illustrators Artists. Globo Publisher and the establishment of a modern visuality by illustration] (2007).





identity in the same way that others look for the roots of a national art at the Baroque art" (Kern, 1981, p. 288).

It is important to emphasize here the differences between the training regionalism practiced by Weingärtner, the interest in aspects of urban life practiced by Pelichek and Lutzenberger, the urban landscape paintings practiced by Guido Castañeda and Trias, and finally the approach of the city aspects in the Fahrion painting. The prevalence of thought that called for the formation of a national identity, which was reminiscent of the nationalist project of the Getulio Vargas Government, before the Second World War, culminated with the reissue of *Gaúcho Tales* and *Legends from the South*, by Simoes Lopes Neto, in 1949 as well as the launching of *The Continent* by Erico Verissimo. These books have indirectly served to the articulation and creation of a gaucho mythology which was a project that had its highest expression in the traditionalist movement of the State. The nativist discourse, based, according to Círio Simon,<sup>9</sup> on the writings of Glauco Saraiva, on the music and dance of Paixão Cortes and Barbosa Lessa, contributed to strengthen the visual archetype of the gaucho, who has appeared before in the painting of Pedro Weingärtner and, in a lesser extent, in José Lutzenberger's watercolors (1882-1951).<sup>10</sup>

The works of members of the Bagé Club and the Etching Club, which were in training at that time, avoided the exoticism and the laudatory nature of the regionalism practiced earlier. In the graphic work practiced by the artists from Bagé and by the Etching Club of Porto Alegre, the concern was social before (not forgetting the formal aspect, obviously). It was strongly motivated by the militant performance or by the sympathizers of the Communist Party who were engaged in more social aspects and were also used to the Mexican muralism and the graphic practiced by the Taller de Grafica Popular by Leopoldo Mendez. These aspects had a completely different dimension of regional production and they would direct in two ways which were very different from regionalism: one had a critique aspect of the engravers from Bagé and Porto Alegre, and another laudatory and mythologized one which was under the government department. It was practiced mainly by Aldo Locatelli (1915-1962) and Antonio Caringi (1905-1981) who were official artists at that time.

Angelo Guido, an important name in the events of the decades in question, published in the *Journal of the Globe*, even in its first year,

[...] The article titled *Painting in Rio Grande*, the panorama of pictorial production, which criticizes Augusto Luiz de Freitas and the two historical paintings<sup>11</sup> at the same time that it "sparingly praises Libindo Ferrás and Pedro Weingärtner and praises Leopoldo Gotuzzo and also highlights João Fahrion, Sotero Cosme and José Rasgado (Ramos, 2007, p. 200).

The same author adds by saying that "The conclusion of this article that was written in 1929 still allows us to see clearly that Guido could visualize a process of modernization in the south artistic field much more in the illustration segment than in the painting one" (Ramos, 2007, p. 203).

The role of Angelo Guido, supported by the renewed management of Tasso Bolívar Corrêa<sup>12</sup> (1901-1977), was part of the modernization process of the School such as hiring new teachers and asserting the importance of the institution with the locus of power. The School kept a rigorous control of the local production, especially through the salon and awards which would privilege its graduates and professors. At that time, more exactly in 1938, the Francisco Lisboa Plastic Arts Association was created which then held its first Salon of Plastic Arts, shattering the hegemony that the Fine Arts Institution (FAI) had on the South artistic field.<sup>13</sup>

Other events had strongly marked the situation of that time such as the lecture given by Manoelito de Ornellas (1903-1968) who was then the director of the Press and Propaganda Department (DEIP): the controller department of the new state government of Getulio Vargas. The conference entitled

<sup>9</sup> In *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul* [Evolution Points of Visual Arts in Rio Grande do Sul] (1991).

<sup>10</sup> See *José Lutzenberger, cronista* [José Lutzenberger: Chronicler] (GOMES, 2001).

<sup>11</sup> The paintings which were ordered by the State Government were *The Arrival of the First Azorean Couple* and *The Taking of Azenha Bridge*.

<sup>12</sup> Tasso Bolívar Corrêa was the director for the long period between 1936 and 1958.

<sup>13</sup> Francisco Lisboa Association of Arts, Chico Lisbon, was created by Carlos Scliar, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Mario Mônaco and João Faria Viana.



In *Praise of Modern Art*, later published in the *Journal of the Globe* (1941), is considered “the first public demonstration of support for modern art in the State” (Ramos, 2007, p. 208).

Another important event was the First Modern Salon of Plastic Arts of Rio Grande do Sul (1942), organized by members of the Francisco Lisboa Association which was closed by the organizers after noisy result three days after its opening. The reasons why both the opening and the anarchist “works” which were considered offensive to the public as its untimely closure are unclear. The organizers said the salon was a farce with which they intended to discredit the modern art, proving that it produced fraud and aiming at deceiving the public. They have made a public apology praising the regionalism and tradition of the people from Rio Grande do Sul. The final word, at least for that moment, about the event, was made by Angelo Guido, who, as Ramos said (2007, p. 213) considered the hall “[...] a joke that some unsuspecting people took it seriously and classified as a high demonstration of an artistic progress of our country.” The reaction from some young artists would not seem very natural. Rather, it seems that there must have been a great external pressure for them to not only shut the show but also give the event a character of farce. They finally explained everything as a kind of call to order which would be natural considering the moment of rigid government control over cultural production. Interestingly, the most prominent personalities called to defend the retraction of young people were Manoelito Ornellas and Angelo Guido, both employees of the Government in key positions in the system of control and repression at that time.

We consider that despite the disagreements, both

[...] The Institute of Fine Arts [as] the Francisco Lisboa Association became, for their performances, the main instances of training, recognition and legitimization of art in Rio Grande do Sul, along with events and publications sponsored by them. Besides the courses offered, enabling new artists, these entities were responsible for the propagation of art through exhibitions, halls and the corresponding art criticism that they had stimulated (Silva, 2002, p. 204).

### The first artists-teachers

Acting virtually alone in the course of visual arts, **Libindo Ferrás**<sup>14</sup> is a little understood artist, generally considered as a latecomer academic despite the technical excellence of his painting. Libindo Ferrás, in the words of Círio Simon (1998), was not an artist, but also a teacher, a director, an administrator and curator “[...] a reference as a key agent in the field of southern visual arts. After a training at the Polytechnic School of Rio de Janeiro, he studied in Porto Alegre with Ricardo Albertazzi (18??-1893), and between 1897 and 1899 he traveled to Italy where he had classes with Joris Ferrari and Basile, in Florence and Naples. Already in 1903, he attended the Hall of Gazeta Mercantil, in Porto Alegre and in 1908 he joined the Central Committee of the Institute of Fine Arts. The performance of Libindo Ferrás is thoroughly described by Simon in his doctoral dissertation (2002), and here we will refer mainly to his pictorial work. As Bohns (2005, p. 115), he was

[...] in that moment, an artist of new generation, who used to incorporate a pictorial vocabulary of the most experienced one, seeking his own models of expression. His paintings called the observers' attention of that period for his formal and technical qualities. In fact, he summarized a period of transition between different aesthetic ideas that were to collide with each other shortly after, in the dispute between the procedures defined as “modern ones” and despised as “academic ones”. His performance matched only the Manuel de Araujo Porto Alegre's one between us. As the latter, “Ferrás would also be compelled to assume administrative functions that were fundamental to the structuring of teaching art in southern Brazil”.

His production was characterized, in his youth, by the dispersion of an amateur artist (in Guido's opinion). At maturity, he assumed the role of the

<sup>14</sup> Libindo Ferrás was a director and a professor from 1908 to 1936. All information about dates of professional performance of professors and the staying of students were copied from Círio Simon's thesis (2002).



founder of a new era in local arts at a difficult time, marked by “[...] the artistic taste [...] accustomed to traditional standards of academic painting (even though the academy standard would be the realistic painting of Weingärtner)” (Bohns, 2005, p. 116-117).

The local historical tradition, founded by Guido, considered Libindo an artist of “[...] academic characteristics [...] by reinforcing the character of his conservative approach” (Bohns, 2005, p. 116-117) and, by many different texts, such as Kern (1981), Gastal (1994), Silva (2002), hampering a correct evaluation of the painter and preventing from having an open and dispassionate analysis of his real size in the context of artistic production of his time.

Even though he was not a direct heir of Weingärtner (who had no disciples, nor gave classes), his painting, as *Landscape*, 1929, no longer has the literal representation by that painter. He was more atmospheric in the pictorial treatment without holding to explicit references to the places represented. His painting is characterized by a formal operation of correct drawing, realistic color and smooth texture, but his experience is sensory rather than pictorial, even without breaking with the canons of that moment. Over time, his work was progressing slowly, demonstrating a clear understanding of the new artistic practices from Europe, as Bohns referred to the exceptional *Navy*, in 1925: “[...] an evening in Guaíba River, also flooded with blue and gold, but submitted to another pictorial treatment, in which the artist has already employed some features of the impressionist painting” (Bohns, 2005, p. 118). We can even move beyond these considerations, by saying that *Navy* is one of the rare paintings produced among us that aspire to an almost metaphysical dimension.

Even having an absolute technical mastery, Ferrás did not “[...] join the circuit on the major Brazilian academic painters and had never made pictorial works of great relevance” (Bohns, 2005, p. 120) for giving up grand themes of history painting and great compositions. Indeed, he has not become the precursor of a modern practice but an artist with a careful look which is turned to the natural, common and banal aspects. Libindo Ferrás is an artist worthy of our undivided attention because of his constructive intelligence which is appropriate for a time and an environment still elusive to the avant-garde experimentalism of Impressionism. He is an artist whose concern is to run away from the formative model of the local identity practiced by Weingärtner (stuck to the marrow with a mimetic representation of man and the environment). Ferrás is an artist fully engaged in the creation of an autonomous artistic discourse based on the excellence of pictorial design, in the “correct” design and in a well applied view. However, he is unconcerned in creating pictures in more atmospheric approach of the local landscape and therefore more emotional and less engaged with a realistic representation.

The presence of **Oscar Boeira**<sup>15</sup> as a professor is a visible act of boldness of the School of Arts and especially of its director, Libindo Ferrás. Boeira, whose training took place in Rio de Janeiro, at the National School of Fine Arts with Rodolfo Amoedo (1857-1941) and then with Eliseu Visconti (1866-1944) brought to the context of a local art a less academic thought.

Boeira is an artist who is already away from academic canons, appointed by Marilene Pieta (1995, p. 6) “[...] as a reference for modernity [...] away from the limitations of time. Boeira has not modernized in a radical way adopting a European aspect, rather he had a more palatable modernity based on “new pictorial expedients in a [yet] scholar code, able to establish a new visual base.

Hired as a drawing professor, his teaching was based on accurate copy of plasters. We have, however, another view of what had been his achievement as a professor by watching his drawings because “[...] they are works full of an atmosphere of mystery and lyricism” (Scarinci, 1982, p. 22-23). In the same reference, the same author said that “[...] if he had taught painting, maybe he would have given a more advanced direction to the gaucho art. He did not. So as his teaching life was short, he left little influence on the future” (Scarinci, p. 22-23).

Boeira’s painting, notably marked by the intellectual presence of Eliseu Visconti, is inserted “[...] in pure aestheticism, i.e., has a metalinguistic understanding of painting which is left to its own means or specific formants – form, spot, trace, line, point, color, material, support – raised by the eye

<sup>15</sup> He worked as a professor from 1914 to 1919.



to the pleasurable enjoyment of their customers" (Pieta, 1995, p. 20). In the mid of the 10s to the early 30s, his work was still marked by an almost literal approach of the regional landscape, following the realistic canon practiced by Weingärtner – as we can see in the *Dried Tree*. Over the years, he was slowly leaving the traditional aspect and becoming more atmospheric – one might even say impressionistic – with emphasis on the treatment of light to the detriment of realistic representation. In more advanced works in time, as in the beautiful *Landscape I*, we observe that "[...] the tonal vibrations generated by the contrast of colors applied one over the other without merging nor losing the purity that distinguishes them is a characteristic of this important work" (Bohns, 2005, p. 164-165).

Leaving the role of a professor, we assume that personal dissatisfaction with the school, as he taught by pure idealism and no payment, he was replaced by Augusto Luiz de Freitas (1868-1962).

There is limited information and almost no certainty about the hiring of **Eugênio Latour**<sup>16</sup> (1874-1942) who was the first professor from "outside" the state and not gaucho in the course. Eugênio Latour was, at that moment, a celebrated artist in the center of the country, having received the highest honors that the National School of Fine Arts offered, among them the coveted Prize of the Trip Abroad – the one he had actually enjoyed. The Latour formation, under the aegis of Eliseu Visconti, was marked by the proto-modernism which was a characteristic of the great painter. It had also the emphasis on the pictorial element of the paintings before the theme, the predilection for intimate and domestic issues and the opener elaboration of the painting, fresher and more relieved, as opposed to traditional academic technique still used by many painters as Pedro Weingärtner.

Analizing Latour's work nowadays brings us to the question of how a painter who was thematically so bold could act in a very shallow context. Unfortunately, we have no means of evaluating his local performance – whether it was well-behaved or it caused some sort of frisson – and how his work reflected among students of the School and the cultural environment, as he used to propose uncommon themes and approaches as the symbolist morality of *Invidia*. Latour is an artist yet to be studied and properly placed in the context of Brazilian art of the period, which will take him from the limbo of oblivion in which many artists are still immersed as Hélios Seelinger (1868-1965), Galdino Guttmann Bicho (1888-1955) and Carlos Oswald (1882-1971), among many others.

The inclusion of **Augusto Luiz de Freitas**<sup>17</sup> on the professors nomination confirms its intention to provide a frankly contemporary guidance for the School of Arts. At the time of his hiring, Freitas was already a nationally celebrated artist. He had started his training in Portugal, more specifically in the city of Porto in Porto Academy of Fine Arts, where he studied drawing, sculpture and architecture (Bohns, 2005, p. 69).

After unsuccessful attempts to live in the south, he chose Rio de Janeiro where he became a disciple of Henry Bernardelli (1858-1936) and got awards and public recognition. He only returned to the south in the first decade of the twentieth century. In 1903, he made a show in Porto Alegre which "[...] presented works called *Impressions*, which left no doubt about the direction that his pictorial production was taking. It also indicated the manifestations that were different from academicist pattern" (Bohns, 2005, p. 70) marked by the large number of images on the outskirts of Porto Alegre.

His work is currently scattered and not documented, precluding a comprehensive view of his trajectory. We know some rare examples of bold paintings, sheltered in private collections, and not so expressive works in public collections in which emphasizes technical excellence, as in *Landscape*. Best known for the two historic paintings commissioned by the State in the 20s, which did not give the real extent of his ability, Freitas has a consolidated reputation in the center of the country, however, has curiously gotten a position on the edge in his homeland. Bohns (2005, p. 71-72) points out in his work that

[...] some characteristics of the composition could also suggest an approach to the decadent aesthetic that developed in some European countries in the late nineteenth to the twentieth century. We are therefore faced with an artist who knew in depth the painting of his time, but was also aware he could

<sup>16</sup> He was in Porto Alegre during the brief period between May and November , 1919.

<sup>17</sup> He was a professor in two periods: the first one between 1917 and 1919 and then during a few months in 1925.





not overcome the limited understanding of society to whom the screen in question was directed to. (*The Arrival of the first couples from Azorean*). We have sufficient reasons to assert that the painting of this artist was, even then, modern.

His performance as a teacher is marked by changes, such as “[...] the abandonment of the teaching method based on reproductions (painting outdoors), the use of live models and he also helped to promote annual exhibitions of student works, that would open the way to the salons of art” (Bohns, 2005, p. 71-72).<sup>18</sup>

The most remarkable feature of this small group of founders of our plastic is the fact that they have really helped to consolidate a new local plastic thought. They have helped to leave the painting of landscapes and human types of Pedro Weingärtner, whose work was based on the attention given to regional issues in the sense that he was effectively consolidating a plastic image for the State. It would not be strange to the training and the environment in which the artist has formed and solidified his career whether this was done in a pictorially traditional way. Ferrás and Boeira mainly advanced by liberating the landscape of their local references and also eliminating the archetypal figure of the gaucho. Ferrás’ painting, despite being restrained and obedient to the rules from the standpoint of technique, moves forward in a clear pursuit of pictorial and thematic freedom: characteristics that Boeira stressed and emphasized even further.

### Aspects of teaching

Regarding the teaching program of the School, we can say that it naturally followed the model used in the School of Fine Arts, based on a rigid discipline and having the drawing classes as a backbone. The course was installed on March 3, 1910 with three subjects and seven students enrolled. In the following month, **Fábio de Barros**<sup>19</sup> (1881-1952) was hired to teach classes in History of Art and Artistic Anatomy. In 1917, the course started working on Mondays, Tuesdays and Fridays evenings with 10 students enrolled. In 1918, the classes started having models and there were 45 classes of live models at the end of that year. Until the implementation of the new curriculum, in 1922, the School recorded only the Design Course which was divided into three periods: Preliminary Course (one year of studies), Intermediate Course (three years) and Advanced Course (two years of study).<sup>20</sup> In 1922, the new curriculum had the following disciplines: Geometric and Projections Design, Linear Perspective and Shadow Tracking, Artistic Anatomy and Physiology, Figure Drawing (plaster and live models), Paintings (in the studio and *plein-air*) Decorative Composition and History of Arts. The curriculum has expanded with the further reforms, particularly after the merger with the University of Porto Alegre in which specific training in Painting, Sculpture, Architecture and Industrial Arts were included.

Regarding the orientation of the School which had the “aim at teaching the theoretical and practical education of Fine Arts”,<sup>21</sup> it is important to note that one of the first acts of the director **Olympio Olinto de Oliveira** (1865-1956) was the acquisition of two plaster *moulages* of the masterpieces of the Greek sculpture: the *Venus de Milo* and *the Apollo Belvedere*. According to Círio Simon’s dissertation, the acquisition of these two sculptures were justified because they were considered the canons of beauty and classic proportions and it also denoted a clear orientation of the local artistic thought to the academism. We do not think they indicate a direction of classicism, but the opposite, i.e., the acquisition is the School option for a classicist and pagan thought. A thought which is released from the tradition of religious education that marked the entire Brazilian culture and education since its inception. We understand that Olinto’s attitude reveals a clear secular and humanist orientation that he wanted the school had. This is not an isolated action

<sup>18</sup> Bohns, commenting on the relations between Ferrás and Freitas, suggested the possibility of political and administrative problems related to his attempts at the modernization of education system or a professional rivalry between them which led to Freitas’s resignation a few years later.

<sup>19</sup> There is no record that Barros has taught classes.

<sup>20</sup> As we read in Education Programs (*Instituto de Bellas Artes...*, 1922, p. 39-40).

<sup>21</sup> First article of the Statute (*Instituto de Bellas Artes...*, 1908).



within the context of the local culture because it was part of a series of actions aimed at (if not to modernize, in the most revolutionary sense of the word) at least aligning the local thought with the one that is secular and unattached to political and religious ideologies in the center of the country, mainly in Rio de Janeiro and in the emerging São Paulo. The acquisition of the two masterpieces served not only to indicate a classicist orientation (and, of course, reactionary) for the teaching to be applied in school but also as a legitimation to the public who had the artistic thought based on the classical canons, in a context which production and consumption of art were foreign activities to the local mentality. The classic model might have conformed more quietly to a solid working basis and fully safe for the founders of the Free Institute of Fine Arts and its School of Arts.

A precious document of these early years of the School of Arts is the impressive set of drawings of the artist **Francisco Bellanca**<sup>22</sup> (1895-1979). As individual records compiled by Círio Simon in his dissertation, in 1914, Francisco was enrolled in the preliminary course at the School of Arts (admission), achieving distinction at the end of the year. In 1916, he finished the 3rd year also with distinction and in the following year, he became Libindo Ferrás' assistant while attending the 4th year of the School of Arts. He graduated in November 29, 1919 as a teacher along with Julia Boeira (?-?). He became a drawing and plaster professor (design of shadows with plaster models) in 1920. In September of the same year, Libindo Ferrás was forced to intervene in Francisco's class due to his little patience with the new students. He taught during the years of 1921 and 1922 when he was replaced by the Czech artist Francis Pelicheck, newcomer to the state.<sup>23</sup>

The Francisco Bellanca Collection, currently kept at the Ritter dos Reis University Center, presents a series of illustrative works of the teaching approach provided by the School of Arts in its early years.

We have works from the following disciplines in The Preliminary and Intermediate Courses:

- Figure Drawing – a study of ornaments, leaves, limbs, usual objects, small groups etc.. and notions of light and dark;
- Figure Drawing – Intermediate Course – 1<sup>st</sup> year (complete study of masks, marking and modeled; arrangements with drapery);
- Figure Drawing – Intermediate Course – 2<sup>nd</sup> Year (complete study of busts, marking and modeled; various arrangements);
- Figure Drawing – Intermediate Course 3<sup>rd</sup> Year (complete study of statues, marking and modeled);
- Studies of Flowers – composed of images of flowers and painted with watercolor and visible traces of colored pencils;
- Drawings of Ornament (tiles) – a set of beautiful leaves with designs that would be part of the Preliminary Course in the discipline “Figure Drawing” (study of ornaments, leaves, limbs, usual objects, small groups etc.)

The Advanced Course offers the discipline “Design of the Live Model” (study of head; figure elements).

### Other professors

**Francis Pelicheck**<sup>24</sup> is a real unknown to scholars of the southern art. After a short stay in Rio de Janeiro, this strange immigrant arrived in Porto Alegre and settled here, quickly assuming a prominent place among artists due to his immense talent and his kindness. Little is known of his motivations for leaving Europe (in the late 10's) while the limited known facts of his biography are almost all restricted to his life in Rio Grande do Sul.

Socially active, he had participated in artistic and literary clubs, producing a large amount of works, mostly important illustrations. His participation

<sup>22</sup> Bellanca was a professor between 1920 and 1922.

<sup>23</sup> Francisco Bellanca's collection includes drawings, paintings, designs, photographs, newspaper clippings, publications, books, notebooks etc. besides other artists' collections such as Argentina Pasquali Bellanca and Augusto Luiz de Freitas. The project of cataloging Francisco Bellanca Collection started as a Scientific Initiation activity at UniRitter. It belonged to the research line of Theory, History and Language of Design, under the coordination of PhD. Paula Viviane Ramos and the professor Paulo Gomes, developed by the graduate students Tahiana de Carvalho with results reported to ProPex through the final report, dated August 2, 2006. The works were completed as an academic research project entitled Francisco Bellanca Collection in Cataloging Series - Authors and Actors, by the graduate students Felipe Barcellos and Mauricio Manjabosco whose results were presented at the XVIII Exhibition of Scientific Initiation – UFRGS, 18 October 2008. The video segment can be watched at <http://ufrgsweb.ufrgs.br/taxonomy/term/330>.

<sup>24</sup> He was a professor between 1922 and 1937.





in the formation of a local modernity is linked to works committed to commission in which he could show his talent as an illustrator, building images of great force and beauty. The greatest merit of these images is the curious look on the distinctive urban, depicting in some fast designs aspects which were little worked by local artists, as places of poverty and marginality of the capital as well as the picturesque aspects of the city's outskirts. Bohns (2005, p. 144) writes that

[...] In 1925, Francis Pelichek had recorded in a watercolor, one of the alleys which was doomed to destruction by the process of urban modernization. His approach also clearly implied a melancholy linked to the loss of old traditions.[...]

In this watercolor, one can already observe a greater freedom in dealing with forms, plastic results that are also visible in *Landscape* of the Margs Collection. His easel painting was more linked to the conventions, although in some ones, mainly in his *Self-portrait* in which, as Kern (1998), he proves ironic and humorous, revealing an almost grotesque experience.

In the early 20s, the architect **José Lutzenberger**<sup>25</sup> arrived in Rio Grande do Sul. Coming from Europe and having an enormous ability of observation and great artistic talent, he was the “foreign” look that produced the best images on the Rio Grande do Sul in the period. His look is critical; however, he has not slip into the sarcasm or the complaint. He painted the famous series of Rags (the only works exhibited in his life), but these images without historical basis show “farroupilhas” fighters who seem to have emerged from some Western movie, or a novel by Karl May.

Lutzenberger was, until his death in 1951, a virtually unknown artist from the public, with the exception of the series of “farroupilhas” fighters, mentioned above, which was displayed in the exhibition of the Centenary of the Farroupilha Revolution (1935). His drawings of the landscape of Porto Alegre, its inhabitants, their customs and habits, the man of the field, whether he is a cowboy treating livestock or a settler resting, or even a traveling salesman in activity and especially the impeccable records of his family diary have the mark of the distinguished chronicler who, unfortunately, was not known in his time. He has left a secret work from his experience through the careful observation which was also loving, precise, often ironic, almost sarcastic at various times, but always attentive and documentary as a chronicle.

In his production, we realize the concern of registering, grasping through drawing or watercolor, the heat of a unique and unrepeatable moment. This is perhaps the reason, or one of the reasons, of the enormous interest with what we look each one of his works, even if the themes are repeated. After all, life is always the same and always different, and it is not a lie or nonsense. His interest in social and urban issues, shared by Pelichek and also by Trias, especially in the drawings, had indicated a new way for the local art. These artists, in their situations of foreigners and allowing themselves to an attentive and affectionate look to the simplest events of the day-by-day, could solve, in their way, even temporarily, the difficulty between choosing for regional or national issue, something that did not affected them directly.

