

# CARLOS PASQUETTI, ARTE E FOTOGRAFIA: DÉCADAS DE 1960 E 1970 EM PORTO ALEGRE

## CARLOS PASQUETTI, ART AND PHOTOGRAPHY: 1960 AND 1970 DECADES AT PORTO ALEGRE

*Cláudio Barcellos Jansen