We might even suggest that the publishing of Lutzenberger's work during his life together with the more objective knowledge of the immense work of Pelichek would have possibly changed considerably the panorama of local arts.

**Angelo Guido Gnocchi**,<sup>26</sup> as Ursula Rosa da Silva (2002, p. 350)

[...] is regarded a pioneer as an art critic in the RS – for his innovation in the language of critical discourse and in the establishment of a perception focused more specifically on the field of arts – because he was the first critic in the country with professional training and experience in the field of visual arts. He was one of the protagonists in the history of art in the State as an artist, critic, historian, and as a cultural agent, defender of the cultural heritage of the state, a trainer of artists and public of art [...]

<sup>25</sup> Lutzenberger taught from 1938 to 1951. See *José Lutzenberger, cronista* (Gomes, 2001) for more information on careers and on the role of this artist.

<sup>26</sup> He worked as a professor between 1936 and 1964.



The summary made by Silva in her dissertation gives the exact dimension of the greatness and importance of Angelo Guido. When he arrived in Rio Grande do Sul in 1925 to give a lecture on the topic “Modern Art”, Guido found here a fertile field of professional possibilities: a training school, an interested public, an economically and socially well-shaped state and a pronounced cultural demand. Crowning his stay in the south, yet in 1925, Libindo Ferrás bought a painting by the artist by the amount of 1:000\$000. Three years later, he returned to stay here permanently, starting to write in the *Daily News* in a systematic and often manner which opened a new practice among us: the professional art critic.<sup>27</sup>

What is the importance of the art criticism of Angelo Guido to the system of local arts? The existence of a circumstantial criticism is a proven fact, as we read in Bohns (2005, p. 116) who writes that “On one side there were the pioneers of art criticism, without professional training who were compelled to encourage the local art scene, as Olinto de Oliveira and Pinto da Rocha. The latter was an amateur artist”. This criticism, characterized as an uncompromising comment with a formalized aesthetic thought served as material for legitimacy and recognition to the artists. It also helped in the importance of certain citizens of “good taste” to the level of illustrated amateurs and refined gentlemen, as we can read in the innumerable lists of purchasers of works of Weingärtner’s exhibitions, for example. In the absence of a consistent and grounded thought, readers considered these chronicles (such as Olinto de Oliveira’s ones) a partial view of artistic activity, which left them with a pleasant feeling of refined experts.

The role of Guido, initially in the press and then in the Institute of Fine Arts, definitely features the inauguration of a critical thinking about local production. Guido, cleverly equipped with information and able to articulate them in a coherent and fluent speech, opened the real local criticism of art. The criticism has the role of a guide to the readers through the universe of artistic production. Introducing value judgments and specifying the criteria for assigning them, Guido began the process of education of producers and consumers of art in Rio Grande do Sul.

Angelo Guido had a high idea of artistic activity, considering that art should aspire to the ideal and hence its maximum spiritualization. His critical texts emphasize an idealistic aesthetics (Silva, 2002, p. 356), in which the artist “[...] undergoes a supraindividual reality, will not produce an individualized form, but the manifestation of the identity of this collective spirit introjected into the historical man” (Silva, 2002, p. 357). His performance as a militant critic who produced more factual texts for newspapers, was complemented by classes in Art History and Aesthetics in the School of Fine Arts which forced him to use “[...] a more technical-scientific language and [ to] structure the knowledge based on historiography already constituted [...]”. (Silva, 2002, p. 357). In these two fields, he has consolidated the plastic activity as an intellectual activity in a sense of remaking among us the work that his fellow Italians had to do in the distant rebirth: to give art a status of intellectual activity before a manual activity practiced by dilettantes.

Apart from his undeniable importance as an intellectual, Guido was also a painter and a designer of great qualities. His debut in the South as a critic was accompanied by the acquisition of a painting for the collection of the School of Arts, probably *The Bridge of the stream*, a favorite theme among the local painters and even among the visiting artists. It is a luminous painting, with a light design that leaves room for its pure colors. These characteristics are shared by the *Church of Viamão*, a work still stuck to strict principles of representation, which included aerial perspective, a powerful design and a harmonic color modulation. His painting has evolved into a work in which this accuracy, which could be called as an academic one, has given way to a looser and lighter approach of the landscape with some notable results which were produced since the 40s, as the almost expressionist *Sunset*. His attachment to the rules of “doing well” has not stop him from accepting and even encouraging innovation. In his pictorial work, he does not only capture a less literal reality, but also relies on a more plastic representation lining himself to colleagues as Maristany, Castañeda and Fahrion. A remarkable aspect of his art is the adoption of an urban theme in landscapes, “[...] a painting whose theme is the process of modernization of the city, heralding the start of the vertical city” (Bohns, 2005, p. 173), exemplified in a superior manner in both composition and daring chromaticism of the *Commercial Club*.

<sup>27</sup> The necessary alternative of Ursula Santos supplied the inexplicable lack of a publication with the texts of the critic. Attached to her thesis, there are the lists of the articles published in the newspaper *Daily News* (1925 to 1945) and the *Journal of the Globe* (1929 to 1949) which reproduced 103 of them, including her conference on Modern Art, in 1925.



The republishing of Guido's texts launched in books during his role as a professor as well as the criticism printed in newspapers and magazines, combined with the analysis of his pictorial production and for its proper distribution, reveals the magnitude of the work of this intellectual artist, one of the greatest who ever worked in Rio Grande do Sul.

Hailed as a revelation when he joined the staff of the *Madrugada* Magazine, **João Fahrion**<sup>28</sup> had an irregular formation. He started in the capital, with the sculptor Giuseppe Gaudenzi (1875-1953) and then in Europe in the period between 1920 and 1922, in Berlin and Munich where he could observe the work of artists associated with the historical vanguards. Finally, still about his formation, it is of fundamental importance his starting as an illustrator, in the drawing section of the old Globe Bookstore, where he worked under the guidance of German Ernst Zeuner (1898-1967). It certainly shaped his art, characterizing him since the beginning of his activities, as an artist *sui generis*, both by addressing issues outside the local plastic reality, like the way he used to give to these subjects his materialization in paintings, engravings and illustrations.<sup>29</sup>

Having an aloof temperament, his production is marked by the dominant graphics that submits the pictorial mass and by the apparent carelessness given to his compositions, in most cases just outlined and / or worked a little. Certainly, this *modus operandi* is not only a result of an aloof temperament or the isolation, but it has its origin in German pictorial and graphic production of the 20s, marked by sharp social criticism, lack of commitment to good painting and the urgency in bringing the public the result of deep immersion in the everyday urban life.

Fahrion's urban theme is the same as the artists of vaudeville and circus, with dancers and *partners* acting, or in the break range of their functions, as in *The Green Dress*; the same as the models of art schools and even of their students, and yet, the same as the wealthy bourgeois who resorted to his talent for the making of pictures.<sup>30</sup> Those ones received exemplary treatment from the painter, both in accuracy in capturing the look of the model as in the psychological insight, as we can see in the admirable *the Portrait of Inge Gerdau*. His painting was modern in its themes (expressionist is a spare term by the use of it to qualify him) which made him closer to artists like Ernesto de Fiori (1884-1945). We can also find in his work echoes of painting practiced by adherents of the so-called School of Paris.

Individually, the teachers mentioned in the following sequence contributed, each in their own way, to modernize the practice and the artistic product. **Luiz Maristany de Trias**<sup>31</sup> (1885-1964), just as Angelo Guido, casted his look to the urban transformations that the city had been experiencing, documenting picturesque aspects of the docks in Guaíba in paintings such as *Oranges Vendors*, in which "[...] the originality of the composition stands out in the use of opposing diagonals and the boldness of a palette rich in color and varied in tone, having a marked lyrical sense to all. (*Artistas professores...*, 2002, p. 61). On one of his best known works, it is known that Angelo Guido suggested "[...] that the triptych entitled *Working*<sup>32</sup> [...] should be kept in Porto Alegre because it was not only a valuable work of art, but it was also a 'splendid document from one of the phases of great renovating activity that Porto Alegre has been experienced'" (Bohns, 2005, p. 147).

**Benito Manzon Castañeda**<sup>33</sup> (1885-1955) has a reduced production, but of great prominence in the period. His painting, basically experimentalist, still surprises its observers by the speed of the seizure of the motives, for the vigorous energy printed in the brushstrokes and the sketch looks in an advanced level. Some of his works in the collection of the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo present a highly advanced artist with an unsuspected boldness in virtual abandonment of figuration by the use of stains and rapid brushstrokes that evoke the motives rather than present them and still leaving much of the thread of the painting without coverage. Noteworthy is also the *Shelter of the Square XV* in which the seizure diagonally and the

<sup>28</sup> He was a professor from 1937 until 1970, replacing Pelichek.

<sup>29</sup> An accurate reading of Fahrion's graphic production was made by Paula Viviane Ramos in her thesis (2007).

<sup>30</sup> About Fahrion, see the exhibition catalog *A Look at Fahrion's Women Universe* (Bulhões, 2002).

<sup>31</sup> He was a professor between 1938 and 1955.

<sup>32</sup> This work is part of a collection of the Aldo Locatelli Collection, entitled *Opening Borges Avenue*.

<sup>33</sup> He was a professor between 1941 and 1955.



unorthodox cuts of the motive are related to the technical mastery of the graphic seizure and a vibrant pictorial layer. These features make the works of Castañeda (as well as the beautiful *Farm Life* (Margs Collection), some of the boldest ones produced in the period, in Rio Grande do Sul.

**Fernando Corona**<sup>34</sup> (1895-1979) is another case, similar to that of Angelo Guido, of an artist who became known as a teacher, critic and historian than as an artist properly. As a teacher, his performance is exemplary, characterizing him as a sculptor of sculptors, as we see in the emotional tribute to Alice Soares in his painting entitled *Corona and his Students*. One reason for this injustice is certainly the absence of a comprehensive look on his production, dispersed in private collections, in monuments and works developed to integrate architectural facades. Among the latter, the notable sculptures that comprise, for example, the facade of the Cultural Santander in Porto Alegre as well as the monuments like Beethoven's and Chopin's heads in the Araújo Viana Auditorium. We can also see the sculptor of particular language in the remarkable *Inca*, the image of *Our Lady of Lebanon* (facade of Maronite Parish/Church) and also the remarkable ceramic panel installed on the 8th floor of the Institute of Arts. All these works are of an admirable balance and an outstanding importance. They are synthetic and economical with functional volumes, facial features cut and an elegant top which reveals a technically perfect sculptor.

**Christina Balbão**<sup>35</sup> (1917-2007), even more acute than Corona, her work is barely known. She was dedicated to teaching and administrative activities since very young (she was Margs employee). Her pictorial, graphic and sculptural work (we have access to scant examples) is remarkably consistent and qualified. In painting, her *The Old Model* is within the canons of modernity practiced in school with a correct understanding by drawing and a naturalist painting. We know little<sup>36</sup> about her drawings and her sculpture, virtually ignored, shows us, in the few known examples (a piece at Margs and another one in private collection), an admirable synthesis capacity, surely a result of attendance at Fernando Corona's studio.

**Alice Ardhoim Soares**<sup>37</sup> (1917-2005) had a successful career, primarily as a designer. She joined the faculty of the School of Fine Arts after her training as a painter. Her performance in this field is remarkable, as it can be seen in works such as *Still Life*, dated 1954 (Margs Collection), in which she demonstrates the technical mastery, simplicity in the composition and a very refined palette. In *The girls in the asylum* (1964), these characteristics are associated with a rigorous simplification in the forms and an even more economical palette. Since the 50s, she was devoted mainly to design and becoming a reference in this field with works of great sensitivity known as the series "Girls" marked by the thematic option increasingly restricted.

Working in different areas of education, these five artists-professors had a great importance in developing a mentality and a modern visual to the plastic arts in the South. Trias taught artistic anatomy and landscape painting; Castañeda taught drawing and painting; Corona taught sculpture and modeling, while Balbão and Alice Soares taught, basically, design.

The work of these masters due to their cultures, availability and intelligence is reflected until today among local artists, many of them professors at the Arts Institute at UFRGS. The most remarkable feature of this group, apart from the undeniable artistic talent, was the presence of a strong cultural base. Even scholars, they have implemented a new model for arts education; less guided by rigid rules and more attentive to the incipient talent, they oriented their students technically, providing them with technical instruments necessary to perfect expression of their ideas and subsidized their learning by accessing information about contemporary art through periodicals, books, conversations and numerous study trips to the interior of the state, to Minas Gerais and even abroad. Assuming the role of intellectual mentors rather than professors, they allowed a full flowering of new artists came to light mainly from the mid 50s.

<sup>34</sup> He was hired in 1938 by Tasso Corrêa in an *ad referendum* because he did not have a university degree; he taught until 1965. He was purged by the dictatorship in 1969; in 1970, he received the title of Emeritus Professor.

<sup>35</sup> She was a professor from 1943. We were not able to get the information about the end of her performance at the institution.

<sup>36</sup> Some copies of her graphics became public during the show Christina Balbão Collection, organized by the Point of Art ([www.pontodeartepoa.com.br](http://www.pontodeartepoa.com.br)) in May 2009.

<sup>37</sup> She worked as a professor from 1945 until her retirement. About the artist, see *Alice Bruegemann & Alice Soares*, published by Mosaic Art Gallery (with texts by Ana Maria Albani de Carvalho and Blanca Brites (Moré, 1998).



### The cathedra's dissertation and the institutionalization of art discourse

An aspect still little studied, but of great importance for the consolidation of the School of Arts and future developments, it is the practice of the defense of the cathedra's dissertation. Instituted from the late 30s, with the incorporation of the school to the University of Porto Alegre, they were pre-condition for accession to the post of professor at the University, giving an aspect to the teaching of art, until then, it was not considered.

Until today, we can not measure the number of defended dissertations because five were located in the Archives of the Institute of Arts. They are listed below (followed by the publication data), all published in the late 50s:

- Luis Fernando Corona. *Teaching Perspective and the Plastic Artist*. Porto Alegre: Institute of Fine Arts in Rio Grande do Sul, 1957;
- Angelo Guido Gnocchi. *Form and Expression in Art History*. Porto Alegre: Oficial Press in the State of Rio Grande do Sul, 1938;
- Aldo Daniele Locatelli. *Mural – Analysis, considerations, method and thought*. *Correio do Povo*, Saturday Newspaper, Volume X, Year V, n. 232, Porto Alegre, Caldas Júnior Company, July 7th, 1972;
- Ado Malagoli. *Technique and Expression – Considerations*. Porto Alegre: Institute of Fine Arts of Rio Grande do Sul, 1957;
- Luiz Maristany de Trias. *Artistic Anatomy in College Education*. Porto Alegre: Institute of Fine Arts, University of Porto Alegre, 1938.<sup>38</sup>

The most striking feature of these dissertations is their programmatic aspect, in the sense that their authors emphasized issues about teaching their subjects, like those of Locatelli's – concerning the mural painting, the Trias's one – about the teaching of Anatomy and Corona's – about the perspective. Angelo Guido's and Ado Malagoli's dissertations do not follow this pattern, because both are more reflective, advancing through theoretical and historical issues, emphasizing the theme of artistic expression which is a constant term in the titles of them.

Guido's dissertation, *Form and Expression in Art History*, has characteristics of a treaty, emphasizing the specificity aspect of the artistic expressions developed from a historicism viewpoint. It is a text based on deeply erudite references, citing authors such as Worringer, Wölfflin, Riegl, Pater and Bergson. The articulation of Guido's thought, in his dissertation of 1937, based on these references and others which are not cited here, compels us to reconsider the prevailing opinion on a mechanistic view of teaching art, with emphasis on practice, leaving the reflection as being an attribute only recently added between us.

*Technique and Expression*, Malagoli's dissertation. Despite its title, it is not specifically about the technique. However, the author preferred to emphasize the guidelines applied to art education, defending the technique rather than expression and dealing with the painting as an expressive way, not an end in itself. His analysis, based on the aspect of historicism, looks at art from prehistoric moment to contemporary manifestations (the dissertation was defended in 1957) and also highlights the importance and relevance of abstract painting. His text emphasizes the aspect of painting as a technique associated with a theme, noting that the maximum power of the latter would occur only through the full mastery of the former.

### Students: Effective and occasional ones

Many were students who stood out in this period of the Institution. Among them we can mention Dorothea Pinto da Silva (1924), a student at the School between 1944 and 1947 and then also a professor, replacing Fernando Corona. Unfortunately, her work is virtually unknown. However, she is the author of the monumental and remarkable *Female Figure*, concise and economical as the works of her professor, Fernando Corona. Presenting an interesting approach to modernist sculpture by Alfredo Ceschiatti and Bruno Giorgi, this figure also establishes a fruitful dialogue also with modern European masters, like Aristides Maillol (1861-1944) and Charles Despiau (1874-1946). In *Female Figure*, the slim volume of the body is opposed to the head of an almost archaic flavor, which, seen in profile, leads inevitably to the Africanized figures suggested in the painting *Demoiselles D'Avignon* by Pablo Picasso.

<sup>38</sup> Besides these ones, Alice Soares's and Rosa Maria Lutzenberger's dissertations were located in the Library of IA; however, they were mimeographed copies with no indication of having been edited.





Even not being student of the arts, it is important to highlight the presence of **Iberê Bassani Camargo**<sup>39</sup> (1914-1994) as a participant in this period of establishing the plastic Southerner modernity. At school, he had the contact with still new pictorial tradition, founded by Weingärtner, continued by Ferrás and Boeira, until we reach the contemporary landscape painters, as formally and thematically modern and closer to the School of Paris. Among these, we can mention Castañeda and Maristany (without forgetting Edgar Koetz, Gaston Hoffstetter and Carlos Alberto Petrucci, not directly linked to school), all practitioners of landscape painting which is fully modern and formally joined into the local thematic context of that period. At school, he had access to the Angelo Guido's and Fernando Corona's updated criticism. This fact combined with the look of João Fahrion (his teacher and mentor) who was educated in the expressionist Europe of the 20s, it certainly helped forge the undeniable talent of the young artist. Thus it was that his incipient pictorial essays, which were previously practiced in Santa Maria and surrounding areas, found solid examples for comparison in formal mastery and expressiveness of the bold landscapes of Fahrion and Castañeda, painters of undeniable technical mastery. The result could be seen in his exhibition of 1943, which granted him a scholarship that took him to Rio de Janeiro, where he could develop works as *Landscape*, dated 1946 (from Margs Collection).

**Alice Esther Brueggemann** (1917-2001) developed from her formation at school, a career as a painter of great importance to the local system. Her work, characterized by the colorful elegance and the graphic synthesis, was initiated within the parameters of the institution, as we can see in her *Boy*, in 1955 (Margs Collection), a painting with great economy and expressiveness. Throughout her remarkable career as a painter, she technically simplified her work by directing thematically to the landscapes and still lives and practicing painting as a standalone exercise. The painting entitled *Still Life*, dated 1960, already predicted this synthesis by submitting simple forms of exquisite color and dramatic light on a work which was little linked to the conventional realism.

**Paulo Osorio Flores** (1926-1957), despite the short career, left an indelible mark on the history of painting in Rio Grande. As Bohns (2005, p. 278), his admirable "[...] painting *Rides*, which deserves greater attention from historians of Brazilian art, summarizes the very process experienced by abstract art, the route between the allusion of a given object of reality and an autonomous composition derived from it". Besides being a student of FAI in the period 1944-1945, where he found support in the figure of Fernando Corona, he had contact with the Design Section of the Globe Bookstore and worked for the *Quixote* Magazine, together with Plínio Bernhardt (1927-2004), Vitorio Gheno (1925), Dorothea Vergara Pinto da Silva and Ermanno Ducceschi (1920-1998). His works are rarely known, and apart from some drawings and the painting *Rides*, (all from the collection of Margs), his painting was also based on trips to Buenos Aires, Minas Gerais, Bahia and Rio de Janeiro (where he lived, married and lived among other important names in the forefront of the season with Milton Dacosta, Maria Leontina and Bruno Giorgio). It is available only in the book *Paulo Osorio Flores* which is a monographic publication launched in 2008 resulting from efforts by his widow Naomi Flores.<sup>40</sup>

### Two important professors

**Ado Malagoli**,<sup>41</sup> after a solid training in the National School of Fine Arts and a major involvement with the Bernardelli Center, he enjoyed his prize trip to the United States where not only had contact with the emerging production of abstract expressionism, but also studied restoration and conservation of works of art as well as museology. His professional qualifications with talent and productive capacity, on the occasion of his moving to Rio Grande do Sul, put him in the position of an important cultural agent, making him to participate as a mentor and an establisher at Margs and also

<sup>39</sup> Iberê Camargo was a student of the evening course of Technical Architecture in the period of 1939 to 1941.

<sup>40</sup> The book was edited by Caliban Publisher in 2008 (with André Seffrin's text), with support from the Rio de Janeiro Bolsa de Arte. I am immensely grateful to the exceptionally affectionate reception that Noemi Osorio Flores gave me in February 2007, at her home in Botafogo, Rio de Janeiro, when I had the rare opportunity to see the Paul Flores's works, and I also had access to a rich and important documentation.

<sup>41</sup> He was a professor between 1952 and 1976.





as a promoter of a large advancement in the teaching of painting at the School of Arts, especially in the way of working with students, guiding them more than teaching technique and establishing rules.

His work was based on the technical rigour of the National School of Fine Arts and the moderate Modernism of members of the Bernardelli Center. The beautiful *Female Nude* is a representative of that era with the use of resources of exquisite color and textures. His work has advanced technically with his stay in the United States, a period in which he painted some landscapes with a strong social appeal, still marked by simplifying the design and a gloomy palette. The social and religious themes associated with traditional genres like landscape (rural and urban ones) and still lifes, are applied in his production from the 50s. It is a work marked by stylized forms almost to abstraction (as in some of his houses) and the emphasis on the eminently pictorial paintings, as it can be seen in *Harlequin and Black Cat*, in which one observes “[...] the strong cezalian tradition in the treatment of space and color, showing the volumes” and which “summarizes the lessons of Cubism and Picasso in particular” (*Artistas professores...*, 2002, p. 47). His performance, though still little accustomed to such extremes, was ruled by force, by the controlled trial (he had painted some notable abstract paintings) and by the availability and flexibility in dealing with his students, encouraging them and without imposing restrictions or barriers.

Dedicating himself obsessively to achieve his artistic goals, Ado Malagoli struggled to achieve the complete mastery of techniques and pictorial procedures [...]. Origins, ideologies and goals approached him and Angelo Guido and Fernando Corona [that] together they configured a group whose role was fundamental to better structuring of the work field of artists, and for the introduction, in Rio Grande do Sul, of a modern art of a moderate aspect (Avancini; Brites apud Bohns, 2005, p. 264).

**Aldo Locatelli**,<sup>42</sup> in a dedicated process of an impressive speed, after painting the cathedral of Pelotas, he started receiving a large amount of public orders. This culminated with the paintings for the Palace Piratini, which were intended to replace the panels of Augusto Luiz de Freitas (*The Battle of the Bridge of Watermill and The Arrival of the First Azorean couples*), executed between 1923 and 1925. The secondary themes requested to the artist aimed at enhancement of the productive forces of the State: agriculture and livestock, fine arts, the foundation of Rio Grande city and the socio-ethnographic formation of the people from Rio Grande. As the main work, it has been commissioned a series of 18 panels which illustrate the legend of “Negrinho do Pastoreio” for the Reception Hall. The removal of paintings of historical aspects by Freitas who was a member of the founding generation of the local plastic, replaced by works of allegorical character and strong mythologizing bias, is symptomatic of the mentality of the time.<sup>43</sup>

The Locatelli mural as well as Caringí's sculpture are in the taste and interests of the ruling class: a painting as an instrument of propaganda, having an ideological line determined by the State and Church or as Locatelli wrote in his thesis: we should consider that the mural is mostly intended for a public environment so we should start from the premise of finding a theme that, in the idea or reason, should lead the viewer to the spiritual or civic atmosphere of the environment. This monumental aspect, along with the decorative function, allows that the anonymous man could feel the source of inspiration for a civic or spiritual exaltation.

Locatelli had a strong European background based on excellence of artistic production, but little updated in stylistic terms. His painting was almost completely linked to a realistic representation without great daring due to the taste of his patrons than by his own taste. His reduced easel painting does

<sup>42</sup> He was a professor between 1951 and 1962. About this artist, who has a massive criticism fortune, see *O mago das cores: Aldo Locatelli* [The Wizard of Colours: Aldo Locatelli] (Trevisan; Gomes, 1998).

<sup>43</sup> Regarding this issue, Oliven writes (2006, p. 28) that “[...] The evocation of tradition – understood as a set of value orientations devoted to the past – often manifests itself in times of social change processes, such as the transition from one type to another one of society [...]”. At this time, besides studying the folklore, traditions are even invented [...]”. Thus, the myth appears as a response to specific needs of the moment of that society. Oliven complements his thought by writing that “[...] the notion of myth [...] is often erroneously interpreted as opposed to reality, and forgetting that it is a timeless and comprehensive narrative, whose significant unit is concerned in solving contradictions and issues that are related to the origin of natural phenomena. [...] Thus, the very principle of myth is to transform history into nature and contingency in eternity. It does not intend to hide or carry something, but to distort it. As the specific function of myth is to transform a feeling in a form, it is always a theft of language” (Oliven, 2006, p. 33).



not give the size of his pictorial talent, that is only visible in his mural work, which ranges from frankly traditionalist to the most current modernist murals, in the manner of a Portinari. He was a traditionalist in Pelotas cathedral and in the Piratini Palace, for example, not considering the technical excellence, the Renaissance refinement of his design and the elegance of his design color. He has also showed boldness on the panels painted for the Salgado Filho airport, which had a frankly modernist pictorial composition and treatment. He was modern and adequate when dealing with space in the simple, gentle and efficient panel painted for the Ball Room of the School of Arts as well as frankly expressionist in the technical-formal aspect and daring in the thematic treatment of the *Via Sacra* for the San Pellegrino Church (Caxias do Sul). His short stay in Rio Grande do Sul can only be compared to the strength and tremendous productive capacity that he has left us. His work which has an immense impact on the local imaginary joins the merit of having trained professionals as Clébio Sória and Paulo Peres who had spread the mural painting in the state, with notable repercussions in places like Santa Maria.

### **The institutional legitimacy of the ceramic**

Dealing with the formation of the nucleus of the Margs Collection, Ado Malagoli wanted to have a representative basis of the art which was produced in Rio Grande do Sul.<sup>44</sup> It would included important names like Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo e Libindo Ferrás as well as the contemporary artists as Angelo Guido and Benito Castañeda and even the young values such as Vasco Prado, Iberê Camargo, Glênio Bianchetti and Alice Soares. Noteworthy, however, it is the inclusion of a set of artistic ceramic which showed works by artists like Luiza Prado (1914 -2000), Pierre Prouvot (1916-?), Hilda Goltz (1908-2009) and Wilbur Olmedo (1920-1998), the two latter were graduates from the School of Arts.

**Hilda Goltz**, was a high school teacher since the 30s. She moved to Porto Alegre where she began a course in drawing and painting at the School of Arts where she graduated in 1940. Since then, she started an intense activity as an artist and a teacher having exhibitions in a systematic way as well as participating in salons and traveling. This intense professional activity has included the restoration work as she had made for the tile panels of Candido Portinari (1903-1962) for the Ministry of Education and Culture. After a show at the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, she retired from teaching and returned to Rio Grande do Sul where she remained until her death. Her works that make part of Margs Collection are decorative and useful and they are also marked by the technical excellence and the magnificence in the use of glazes.

**Wilbur Vital Olmedo** joined the Institute of Fine Arts in 1945. He moved to Rio de Janeiro and then to Buenos Aires. His stay in the Argentinian capital lasted until the mid of 50s, when he returned to Brazil and founded the first school of Children Art in Porto Alegre. He practiced journalism in the *A Hora* newspaper in Porto Alegre and was the Secretary and Vice President of Francisco Lisboa Plastic Arts Association. His work, which is characterized by the technical excellence, is different from the pattern used in the decorative utilities produced by his contemporaries. The substantial works acquired by Ado Malagoli for Margs Collection are sculpture pieces with a strong influence from the Northeast popular sculpture whose themes are the popular festivals in Porto Alegre.

**Maria Annita Tollens Linck** (1924) graduated from the Institute of Fine Arts in 1945 and had a specialization in painting from the same institution in 1946. She had also taken courses on interior decorating, design and ceramics in Uruguay. In 1968 she already had a consolidated career when she joined the Institute of Art of UFRGS as an assistant professor being responsible for the newly created discipline of Ceramics, until 1991. Marianita Linck, as known artistically, produced important work only from the 60s, following artists precursors, as Olmedo and Goltz. Since then, she gave prominence to ceramics in Rio Grande do Sul both as an artist and as a teacher, forming an entire generation of artists.

<sup>44</sup> See the exhibition catalog of the Basic Core Collection, held in 1992 at the Art Museum of Rio Grande do Sul, having Paulo Gomes as a curator.



### Other students

There were many students who graduated in the 50s at the Institution and since then stood out as artists, professors and cultural agents. We can mention some of them: Berenice Gorini (1941), Carlos Mancuso (1930-2010), Circe Saldanha (1930-2007), Cláudio Carriconde (1934-1981), Ilsa Monteiro (1925), João Mottini (1930-1990), Leda Flores (1917), Léo Dexheimer (1935), Lia Achutti (1928), Lily Hwa (1934-1971), Magdalena Lutzenberger (1928), Nayá Corrêa (1929), Regina Silveira (1939), Rose Lutzenberger (1929), Rosemarie Babnig (1939), Rubens Cabral (1928-1989), Susanna Mentz (1939), Vera Wildner (1936) and Yeddo Titze (1935). They have reached the pinnacle of their careers after this period. Below we highlight some artists from this group who have attained remarkable results even in the 50s.

**Geraldo Trindade Leal** (1927) attended the Free Course Design in the 40s, and later moved to Sao Paulo where he developed an extensive career. His work in the period has an expressionist aspect, emphasizing the creation of a personal language based on the simplification of forms and intense colors.

**Glauco Rodrigues** (1929-2004) graduated in 1947. He joined the group of artists from Social Realism and produced prints in the Bagé Group and then in Etching Club. He lived in Rio de Janeiro where he followed the changes in Brazilian art ever since. His work had characteristics of abstraction, hyper-realism, pop art and it had reached its peak in the 70s.

**Glênio Bianchetti** (1928) came from the countryside and he graduated in 1954. He joined the Bagé Club where he developed a picture of exceptional quality that was linked to regionalist themes. Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar and Glauco Rodrigues also made part of the Bagé Club. In 1959, he was hired by the Arts Institute of Rio Grande do Sul as the professor of the Extracurricular Etching Course. He moved then to Brasilia working as a professor at the University of Brasilia. He still lives there.

**Plínio Bernhardt** graduated in 1947 when he started a career as an artist, teacher and, later, cultural administrator. His work was initially characterized by an emphasis on rural and urban landscapes as well as social aspects due to his participation at the Etching Club. From the 60s, he was dedicated to a specific dreamlike universe in which male and female figures would live with strange characters that were half-monsters and half animals. This topic, which was developed in drawings, prints and paintings, was always present in his work until the end of his life along with a strong interest in the countryside, which also occupied a prominent place in his work. He was also a drawing professor and a business administrator. He directed the Margs in the 70s.

**Sônia Ebling** (1918-2006) participated in the First São Paulo Bienal when she was still a student. She received the Foreign Travel Award of the National Salon of Modern Art in Rio de Janeiro in 1955. She traveled through several countries in Europe where she studied with Ossip Zadkine (1890-1967) in Paris and had a scholarship from the Calouste Gulbenkian Foundation, in Portugal, from 1959 to 1968. She had made her international career receiving awards in prominent competitions. Her sculptural work, formally attuned to the modernist sculpture by Alfredo Ceschiatti (1918-1989) and Bruno Giorgi (1905-1993), was characterized by the technical excellence, the simplification of forms and by intense lyricism.

**Vasco Prado** (1914-1998) was a sculptor, a designer and engraver of national reputation. He had a brief passage in the Institution in the period between 1947 and 1948, however, he left some records of his participation as a Secretary of the Academic Center. His work first highlighted the regionalist aspect due to his emphasis to activism in the Communist Party. He was the author of *Laçador* (Margs Collection) of great importance with which he consolidated a realistic image of the "gaucho" (the person from Rio Grande do Sul). His picture is based on themes and technically linked to the Etching Club which emphasizes the militant social aspects.

Finally, we mention:

**Zoravia Bettiol** (1935) who graduated from the institution in 1955 and after studying drawing and engraving with Vasco Prado, devoted herself to her artistic career as an engraver, a weaver, a painter and a designer. Her career was characterized by militancy in the system of arts because she was closed to the group of artists linked to the Communist Party, still in the 50s. Since then she made part of activists groups and institutions. Her work as an engraver, developed from the 50's, has some features such as technical excellence, the intense and refined color, the social and popular themes and an emphasis on popular, literary and mythological narratives.



## Final Thoughts

We have tried, throughout this text, to establish the possible dialogue between local academism and modernism since the foundation of the School of Arts in 1910 until its renewal in 1936. It had consolidated its role of training and dissemination of the plastic arts as an institution in modern appliances and its new building.<sup>45</sup>

If we examine the directive structures existing in the period covered in this text, we can observe that the School was marked by the presence of strong personalities and, to some extent, dominant ones. We confirm it through the long period of Libindo Ferrás in his direction, determining, almost alone, the direction of arts education in the state. After he left, he was replaced by Tasso Corrêa who also directed the school for a long time leaving the mark of his personality. However, differently from Ferrás, who was directed almost entirely to the issue of education, Corrêa had the concern of having the School definitely considered important in the cultural context and the local college education. We have noticed that the Institution did not have, at least until the late 50s, any cooperative management project. However, it maintained a rigid hierarchical structure and strongly articulated. If that did not allow an effective advance in terms of libertarian thought, to propose an art school that would encourage the free expression of individuality, at least it allowed, due to its rigour, its consolidation and permanence in the most serious moments of its history, as its annexation to the University of Porto Alegre and, soon after, its removal from that structure.

Among many others, a solid index of the artists reputation from the School of Arts can be found in the reference work of José Maria dos Reis Júnior (1903-1985) the *History of Painting in Brazil* (1944) which is considered a broad panorama of Brazilian art from the colonial period until 1944, which was year of publication. The work, which was one of the first of its kind in Brazil, includes some names in its lists of artists such as Leopoldo Gotuzzo (no link with the School of Arts), Ado Malagoli (future professor), Augusto Luiz de Freitas, João Fahrion and Angelo Guido.

We may consider that the issue academism *versus* modernity that took place in Rio Grande do Sul occurred within the landscape genre to the extent that, in contrast to Weingärtner's landscape which has a regional theme and is technically academic, opposes to Ferrás' landscape, which is thematically neutral (not strictly descriptive) and technically post-academic. It also opposes to Beira's landscape Boeira thematically alike as the Ferrás's one and technically pre-modernist, strongly influenced by Eliseu Visconti's painting. Disregarding the importance of Augusto Luiz de Freitas by the almost absolute ignorance of his work, other local landscapers were Pelichek and Lutzenberger. Both of them were thematically urban and focused on the observation of human aspects with a traditional technique of great excellence. Subsequently, Trias' and Castañeda's landscapes have reaffirmed this urban vocation with a modern technique, though. Angelo Guido has also shared these characteristics.

Thus, the urban landscape systematically overrides rural theme. The Weingärtner's genre painting has been continued in Pelichek's and Lutzenberger's images. These ones were more focused on the picturesque and anecdotal aspects rather than the Weingärtner's descriptive concern. Interestingly, this descriptive concern, together with a strong social spirit, prevailed in the production of the Bagé Club and Etching Club in the 50s. The heroic character, little explored by Weingärtner, was virtually ignored by the professors of the School of Arts, with the exception of the historical paintings of Augusto Luiz de Freitas for the Piratini Palace. It returned to School only with Aldo Locatelli, but without major consequences for production. More than a trend, Locatelli's performance left the opportunity to practice large-format painting which Clébio Sória<sup>46</sup> (1934-1987), Paul Peres (1935) and Cláudio Carriconde effectively made.

<sup>45</sup> See *Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo* [Image and Memory: the Baron of Santo Ângelo Collection] (Bulhões; Avancini, 1998).

<sup>46</sup> According to Cirio Simon (2002, p. 414), "Clébio Sória, IBA's student between 1958 and 1963, attended the lessons of the masters named above. The outer walls of the central station of Porto Alegre subway and the murals painted at the University of São Leopoldo – Unisinos are samples of his personal and strong production. The theme of his homeland – Bagé – and the religious inspiration gave him the repertoire for building robust figures. He created a panel to the University Restaurant of URGS with his colleague Paulo Peres and under Locatelli's influence. The theme of the mural '*Alliance among Student, Worker and Peasant*' plastically rhymed with the political concerns of the time. This mural was summarily eliminated after 1964".





In conclusion, we can say that if, strictly, there was not a dispute between academism and modernism in the School of Arts, there was a kind of slow, but powerful, formation of a path: which is given the predominance of the urban theme, based on the rules of good painting, rigorous design and color control. Despite the quarrels established between the IBA and Francisco Lisboa Association, there was a favorable way to experiments and innovations in a gradual and controlled manner. It happened as in a process of implementing an Epimetheus vanguard (as Jean Clair established by analyzing the Viennese secessionists) in opposition to a forefront Promethean, that is, a transition process with no radical rupture nor any virulence.<sup>47</sup> This calm passage without shocks or disruptions, slowed somewhat the process of modernization of local production; however, it has not prevent the emergence of a generation of artists who developed an effectively modern production in the 50s.

---

<sup>47</sup> I thank the professor Vera Lins for giving me the revelation of the concepts of Epimetheus's and Promethean's vanguard during the Second National Symposium for the Study of Nineteenth-Century Brazilian Art (Rio de Janeiro, February 2010). These concepts were developed by Jean Clair (*Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité* [Paris: Gallimard, 1983]) that the author applies to the study of Brazilian avant-garde in her essay entitled *New Pierres, Old Saltimbancos: The Writings of Gonzaga Duke and the End of the Carioca Nineteenth Century*.



## References

- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Curadoria de José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Museu da UFRGS, 2002.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de et al. (Org.). *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BULHÕES, Maria Amélia; AVANCINI, José Augusto. Imagem e memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. In: INSTITUTO DE ARTES 90 ANOS – ACERVO. Porto Alegre: Pinacoteca-Instituto de Artes-UFRGS, [1998].
- BULHÕES, Maria Amélia. *Um olhar sobre o universo feminino de Fahrion*. Porto Alegre: Galeria da Vera/Associação Leopoldina Juvenil, 2002.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- GASTAL, Susana. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre 1891-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1994.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Porto Alegre: Margs, 2001.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Estatutos aprovados em sessão de 14 de agosto de 1908. Porto Alegre, 1908.
- INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Inauguração do novo edifício, julho de 1943 (Programa).
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Programmas de Ensino. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1922.
- INSTITUTO DE BELLAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Regulamento aprovado em sessão de 28 de março de 1922. Porto Alegre, 1922.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 1998.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Francis Pelichek*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- KERN, Maria Lúcia. *Les origines de La peinture "Moderniste" au Rio Grande do Sul – Bresil*. Paris: Sorbonne, 1981.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Os sistemas visuais e ideologias no RGS. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 32, jan.-fev.-mar. 1987.
- KRAWSCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.
- LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977-1978.
- MORÉ, Cristina (Org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998.
- PAULO Osório Flores. Texto e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade na pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002.
- RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944.
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2000.
- SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultural social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- SILVA, Úrsula Rosa da. *A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Cirio. *Libindo Ferrás*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SIMON, Cirio. *Pontos de evolução das artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEAVI, 1991.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- SPINELLI, Teniza. Malagoli 80. Homenagem ao Pintor com Mostra Documental. *Boletim Informativo do Margs*, Porto Alegre, n. 28, abr.-maio-jun., 1986.
- TREVISAN, Armino; GOMES, Paulo. *O mago das cores*. Aldo Locatelli. Porto Alegre: CEEE, 1998.
- TREVISAN, Armino. O Instituto de Artes da UFRGS. *Veritas*, Porto Alegre, v. 39, n. 156, dez. 1994.



## Notes on Visual Constructions

BLANCA BRITES

The Institute of Arts (IA), in its role as a agitator of creative potentialities, has acted and still acts in the formation and legitimation of the plastic arts production of Rio Grande do Sul. Today this institution experiences a mixture of euphoria and indignations due to its recent centennial, celebrated in 2008, and more precisely the centennial of the Arts Course, created in 1910.

Reaching any kind of centennial whatsoever inevitably leads to a retrospective reflection that many times results in moments of clarification. Since the subject being celebrated is the UFRGS School of Arts, we intend to comprehend its role as educator of a class of artists. Yet, although it is an institution that has agglutinated creative effervescences throughout the years, one could also unveil a conduct that sometimes, in the name of established rules, has inhibited the artistic innovations that were occurring outside its spatial limits. These two situations have certainly manifested themselves concomitantly and our interest here is to present points of intersection among them.

For such reason, we shall start from a reference mark, the 1958 Pan-American Salon,<sup>1</sup> organized in celebration of the 50 years of the then-called Fine Arts Institute (FAI). The realization of this Salon symbolically and concretely splits the history of the current Institute of Arts in two 50 year periods. Under this perspective, we aim to visualize the production of some artists that have studied, integrally or partially, at the IA, as well as their professors, no matter the extent of their stay in the institution. We also aim to highlight some events that have interfered in this artistic panorama and acted as a propelling force for changes followed by the students of the FAI. Another interesting point is to understand the education process and the position of professors in view of the moment's innovations in plastic arts. In this sense, if many facts are not directly linked to the IA, they are of interest to us because of the resonance they had in the Institution. We visited the two following decades, finishing this analysis with the fourth and last edition of the UFRGS Visual Arts Salon, in 1977. These art salons were different events in different moments, but they essentially maintained the same principle: to display the period's artistic production, under the coordination of the State's oldest art education institution.

<sup>1</sup> Event that occurred in April 1958 at the FAI (current IA).





## The Pan-American Salon

The Pan-American Salon had an extensive schedule with exhibitions, conferences and concerts. In the large exposition, the works were set up in every floor of the building and, for better appreciation, it was necessary to go through it vertically, what would be seen today as an innovative expography (at the time an inexistent field). We immediately notice that this resource was employed aiming the better use of space, but also as a way to present the building itself and its recent innovations in space. The celebrations included the three fields of the FAI: music, theater and plastic arts, without forgetting the architecture projects also in display.<sup>2</sup>

The Salon brought to Porto Alegre commissions of artists from Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, United States, Mexico, Peru and Uruguay.<sup>3</sup> Brazil was represented by several States<sup>4</sup>: Santa Catarina, Paraná, Goiás, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, São Paulo and Rio de Janeiro. In that occasion, the 1<sup>st</sup> Brazilian Arts Congress was also carried out, including some important names, among which: Mario Barata, Flexa Ribeiro, Quirino Campofiorito, Pietro Maria Bardi, Sergio Milliet, Jorge Amado and Luiz Martins. In the plastic arts exhibition, there was a significant absence of representatives of the most audacious modernity of Rio de Janeiro and São Paulo. On the other hand, names today attached to current theories, such as those cited above, were present.

The event, as a whole, was considered a success and marked the beginning of the end of an era, for, in that occasion, Tasso Corrêa<sup>5</sup> announced his departure from the direction of the Institution after 20 years of service. But the next decade would consolidate the departure of this generation, which, since the 30s, had carried out the second organization of the then-called FAI<sup>6</sup> – placing it in a new physical space<sup>7</sup>, adequate to the needs of the time – and also molded the institution's artistic identity.

As for the students, although they welcomed the event well and participated of it, as was the case of Regina Silveira, Waldeny Elias, Cláudio Carriconde, Rubens Costa Cabral, Avatar Moraes (these names inclusively earning honorable mentions for their works), some manifestations demonstrated certain disquietude among them. We will see that the names cited above would later present us new forms of art.

After the celebration of its fiftieth birthday, another fact had a mark at the FAI, symbolically as well as formally: its definitive reintegration to the University. After decades of many juridical battles inside and outside the Institution, in 1962, under the direction of Aurora Desidério, the Fine Arts Institute was reintegrated to the University of Rio Grande do Sul<sup>8</sup>, being thereafter named the School of Arts. Symbolically, being part of the university again conferred to arts the recognition of equality with other fields of knowledge. This reintegration resulted in the adequation to the demands of the university bureaucracy, which had formal repercussions as it changed the Institution's pedagogic structure and educational practice.

In the Brazilian cultural panorama of the end of the 50s, the São Paulo Biennial increasingly gained importance: Brasília, still a construction site at the time, rushed to show the world the audacious project of most modern city of the moment; Bossa Nova hung around the bars of Rio de Janeiro's

<sup>2</sup> The architecture course was created in 1944 and was attached to the FAI.

<sup>3</sup> Some of the participating artists included: from Argentina: Noemí Gerstein, Julio Gero, Juan Carlos Castagnino; from Bolivia: Eduardo Spinoza; from Chile: Mireya Lafuente; from the United States arrived photographic panels about the country's theatrical art education; from Mexico: Raul Anguiano, Francisco Dosamantes, Jorge González Camarena; from Peru: Eduardo Moll; from Uruguai: Luiz Solari, Julio Verdie, Nelsa Solano Gorga, Carlos Pérez Vilaró.

<sup>4</sup> Some participating artists: from Santa Catarina: Ernest Meyer Filho; from Paraná: Guido Viero, Oswaldo Lopes; from the Federal District (current city of Rio de Janeiro): Abelardo Zaluar, Edson Motta, Frank Schaeffer, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Ernani Mendes de Vasconcellos, Humberto Cozzo, Leopoldo Gotuzzo; from Bahia: João José Rescala; from the State of Rio de Janeiro (whose capital was Niterói): Aluizio Valle; from São Paulo Arlindo Castelanne, Arcângelo Ianelli, Clécério Carneosso; from Minas Gerais: Sylvio R. Aragão; from Goiás: Frei Nazareno Confaloni; from Rio Grande do Sul we can mention a few more, besides those already indicated: Francisco Stockinger, Sônia Ebling, Antonio Caringi, Zorávia Bettiol, Glênio Bianchetti, Carlos Alberto Petrucci, Glaucio Rodrigues, Alice Soares, Ado Malagoli, Joel Amaral, Bruno Vinsentin.

<sup>5</sup> Tasso Corrêa was director of the FAI from 1936 to 1959.

<sup>6</sup> Little by little, Tasso Corrêa (1901-1977) left, after retiring that year. After him came Angelo Guido (1893-1969) in 1964; Fernando Corona (1895-1979), who was compulsorily retired in 1965; João Fahrion (1898-1970), who was active till his death in 1970; Aldo Locatelli (1915-1962), who passed away prematurely.

<sup>7</sup> Space where the IA is still located, obviously in no way near compatible to the current needs of today.

<sup>8</sup> Original name of the current Federal University of Rio Grande do Sul.







south zone. Cinema Novo prepared to go to Cannes, where we would later win our first and only Palm d'Or; the national football team massaged the Brazilian self-esteem with the conquest of our first World Cup and, in 1963, the most beautiful woman of the universe was from Rio Grande do Sul! In the meanwhile, in the world of plastic arts, the artistic production of São Paulo was aligned with a modernity identified with the geometric abstraction of the concretist movement through the Grupo Ruptura.<sup>9</sup> In Rio de Janeiro, though, the panorama was dominated by the neoconcretism represented by Grupo Frente.<sup>10</sup> Independently of their merits, each group made itself present in the dispute for the country's artistic supremacy, which reproduced the same battles fought in the political and economic context.

The Pan-American Salon had been a local hit, as we demonstrated before, but it did not have significant repercussions nor brought new airs to our art. Here we lived the conscience of feeling distant from the innovations, what was considered by some a sign of stagnation, especially in plastic arts. But dialectically this same stagnation would be the trigger of changes that would occur in the beginning of the 60s, announcing a renewal in the sphere of plastic arts. This situation would also have a reflex in the social-cultural field as a whole, a conjuncture in which transited members of the artistic class, intellectuals connected with the field, critics, historians and instructors, among them members of the FIA faculty, as well as the incipient art market, with the first commercial galleries and their collectors. The inexistence of proposals for a cultural policy also favored the situation. For example, at the time, people lamented the lack of a headquarters for Margs, which seems like a constant situation for us, considering our current needs. This whole set of actors and institutional rules formed the so-called arts system<sup>11</sup>, which was slowly structured here as well as in other of the country's "peripheries", and that imposed itself more strongly in the next decades.

### Situation at the FAI

When investigating how this situation was seen in those days by IA's students and professors, we detected some contradictory points. For example, in view of the geometric abstraction innovations present in the hegemonic centers such as Rio de Janeiro and São Paulo, Fernando Corona, a name respected for his artistic production, dedication as a teacher and the intense manner in which he defended his ideas, proudly spoke out the fact that his students were not interested in following the norms dictated by the large centers. Corona (1997, p. 92), referring to Grupo Bode Preto, made his opinion clear: "While in Rio and São Paulo the concretist cosmopolitanism is the trend, our young gaúcho artists seek in expressionism the way to mold their free thoughts in face of autochthonous problems, which are certainly their own truths". Considering the collocations above, we note that there was not a lack of knowledge of the production practiced outside our borders. There was, above all, an intentional distancing that demonstrated a search for autonomy, which, however, did not manifest here in innovative proposals.

In this mood, groups such as Grupo Bode Preto, unsatisfied with the situation that opposed figuration and abstraction, slowly appeared. Grupo Bode Preto had short duration (1958-1960), but it was enough to insufflate changes, in which it was encouraged by Fernando Corona. The group was formed by students of the FAI and was initially composed by Waldeny Elias, Léo Dexheimer, Joaquim da Fonseca, Cláudio Carriconde and Francisco Ferreira, who would not follow the group. Its members, although they did not preach a rupture with figuration, plunged towards new formal researches, each member having individual perspectives, but with a predominance of expression.

<sup>9</sup> Since 1952, more innovative artists were aligned with Concretism, among them Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) and Waldemar Cordeiro (1925-1973).

<sup>10</sup> Influential artists were members of the Grupo Frente. Among them, Serpa (1923-1973), Aluisio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Abraham Palatnik (1928), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980) and others.

<sup>11</sup> Concerning this matter, consult the doctorate dissertation defended in USP in 1990 by Maria Amélia Bulhões: *Plastic Arts: Participation and Distinction*, Brazil, 60s/70s.





In General, at the end of the 50s, the artistic community of Rio Grande do Sul, especially in the field of plastic arts, two-dimensional and three-dimensional, was still linked to realist figuration. This partly resulted from the academic education employed at the FAI, which, since its creation, remained aligned with a figuration that expanded in several directions, such as fantastic realism, a social realism inherited from Grupo de Bagé and the Engraving Club, or, still, expressionist realism. In the FAI, even when students were inclined to) abstraction, they followed compositions preponderantly aligned with informal abstraction, well-distanced from the geometric abstraction chosen by the artists in Rio de Janeiro and São Paulo.

Our strong connection with figuration was even more reinforced after the 40s, with the construction of the image of the gaúcho<sup>12</sup> identified with rural traditions and demonstrated through an expressive realist language. Always with great popular acceptance, this language was widely spread through Grupo de Bagé and the Porto Alegre Engraving Club,<sup>13</sup> as already noted. Among the participating artists were Glênio Bianchetti, Vasco Prado and Danúbio Gonçalves.<sup>14</sup> They did not hide their political commitment, at the time identified with the Communist Party, from where the attraction for social realism derives. Thus, we can assess that, in part, these groups collaborated for the permanence of figuration in RS during the 50s.

Also in the art of engraving we find Zorávia Bettiol,<sup>15</sup> who, during the 60s, advanced in this area with a series of color xylographs named *Couples*, in which formal mastery is impregnated with a figurative lyricism. The artist, without abandoning her researches in engraving, also stands out for her works in tapestry, some truly amazing objects. We should emphasize that this technique was modernized along with the artistic innovations and was globally recognized and legitimated by the large international centers during the 70s. Zorávia was an active participant of cultural movements, being one of those who “awakened” the Francisco Lisboa Rio Grande do Sul Plastic Arts Association, commonly known as Chico Lisboa, in the end of the 70s, helping it achieve important recognition for its role in plastic arts.

### The faculty

Other indispensable names have put a mark on engraving, not always with a figurative style. These include Armando Almeida, Paulo Peres, Luiz Barth, arriving in the 80s with Anico Herskovits, Ana Alegria, Regina Olweiller, Maria Lucia Cattani and José Carlos Moura, all with complete or partial education in the Institute of Arts.

The arrival of Ado Malagoli<sup>16</sup> in the beginning of the 50s undoubtedly agitated the local artistic environment and, and above all, education in the FAI. As a professor, Malagoli propitiated greater openness for students of painting, his field by excellence, enabling them to elaborate works following their own interpretive interests, be it through synthesis or formal expressivity, although they remained connected to figuration. Little by little, abstract experiences were established in his classes, empirically, without theoretical basis. Malagoli himself leaned toward abstraction, as we observed in his controversial exhibition at the House of Frames in 1960.

Our artists, both two dimensional and three dimensional, remained attached to figuration, which is not a demerit, given that pure abstraction was never our strong point. There seems to be moments in which artists urge for a rupture with figuration, passing through the experience of abstraction as a necessary work process. But the *retour a l'ordre* is always ready to happen, maybe by imposition of the market, maybe because of an atavistic affinity that we maintain with the image.

<sup>12</sup> It is worth remembering the creation of the Center of Gaúcho Traditions (CTGs) in 1948 and the sculpture elaborated by Antonio Caringi representing the gaúcho in typical clothes, placed in the entryway of Porto Alegre as symbol of the city.

<sup>13</sup> See the work of Carlos Scarinci, originated from his master's thesis and a reference work: *Engraving in Rio Grande do Sul 1900-1980*.

<sup>14</sup> Danúbio Gonçalves was a professor at the FAI from 1969 to 1972.

<sup>15</sup> Zorávia Bettiol (Porto Alegre, RS, 1935) was also a part of the Engraving Club. In 2007, she carried out a great retrospective at Margs.

<sup>16</sup> Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906 - Porto Alegre, RS, 1994) came to teach at FAI in 1952, by invitation of Angelo Guido.





Today, with half a century behind us, we comprehend the posture of the professors mentioned and the education of the time, as well as its consequences. Although with a decade between them, painter Ado Malagoli and sculptor Fernando Corona influenced the education of several generations of artists. First, a quick observation: both were “foreigners”, although from different latitudes. Analyzing the trajectory of São Paulo native Malagoli, we note that the most solid part of his education occurred in Rio de Janeiro, but based on a sober modernity, distant from the overjoy of the Week of 22. Along with colleagues from Rio, he was part of the Bernardelli Center. On the other hand, Corona brought with him the solid European tradition of classic standards, but without the advances of the vanguard of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. However, he kept himself informed of stylistic innovations and had complete conscience of the need, according to his own words, that “to create, one could not be stuck to conventions”. This, nevertheless, did not impede him, as well as Ado Malagoli, to repulse pop art as an outrage when it arrived here with the 5 Vanguard Painters (1965) exhibition, which we will later see. Along with these artist-professors, we can also mention João Fahrion, who brought a more open formal language thanks to his experience at *Revista do Globo*,<sup>17</sup> and has also strongly influenced the generations that were on his classes. But, similarly as the other professors, he also defended the permanence of figuration. Alice Soares and Christina Balbão, although conserving in their artistic practice the figurative tradition, were open-minded and kept up with the events occurring in the center of the country. As professors of Illustration, they had, since the 50s, an important role in the education of students at the FIA. Besides a didactical concern for their students to comprehend the value of each trace, they also made a great effort for students to comprehend that earning their space in the art world demanded other commitments, such as constant improvement. Alice Brueggemann, also an ex-student of the institution, though not having taught at the FIA, was important in this area. She made her mark developing instigating researches in her paintings, human figure as her main interest. One could emphasize her work’s smooth and mild color tones, with an abundance of *sfumatto*, uniting the figure and the background, resources also applied to her still lifes. Thus the 60s began here with the coexistence of several types of figuration. As indicated before, the “natural” order would therefore be that everyone should walk toward figuration. However, abstraction was an incipient presence, with repercussions among younger artists and the more cosmopolitan audience adept to innovations. We emphasize that many artists used abstraction as experimentation, but eventually returned to a predominant use of identified images.

In painting, some students at the time began incursions through abstraction, such as Yeddo Titze,<sup>18</sup> Rubens Cabral<sup>19</sup> and Nelson Wiegert. It is possible to follow a progressive route in these artists, in which the figure would become increasingly stylized until being completely eliminated, a process which demonstrates the conscious intention of change. Regina Silveira also went through this process.

Yeddo Titze, having just graduated, left for Paris, where in the beginning of the 60s, he got in touch with other artistic realms, such as tapestry. Although the City of Light was in the dark, losing space to the new American continent, it still preserved its charm, especially among young beginners. Some of his works, innovative at the time, presented newspaper collages. Rubens Cabral, who was also part of the IA-UFRGS faculty, was eager to search for new ideas through abstraction in the 60s. Like the others, he passed through the process of synthesis. In the beginning of the 70s, along with colleagues Rose Lutzenberger<sup>20</sup> and Luiz Barth,<sup>21</sup> he released the serigraphy album named *Multidimensional View*, whose abstract geometric compositions were the result of a research in exploring the possibilities of transformation of an hexagon through trimming and re-use of the resulting

<sup>17</sup> Concerning the subject, Paula Ramos presented her doctoral dissertation *Artist-Illustrators: The Globo Publishing Company and The Constitution of a Modern Visuality through Illustration*, at the PPGAV of IA-UFRGS, in 2007.

<sup>18</sup> Yeddo Titze (Santana do Livramento, RS, 1935), studied at the FIA and, having been awarded a scholarship, remained in Paris from 1960 to 1962. When he returned, he began teaching in Santa Maria, where he created the Tapestry discipline, a technique he had perfected abroad.

<sup>19</sup> Rubens Galant Cabral (Porto Alegre, RS, 1928-1989).

<sup>20</sup> Rosa Maria Lutzenberger signs Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929).

<sup>21</sup> Luiz Fernando Voges Barth (Taquara, RS, 1941).



parts. At the same time, Rose Lutzenberger was already developing her work with geometric modular parts in painted metal, by which she received the Grand Prize at the 1970 UFRGS Visual Arts Salon.

Nelson Weigert,<sup>22</sup> while a student of the FAI, also transited through abstract compositions, in which he inserted new elements. He may be the most audacious of the three. After receiving the 2<sup>nd</sup> Prize at the 1965 Porto Alegre City Salon, he chose to move to Germany, where he still lives today.

### Figuration *versus* Abstraction

Considering local artistic production, because of the education as well as the precarious commercial system in force, the students united in search of new proposals that, even if they did not involve great ruptures, were an indication of the own ways in which they would affirm themselves in the future with due repercussion.

When Waldeny Elias<sup>23</sup> arrived at the FIA, he already brought some experience acquired in studios of Uruguayan artists. His orientation toward painting was associated to the achievement of high technical mastery, which undoubtedly can be seen materialized in his works. During the 70s, his paintings were impregnated with mystery, reminding a metaphysical temporality where the plains of color are sometimes luminous and sometimes dominated by silence. There are times, still, in which he creates situations that are almost “surreal”, although far from the surrealist dogmas. Elias draws with color, which is not a discredit to neither the painter nor the illustrator. In these spaces built with color he lets small elements flow, like a flower, a fruit, a bird or a hybrid element, in a way that challenges the laws of gravity. And in this moment, the human figure is discarded,<sup>24</sup> although he had already used this subject before.

In this trail he had as partner Antônio Gutierrez,<sup>25</sup> an artist also valued for his technical mastery. At the time, he used a more sober pallet, with which he explored the construction of architectonic spaces that led to an interior immersion. In other moments, the mysteries of color are present in still lives. This artist, always withdrawn from the gallery system, made few individual exhibitions and established himself in Maçambará, city where he remained in a productive retreat, a stranger to the repercussions of his works.

Elias and Gutierrez developed their own languages, which distanced them from the effervescence of the moment. Today, however, they are recognized as references by many artists, including Carlos Pasquetti, Alfredo Nicolaiewsky and Mário Röhnelt.

Paulo Peres,<sup>26</sup> an active student of the FIA, dedicated himself to illustration and engraving, area to which he was hired to work as professor in 1968 at the School of Arts. Still during the 60s, he was part of the faculty of the Porto Alegre Atelier Livre. In this period, his work was characterized by

[...] a loyalty to figuration, a connection that permeates the diversity of his work; an always present figuration, either in the clean, fast lines of his illustrations – which is the case of the ones that register, for example, a holiday at the beach or a Sunday at the park –, or in drawings that resemble daydreams, or still in the painting in which the color makes the figuration pass through more complex conversions. (Brites, 1999, p. 13)

### Events

Nothing more natural that in the elaboration of their works, young artists presented their influences coming from several sources, among which,

<sup>22</sup> Nelson Wiegert (Tuparendi, RS, 1940), in the later part of the 60s moved to Germany, where he continued painting while also directing art galleries.

<sup>23</sup> Waldeny Elias (Capoeiras, later named Nova Bassano, RS, 1931 - Porto Alegre, RS, 2010).

<sup>24</sup> Elias portrayed innumerable personalities of the time, but in that moment there was no space for the human figure in his compositions.

<sup>25</sup> Antônio Gutierrez (Maçambará, RS, 1934- 2004). According to Marilene Pieta, he began to attend the FAI in the company of his uncle, Vitor Neves, musician and professor in the school.

<sup>26</sup> Paulo Peres (Arroio Grande, RS, 1935).



exhibitions, salons, debates, courses and others. Here we have selected some events that brought innovations that took a while to be accepted in the building at Senhor dos Passos Street.

In the beginning of the 60s, as already shown, the artistic panorama was marked by a certain continuism, but also by the disquietude of young students. The temperature was getting hot regarding the declarations and manifestations concerning the social function of the artist and also about if the art made here corresponded to local expectations, since, as we have seen, there seems to have been a shielding in relation to the rest of the country. This whole situation was discussed with Iberê Camargo,<sup>27</sup> invited by the Culture Division, at the end of November 1960, to debate with the artistic class the situation of art among us: “To stir the cultural stagnation of Porto Alegre” in the words of the artist. Present in this debate were Erico Verissimo, Xico Stockinger, Waldeny Elias, Regina Silveira, Paulo Peres and Ênio Lippmann, among many others.

This event took place in the Teatro Equipe,<sup>28</sup> with heated manifestations by the part of those who, like Iberê, saw our “cultural stagnation” as a consequence of our distance from modernity, especially in regard to abstract art, as well as others who intended to defend the structure in force. After the event, the manifestations were aggravated, which is well illustrated by the letter sent by Iberê camargo to Lara de Lemos,<sup>29</sup> in which the painter makes severe critics to the narrow attitude of intellectuals and artists towards modern art. On the other side, Fahrion,<sup>30</sup> in a text sent to journalist Aldo Obino,<sup>31</sup> has strongly criticized Iberê. Here are some of the most relevant parts of both:

Dear Friend A.O.

Allow me a small word in the confusion of opinatory uncontrols at the roundtable, the tribunal for the transmutations of the values of art! (sic)

Some Don Quixote here, some Don Quixote there, and there I was, presenting myself as qualified to “opine”, and since I feel comfortable by the permanent absence here of mentions of propagandistic allusions and complaints about the artistic stagnation in our little land here. (sic)

We have good artists, ooh la la!... From the little flowers to the little cattle on the field, to the sources that don't have a stream anymore and even the unconsolated in their ground-corner of abstract-cubist-expressive miserability and the latest revolutionizing acquisition, the egocentric reelers – with all the possibilities of esoteric visualizations – metaphysics and profound geometrization to the infinite of the divine absurd. (sic)

Therefore, a geometrized hug, João Fahrion.

Porto Alegre, 28.11.1960.

Following is Iberê's text, also published in the same newspaper some days later and addressed to journalist-poet Lara de Lemos.

Lara,

Answering you, I also extend my letter to sculptor Neusa Mattos and the audience that overfilled Teatro Equipe to debate what was called, with or without propriety, “cultural stagnation”.

I attended Teatro Equipe as a guest, to have a dialogue with the public concerning visual arts and its development in Rio Grande do Sul.

There was no dialogue: nobody proposed anything. I remained in the debate as a listener and I think I made good use of what similar situation offers.

My critic to the artistic education (see the interview to friend Ruy Carlos Ostermann, from *Correio do Povo*) was not aimed at the Fine Arts School of Porto Alegre, but it is obvious that it included a whole experience which is quite long and tiring.

I attended elementary school, painting and modeling classes at the Santa Maria School of Arts and Crafts, high school, the Institute of Fine Arts of this city, was one of the founders of the Grupo Guignard in Rio de Janeiro and later attended museums and studios in Europe.

<sup>27</sup> Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1994) went to Rio de Janeiro thanks to a scholarship from the State Government in 1942, but in many occasions had long stays in Porto Alegre, where in 1965 he taught engraving at Margs.

<sup>28</sup> At the time the Teatro Equipe had an art gallery that was directed by Waldeny Elias.

<sup>29</sup> Lara de Lemos (Porto Alegre, RS, 1922), poet and journalist, lives in Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Message from João Fahrion published in the newspaper *Correio do Povo* in 28.11.1960.

<sup>31</sup> Aldo Obino (Porto Alegre, RS, 1913) started working at *Correio do Povo* in 1934. He also wrote for the newspaper *A Nação*.



Having just announced my disapproval with the methods by which I was educated – I agree that I have done so with vehemence, I felt them under the skin – and the unproductive discussion that everybody witnessed began.

I remained quiet. I did not feel I was in the condition of defendant or convict, as Neusa Mattos said, but in the situation of a man that, before, during and after the debate, was comprehended by few.

When I mentioned A. Lothe, Léger and others, and when I alluded to the problematic of modern art, I intended to put the question in its own terms, by understanding that this is the only way of establishing a comprehension between the audience and the artist.

I hoped that, without preconceived ideas, people would pay attention to the new position of the legitimate active artists of our time, in face of a world in transformation. After Cézanne, a new plastic art world emerged, rich of new possibilities and increasingly amplified.

As an answer, I got silence, like before I had already felt the irony.

None of this would have happened if Rio Grande do Sul would stretch their neck outside the borders (sic) and deeply enlarged the world surrounding.

With this simple and even anatomic gesture, it would notice that today the forms of expression are others, as well as the means.

The anatomy that I have cited as a mere example has returned to the morgue, and the vanishing point has concentrated on the lens of the photographer's camera.

Nature, in my case the dressmaker's reel, is nothing more than the pretext to paint a painting. Art is knowledge, but another form of knowledge.

Concerning the participation of the artist in the problems of his time, it is implicit in his/her work. If it wasn't so, the work would lack validity and never act as a form of knowledge.

Myself, as if I were D. Quixote, have read cavalry books and gone to the world. The one who feels disquietude can do the same.

To sum it up, I repeat what I have already said: man and time, in other words, life and death, model the world.

Stick with time those to whom the modern thought does not penetrate.

Cordially,

Iberê Camargo.<sup>32</sup>

As we can see, that decade began and witnessed great effervescences; new perspectives were on the way, both in the artistic and political spheres, and the stagnation active until then was banned. As for the political changes, it is unnecessary for us to remember the consequences of the 1963 coup d'état.

Directly following the referred debate, during the month of December, Iberê coordinated a painting studio in a small room, in the streetcar shelters at Praça XV, with the support of Culture Diffusion. Regina Silveira, Paulo Peres, Antônio Gutierrez, Ediria Carneiro, Carlos Velasco, Lucia Pegoraro, Susana Mentz, Clébio Sória, Ênio Lippmann, Maria de Gesu and Walkiria Borba, mostly students at the FAI, took part in the course. In fact, the referred event caused impressive consequences, becoming the birth place of the current Atelier Livre,<sup>33</sup> as it is better known, a space that had moments of great importance in the artistic panorama of Rio Grande do Sul, besides consolidating in the young artists a search for innovative paths in their plastic art production.

Iberê's course also put in scene the young Carlos Scarinci.<sup>34</sup> His role in the group was to bring theoretical contributions of modern aesthetics: questions distanced from the reality of Rio Grande do Sul. From then on, he began his activities in the local artistic panorama and, still in this decade,<sup>35</sup> took over the direction of Margs.

If the artistic panorama was in ebullition, several components collaborated for this, such as Walter Zanini's<sup>36</sup> conference at the FAI in 1964 called *Roots of Contemporary Art*, in which he brought disquietudes that marked the art of the moment in São Paulo and also sought to see the art proposed here *in loco*.

<sup>32</sup> Letter transcribed by Aldo Obino in December 7, 1960. See *Aldo Obino – art notes*, org. by Cida Golin (2002, p. 114-117).

<sup>33</sup> The Atelier Livre celebrates its fiftieth anniversary in 2010.

<sup>34</sup> Carlos Scarinci (Porto Alegre, RS, 1932), a Philosophy major at UFRGS, made his masters in USP, being that his thesis *Engraving in Rio Grande do Sul*, published by Mercado USP publishing house was considered a referential work about the subject. Scarinci was also a professor of Art History at the IA.

<sup>35</sup> In the period from 1964 to 1967, he was director of Margs. Scarinci returned to the same post as a member of a triumvirate along with Vasco Prado and Miriam Avruch, the latter having in fact directed the museum during the period.

<sup>36</sup> Zanini brought to Margs the 1st National Young Illustrator Exhibition. In October of the same year, artists Giselda and Nelson Leiner exhibited paintings and illustrations at Margs.



While he directed Margs, Scarinci was in part responsible for bringing the controversial exhibition 5 Vanguard Painters from São Paulo, formed by a group of artist-architects from São Paulo.<sup>37</sup> For the first time a radically new art in regard to what had been done here until then was being presented. The exhibition caused intense reactions from both the press and some artists who reacted conservatively in face of the works connected to pop language, such as Fernando Corona and Ado Malagoli. It is worth emphasizing that in São Paulo this same exhibition had caused unfavorable reactions in part of the public. Dayse Peccinini (1999, p. 140) states with propriety the repercussions of this exhibition:

[...] it is understood that the exhibition of the five architects from São Paulo shocked the environment in Porto Alegre because, like most of the country, the relation of art with the national reality was made through folklore, the naive or even through fantastic or expressionist realism – in the case of the latter, a conventional realism of the pre-war socialism.

Amongst this panorama of innovations, a marking presence was of Avatar Moraes,<sup>38</sup> an artist that kept a narrow relation with the vanguard from Rio de Janeiro, having participated in several exhibitions, including Opinião 66. Avatar acted as a resonance of the innovations that dominated the Rio de Janeiro – São Paulo axis, as can be seen in some of his works, pioneers of the box-object format here. He was one of the most instigating artists to break barriers, be them geographic, ideological or artistic. In the mid-60s, he left to teach at the brand new University of Brasília, but stayed in close contact with his colleagues from Rio Grande do Sul. In the 70s, due to the military context of the period, he put his artistic production in the background, dedicating himself to teaching in Rio de Janeiro. In 1985, he came back to his school of origin, the current Institute of Arts, where he carried out an important conference about sociology of art.

Although sporadic, other events of this nature enabled the public to become familiarized with formal and conceptual solutions to new aesthetical alignments that exceeded the so-propelled dichotomy figuration *versus* abstraction. Therefore, we consider the collective exhibition promoted by the Lions Club at Mata-Borrão<sup>39</sup> in 1969 truly very important. Although without scandals, the exhibition presented works from 37 participants, with a predominance of artists that had passed or still remained in the then-called School of Arts. This was also a way to educate the eyes of the large public, given that this space was located in a central area of Porto Alegre, serving for generic exhibitions. Thus, it became a more “public” space for the arts. We remember that Margs still did not have its definitive headquarters at the time.

If in one hand we felt the winds of Woodstock, on the other, the winds of May 68 that had shaken Paris had also had repercussions here, among students, with the occupation of the Philosophy building at UFRGS against the expurgation of professors by the terrifying AI-5, which, among other consequences, caused the international boycott of the São Paulo Biennial. However, this political effervescence propelled the artistic and cultural sphere of Rio Grande do Sul towards more radical ruptures, which could be seen the following decade.

Still in the FAI of the 60s, the renewal of the faculty had certainly brought substantial changes. Regina Silveira had been invited, in 1964, to be João Fahrion's assistant in the Painting discipline. Later, she was Ado Malagoli's assistant, position in which she remained until 1968, when she left with a scholarship to study Art History in Spain. There, she met Julio Plaza, who became her partner for 20 years. In the same decade, Luiz Barth, Paulo Peres and Danúbio Gonçalves began teaching at the School of Arts, the last two also professors at the Atelier Livre. At the end of the 60s, along with other educational changes that occurred in the School of Arts, the Ceramics discipline was created and Marianita Linck,<sup>40</sup> who had returned from

<sup>37</sup> The group was composed of Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Sílvio Oppenheim and Samuel Spiegel. The exhibition occurred at Margs with the support of the Brazilian Institute of Architects – RS in the period from 05.05.1965 to 05.24.1965

<sup>38</sup> Avatar Moraes (Bagé, RS, 1933) was part of the Porto Alegre Engraving Club.

<sup>39</sup> Setur – Mata-Borrão, building erected for generic exhibitions of the State Government was located in the corner of Salgado Filho Street with Andrade Neves. Its name was given due to the architectonic shape of the construction, with two floors that resembled a blotter.

<sup>40</sup> Maria Annita Tollens Linck (Porto Alegre, RS, 1924), signs Marianita Linck.



a recent period of improvement in Japan, was invited to structure it, also becoming its first professor. Marianita structured the discipline based on technical valorization, what can also be found in her plastic art works. The discipline gained recognition and in the 80s the student could also get his major in ceramics.

In sculpting, Fernando Corona prepared his successors among distinguished students. After 1963, Bella Althoff<sup>41</sup> was his assistant, but it was Carlos Tenius who in fact substituted him after 1964, sharing the position with Dorothea Vergara<sup>42</sup> and later with Carlos Martins Costa. Other sculptors sought to renew their formal and conceptual languages, independently of their formation at the IA, such as Joyce Schleiniger, Luiz Gonzaga, Jader Siqueira,<sup>43</sup> Gilberto Pegoraro<sup>44</sup> and Clovis Peretti,<sup>45</sup> among others.

Joyce Schleiniger<sup>46</sup> began her promising career in sculpting, especially using polychrome wood, with geometric forms and pure colors, in which she can be linked to Rubem Valentim, although we can not confirm a direct influence of this artist in her work.

Vasco Prado<sup>47</sup> and Xico Stockinger<sup>48</sup> are two artists who, although they did not have direct connection with the IA, influenced the formation of those days' students due to their position in face of the artistic panorama of the time as well as their activities linked to the Atelier Livre. Also in the 60s and 70s, both of them marked the renovation of public spaces of Porto Alegre.

Carlos Tenius,<sup>49</sup> sought formal and technical innovation since the beginning of his education, as could be confirmed throughout his career. He was acknowledged especially for his large works, being that two of them are located in noble parts of town: Arrival of the Azoreans and Tribute to Gel. These sculptures, both from the 70s, synthesize his research with pig iron. The set that tributes the Azoreans is of rare good luck, both for its formal symbiosis of winged creatures transformed into boats and vice versa, as well as for its integration with the surrounding space, making it monumental due to its symbolic and physical grandiosity. The artist also transited through compositions in iron with addition of color, especially red, emphasizing a contrast with the iron black and resulting in abstract shapes.

Sculptor Luiz Gonzaga de Mello Gomes,<sup>50</sup> better known as Gonzaga, complemented his researches in professor Fernando Corona's specialization course. In this period, his works were already directed towards symbolic, esoteric elements associated to African cults. Gonzaga transferred to the IA-UFRGS in the 80s, a period in which his work transmits a sum of vigor and suavity coming from his atavist relation with nature, both physical and spiritual. His forms continue imbued of mythical strength, albeit more subtle.

Other names still remain silent, their works waiting to be dimensioned by what they represented at the time of their elaboration, which is the case of Ilsa Monteiro.<sup>51</sup> The artist stood out during the transition from the 60s to the 70s because of the elaboration of objects in acrylic, which, at the time, was a material identified with vanguard and modernity. We can recognize in the sum of her works that she explored the formal properties of the material, such as its transparency and its easy and fast malleability, developing a formal construction that adjusted to the terminology of her abstract compositions. They are works-objects to be placed on a wall or horizontal support, composed by planes that are formally harmonious, many

<sup>41</sup> Rosa Amélia Althoff (Tubarão, SC, 1941 - Tubarão, SC, 1991), with the artistic name Bella Althoff, was a contemporary of Regina Silveira at the IA.

<sup>42</sup> Dorothea Vergara Pinto Silva (Porto Alegre, RS, 1923).

<sup>43</sup> Jader Osório de Siqueira (Pelotas, RS, 1928 - Porto Alegre, RS, 2007).

<sup>44</sup> Gilberto Pegoraro (Porto Alegre, RS, 1941) currently lives and works in Criciúma, SC.

<sup>45</sup> Clóvis Peretti (Frederico Westphalen, RS, 1935, - Porto Alegre, RS, 1995).

<sup>46</sup> Joyce Schleiniger (Santa Maria, RS, 1947), transferred to the USA.

<sup>47</sup> Vasco Prado (Uruguaiana, RS, 1914 - Porto Alegre, RS, 1998), sculptor, illustrator and engraver. In 1940, he was a student of the Architecture Technical Course, although not completing it.

<sup>48</sup> Xico Stockinger (Traum, Austria, 1919 - Porto Alegre, RS, 2009).

<sup>49</sup> Carlos Tenius (Porto Alegre, RS, 1939).

<sup>50</sup> Luiz Gonzaga de Mello Gomes (Júlio de Castilhos, RS, 1940) began his teaching career at the Santa Maria College of Arts, where colleagues Yeddo Titze, Dorothea Vergara and Cláudio Carriconde resided. In the celebration of the 100 years of the IA-UFRGS, he donated two of his works, which can be seen in the lobby of the Fahrion Room in the University Dean's Office.

<sup>51</sup> Ilsa Monteiro (Porto Alegre, RS, 1925) currently resides in Rio de Janeiro. In 2008, the City Secretary of Culture made a retrospective of her work in the Porto Alegre City Court.







with vibrant color contrasts. Her ideas were especially linked to results of an aesthetic formalism than any other order of disquietudes. Maria Teresa Fontoura<sup>52</sup> has also found in acrylic objects a path for her researches, so far connected to painting. The artist was part, in 1970, of the Gaúchos in Brasília exhibition along with Carlos Tenius, Paulo Porcella, Carlos Pasquetti, Roberto Cidade, Alice Brueggemann, Clébio Sória, Plínio Bernhardt, Ênio Lippmann, Clóvis Paretti, Waldeny Elias, Gumercindo Pacheco, Sônia Ebling, Romanita Disconzi, Vera Chaves Barcellos, Joyce Schleiniger and Dimitri.

Other artists also explored possibilities with objects, such as Paulo Porcella and Magliani, who, in the collective exhibition at the Leopoldina Gallery in 1969, presented each a box-object. Sometimes these objects would come loaded with symbolism while in other moments the elements and themes employed were a very explicit form of denunciation of the current political situation, a late inheritance of the new figuration.

Magliani's<sup>53</sup> work in painting and illustration is impregnated with great social weight. The artist overloads her works with a high dose of formal and pictorial expression, with emphasis on the female body and grotesque forms to denunciate the inequality and exploitation of women. These works demonstrate her commitment to the feminist movement of the time. Sometimes the body is pressed in tiny *lingerie*, reinforcing the distance of the models in the ads from the reality of daily life.

Still in regard to these new art forms experienced by many artists, each one impregnating the formal result with their own language, we cite Vera Chaves Barcellos.<sup>54</sup> After working with traditional engraving, the artist also used acrylic in a rather singular way, as a plastic resource, using it as support for the printed copy of the xylographs in her *Triptych for Permutations*.<sup>55</sup> These objects-engravings brought the innovation of superimposing two acrylic plates, stuck vertically in a wooden support, so that they could be manipulated and altered according to the observer's taste. This was quite possibly the first time here that an artist proposed the effective interference of the observer in her work, a practice that had already become customary in the large artistic centers. This work was presented in Brasília in the 70s at the collective Arte Gaúcha along with the series Permutable-Combinatorial and Cube. The later was, in fact, a cube, each face covered with engravings and its aspect altered depending on how it was placed by the observer. In this period, the artist was still working with organic abstract forms called *Seed*, *Contrast*, *Oppression*, *Night* and *Wind*. Her artistic path was later directed towards photography and other more conceptual researches such as performance art and installation art.

In the 70s, her interests were in tune with the disquietudes of recently-graduated students from the IA that questioned the artistic system in force and the reason of art itself. At the end of 1976, a group constituted of Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes and Vera Chaves Barcellos signed a manifesto against the merchandising of art, a widely noted act at Margs, which we here present.

From these artists' meetings was created Grupo Nervo Óptico, which lasted until 1978 and sought a rupture with the time's art proposals. It is important to remember that the moment was of effervescence against a military repression that slowly demonstrated a possibility of opening up to the politically oppressed. Later, from 1979 to 1982, with a wider, more eclectic group, Vera Chaves organized the Alternative Culture Center Espaço N.O.,<sup>56</sup> a center for experimental art. The formation of these two groups was fruit of artistic disquietudes, having unquestionable local and national repercussion, given that they involved all artistic languages, marked especially by new corporal, spatial and technical experiments that indicated a rupture with the established artistic sphere.

<sup>52</sup> Maria Teresa Fontoura (Porto Alegre, RS) was, along with Ilsa Monteiro, also a prizewinner at the 3<sup>rd</sup> Tasso Corrêa Academic Center Art Salon, in 1969, where both presented objects in acrylic.

<sup>53</sup> Maria Lídia Magliani (Pelotas, RS, 1946) is a painter and illustrator. She currently lives in Rio de Janeiro.

<sup>54</sup> Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, RS, 1938) graduated in music at the FIA in 1956. She returned for the plastic arts course in 1958, interrupting it in 1961-1962. She currently lives and works in Porto Alegre, RS and Barcelona, Spain.

<sup>55</sup> *Triptych for Permutations*, from 1967, is a printed copy on acrylic and wood, with 35x90x10cm. See *O grão da imagem* (2007, p. 63).

<sup>56</sup> About the subject, see *Espaço N.O., Nervo Óptico* (Carvalho, 2004).



When following the trajectory of each participant, we noticed that some of them returned to the Institute of Arts as professors<sup>57</sup> and, as such, had the possibility (although not premeditated) of updating the education of art against what they had many times rebelled.

### **Winds bringeth and taketh away**

Regina Silveira,<sup>58</sup> a contemporary of Vera Chaves Barcellos, Avatar Moraes, Paulo Porcella and Waldeny Elias, had her talents recognized since her first days at the IA, but her artistic ascension occurred after her transference to São Paulo in the beginning of the 70s, where she joined ECA-USP as a professor. However, for her knowledge of our local reality, she did not abandon the region, constantly appearing to present us her works. Nevertheless, her departure to São Paulo was felt by some professors at the time as almost a betrayal,<sup>59</sup> as if they had lost a disseminator of their ideas. This attachment or desire not to let our idols go seems part of our culture. Elis Regina was also considered a deserter!

Regina Silveira<sup>60</sup> returned to Porto Alegre in 1969, along with Julio Plaza, and developed the serigraphy course. Most of the participants were students of the then-called School of Arts: Carlos Pasquetti, Elton Manganeli, Carlos Asp, Romanita Disconzi and Vera Chaves Barcellos. In this opportunity, Julio Plaza also presented his book-object *Augusto de Campos Poetry* at the IAB Gallery. In 1971, both artists returned to Porto Alegre to teach another course called Creative Propositions, in which the art of performances and of interventions with nature was done concretely. In other words, propositions that definitely ruptured with the two and three-dimensional categories. We should remember that significant names such as Helio Oiticica and Lygia Clark had not yet caused any repercussions among us. These experiences invigorated the local artistic sphere, and enabled a better comprehension of the new vanguards that had already landed in São Paulo and Rio de Janeiro, coming mostly from the United States.

By analyzing these events, we can better dimension their importance, especially for the disquieted youth of the School of Arts, who began to have concrete experiences with artistic innovations. For many participants, it was the first time they faced a discussion based on the semiotic perspective of the information theory.

Concerning the repercussion of these courses, Romanita Disconzi<sup>61</sup> gave a strong testimony: “[...] conceptually, it was Plaza and Regina, after the serigraphy course, who opened my world to semiotics, with readings of McLuhan, semantics-metonymy”.<sup>62</sup> The references for her work in serigraphy certainly came from this semiotic world, although, according to her, already in her childhood she “[...] enjoyed to decipher enigmatic letters”<sup>63</sup> which were composed of codes and came inserted in weekly magazines. Similarly, comic books supplied her with the visual fuel for the elaboration of her first plastic art enigmas. Although belonging to the same generation as Regina Silveira and the others cited, Romanita’s path began later, truly regaining space after her first individual exhibition in 1967 at the Leopoldina Gallery. Since then, her dedication to art has been full-time. Her serigraphs carry symbols of mass communication, such as arrows, traffic signs and words. She also uses symbols of a religious culture, such as the Sacred Heart and *ponto riscado* ideograms from Umbanda. Romanita dialogues, among others, with the iconography of Henrique Fuhro and Léo Dexheimer’s works. Moreover, the artist has also made works-objects, such as the *Interpretation Totem* (undated), which belongs to Margs and is composed of polychrome

<sup>57</sup> Carlos Pasquetti initially taught scenography at the Department of Drama, later transferring to the Department of Visual Arts in 1981, where he was responsible for the Illustration discipline and was considered a reference as a professor. He was also the director of the IA from 1993 to 1997. At the same time, Mara Álvares took over the Painting discipline. Romanita Disconzi began as a professor at the IA in 1977 and was director at Margs between 1995 and 1996. We should also emphasize that Vera Chaves was a professor at the Arts College at Feevale, in Novo Hamburgo-RS from 1970 to 1977. Carlos Asp also taught at the Arts Center, in Florianópolis.

<sup>58</sup> Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939).

<sup>59</sup> A pertinent observation made by Marilene Pieta (1995) in her book: *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*.

<sup>60</sup> In 1978, Regina did the exhibition *Obra Gráfica*, presented at Barão de Santo Angelo Art Gallery at the IA-UFRGS. In it, the results of her researches on shadow, perspective and distortion, all marks of her posterior work.

<sup>61</sup> Romanita Disconzi (Santiago, RS, 1940).

<sup>62</sup> Testimony to the author in 10.03.2010.

<sup>63</sup> Idem note 62.





wood modules, on which she presents mass culture symbols. We can see that this line of work, connected in part to American Pop Art, added with the interpretation of the artists mentioned above and the elements of Brazilian mass culture, had a continuity in our following generations.

### **The UFRGS Visual Arts Salon**

We return now to the beginning point, the analysis of the importance of the art salons promoted by the University and its repercussions in our artistic panorama. In the 70s, in the midst of political repression, student effervescence, cultural and artistic manifestations that denounced, without subterfuges and with risk of punishment, the current situation of the country, the UFRGS Visual Arts Salon was created. It had four national editions: 1970, 1973, 1975 and 1977. The salon answered, in part, to the disquietudes generated in the university in regard to the art made then and opened space for the innovations that were being carried out at the moment.<sup>64</sup> Many of the awards marked the massive presence of ex-students of the School of Arts, such as Paulo Porcella, who received an award for the painting *Tribute to an Orixá*, and Carlos Pasquetti, who, along with Clovis Dariano, Mara Alvares and Fernanda Cony, was awarded for the ensemble of works in illustration on photography Triacantho. Rose Lutzenberger was awarded for her sculpture in aluminum modules. Carlos Pasquetti also received, in 1977, the grand-prize for his illustration entitled *Exercise of Shape*.

Today we can see how much the Plastic Arts Course, as an enticer of creative potentialities, has acted in the consolidation and legitimation of the plastic art production in Rio Grande do Sul, after 100 years of its foundation. The centenary allows us to see how much this institution has agglutinated creative effervescences, stimulated artistic innovations and incorporated the information of what occurred outside its limits.

The events we chose to temporally guide our reflection, the Pan-American Salon (1958) and the UFRGS Visual Arts Salon (1970) serve to enframe this dynamic period of the plastic arts of Rio Grande do Sul. The analysis of the student's and teacher's production and of the events that constituted this short period of almost two decades reveal the considerable changes that occurred in the old FAI and current Institute of Arts, both in education as well as the posture of its professors. Maintaining the same principles (selection committee, public exhibition of those selected and distribution of awards), these salons not only demonstrated the artistic production of the time, but most of all, by portraying the different faces of the State's oldest art education institution, they worked as a thermometer of that period. They exemplify how and in what conditions the transformations occurred that made this a vital period for the plastic arts of Rio Grande do Sul.

---

<sup>64</sup> It is worth remembering that some of the award winners in the Salons had participated in Regina Silveira and Julio Plaza's courses in 1969 and 1971



## References

- BRITES, Blanca. As trilhas do fazer. In: PAULO PERES. *Projeto Caixa: resgatando a memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1999 (Catálogo).
- CARVALHO, Ana Albani de (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CATÁLOGO do 1º Salão Pan-Americano de Artes, 1958. Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.
- CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940-76*. Porto Alegre: Edições UFRGS; Instituto Estadual do Livro - DAC/SEC, 1977.
- GOLIN, Cida (Org.). *Aldo Obino – Notas de Arte*. Porto Alegre: Margs, Nova Prova; Caxias do Sul: Educs, 2002.
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- O GRÃO da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007 (Catálogo).
- PECCININI, Dayse. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra - D.C. Luzzatto, 1995.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.



## Experiences of Rupture in Visual Arts

ICLEIA BORSA CATTANI  
MARIA AMÉLIA BULHÕES

### **Ruptures: a concept and the reality of an institution**

In visual arts, the most radical ruptures occurred in the first decades of the 20<sup>th</sup> century and marked the paradigms of modernity. They were based on the canonic concept of rupture, the “breach of commitment” with what had been previously established. In the field of plastic arts, this commitment was with the principle of representation established since the Renaissance. Although theoreticians such as Panofsky and Francastel had demonstrated that the representation of the visible world was highly tributary of an intellectual construction, the representative paradigm dominated artistic creation until the 19<sup>th</sup> century, when it began to be gradually broken. The principle of representation throughout the 20<sup>th</sup> century was substituted by that of presentation – even when figurative –, which would last hegemonically until now.

Presentation is the act in which something new is shown to someone, its external aspect and the way things are shown under the control of the presenter. Figuration of reality began to be, in a smaller or bigger degree, an imitation or simulacrum and not anymore a representation of the visible world in the academic meaning of the word. Although this difference of conception is subtle, it established important transformations in the way to comprehend and produce art. Modernity, based on the expression of the artist’s subjectivity, valued by its authenticity, guaranteed by the signature and style of each author, has replaced the value of reproduction in force in academic art. Its followers respect and valorize the objectual dimension of the work and the limits of traditional fundaments, reneging, however, the representative dimension of the image, and adopting spatial relations that escape the reality of the world. These changes express a new way of comprehending and carrying out artistic processes.

Contemporaneity advances with the ruptures that the vanguards established in modernity, given that contemporary art rests essentially on the experimentation of all types of ruptures, the transgression of artistic criteria and disciplinary and even moral and juridical establishments. The value of the work does not reside on the object anymore, but on the set of relations that it establishes between the artist and the spectator, such as descriptions of biographic aspects, creative processes, process residues, relational networks and alternative interpretations. The walls of museums and galleries



are a support for subtitles, or other traces, and are requested to integrate the objects that violate it. Contemporary art organizes artists and works in globalized distribution networks, overcoming the production, distribution and consumption regime that characterized modern art.

In Brazil, at first there was a gradual assimilation of the successive modern ruptures that had occurred in Europe. If in cities like Rio de Janeiro, São Paulo and Recife the changes came with the 20<sup>th</sup> century, we cannot speak of a true rupture of the academic model before the 20s and 30s. In the other States, changes generally came later and, if there were ruptures, these occurred only with the arrival of abstraction around the 50s and 60s. Schools of Art were academic institutions and most of the times the “modern” happened outside their walls. The heavy weight of the National School of Fine Arts model, which, despite punctual advances and changes, maintained the principles of academic art derived from neoclassicism, had a deep mark on art education institutions of other regions of Brazil, among which the Fine Arts Institute of Porto Alegre. In these regional institutions, the academic model persisted, many times until some decades after the change of direction that marked the introduction of modernism in the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro.

In fact, the radical modernity of the European vanguards of the 20s did not echo in the artistic sphere of a society based on a conservative rural aristocracy such as the Brazilian society. Therefore, changes that attempted to solve continuity in relation to the academic and modernist model which was implemented in the Brazilian art system after the 19<sup>th</sup> century only manifested themselves with the advent of contemporary art. Modernity in Brazil and Latin America was widely due to a “return to order”, a movement that was opposed to the radicalism of the vanguards and tried to reinsert them in the “tradition”, “order” and the “restoration” of humanist values, adapting them to a set of laws and norms. Although it was in great part a “modernity” linked to conservative principles, it responded to the aspirations of the local elite that wished to overcome archaic colonial structures without greater social or political shocks.

The cultural environment in Rio Grande do Sul, where even until today, although more in past decades, a strong support to a rural national populist project can be noticed, does not escape the standard. It concerns a space interlined in the affirmation of a strong local identity, paved on the myth of the gaucho, free and brave, that can be seen as a symptom of the marginalization the State experienced in face of the modernization process adopted by the Central Government, with its core in Rio de Janeiro, São Paulo and, most recently, Brasília. The posture of the majority of the population in Rio Grande do Sul and of great part of the dominant economic elites has been, therefore, very closed to internationalizing movements and stuck to a modernity with strong regional accent.

Rio Grande do Sul is well known as a quite active cultural and artistic center. However, apart from having a very traditional middle class in regard to its aesthetic preferences, it is submitted to a relatively peripheral situation in face of the Country's economic centers. Its proximity to Uruguay and Argentina conditioned its historical participation in the elaboration of the gaucho culture, as well as of a whole ideology resulting from the myth of the gaucho. This myth is present especially in the literature of these three places, but also in plastic arts, with a strong incidence toward figuration.

It is interesting to emphasize the way these specificities have affected contemporary art production, the perspectives of the different agents and to what point they have promoted or hindered ruptures with the standards in force, especially in the sphere of the UFRGS Institute of Arts (IA). It can be observed that the official institutions, commercial galleries and even art critics have always been incipient. Thus, the field of arts in Porto Alegre and in the State was submissive to the movements that were processed at the Institute of Arts. Approaching experiences of rupture from the history of the Institute of Arts presupposes, above all, comprehending its place inside the local visual arts panorama. An institution educator of artists, the oldest and best regarded in the City and State, the Institute has articulated over the last 40 years two important orientations that make it a true place of art. On one hand, there is the maintenance of a certain conservativeness that seeks to preserve and transmit basic knowledge for the formation of artists and the quality of its academic action. On the other hand, it is a shelter for audacity and experiments that stimulate renovations and ruptures with the practices in action.

It can be affirmed that in the 50s and 60s, many breaches and more radical non-ruptures occurred at the Institute of Arts, given that modernism, with






its different variations, remained hegemonic. The ruptures of contemporaneity would only occur after the mid 70s, especially with the creation of the group *Nervo Óptico*, which will be later approached in this text. Because of what happened in the institution in terms of ruptures, in certain moments one can think of an effective rupture with what previously existed. Certain actions, works or artists opened fissures that have been slowly consolidated posteriorly.

The absence of art museums and a more active, articulated and professional action by the art critics can be considered factors that have obstructed or even impeded a greater recognition of the artistic production carried out here in local and national terms. The public, very conservative, was constituted in great part of art lovers and not investors. The few local collectors in most cases did not buy art in Rio Grande do Sul, but in São Paulo and Rio de Janeiro or abroad. The conservativeness of the buyers wound up influencing the artistic production of Rio Grande do Sul, because, since they only acquired (and, consequently, the galleries only sold) more conservative art, this would end up being seen in the rest of the country as the parameter of art in Rio Grande do Sul. This fact obnubilated many ruptures that were occurring in Rio Grande do Sul, and mainly in Porto Alegre, connected to the Institute of Arts. The artistic production originated here presented, especially after the 70s, proposals comparable in quality to those of the center of the country or abroad, many times marked by specificities that enriched it and relatively distinguished it from the models received, which manifested as an exception due to the relative scarcity of more audacious experiences in Rio Grande do Sul, a peripheral place and cultural space with strong inclination for traditional expression. Here, modernity, which, as affirmed previously, arrived late, already filtered and neutralized by a market and a consuming public that sought more traditional models of expression, would suffer more significant changes after the 80s. Updating with the international contemporary movements after that decade was accompanied by significant changes in the local art system, largely originated from the Institute of Arts.

It is well known that, within the power relations of the capitalist system, the concepts of center and periphery are relative. The newest trends pass from the First to the Third World, from New York to São Paulo, from São Paulo to Porto Alegre, and so on, being that the references always circulate around the cities, from bigger to smaller. Social and cultural models repeat themselves, sometimes imitated, but also subverted, modified, enriched of new meaning. In some cases, the models imposed are completely despised and something radically new appears. The Institute of Arts is exemplary and symptomatic of these relations and has followed, within its regional specificities, the changes and movements that have occurred in the last decades. It has been increasingly more in tune with international movements, as its education system has been modified and openings and connections with the Brazilian and foreign centers have occurred.

As it was said before, the ruptures that occurred in this institution did not characterize an effective rupture with what previously existed; in many occasions, the first meaning of the term rupture predominates: opening, fissure. Evolving in successive openings and progressive ruptures with the academic and modernist formations, the Institute of Arts could be considered, still in the beginning of the 70s, quite conservative in terms of what happened in the rest of the country, where more radical movements such as neo-concrete art or those connected to new figuration and conceptual art developed very strongly. Inside the Institute, more audacious experiments and attempts of rupture within the regional formal system occasionally emerged. However, the Institution itself was preponderantly interlined in a posture more accommodated and refractory to the innovations that were proliferating in the center of the country.

At the time, the State's art system slowly consolidated a new identity, including a more professional and well-structured artistic production in search of recognition. The UFRGS Visual Arts Salon contributed for its invigoration by awarding local artists for the first time, mostly professors and students of the Institute of Arts. The works presented at the Salon express a renovation, more identified with aesthetics closer to national standards and in search of cosmopolitanism. Besides its role in the consolidation of plastic arts in the local cultural sphere, these salons have contributed to introduce an important renewal of the Barão do Santo Ângelo Gallery collection, belonging to the Institute of Arts. The relevance of these salons is also demonstrated in its openness to new artistic categories (photography, illustration, installations, etc.) which penetrated strongly in the local scenario. The presence in each



of its editions (there were three) of certain actions, works or artists has contributed to unsettle institutionalized principles, boasting new postures that, finding echo, have slowly been consolidated.

In terms of rupture in the field of Art History, one can emphasize the contribution of Armino Trevisan's work. Being the first professor doctor to work in this field at the Department of Visual Arts (DVA), he opened an important space for researches in History, Theory and Critique. Trevisan was the author of books about *Sculptures in the Missões* and *Sculptors of Rio Grande do Sul*, both references for understanding art in the State. Carlos Scarinci carried out post-graduation studies following Trevisan's line of research, having published the results in the important *Engraving in Rio Grande do Sul*, an interpretative historical analysis that escapes a mere formal, common description. He was also one of the collaborators for the emergence of new tendencies, supporting with his texts a more innovative local production, inclusively writing articles for journals from Rio de Janeiro and São Paulo, which contributed for the legitimation of this production. His position as director of Margs was equally renovating, with him bringing exhibitions from MAC-USP in collaboration with Walter Zanini, who was an outspoken defender of the vanguards of the time.

A renewal in terms of theoretical reflection occurred here in the 1980s, with the creation of the group Plastic Arts Critical Studies (Arpec).<sup>1</sup> Arpec produced texts, in partnerships and individually, in exhibition catalogues and in the Porto Alegre journal *Artis*, bringing new approaches, predominantly the comprehension of art as a field of knowledge and social phenomenon. Three members of the group had made their doctorate studies at Sorbonne, were ex-students at the IA, and four joined subsequently as professors. The methodological approaches they implemented with their reflexive production opened space for a new posture, contributing fundamentally for the consolidation of contemporary art in the State. Two of the group's participants created the specialization course Plastic Arts: Theory and Praxis, by which many students of the DVA, that had later gotten their doctorate degree, entered as professors. This group paved the way for a new critical understanding of arts, breaking up the romantic vision in force until then. A new approach in curatorship also began after the creation of Arpec, whose members organized some marking exhibitions during the 80s and 90s for demonstrating a new reflection concerning the way the works were exposed, the interlocutions among them and their relations with the space. The work of curators, inaugurated by the members of Arpec in the 80s as a new form of performance for critics was consolidated in the State at the IA, whether by the action of its professors or by the researches of its students that unfolded in curatorships. These activities of students and professors of the IA reached important institutions such as Margs, MAC, the Iberê Camargo Foundation, Santander Cultural, Ecarta Foundation, Studio Clío, as well as the UFRGS Museum and the IA Gallery.

In institutional terms, the Institute of Arts evolved in a movement of renovation, with the implementation of the Completion of Course Works (CCW) in the 80s – constituted of a memorial of the work in poetics – as an important mark in terms of establishing theoretical reflection processes. Inside the DVA, the field of History, Theory and Critique was a lever for important ruptures, defending an articulation between artistic production and conceptual reflection. The poetic and poietic analysis of the works by a critical angle, the study of the art system under a social perspective and principally the consolidation of a contemplation of contemporary art were the tonic of this field, strengthening the research.

The creation, in 1991, of the Masters Course in Visual Arts carried a new proposal, breaking the Country's established graduation structure. Initially seen with much suspicion by the faculty of the Department of Visual Arts, the project, coordinated by Icleia Borsa Cattani, was implemented with the support of an active group of professors, under the coordination of Maria Amélia Bulhões. The course rapidly became considered a renovation mark in the local and even nation scenario.<sup>2</sup> Establishing two areas of concentration – Visual Poetics and History, Theory and Critique – it proposed an articulated interaction of plastic art creation and critical reflection. Before the Masters in Visual Arts at UFRGS, no other graduation course opened

---

<sup>1</sup> Ana Spadari, Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Kern, Mônica Zielinsky were members of the group.

<sup>2</sup> The Masters in Visual Arts at UFRGS was the third in its Field created in the Country, following USP, the oldest, and UFRJ, created soon before. Its fast development was expressed in its always high evaluation at Capes and in the fast creation of the Doctorate course, second in the country.





room for the reflective education of the artist, researching from his/her own work, without monographs.

This model, initiated with the UFRGS Graduation Program in Visual Arts (PPGAV) for the education of artists and theoreticians centered on the reflection of contemporary art was disseminated in the Country in innumerable new graduation courses that were created after the 1990s. The ruptures established with this new dynamics of education had repercussions mainly in the assimilation of the presuppositions of contemporary art in an environment where the artistic object was still very much guided by the practices of painting, illustration, engraving and sculpting. Continuing and deepening this process, in 1999 the Doctorate course was created at the UFRGS Graduation Program in Visual Arts, completing a natural and necessary cycle for its national recognition as a one of the Country's leaders in the field.<sup>3</sup>

Due to the development of the reflective theoretical area, in 1996, a major course of study in History, Theory and Critique was implemented in undergraduation (emphasizing that at the time there was no undergraduate course in the field in Brazil). The implementation of new disciplines in the Visual Arts undergraduate course<sup>4</sup> was also fundamental for the reflective development of the artists. The theoretical disciplines became important tools for them to think their own work, thus having direct repercussions in changes processed and the strengthening of contemporary art in the State. In 2010, following this expansion of the conceptual-reflective field, the Undergraduate Course In Art History was created.

It was undoubtedly from this field that the actions of professors, works of artists and critical texts contributed together for a great opening of the institutionalized principles, boosting new postures, which were rapidly consolidated.

Throughout its existence, the Program established innumerable international partnerships (University of Paris I, Sorbonne, University of Santiago Chile and Polytechnic University of Valencia, among others), proposing substantial exchanges and bringing new oxygen to the renovation processes of the aesthetic standards of the University and local artistic sphere.

The dynamics established by PPGAV gave new impulse to the IA, creating and activating places of support. The Barão do Santo Ângelo Gallery, which was then deactivated, was reactivated and with the subsidies brought by the Program's connections, became a reference in contemporary art in the State and even the Country. The Gallery received important exhibitions, such as those of Regina Silveira and Barrio (subject of a masters thesis), Carmela Gross and Schwanke (subject of a doctorate dissertation). Coordinator of the Gallery's collection, Blanca Brites developed the project Singular in Plural, which showed works of all artist-professors of the Department of Visual Arts in different modules – engraving, illustration, painting – contributing for the integration of these works (donated by the artists) to the IA collection. The project Total Presence, also coordinated by Blanca Brites, gave the opportunity for a wide documentation and divulgation of this important collection in the local artistic sphere. Moreover, the Gallery became a space of visualization of the Program's undergraduate completion of course works, serving as a vital spot for the legitimation of rupture processes through the exhibition of works that emphasized the procedural moments and therefore hardly found space in commercial galleries. This procedure is very important considering the existence of only a few stable institutional spaces for contemporary art in the State.

The Program not only reinforced the integration between artistic production and theoretical reflection as it also opened room for significant ruptures in the poetics of many artists that were educated there. This possibility was created by the professors of the PPG through innumerable partnerships made with places such as the Goethe Institute that offer ateliers and courses with expressive artists from Brazil and abroad, besides the constant realization of lectures and critical debates which interlined what was happening in the world and how the local production was inserted in the current art panorama. As of the creation of the program, groups were also formed, as well as new spaces such as Torreão, Subterrânea and Arena. It can be said that a new generation of artists was consolidated due to its connections with the Program, be it as professors or students, and that among the new generations of contemporary artists in the State, the vast majority has connections with the PPGAV.

<sup>3</sup> The Course Project was elaborated by Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões and Sandra Rey.

<sup>4</sup> Text Creation Lab, Research Methodology, Museology and Museography are some of the new disciplines created in the graduation course after the reflexive consolidation of the PPGAV.

It is important to consider that the consolidation of the field, with a significant quantitative and qualitative increase of researches in visual arts in Rio Grande do Sul contributed for the legitimation of the local production, giving visibility and expanding approaches in a way until then inexistent in the State and which is today respected in all Brazil and even abroad. The participation of ex-students of the undergraduate and graduate courses at the DVA in faculties of universities in the Metropolitan region of Porto Alegre and the interior of the State effectively spreads the new parameters reached by research and reflection at the IA, breaking up, in all locations, with traditional art education, in the theoretical field as well as poetics.

The strengthening of the field of History, Theory and Critique can be considered an important rupture with the local sphere, inclusively finding much resistance inside and outside the IA. The traditional power relations were subverted by this new approach of art, especially due to the support given to emerging productions. The critical discourse and the curatorships resulting from researches and with solid conceptual basis have established a new order of values for art in Rio Grande do Sul.

The ruptures in the local art sphere established by the development of the field of reflection can be observed in the repercussion that events, lectures and conferences have caused outside the University, with a captivating public constituted of professional artists, art professors and others interested.<sup>5</sup> The magazine *Porto Arte*, whose editors are in the vast majority from the HTC area, has been required as study material and reference source for the art sphere, contributing with new approaches and consolidating an important set of reflections. The journal has been regularly active since 1991. The books from the Visualitie and Interfaces collections have constantly assisted in the divulgation of researches. The first volume of the collection Visualitie was named *Body Spaces: aspects of Visual Arts in RS (1977-1985)* and two other volumes were organized with articles and texts about the dissertations and theses defended at PPGAV, all of which made an analysis of visual arts in RS.<sup>6</sup> Moreover, the combination of dissertations and thesis available at the IA Library form a reflective material that has established a completely new dynamics in the local artistic thought.<sup>7</sup>

The creation of the Editorial Program, containing the journal *Porto Arte*, already in its 27<sup>th</sup> issue, and the book collections Visualitie and Interfaces, with several published volumes, have potentialized the exercise of artistic critique and reflection, opening permanent room for the divulgation of researches connected to the PPG, besides always relying with the collaboration of important researchers from Brazil and abroad. The quality of these publications is recognized nationally, being that *Porto Arte*, created in 1990, is the active graduate course journal with the longest time being published regularly in Brazil. The PPGAV Editorial Program is considered to having implemented a whole new level in terms of publication of art-related themes in the Southern Region.

The graduation degree of the professors at the UFRGS Department of Visual Arts, as well as the progressive entry of other ex-students as professors increasingly re-feeds the education of undergrad students, positively altering its quality level. Therefore, contemporary art, with its agenda of ruptures, its reflective base and internationalized connection networks, has been reinforced by the Institute of Arts. Since the 90s, practically every renovation in the field of visual arts in the State has passed somehow through the Institute.

Moreover, the sponsoring of innumerable national and international congresses and colloquia, such as the Brazilian Committee of Art History, the National Plastic Arts Research Association and the Research in Arts, made together with Sorbonne and PUC Santiago, has generated publications that contribute for consolidating knowledge of the field, establishing debates that were lacking in the State. These several congresses, seminars, colloquia and even lectures offered to the academic community and the public in general constitute an important rupture, increasing the conceptual and reflective horizon of the whole artistic collectivity of the State.

Among the innovations introduced in the local circuit from the Institute of Arts, the support to works with new technologies, such as video and digital medias, should be emphasized. It would be untrue to consider that there is a strong tradition or interests directed toward these areas, but

<sup>5</sup> The research seminars are regularly open to the large audience, with the participation of visiting professors at PPGAV, and have always aroused great interest in the local scene.

<sup>6</sup> *Artes visuais no RS: pesquisas recentes*, in 1997 and *Memória em caleidoscópio*, in 2005.

<sup>7</sup> In the year 2009, the education activities were continued, with a total of 157 masters and 30 doctors degrees being given by the Program since its implementation.



the infrastructure implemented by initiative of some professors is a significant contribution for this type of work, which demands sophisticated and expensive equipment, more easily obtained through the institution. Besides that, the works that are being produced by professors and students have already called the attention of the artistic field.

Digital media productions have gained a strong impulse with the creation of the Infography and Multimedia Laboratory (Limia), in 1994, conceived as a space to give support to research activities with visual poetics involving art and technology. The project Firefly was developed thanks to this laboratory. Currently in its eighth edition, it opened room for the divulgation of video-art in the IA, a type of work with little visibility in the State. The implementation of the multimedia laboratory in 1997 was also important. Coordinated by Sandra Rey and Alberto Semeler, these two centers of new technologies were the first to enable experimentations with computing and their creative processes in the local artistic sphere.

Evolving in successive breaches and ruptures with traditional education, the Institute of Arts became increasingly, from the 70s on, a bigger and bigger model in terms of visual arts education institutions in the State and Country. Important initiatives were taken in the last 30 years, aiming to form a critic mass in terms of poetic production and theoretical reflection. Thus, it can be said that the IA, in institutional terms, has established ruptures within the local sphere, contributing decisively for changes in the state and national artistic field.

#### **Figurations and traditional art categories: ruptures of tradition**

The artistic production of Rio Grande do Sul has been traditionally characterized by a figurative tendency. The most important movements, including those that marked the search to define an own identity for art in Rio Grande do Sul, had this characteristic. Behind the hegemonic continuity of modernist figuration and the consolidation of a modern art system, new proposals of figuration ruptures have taken place in the Institute of Arts. It is interesting to observe that, between 1965 and 1975, there was a larger amount of salons in the Country and most of them were responsible for the appearance of new names that were rapidly consolidated. Several artists from Rio Grande do Sul participated, for example, of the National Young Illustrator Salon, organized by the São Paulo Museum of Contemporary Art, under the coordination of Walter Zanini. Some of them were inclusively awarded.<sup>8</sup>

This salon was one of the most important ones for giving national awards and for the diffusion of tendencies up to date with international movements. This type of recognition of local artists was of great importance, given that the salons here did not have space for more audacious productions and there was no specialized and active critique in visual arts capable of carrying out the task of diffusion and legitimation of new tendencies. The 70s were a period of great aesthetic disputes, in a certain way breaking with the modernist figurative orientation that the School of Arts had until the 60s. The UFRGS Visual Arts Salon<sup>9</sup> was very important in the process of renovation and affirmation of new tendencies. These salons stimulated new proposals, accepting categories until then marginalized such as photography, installation art and objects, aside from more traditional art forms.

In the Institute of Arts, young artists worked with new languages, manifesting certain unconformity towards some professors that applied more traditional educational methods and being simultaneously stimulated by other professors. These young artists, students and ex-students, promoted two of the most important movements in the State in terms of rupture with the pre-existent, as will be seen later. Guided towards vanguard art forms, they let aside the modern art forms. The issue of figuration went therefore through a sort of limbo during the 70s, returning with strength in the following decade, with new paradigms.

From the 80s on, there was an international movement of revalorization of painting and other traditional art languages, such as illustration, sculpting and engraving. Not only were these art forms reworked, bringing new contributions, but there were also internationally important rearticulations of

<sup>8</sup> For example, Trindade Leal (1963), Vera Chaves Barcellos (1964) and Henrique Fuhro (1966).

<sup>9</sup> The Salon had four editions: 1970, 1973, 1975 and 1977.



the figurative construction, in new levels of contemporaneity. After the second half of the 1970s, especially at the end of the decade, a new figurative tendency arose with power in the hegemonic centers. In Brazil, this was reinforced in the beginning of the 80s by national expositions with great repercussion in the artistic sphere. The most famous of these was *How are you, Generation 80?* Organized by Marcus Lontra, it took place at Parque Lage, Rio de Janeiro in 1984, with the participation of artists from Rio Grande do Sul among other places from the entire country.<sup>10</sup> The main goal of the exhibition was to carry out a sort of mapping of what young artists were producing; in parallel, it emphasized the “return to painting”, although there were works in other languages; and, at last, a return of the figurative principles could be verified, some of them very similar to the tradition and others truly innovative. These characteristics were repeated in many other exhibitions in the 80s. Some of these exhibitions were promoted by the Funarte Institute of Visual Arts and came to Porto Alegre and other centers of the interior of the State, such as Caxias do Sul. One of these was *Brazil Illustration*, from 1983, which showed works of six artists from Rio Grande do Sul, among whom Carlos Pasquetti, Iberê Camargo and Alfredo Nicolaiewsky, all with connections with the Institute of Arts. This movement and these new artistic parameters had great repercussion in the Institute and, associated with the orientation of new professors, conducted the works of many students in the same direction.

Another fact was also of great importance for visual arts: the return of Iberê Camargo to Porto Alegre in 1982. During his whole trajectory until the beginning of the 80s, despite having moved to Rio de Janeiro, the artist was a regular presence in Porto Alegre, exhibiting in Margs and commercial galleries. The gauchos had a chance to follow his works and the transformations by which they passed. At the time of his return, he had recently returned to figuration after more than 20 years painting almost abstract forms. In this new phase, a strong and contemporary painting with expressionist roots is presented, which was in tune with the international tendency of the time. His more constant presence in the local environment, with exhibitions in public institutions and galleries, reinforced and legitimated the omnipresence of the period's figurative art. The exhibition *Iberê Camargo: Trajectory and Meetings*, carried out at Margs in 1985, marked his return to Porto Alegre, showing works from his whole creative path and others from his masters, students and friends. Among these were João Fahrion, Antônio Gutierrez, Carlos Alberto Petrucci, Enio Lippmann, Regina Silveira, Suely Anna Kelling and Vera Chaves Barcellos, all of whom connected to the IA in different decades as professors or students. The traditional languages predominated, as well as the figuration in force until the end of the 70s. These works compared Iberê's works from the 80s to Carlos Zilio's, Carlos Vergara's, Eduardo Sued's, Francisco Stockinger's and Vera Chaves and Regina Silveira's works. This comparison between previous and current artistic paradigms was of great importance to the students of the IA.

The historic attachment to figuration in force at the Institute of Arts made its insertion in the up-to-date production of the 80s easier through a partial rupture at the IA, instead of the total rupture that the return to painting caused with the vanguards of First World countries and, in due proportions, in Rio de Janeiro and São Paulo. The return to figuration, be it connected with the updated traditions of modernism, be it anchored in the international tendencies of the 80s, was partially articulated with the strong figurative tradition of Rio Grande do Sul.

The continuity of figuration was, however, deeply disturbed by young artists that returned in the beginning of the 80s from educational experiences abroad. Carlos Pasquetti, already a professor at the IA, made an exhibition of his most current illustrations at the Tina Zappoli art gallery in 1982, after returning from his masters in Chicago, causing great repercussion that continued the following years. Pasquetti had a fundamental role at the IA, as a student and professor. He made a distinguishing work in illustration, the language that he, more than anyone, opened to contemporaneity and deconstructed as a traditional and immobile category. He seeks to cause disquietude among the spectator and is opened to different reading perspectives, always avoiding a direct language. Mastering a wide referential of contemporary artistic styles, he was an important fomentor of these tendencies in the UFRGS Institute of Arts.

---

<sup>10</sup> From Rio Grande do Sul participated Karin Lambrecht (painting) and Maria Lucia Cattani (engraving), both ex-students of the IA, and Mauro Fuke (sculpture), still student at IA at the time.



His works *Exercise of Form I and II* and *Exercise of Space*, from 1977, a triptych, were awarded in the I UFRGS Visual Arts Exhibition, being considered important because they valued the practice of illustration within a contemporary conception, similar to an intimate writing by which the spectator can follow the artist's creative process. The classic separation between the preparatory sketch and the finished work does not exist anymore. This work marked the passage from an abstract tendency, albeit with a formalist, modern basis, toward new proposals of conceptual art of which he participated in the end of the 70s.

From the 80s on, his work, always based on illustration, began questioning traditional supports – many times imploding them – and graphic forms – replacing them with form-color, defined by the shapes and materials of the supports –, and associating them with other objects, such as shovels, pieces of metal and several others. The union of opposing objects in many occasions transformed the illustrations in *assemblages*, such as *No Title*, from 1989. On the other hand, *Good Morning!* deals with daily life through fragmented spaces and times that compose a basic unit: 24 hours, 1440 minutes, 86400 seconds. The work leads to multiple perspective routes, oriented by formal games and by the creation of differentiated times. There is fragmentation and union of the representation spaces: the order of factors can alter the product. The supports may vary: paper, stick, fabric and also, sometimes, the wall, suggesting the daily life with its accidents.

Pasquetti paved the way for a strong tendency in the IA's art education: illustration and its presence as a field of experimentation, as a challenge and transgression, as a voluntary denial of limits, with colors invading the space of representation; sometimes almost absent graphics, illustration in itself and for itself, with its different materials, way of expression that defines the significant field, even when added with other languages such as photography and the objects. Escaping the figuration/abstraction debate, very intense at that time and place, his work can be inserted in the problematic of visual communication.

The paintings of Karin Lambrecht and Renato Heuser also caused an impact. Ex-students of the IA, they returned after doing their graduation in Berlin. Renato was a professor at the IA. His abstract, gestural and expressive paintings on large screens had an enormous influence on the students, leading them to make new experiences and to be audacious in their creative processes. Karin, whose paintings revealed to be extremely important after the 80s, associated herself to informal courses in a location she simply denominated The Room, a space of education and exchanges important for young local artists, among whom some of the IA's students.

Still in the PPGAV, Alfredo Nicolaiewsky's work, based on the crossing of elements from erudite, popular and mass cultures, leads the students toward new meaning-producing contexts. The poietic of his works has a strong presence of, the principle of appropriation that marks several moments of western modernity, from the collages of several elements in a pictorial surface to Duchamp's ready-made, which somewhat meant a point of no return, after which nothing would be as it was. But if appropriation comes from modernity and has also had a strong mark in the art of the 80s, it represents, in the 90s, new characteristics, among which the idea of simulacrum as opposed to the concept of mimesis: there is no more figurative reproduction of reality, only the presentification of fragments of this reality alongside copies of calendar images and flyers.

Nicolaiewsky therefore created new modalities of figuration submitted to a tension between reality, its representation and its simulacrum; between the thematic indicated by the title and the non-narrative principle, only aggregative of the work; between each image present and their subversion due to the relations established with other images. From these tensions originated from crosses that generate meanings, emerges the perception of a work inserted in contemporaneity, as in *The Little Saints* (1995/1996).

In the 80s and 90s, the figuration/abstraction debate started having a secondary position in our artistic sphere. The presence of new professors at the IA suggested other emerging formal systems, re-dimensioned in the sphere of contemporary art, in which figuration and abstraction were not elements of dispute anymore. Thus, it can be said that figuration, which had a strong tradition in Rio Grande do Sul, found in the IA a space for development as well as questionings and ruptures. There was an opening for the occasional emergence of abstract productions, as well as space for experimentation with renovating figurations, and finally, for works in which this issue was not even considered.





Therefore, the ruptures promoted by the emergence of new artistic categories have coexisted, in the last decades, with the international revalorization of the traditional types of art: especially painting, but also illustration, sculpting, engraving, ceramics, all of which produced under new conditions and dealt with in a very subversive manner. The contemporary art system assimilated all the coexistent categories of languages, as well as all the crossings among them. Transgressions, amplifications and ruptures of the fields became more and more frequent. Artists such as the professors, students or ex-students of the IA, whose works were references, have developed works in this direction as of the beginning of the 80s, as mentioned above.

From that decade on, some quite subversive manifestations of traditional categories have occurred in the Institute of Arts, or narrowly linked to it, which also meant big ruptures in the local context. In painting, Karin Lambrecht is a name that stands out in local terms after her insertion in the national and international panorama. The artist has defined herself since the beginning by two important choices: her means of expression, which would be basically painting, and her plastic art language, mixing figuration and non-figuration, graphic elements such as lines, arrows, letters and words coexisting with the pictorial matter. Dualities not always appear in the thematic of her works, but sometimes in the materials used and the resulting forms. She works with and concerning the matter, reflecting about the "making" in which earth, blood, as well as gold and copper, assume in most cases the place of traditional pigments.

Her paintings exist as bodies, and for this reason Karin does not hesitate in attributing them with certain three-dimensionality through elements attached to the screen. She frequently substituted the traditional supports by loose cloths, table towels and other materials; her works assume, in this presentification, a different status than that of the representative painting of reality. After 1997, Karin began using lamb blood as an element of her works, differentiating them from previous paintings; for her, it is simply about works on blood. However, observation demonstrates that, in spite of the difference of pigments, they are pictorial works.

A screen of 11m80cm of length, for example, exposes a blood line from a dead lamb of a meat-producing farm. This act, so common in the rural life of Rio Grande do Sul, assumes another connotation when presented on a screen, evoking all the dualities the artist works with. The symbolism dialogues constantly with the substance of the painting, remembering that what is presented to the eyes is art, thus does not belong to day-to-day life. This game demands from the artist a constant coming and going between diving in a highly subjective making, and using the critical spirit which evaluates the resulting work. For Karin, the transgression of limits occurs in the interior of this language and at the same time broadens it to new significations, such as when, in current works, she began inserting works in blood in installations with other elements, such as photographs. However, even these three-dimensional works are guided by painting. Her work possesses great radicality in the duality respect/transgression of the limits of pictorial language itself, which has always constituted the pivot of her work.

Following the same path as Karin, also having studied with her in The Room, Heloisa Schneiders da Silva, Elida Tessler and Regina Coeli Costa Rodrigues, recently graduated from the DVA undergraduate course, were initially dedicated to painting. The works of all of them have brought innovative reflections to the field. While Elida directed herself towards other modalities of work, which will be seen later, Heloisa and Regina Coeli remained loyal to painting, having carried out significant works in this language. Unfortunately, both passed away prematurely, interrupting promising careers. A singular work marked the production of painting in the IA at the end of the 80s: the work of young student Eduardo Vieira da Cunha. Beginning with illustration, at the same time the artist developed a figurative painting based on photography, but distant from the representation of reality. A singular figuration, in which he attempts to materialize through painting issues of photography, such as time and the incidence of light on objects. With identifiable signs, the artist elaborates a non-narrative painting, marked by the repetition of elements that create a formal composition. The 90s were characterized by certain continuity of the presuppositions of new painting, but including innovations. Julio Ghorzi, a student at the time, began working on non-conventional supports such as jeans and velvet, using varnish. In a complete contradiction with the material used, Julio made new versions of figurative works of the past, unfolding them, many times, on the space of representation. These re-readings deeply marked the works of the 90s at the IA, more than in the previous decade, having characterized the trajectories of some students and ex-students.





From the 90s on, the Institute also received artists that were doing their masters and, later, their doctorates. Some of them recently graduated students while others had already developed a significant work. In painting, Lenir de Miranda, Marilice Corona and Ricardo Perufe Mello all stood out. Lenir de Miranda has stood out for her painting since the 80s, although she had already worked with innovative languages such as performance art and postal art. During her masters, she developed paintings and pictorial artist's books; poetic reflection, uniting verbal thought and visual thought, uniting in her works, words, images and colors. Inspired by the third part of James Joyce's *Ulysses*, entitled *Nostos*, Lenir creates a complex universe in which, as in other contemporary works, painting expands its field inside the screen itself (with the inclusion of words, collages and aggregated forms) and outside the screen in artist's books. The books were made in off-set, reworked with stamps, collages and drawings, which made them unique. Lenir's books are hybrid, sometimes text, others painting and other times drawings; most of the time, they are an assemblage of elements – books-objects, transiting between categories, creating a work that had a mark on the PPG. The ideas physically cast into the support, retaining traces of characters and incidents, explore several areas of life, extending itself beyond its degradation and monotony. Lenir de Miranda is part of the so-called Generation 80, which reactivated neoexpressionist tendencies, giving new breath to the painting abandoned and discredited by the conceptual art of the 70s. However, her production and experimentation have manifested beyond painting, in installations and artist's books, which she created inspired by the mythic character Ulysses and his voyages.

Marilice Corona's masters and doctorate works also concerned her own poetic. A painter with a significant body of work, Marilice began with screens in which she systematically investigates relations between planarity and perspective depth, between figuration and abstraction. In her later works, the process, registered in photographs which capture architectonic details, is present on the side of the screens that reproduce these registers, generating a questioning of the principle of representation and opening the field of painting to other elements.

Ricardo Perufe Mello, also a doctorate student, elaborated what he called "adjoining pictorialities". Using old videos, he selects one frame, photographs it in a slide and transposes the resulting image to a metal surface. The projection of the image is painted in its minutiae, color by color, reticulated, with the imperfections and interferences of the original video image. Ricardo explores the growing chromatic dilution and rarefaction which he observes in these images throughout the months in which the slide is projected during the work of transposition. The side of the paintings' titles features the number of hours of work, for example, *Nocturnal Immersion #061 (246 hours)*, bringing the duration of the process to the finished work.

Still in the 80s, there was also a rupture in the local sphere in sculpting, where the modern sculpting tradition was very strong. Lia Menna Barreto developed a body of work which broke with the still conservative standards of sculpting at the IA, creating assemblages with dolls whose bodies she dismembers, cuts and melts. In one of her works from that time, Lia "ironed" small plastic dolls on meters of pure silk. The plastic melted, flattened and adhered to the fabric; from a distance, one would say it was a pattern between systematic and random; taking a closer look, small semi-melted figures could be seen, creased, glued to the silk that dangled from the ceiling to the floor. Menna Barreto united a systematic act, obsessive for repetition, with a parody of the female act of "ironing": she "ironed" the dolls, in a child's play with hints of sadism. The cloth hung loose, invaded the space and at the same time, due to its transparency, did not close nor divide the space. On the contrary, it gave the space fluidity.

The works of Félix Bressan in the 90s also caused marking ruptures in the local field of sculpting. The artist, during his masters course, created a set of "impossible clothing garments", made with leather corsages and skirts in metal strings, which were narrowly related to the idea of a body, an absent body that would never be able to dress the clothes because of their sizes, minuscule waists, and their materials, which would compress and wound the flesh. Hanging from the ceiling, these continents without content evoked a universe marked by voyeurism and sadism; for these reasons, at the same time in which they strongly attracted the spectator, they caused certain fascinated repulsion. Set together, they created an installation: one should walk around them, while they invaded and connoted the expositive space at the same time in which they created disturbing contradictions due to their juxtaposition.

Mauro Fuke, who comes from sculpting, broke with this part of his work. In the 80s, his wooden objects arose much interest for their extreme





refinement, sometimes with a ludic character, with articulations that allowed them to change shape and position. Mauro, like Félix, also created *in situ* works from sculpting elements, such as the one exposed at the Mario Quintana Cultural Center. Mauro also enlarged the sculpting field by projecting and making pieces of furniture by hand. Unique works of art, they possessed a strong sculptural and original character, despite their functional aspect. They question the principle of non-functionality of the work of art due to the fact that they also belong to the artistic field.

In the field of illustration, Flávio Gonçalves, who would later teach at the IA, developed a work in which, joining objects to illustrations, he opened the space of the work to the third dimension and narrativity, creating a new context for this language as it was used in the IA of the 90s. He elaborates his works within a universe of predominantly figurative forms without narrativity which sometimes are conflictive, such as color stains, geometric solids and irregular lines. More recently, his illustration incorporated works in backlight, works with elements in adhesive paper glued to the wall, words inserted in the illustration, suggesting an opening of the field beyond what already existed.

Teresa Poester caused a rupture by making large works in loose paper sheets, without frames and only filled with pencil or spherographic pens, in linear and sinuous forms, creating an entanglement of lines at the top of the page which are attenuated at the base. This material, completely non-noble and part of daily life, is explored in its possibilities of color variations (black, blue, red) and tone variations (from intense black to almost-gray, from dark blue to light blue). This rupture with the material used for illustration opens new possibilities and yields unusual results, in which the rhythmic movements of the hand are registered on large surfaces, approximating pictorial effects.

Engraving was the stage of big innovative ruptures at the Institute of Arts in relation to what was done at the area until then, predominantly conservative until the 80s, when the work of Maria Lucia Cattani began to excel for its escape from tradition. From student to professor at the DVA, she began by two explorations: with dimension, passing, in the same decade, from very small engravings (8cm x 8cm) to very large ones (180cm x 180cm) and repetition, through modular works in which the same mold was repeated, always with some variation. But it was in the 90s that she ruptured definitively with traditional engraving when she started working with small stamps, with which she made *in situ* works (at the Mercosul Biennial and the Torreão) and artist's books and engravings produced with inkjet from photographs of her own mural paintings, establishing a process in which the works were born from others already made, but migrated from one technique to another, from a formal and matterial language to another.

Hélio Ferverza, a professor at the IA since the 90s, also ruptured with the field of engraving in his works carried out with minimum, sometimes subtle, only quite perceptible, elements which mark the space of the image. When these minimum elements are transferred to three-dimensional works, or works that occupy a two-dimensional space in a new way, such as large parentheses made with adhesive material, they define a work in a large wall that functions as a mural.

Maristela Salvatori continued this rupture with the principles of traditional engraving by creating large monotypes, made in paper sheets that juxtaposed one another while forming disjunctions in the image and its internal and external limits. She creates a modular image, structured by a grid that generates ruptures and mismatches in its own interior and establishes a convergence of opposite principles, the multiplicity of engraving confronted with the unique work, generating a feeling of tension.

Figurations and traditional categories are now completely modified at the IA and in tune with international contemporaneity. Some ruptures in these fields were blander than those occurring in hegemonic countries, which allowed certain continuity of the tradition still in force at the Institution, as occurred with the return to figuration, despite its change of paradigm. Other ruptures were more radical, such as the opening of more traditional categories to crosses between different languages and internal subversions of their own fields, such as "bad painting" and the introduction of day-to-day elements, such as varnish and spherographic pens. From subversions to ruptures, one can however conclude that the IA reached its 100 years of life completely inserted in the contemporary issues that juxtapose tradition and innovation.







### New connections, new categories and new technologies

Other visual arts lines of thought that should be explored as of their emergences at the Institute of Arts are the ones we here call new art categories. These are artistic proposals that create another genealogy, defined by works that do not originate from traditional categories – painting, engraving, illustration or sculpting – but on the other hand, from new categories – performances, installations, artist's books, etc. – that have emerged from the vanguards that marked modernity and that arrive re-elaborated, questioned and expanded to this century.

At the IA, the disquietudes, the demands for changes and the search for new forms of art that could break with all forms of tradition, occurred strongly in the 70s, being materialized through collective works and movements after the second half of the decade, but their roots can also be detected in the 60s.

One movement of rupture with the local artistic sphere in search of vanguard movements was established with the participation of artist Regina Silveira, ex-student at the IA, who, in 1969, returning from a stay in Europe, invited Spanish artist Julio Plaza to give a serigraphy course at the School of Arts. More than specific aspects of this technique, they brought a new perspective of approaching art, within the experiments of concretism, semiotics and conceptual art. Among others that participated in the course were Romanita Martins, Vera Chaves Barcellos, Eduardo Cruz and Leo Fuhro, all students of the IA who sought stylistic and conceptual renovations in their works. After this course, Vera and Romanita were among the artists that were ex-students of the IA who, in the 80s, proposed working with new elements and were part of agglutinating movements. To better comprehend the radicalism of their actions, it is necessary to consider the social and artistic context of Rio Grande do Sul at the time.

Within the changes that Brazilian society underwent in the second half of the century, the predominantly rural regions like Rio Grande do Sul were articulated in a way that left them progressively dependent of the modern industrial and internationalizing project implemented by the authoritarian government after the military coup of 1964. The populational, economic and political deflation of rural regions aggravated a conservativeness that sought to affirm its roots, which can be seen as a self-protection in face of the progressive losses the State was experiencing. Disputes in the art sphere also expressed different postures in face of this process. One of the positions advocated the adhesion and incorporation of the innovations of the consumption society, recognizing them as irreversible. Another position tried to preserve values of a rural society in retraction in face of the values of mass culture, in an attitude of resistance against the centralizing hegemony of the new model.

This dispute can be seen more clearly in 1976, when a group of artists identified with renovation processes, incorporating new resources such as photography, installations and objects, got together to debate their own works and art as a whole.<sup>11</sup> They wrote a manifesto and made a fast exhibition (one whole day) at Margs, in opposition to the project Cultur – For a Brazilian Art: Grupo de Bagé. This project was conceived in a meeting in Bagé (regathering of artists of the old Engraving Club) and in the exhibition Gaucho Traditions, carried out in the UFRGS assembly hall (Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar and Glênio Bianchetti). The two aesthetical projects in dispute expressed different positions in front of the process of insertion of the State in the national panorama, putting in evidence how much the Institute of Arts was connected socially and how it opened space in this same society for experiments of ruptures.

Considering these experiences of rupture with local traditions in search of certain contemporaneity some groups of artists have stood out. Although at the margin of the circuit, in no way completely opposed to it, they have sought for new possibilities of action. The most important group, considering the concept of rupture, was undoubtedly, the group responsible for the release of the periodic *Nervo Óptico*, whose first issue came out in 1977. These artists,<sup>12</sup> most of them connected to the UFRGS Institute of Arts, were interested in an experimental work process not very easily received in the local sphere, considering the scarce spaces and modernist standards that were hegemonically imposed here. They did not have a conceptual or formal unit; what united them was the desire to find in art a space of freedom, with possibilities for experimentation, adopting several procedures and languages

<sup>11</sup> Originally from the IA were Pasquetti, Mara Alvares, Carlos Asp, Elton Manganelli and Vera Chaves Barcellos, later joined by Romanita Disconzi Martins.

<sup>12</sup> Pasquetti, Carlos Asp, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano and Telmo Lanes. At the time, most of them were students at the IA.



and denying a conception of the work as an object of the market. The group kept an intense activity, publishing 13 issues of their periodic (with 3000 editions each), distributing them for free to local, national and international critics and artists. The group also carried out many exhibitions with their members' works, the last one at the Institute of Arts. In these exhibitions, the group gathered different manifestations – installations, photographs, photographic performances, objects – besides having developed experiments with super-8 films. At the same time, the artist continued their individual careers.

The national and international divulgation through a dialogue between peers that Nervo Óptico sought demonstrates how much these external connections were important to consolidate a proposal of rupture that found much resistance in its traditional environment. They expressed, moreover, a new circumstance that was established strongly from this moment on: the need and interest in connection networks that could surpass the local sphere. These “relationship networks”, characteristic of contemporary art, have also been consolidated as a legitimization strategy and a way to overcome the regionalist disputes and marginality caused by a peripheral geographic, economic and political position.

The group Nervo Óptico stopped working as a group, but the ruptures that it promoted in the art sphere can be considered a true “earthquake”, preponderantly in the Institute of Arts because of the activities of their members with students, colleagues and later as professors.

Due to the activities of this group, in 1979 Vera Chaves and some young artists of the IA created the Alternative Cultural Center Espaço N.O., directly connected to the documentation and continuity of that pioneer work.<sup>13</sup> The Espaço N.O., as it became known, was part of this process of updating to internationalized contemporary vanguards. It was conceived as a way to seek legitimization for the more avant-garde production made in the State. The space received exhibitions from local artists, as well as others from different regions of the Country and from abroad.<sup>14</sup> In connection with what was occurring abroad and also seeking the support not found in the region's art sphere, the Center sought to institute a counterpoint to the precariousness of existing institutions, performing at the margin of an art system that was strongly anchored in the market. The place stimulated an artistic work closer to daily life and, although working marginally to the instituted circuit, it sought the support of business segments of society, inclusively appealing to a research of opinion in an attempt to define the profile of its installation.

The group Nervo Óptico and the center Espaço N.O. were the first attempts to put the UFRGS Institute of Arts and the City in tune with what was happening in the Brazilian metropolises and hegemonic centers; they were also pioneers in establishing links with other centers of the Country and abroad. These links were fundamental for giving sequence to the development of art in Porto Alegre, allowing the City for the first time to attain a certain level of international contemporaneity and recognition by Brazilian vanguards.

The activity of the vanguards in groups was very intense in this period in Brazil and abroad. In the State, this was possibly one of the most important strategies of artists for self-affirmation and to strengthen up against the difficulties of acceptance they faced. As mentioned before, there were no institutions like museums of modern or contemporary art capable of supporting these manifestations difficult to be absorbed by a still very traditional market. Moreover, there was also a lack of a more intense activity of art critics with an education capable of assimilating these new productions and defending their aesthetic statutes. Carlos Scarinci, a professor at the School of Arts, was one of the few qualified voices dedicated to valorizing this new production, inclusively writing for national journals, something quite rare for local critics.

One can clearly notice in these artists the diversity of artistic proposals and conceptions and a common concern to open space for positions less compromised with the market. Most of them were from the UFRGS Institute of Arts, with a solid university education and feeling capable of disputing new insertions and implementing changes in the local artistic circuit. However, their actions remained restricted to small groups of interested people, without greater resonance in the artistic community and the society in general.

---

<sup>13</sup> Were part of this Center: Vera Chaves, Telmo Lanes, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Julio Viegas, Paulo Haeser, Carlos Wladimirsky, Karin Lambrecht, Ana Torrano, Simone Michelin Basso, Regina Coeli and Heloisa Schneiders da Silva.

<sup>14</sup> Among whom were Paulo Bruscky, Regina Vater, Hélio Oiticica and others.



The production of artists identified with contemporary art and their postures of rupture grew quantitatively and qualitatively and the influences of their actions had a mark on the following decades. Changes in the art sphere, such as the Artefacto Gallery, or the Mercosul Visual Arts Biennial, broadened the institutional limits and society began to accept more radical changes. Many questionings came from vanguard groups open to the new aesthetic and conceptual options of international movements and problematized the objectual and marketable character of art. These tendencies were still very marginal, given that their development demanded the implementation of changes related to the advancement of urbanization in regional centers and the diffusion of the cultural industry, instituting a globalized articulation of art, which was here slowly installed.

After the extinction of the Espaço N.O. in 1982, Vera became responsible for an important artistic and documental collection which gave origin in 2005 to the Vera Chaves Barcellos Foundation. This important institution is guided toward the support and diffusion of productions that propose renovations in the local sphere, having a significant collection of vanguard works from different countries.

Since the 1970s, the role of Vera Chaves was fundamental. She presented innovative propositions and instigated younger artists to take part in the contemporary questions of art and its system, having an essential agglutinating role for artists that have already proposed ruptures. From her extensive and complex body of work, one can emphasize the guide lines constituted from the constant investigation of processes of perception, memory and plastic art work, developing a deep reflection on matters of the image. In her work trajectory, multiple in terms of technical and thematic means, the artist manipulated image reproduction (photography, photocopy, electrography, serigraphy, paper mechanography and video), created installations and more recently started working with digital medias. The issue of perception was very present in her works. For example, the image was fragmented, privileging details that sought the redimensioning of the eye, the discovery of details, practically creating new images. The reiteration of the image is the characteristic element of her production. The use of photography as a starting point and the photocopy as a complementary media which allows, easier than with the picture, to amplify details, marked the processes she developed in the 80s, an important connection between earlier and posterior works. From that moment on, each space of the original image is transformed in another image, autonomous in the work, in which the game is intensified and enriched in subtleties. All these possibilities are explored in the unfolding of the image and its details. The starting point is composed of elements of day-to-day life. The cuts and amplification of the parts create new contexts in which all the initial references are lost, remaining only suggestions of objects or shapes. The same work process of previous stages enables reaching an ambiguous combination in which recognizable images alternate with other unrecognizable ones. Infinite possible interventions are conjugated: on one hand, the use of the moment's most sophisticated means of reproduction – photography, photolithography, xerography in black and white and in color, on common paper or photography paper – and on the other hand, the persistence of the old hand-made production, with gouache and acrylic painting. Between the two extremes there are intermediary techniques, such as serigraphy. The starting photographic image is, most of all, an instigating element. There is a contraposition of details of the original image, simply reticulated, with its hand-painted copy, with infinite variables. There is also the colored xerography of the paintings. Never exactly identical to the original, it is presented as another image, opposed to the first: reduced or amplified, with bigger or smaller contrasts. This game opens a huge variety of alternatives that have been continuously explored not only by Vera, but also by other artists, until the appearance of the new image technologies, which represent many other possibilities. Vera Chaves also made artist's books, performances and many other types of works.

Regina Silveira, her contemporary in the Institute of Arts, has developed since the 70s a work that had a mark in the national and international scenarios. The artist's work had connotations of rupture after her studies at the Institute of Arts, when she lived in Spain and later moved to São Paulo. After the 80s, Regina began a work that lasts until today with its most marking traces: the creation of two-dimensional and three-dimensional works in the form of engravings, tapestries, objects and installations, with images of daily objects, iconic works of Art History and others, which create anamorphosis and *trompe-l'oeil* effects. In building these images, Regina makes diagrams based on rigorous geometric calculations. The created forms are similar to shadows, when in black, or reflections, when in lighter colors, and bring details of the objects represented. These forms, when organized



on installations, change appearance according to the moving spectator. Her work has called the attention of professors and students of the IA in several moments due to its participation in São Paulo Biennials and exhibitions carried out in Porto Alegre. From the 90s on, the artist was at times a part of events organized at the PPGAV as an artist and professor.

Other artistic categories, originated in the second international vanguards of the 60s and 70s, and that, in Rio Grande do Sul, began with Nervo Óptico and Espaço N.O., remain important until today. Experimented as radical ruptures in the local art sphere of the second half of the 70s and beginning of the 80s, they possess a certain amount of deeply innovative aspects or, sometimes, renovation of the already made. One can mention the artist's books and writing in the works, performances, installations and *in situ* works, videos and works in new technologies. Concerning all these categories and for methodological reasons, some artists whose productions originated from the Institute of Arts or were made by ex-students and have repercussions until today will be mentioned.

At the end of the 70s and beginning of the 80s, not only artist's books were created, but also several exhibitions concerning the subject, with artists from several places. An important event was the exhibition *The Artist's Book*, organized by Vera Chaves in 1983 at Margs. Moreover, this exhibition marked the institutional recognition of Espaço N.O., welcomed in the museums. From this first period are books by Vera Chaves, Karin Lambrecht, Simone Michelin Basso, Ana Torrano, Mara Caruso, Claudio Goulart, Flavio Pons, Heloisa Schneiders da Silva. Among them is Mara Alves' beautiful book.

If after the half of the 80s the artist's book seemed to suffer a quantitative reflux in Rio Grande do Sul, it reappeared, especially after 1993-1994, connected to PPGAV. In this second moment, the works of Hélio Ferverza and Elida Tessler, arriving as professors at the IA, and masters and doctorate students Lenir de Miranda, Alexandra Eckert, Paulo Gomes and Adriane Hernandez, all stood out. One can notice that the emergence of new artistic categories had a privileged space at the IA, be it of experimentation or legitimation. The artist book was one of the modalities that found a shelter at the IA. Vera Chaves and Lenir de Miranda were some of the pioneers in this work.

Paulo Gomes carried out interesting experiments with the artist's book, a predominant category in his work. They frequently refer to literature, like the work *Proust*, in which several books reproduce in all its pages the title of the novel *In Search of Lost Time*, generating a vertiginous effect and simultaneously bringing a reflection concerning the time that passes, *leitmotif* of the novel. Paulo Gomes also produced "landscapes", on the form of engravings, in which images are substituted by words, establishing an operation of appropriation, given that the "landscapes" are extracted from 19<sup>th</sup> century novels.

Some of these artists have extended the use of the word and text for other supports, which is the case of Elida Tessler, who has united objects and words to make installations. The artist began her trajectory in illustration, elaborating large surfaces in which rust created formal and chromatic variations; these evolved from two-dimensionality, reaching object installations in which rust is transformed into something else, like coffee smudge. Always narrowly connected to literature, words and written text, she has given her works instigating titles which create wordplays, generating double meanings. The artist increasingly amplified and deepened the role of the word and the text in her process, to the point in which they began guiding the work, like in *Doador*, an installation composed of household or personal objects supplied by other people and with only one guideline: the objects had to end with the suffix DOR. This installation caused a great impact when exhibited and in a certain way put a mark on the continuity of the artist's process, more and more attached to the word and literature. In *Macapá* (2004), the words create games of meaning with the names of the objects (shovel) and their function (to plough), resignifying them at the moment when, juxtaposed, they generate the term *palavra*.<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> Translator's Note: the words "pá" (shovel) and "lavra" (to plough), when combined, form the word "palavra" (meaning "word"). The suffix "dor" in the work's title *Doador* means "pain" in Portuguese.





The first performances in the local sphere were linked to the Group Nervo Óptico, being one of the many contemporary modalities they experimented with. In the 80s, Rosângela Leote presented her conclusion of course work in this modality. The artist dedicated herself to research and currently lives in São Paulo, where she still works with performance and new technologies. More recently, Élcio Rossini, a master and doctorate student at the PPGAV with a long trajectory in theater, developed his research building objects with which he interacted, becoming at the same time extensions of the performer and plastic art works. This crossing has proposed new articulations and new meanings to his works.

Another artistic category that appeared in the Institute of Arts is installation art, which has become characteristic since the 90s and beginning of the 21<sup>st</sup> century. Installations are a more diversified category, involving works that, in different ways, occupy the physical space of a certain location, normally places belonging to the arts system and that, due to its more complex configuration, escape the traditional specifications of sculpting.

Besides the already mentioned artists that made installations within a creative logic which also involves other artistic modalities,<sup>15</sup> some other artists connected to the IA and having begun their path in the institution work practically only in this direction. The names Elaine Tedesco and Lucia Koch stand out as some of the most significant ones in this field.

Lucia Koch has been making interventions in specific environments for some time now. She alters the light of places by applying filters of different colors directly on windows or in front of them. Under the action of different colors and luminosities, the perception of the spectators is altered, causing not only different feelings, but a reflection about the place and its variations, about the meanings and the weight of their lives, about the many times fictitious nature of what is visually perceived. This research caused great impact when it was exhibited at the 2<sup>nd</sup> Mercosul Visual Arts Biennial in 1999. The work is constructed parting from the location it is situated, not being able to exist outside it. It is therefore a work that questions the own concepts of installation and *in situ* art, given that it puts in evidence poetically altered empty spaces.

Elaine Tedesco developed a very complex work, in which the use of space is an intrinsic part. In fact, the artist declares that her atelier is the street. Walking, she many times photographs elements of urban life, like in the long series that she made about sentry boxes. From these images that she exposes on the walls of exhibition spaces, Elaine makes them dialogue with other elements placed on the center of the space. If these works can be considered under the principle of installation art, there are others in which she projects the picture of a house on the wall of another one, which can be considered simultaneously ephemeral and *in situ*, for they establish relations of great complexity in their space.

It is necessary to emphasize the pioneer work developed by the collective Arte Construtora<sup>16</sup> still in the 80s, with occupations of historical spaces that were abandoned or in deterioration. Each artist made their particular intervention, but the “occupation” is what constituted an alternative proposition, mainly due to the choice of locations outside the art circuit and with certain peculiarity. Another fundamental aspect of these experiences was the creation of artist collectives, where the work was discussed, created and presented together. These experiences introduced a type of space appropriation which is denominated *in situ* art.

An important type of rupture inside the traditional art system can be seen in the works of artist collectives graduated at the IA. Among these, Clube da Lata, Areal and Perdidos no Espaço stood out for their continued and persistent action. These collectives launched a new type of mediation of the artistic production, given that, even if each one of its members made individual works, they basically acted together.

Clube da Lata<sup>17</sup> was created in 1988, based on the interest in experimentation with pinhole photography and to carry out individual and group

<sup>15</sup> Vera Chaves, Regina Silveira, Karin Lambrecht, Hélio Ferverza, Elida Tessler, Maria Lucia Cattani, Félix Bressan, Mauro Fuke, Lia Menna Barreto, among others.

<sup>16</sup> Original members of the group included: Elaine Tedesco, Élcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luísa Meyer, Marjane Ricacheneisky and Nina Moraes. The Group made interventions at the Solar Grandjean de Montigny, in 1994 in Rio de Janeiro, and two other interventions at the Parque Modernista, in November 1994, São Paulo, and at the Ilha da Casa da Pólvora, in November 1996. Other invited guests took part of the later.

<sup>17</sup> The following artists were original members of the group: Adriana Boff, Bárbara Nunes, Betina Frichmann, Claiton Dornelles, Juliana Angeli, Ricardo Jaeger and Tiago Rivaldo.

propositions. Its original proposal was its identification with a quite primitive and hand-made technique at the same time it sought a contemporary language.

*Perdidos no Espaço*<sup>18</sup> (*Lost in Space*) was born in 2002 as a extension program of DAV-IA, including approaches and themes of art (city, subjectivity, context) that were not enough treated in the contents and curriculum abstracts of DAV in that time, stimulating curriculum changes that occurred after a large effort of research and conceptualization. This program established other strategies of teaching (Lab of Tri-dimensional language of DAV) and it culminated in the design of elective course of PPGAV. *Perdidos no Espaço (Lost in Space)* was organized basically around interventions in urban space, working to produce new visions of the city and different contexts in the presentation of the work, producing several events and publishing a sort of a newspaper. We can also see in the site of the project [www.ufrgs.br/artes/escultura](http://www.ufrgs.br/artes/escultura) critical texts that discuss the management and the diffuse interests that concern the urban spaces, interviews and speeches of artists. They expand our relationship with the environment and with other people.

Conceived not as collective, but as a Brazilian contemporary art project, Areal was created in 2000 by Maria Helena Bernardes and André Severo. Its main branches of performance are the support of the production of guest artists and the publishing of the book series Documento Areal. The project was developed with the participation of invited artists Elaine Tedesco, Hélio Ferverza and Karin Lambrecht, resulting in new works, debates and publications.

This type of collective assemblage of the artistic work is truly important, considering the needs to build and participate of relationship networks which contemporary art establishes, according to the observation of several authors dedication to the subject. Moreover, by acting together, they open up more audaciously to new experimentations which the system does not absorb easily and that can be incremente exactly due to its collective strength. All work modalities here mentioned bring new questions and conceptualizations of the art made in Rio Grande do Sul; they possess an investigative spirit and freedom of research conquered by the international and local vanguards; they actualize their forms of expression. The IA remains a cutting-edge institution where many of these modalities are experimented and developed.

In the field of digital technology production which developed after the processes of technological modernization contemporary society underwent in global terms, the Institute of Arts was also inserted in a quite participative way. Although with only secondary links to the globalization process, states like Rio Grande do Sul were irreversibly attached to the transformations that rapidly changed the visual universe and the daily life of individuals of more developed centers, which had a reflection in the field of arts. Thus, among the innovations introduced in the local sphere by the Institute of Arts, the support to works with new technologies should be emphasized. It can't be said that this was its main activity, neither that there had been a predecessor of strong experimentation or interests guided toward this specific tendency of contemporary art production. However, except by Diana Domingues' work carried out in Caxias do Sul, almost nothing was produced in the State in this area and what is being made at the Institute of Arts already deserves the attention of circuits dedicated to these productions, especially in the academic world. A good example was the fact that the 2007 Sergio Motta Award (maybe the country's most prominent award in the field of new technologies), of a list of recently graduated students nominated by professors from all over Brazil, among the 10 finalists were 5 from Rio Grande do Sul, of which four were from the IA.

One of the pioneers in these experiments was Romanita Disconzi, who had already began making experiments with videos in the 70s and in her doctorate work developed in the 80s – *Post-TV Painting* – she used images she saw on the television and captured through photography. The frozen image was then deformed (detuned) so as to put the pixels (light dots, structural unit of the telematic image) in evidence. She emphasized and increased the figures, interpreted in acrylic or oil, with huge brushstrokes. Her work was part of the debate concerning the procedures of painting in a perspective that, when discussing the painting/electronic media relation, established the possibility of this relation as a metalanguage. The artist

<sup>18</sup> The following artists were part of this collective: Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Andrei Thomaz, Daniele Marx, Vera Lago, Marcia Rosa, Cristina Ribas, Manuela Eichner, Claudia Zanata, Mariana Silva da Silva, Glaucis de Moraes, Raquel Stolf, Luciana Manoli e Joubert Vidor.



would later advance toward what she called *Post-TV Abstract*, works in which each detail is “zoomed”, amplified and transformed in pure abstract and color brushstrokes, with no explicit reference to the original image. By the contraposition of the mechanic media through a hand-made practice, she established an element of friction in relation to the hegemony of electronic languages. The artist’s trajectory in painting is marked by a persistent investigation, questioning the contradictions between poetic elements and technological and scientific advances.

Production in photography found an important niche inside the UFRGS Institute of Arts, with works as those of Vilma Sonaglio, who stood out in digital processes for the work she developed in her masters. She increased the concept of photography by proposing it as absolutely non-representative, and composing amorphous non-identifiable images, many times with unclear limits. Always using black and white photographs, the artist emphasizes the characteristic strangeness of her works, free from the visible world. Her work is intimately linked to the digital processes of image manipulation.

Alfredo Nicolaiewsky presents a new perspective in the treatment of digital images. In the artist’s case, there is a premeditated intention of not manipulating the images he captures in video at the exact moment in which the scene change puts two different situations in a same space. Therefore, through the technical media itself is created a third image, ephemeral and disturbing, which he presents in order to question its possible reality.

Video-art productions received an important contribution from the IA with the creation of the project Vagalume. Since 2002, the Visual Arts Graduation Program, in partnership with the Department of Visual Arts of the UFRGS Institute of Arts, has carried out this experimental video exhibition. Until today, there have been eight editions which involved around 200 students, 10 professors and 10 guest artists,<sup>19</sup> bringing an audience of more than 1000 people to the Institute of Arts Gallery. Maria Lucia Cattani was who conceived and organized the eight exhibitions, which have occurred regularly each year. Growing annually in quantitative and qualitative terms, the exhibition became home of an emerging production that is rapidly in consolidation. Maria Lucia Cattani’s videos from the last decade bring the same modular and repetitive principle with variations that characterize her work in engraving. A selection of her works was presented at Margs as part of the 2009 Mercosul Visual Arts Biennial.

The project Bastard Videos, which was also originated from the students of the PPGAV, gathers works from artists of different places of the world, inserted continuously in one large section. The videos resulting from the Project were presented in several cities, in a proposal for the desacralization of art and its generalized dissemination. Among the creators of this project were Claudia Paim and Marcelo Gobatto, PPGAV students. Marcelo Gobatto developed a personal work in which he intercrosses still images with moving images: small fragments that evidence the impregnation of time in the bodies, the movements, the visions of the fabric of the city making the coexistence of different temporalities visible.

In the field of digital technologies, the creation of the Digital Media Laboratory, coordinated by Sandra Rey and Alberto Semeler, fomented the development of a new wave of experimentations and creations. Equipped with the most modern technology in terms of possibilities of computerized creation, the lab has served for educational purposes, supporting several disciplines and courses, besides offering a space for important experiments of professors and students. New disciplines such as web design and infography were created thanks to this center.

In her personal work, Sandra Rey explores the possibility of creating depth using photographs, escaping the classic perspective centralized in a vanishing point, and adopting procedures with the images through compressions, condensations and overlapping. During these operations, other figures appear without any form or image having been added, everything resulting from the manipulation process of the initial photographs. Thus, the mechanic of the technological instruments is the universe available for the artist, and her choices define the visual result that is offered. This final result comes from a work method that, using the modern technologies of computing, overlaps more than 80 images in a same surface. The discoveries are never casual, for the choice of these images is loaded with meaning.

<sup>19</sup> Guest artists were: in 2002 Simone Michelin, in 2003 John Gillett (British), in 2004 Terry Smith (British), in 2005 Joacélio Batista, in 2006 Emilio Martinez and Bia Santos (Spanish and Brazilian), in 2007 Milton Machado and Antonio Pasolini, in 2008 Keir Williams (British), and in 2009 André Parente



Eny Schuch developed a series of formal experiments with a group of artists of different formations, creating installations that articulate videos and performances. The result of the work escapes classification into a category, due to its multifaceted character, in some cases creating *in situ* relations, given that the images of the place where the work is being presented are projected on the performers' bodies. Therefore, the artist and her group aim to give depth to formal and conceptual aspects of digital technologies with a differentiated application; an important issue of the moment which they expand with their experiments.

In quite original fashion, Alberto Semeler developed a work of iconography of the repulsive, with experiments of image manipulation of organs and surgeries. The origin of the images is not revealed, but they however transmit certain strangeness, and their forms are not very pleasant. These images are worked with in programs that continuously fragment and reorder them, as projections with which the spectator interacts. The result is presented as a mosaic of images in continuous mutation, accompanied by electronic sounds. In the artist's case, the mastery of computer-based technological procedures of creation is fundamental for the final results of the project. His interactive installations indicate the interaction between creative processes and technical processes of computer image production.

Also following the line of interactive installations, the experiment carried out by the research group Digital Interfaces POA-VAL Laboratory 1 deserves to be mentioned. The project involved artists from the Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil, and the Polytechnic University of Valencia, Spain. With the coordination of Sandra Rey, professors and students of the PPGAV and the DVA took part in the project,<sup>20</sup> having explored different possibilities of approaching landscapes in a creative way up-to-date with new digital technologies. The members of the research group worked with the elaboration of videos with images of different geographic locations of the city of Porto Alegre, making them touch, dialogue with and contaminate one another.

A very simple panoramic form was used for the exhibition. The structure of each video consisted of a basic sequence of wide angle images of different places of both cities, which were distributed in two different assemblages. Each one of them is projected in a wall, put before one another, in a way that the spectator can see both, almost situated in a central point of the room, simply by moving his/her head from one side to the other. In the dark atmosphere, the projections cause the illusion of a 180° view. In order to assemble the panoramic base images, both sequential photographs and videos were used. What is demonstrated are urban landscapes which intercalate, without evidencing where one begins and the other ends; chosen places of the cities of Porto Alegre and Valencia move slowly as one only image. The choice of the panoramic form for the presentation of this laboratory-work was a result of many analyses and debates, but occurred mainly from the confluence of the experience already accumulated by the staff at the Light Laboratory and the desire of the group from UFRGS to experiment in this direction. On the background, which remains in continuous slow motion, small videos or sounds, with poetic suggestions, daydreams and citations were inserted in specific points which need to be discovered by the participating spectator. Interactivity occurs from the use of computer mouses which, pointed to the correct places in the projections, allow the spectator to discover the entrance of elements that establish dialogues. This can be considered a first-level interactivity which, although working very basically in technological terms, allows a varied scale of interpretations due to the great variety of images available.

Some experiments derived from the Institute of Arts in web-art should also be considered, among which Andrei Thomaz's project *Color Cubes*, a labyrinth where, at each step, one enters a cube. Made of several colors, the cubes inform their color in relation to the previous cube (for example, 15% more rose) and, in the space, the spectator types the direction he/she wants to take. The game stimulates memory, tracing a mental map of the path already taken. The artist is currently at the USP Graduation Program, working under the advising of Gilberto Prado.

<sup>20</sup> The following were part of the Brazilian staff: Eny Schuch, Maria Amélia Bulhões, Maria Ivone Santos, Elaine Tedesco, Claudia Paim, Claudia Zanata, Alberto Coelho, Eriel Araújo, Andréa Bracher, Niura Borges, Alexandre Nicolodi, Joubet Vidor, Rafael Pagatini and Ronaldo Aldo.





It should be emphasized that numerical image increasingly gains importance in contemporary visual arts and the possibilities of artistic activity in this universe's specificities are diversified. Thus, the Institute of Arts has contributed to increase the spectrum of these productions in the State. Considering the opening of the interlocution of these productions with other areas of knowledge and their renovator nature for the field of art, it is important to emphasize the conceptual and practical experiments that have been developed in the field of numerical image and that are being worked at the Institute of Arts. With the technological resources of equipments that are being installed at the Institute, many possibilities for the creation of representations based on preponderantly computational processes have been generated. Laboratories and new disciplines are increasing the repertory of students and demanding from professors a constant improvement, be it as educators, be it in their own artist work. Thus, in different ways, they elaborate poetics which broaden and make the field of art more dynamic, inaugurating new artistic categories, establishing new processual strategies and exploring new technological resources.

On the other hand, the different types of dislocations made possible by the development of the communicational structures establish a new dynamics to the art system, which demands new connections. The UFRGS Institute of Arts has not been at the margin of these processes. On the contrary, it opened within its space possibilities of experimentation and legitimation processes that make it a propeller of the ruptures that contemporaneity has established in the artistic sphere of Porto Alegre, even irradiating to all the Southern Region of the Country.



## Works Consulted

- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Curadoria de José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Museu da UFRGS, 2002.
- BRITES, Blanca Luz. A década de 80 nas artes visuais no Rio Grande do Sul. In: BRITES, B.; CATTANI, I.; KERN, M. L. (Org.) *Modernidade: anais do Congresso Brasileiro de História da Arte/CBHA*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991. (Estudos de Arte).
- BRITES, Blanca Luz. O acervo artístico do Instituto de Artes e seu espaço nas artes do Rio Grande do Sul. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 28., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2009. 1 DVD.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1995.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Faces da nova geração de artistas do IA*. Catálogo de exposição coletiva realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 24/03 e 20/04 de 2000.
- BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. (Visualidade).
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Arte contemporânea no acervo do Margs: uma abordagem da produção artística no Rio Grande do Sul durante os anos 1980 e 1990*. Catálogo da exposição *Curadorias de acervo: anos 1980/90*. Porto Alegre: Margs, 2000.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 29., 2009, Vitória. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2009.
- CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). *Porto Arte: Revista do PPGAV/IA/UFRGS*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, dez. 1992.
- CATTANI, Icleia Borsa. Identidade cultural e relações de poder: a arte contemporânea no Rio Grande do Sul, Brasil (1980-1990). In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1995.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. (Visualidade).
- FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento crítico, 3).
- GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

- GRAVURA no Rio Grande do Sul: atualidade. Texto de Vera Chaves Barcellos. São Paulo: MAC/USP, 1985. Catálogo da exposição realizada no MAC-SP de 08/08 a 08/09 de 1985, no Margs de 19/12/85 a 15/01/86 e no Centro Cultural da PUC-RJ de 13/03 a 12/04/86.
- KERN, M. L.; ZIELINSKY, M.; CATTANI, I. *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. (Visualidade).
- SCARINCI, Carlos. *A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul (1900-1960)*. Porto Alegre: Habitasul, 1983. Catálogo.
- SIMON, Círio. *Arte no Rio Grande do Sul: as artes visuais institucionalizadas nos sucessivos projetos político-civilizatórios instaurados no atual território do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, IA, 2006. Manuscrito e CD-ROM.



## OS AUTORES

文





### PAULO GOMES

Paulo César Ribeiro Gomes

Artista plástico, curador independente e crítico de arte. Bacharel em Artes Plásticas (1995), mestre (1998) e doutor (2003) em Artes Visuais – Poéticas Visuais, todas pela UFRGS. Fez, no período de 2001/2002, doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) em Paris (França). Vive e trabalha em Porto Alegre.

#### Atividades profissionais

##### Magistério

Foi professor substituto no Departamento de Artes Visuais (DAV) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS em 1998/1999 e em 2004/2005. Atuou como professor permanente no Bacharelado em Design no Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), Porto Alegre, no período de 2003 a 2008, e foi professor adjunto na Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) no período 2009/2010. Atualmente é professor adjunto no DAV/UFRGS, atuando no Bacharelado em Artes Visuais e no Bacharelado em História da Arte.

Na pós-graduação foi, no período 2005/2007, professor no Curso de Especialização em Museologia – Patrimônio Cultural (IA/UFRGS), professor convidado no Programa de Pós-Graduação em Desenho da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia (2006/2008), professor permanente no Curso de Especialização em Design e Informação do UniRitter (2007/2008) e atualmente é professor permanente junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFSM.

#### Atividades administrativas

Foi diretor artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs) no período 1991/1994, diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS) em 1999, diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi) em 1999 e gerente artístico da Galeria da Fundação Ecarta no período 2007/2008. Atualmente exerce as funções de vice-coordenador da Comissão de Graduação do Bacharelado em História da Arte (IA/UFRGS) e é chefe substituto do Departamento de Artes Visuais (IA/UFRGS).

#### Atividades comunitárias

Foi membro do Conselho Consultivo do MAC-RS (1992/1994) e membro da Diretoria (1995/1996) e do Conselho Consultivo da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (períodos 2004/2005, 2006/2007, 2008/2009 e gestão atual – 2010/2011). Foi eleito e exerce a função de delegado do Rio Grande do Sul na Câmara Setorial de Artes Visuais do Conselho Nacional de Cultura – Ministério da Cultura.

#### Publicações e curadorias

Entre as publicações destacam-se: *Margs 50 anos* (2005); *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (Prêmio Açorianos 2007 – categoria Publicação); *Pedro Weingärtner: obra gráfica, Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009), além de textos em livros e catálogos sobre os artistas Anico Herskovits, Anestor Tavares, Alfredo Nicolaiewsky, Antonio Caringi, Aldo Locatelli, Clara Pechansky, Danúbio Gonçalves, José Lutzenberger, Miriam Tolpolar, Paulina Eizirik, entre outros.

Destacam-se as curadorias: *Obra gravada de Pedro Weingärtner* (Prêmio Açorianos 2006); *Os papéis do papel de Clara Pechansky* (2006) – indicado ao Prêmio Açorianos nas categorias Curadoria e Texto; *Zorávia Bettiol: a mais simples complexidade* (2007) – indicado ao Prêmio Açorianos na categoria Curadoria –, além de ser membro do grupo responsável pela exposição *Obra gráfica de Pedro Weingärtner* (Prêmio Açorianos 2008 – categoria Curadoria).



### BLANCA LUZ BRITES

Fez seu doutorado em História da Arte Contemporânea pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), França, em 1986; desenvolveu atividades de pós-doutorado nessa mesma universidade entre 1997 e 1998.

É professora associada da área de História, Teoria e Crítica da Arte do Departamento de Artes de Visuais (DAV) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS, pesquisadora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRGS e também no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Foi coordenadora das pinacotecas Aldo Locatelli e Rubem Berta da Secretaria Municipal da Cultura, Prefeitura de Porto Alegre, de 1988 a 1993. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, de 1999 a 2002, e sua vice-coordenadora no período entre 2006 e 2009. Coordenadora do Curso de Especialização em Museologia – Patrimônio Cultural (IA/UFRGS), de 1999 a 2002. Coordenadora do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (IA/UFRGS) desde 2000.

Curadora independente, com destaque para as seguintes produções: *Vidas do fora: eu sou você* (2010), no Hospital Psiquiátrico São Pedro, curadoria realizada junto com a Profa. Dra. Tânia Galli Fonseca; *Total presença – pintura* (2009), Instituto de Artes da UFRGS; *Persistência do corpo* (2008), na Fundação Iberê Camargo; *Total presença – desenho* (2007), Instituto de Artes da UFRGS; *Total presença –*

*gravura* (2005), Museu da UFRGS; *Luiz Guides – corpo, arte, clínica* (2003), Margs; *Plástica brasileira y argentina contemporâneas* (2002), Centro Cultural Ricolleta – Buenos Aires/Argentina; *Retrato: um olhar além do tempo* (2002), na Fundação Iberê Camargo. Desenvolveu o projeto Singular no Plural (seis edições), para ampliação do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA/UFRGS, de 1997 a 2003. Curadora, junto com José Avancini, de *Ado Malagoli – tradição e modernidade* (2004), no Margs; curadora, junto com Leandro Selister, da Microgaleria Arte Acessível do StudioClio, Porto Alegre, desde 2005.

É membro do Comitê Local de Iniciação de Pesquisa, vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRGS, desde 2007. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) desde 1990. Membro do Comitê Editorial da revista *Porto Arte* (PPGAV/UFRGS) desde 2003. Foi presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa de 1989 a 1991 e membro do Conselho Editorial da revista *Porto e Vírgula* (Prefeitura Municipal de Porto Alegre) de 1994 a 1995.

Atua como consultora em instituições públicas e privadas e participa como júri de seleção em eventos no âmbito das Artes Visuais. Recebeu, em 2007, o Prêmio Açorianos de Melhor Exposição Coletiva por *Total presença – desenho*, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (IA/UFRGS).



**ICLEIA BORSA CATTANI**

É crítica de arte e professora titular em História, Teoria e Crítica da Arte do Departamento de Artes de Visuais (DAV) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS. Pesquisadora nível 1A do CNPq. Formou-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS. Realizou mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas e Ciências da Arte, com orientação de Jean Laude, e mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte, sob orientação de Marc Le Bot, na Universidade de Paris I – Panthéon-Sorbonne, de 1976 a 1980. Em 1993, recebeu bolsa da Capes para retornar à mesma universidade e realizar pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Arte, vinculada ao Grupo de Estudos sobre Arte Contemporânea de Gilbert Lascault. Atualmente realiza estágio sênior com bolsa Capes junto ao Laboratório de Pesquisas TrAIN, na Universidade de Artes de Londres, tendo como interlocutor Michael Asbury. Foi professora e pesquisadora visitante nas universidades de São Paulo (USP), de Paris I – P.-Sorbonne, de Montréal e de Laval (Québec, Canadá). No Instituto de Artes da UFRGS, foi criadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, implantado em 1991 com curso de Mestrado, e participou da equipe de criação do Doutorado, 1999. Foi vice-diretora do Instituto de Artes (1989-1993) e coordenadora do PPGAV (1995-1999). Coordenou o Acordo Capes-Cofecub entre o PPGAV e o Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas e Ciências da Arte da

Universidade de Paris I, de 1995 a 1999. Criou o Programa Editorial do Instituto de Artes, composto pela revista *Porto Arte* e pela coleção Estudos de Arte. Publicou os livros: *Mestiçagens na arte contemporânea* (org.), coleção Visualidade/PPGAV/Editora da UFRGS (2007); *Icleia Cattani*, coletânea de textos da autora organizada por Agnaldo Farias, na Coleção Pensamento Crítico da Funarte (2004); *Espaços do corpo*, coleção Visualidade/PPGAV/Editora da Universidade – UFRGS (1995) – coautora com Maria Lúcia Kern e Mônica Zielinsky; *Modernidade*, Instituto de Artes-UFRGS/ Fapergs/CNPq (1991) – coorganizadora com Blanca Brites e Maria Lúcia Kern. Encontra-se no prelo o seu livro *Modernidade no Brasil* (Editora C/Arte, Belo Horizonte). Publicou capítulos de livros, textos em anais de congressos, artigos em revistas e textos em catálogos de exposição, no Brasil, França, Canadá, Argentina e Estados Unidos, tendo dois textos em livros no prelo nas Edições da Sorbonne, previstos para 2011. Realizou também curadorias de exposição, destacando-se as de seu tema de pesquisa Mestiçagens na Arte Contemporânea (2007 e 2008), sobre Iberê Camargo (1985-1986, 2004 e 2009-2010) e sobre a Representação Brasileira na Bienal de Cuenca, Equador (1998). Recebeu em 1999 o Prêmio Destaque em Pesquisa da Fapergs; em 2008, o Prêmio Açorianos, categoria Curadoria, da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, e foi indicada em 2010 para o Prêmio Mário de Andrade, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, pela trajetória crítica.





### MARIA AMÉLIA BULHÕES

Fez seu doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) em 1990; desenvolveu atividades de pós-doutorado na Universidade de Paris I, Sorbonne (1995/1997) e na Universidade Politécnica de Valência (2007/2008).

É professora titular da área de História, Teoria e Crítica da Arte da UFRGS, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Foi professora visitante nas seguintes universidades: Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, (1998/2003), Universidad de Misiones, Argentina (1999/2001), Universidade Federal da Bahia, Salvador (2000), Universidade Católica do Chile, Santiago (1998) e Universidad de Chile, Santiago (1993).

Foi coordenadora do PPGAV/UFRGS (1991/1995) e de seu Centro de Documentação e Pesquisa (1993/1995) e atualmente é professora e orientadora no PPGAV/UFRGS.

Editora da revista *Porto Arte* (desde 1992) e das coleções *Visualidade e Interfaces*; colabora regularmente com artigos em revistas nacionais e internacionais, tendo organizado e participado como autora nas seguintes obras: *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas* (Editora da UFRGS, 2010), *Memória em caleidoscópio* (Editora da UFRGS, 2005), *América Latina: territorialidades e práticas artísticas* (Editora da UFRGS, 2002), *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina* (Editora da Universidade – UFRGS, 1998), *Artes plásticas no Rio*

*Grande do Sul: pesquisas recentes* (Editora da Universidade – UFRGS, 1995), *Artes plásticas na América Latina contemporânea* (Editora da Universidade – UFRGS, 1994).

Foi curadora do Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA/UFRGS (1998-2001) e atualmente é curadora independente, responsável pelas seguintes exposições: *Sol oscuro*, mostra de *web arte*, Mauricio Arango, IGArt e MAC/USP (2007); *Dos ciudades*, Museu de Arte Contemporânea de Caracas (2003); *Fahrion: um olhar sobre o universo feminino*, Associação Leopoldina Juvenil, Porto Alegre (2002); *Artistas professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, mostra inaugural do Museu da UFRGS, Porto Alegre (2000); *Representação brasileira na Bienal de Cuenca, Equador* (1999); *Gaveta de guardados*, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (1999); *Imagem e memória: 80 anos do Instituto de Artes da UFRGS*, Margs, Porto Alegre (1998).

É pesquisadora sênior e consultora *ad hoc* junto ao CNPq desde 1990. Foi representante da área de Artes Visuais na Capes, Brasília (1993/1995) e presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) entre 1992 e 1994.

Foi diretora do Instituto Cultural Brasil-Venezuela (Caracas) em 2003, criou e dirige o portal Interactif Global Art [[www.ig.art.br](http://www.ig.art.br)]. Atua como consultora para instituições públicas e privadas e participa como júri de seleção em eventos no âmbito das Artes Visuais, no País e no exterior.



Tipologia usada no texto: URW Basker T 11/16,5  
Miolo em papel couchê 150g  
Gráfica XXXXXXXXXXXXX  
Novembro de 2012

---

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/fax (51) 3308-5645 – editora@ufrgs.br – www.editora.ufrgs.br • Direção: Sara Viola Rodrigues • Editoração: Luciane Delani (Coordenadora), Alice Hetzel, Carla M. Luzzatto, Cristiano Tarouco, Fernanda Kautzmann e Rosângela de Mello; suporte editorial: Alexandre Giaparelli Colombo, Jaqueline Moura e Jeferson Mello Rocha (bolsistas) • Administração: Najára Machado (coordenadora), Aline Vasconcelos da Silveira, Getúlio Ferreira de Almeida, Janer Bittencourt, Jaqueline Trombin, Laerte Balbinot Dias, Maria da Glória Almeida dos Santos e Valéria da Silva Gomes.

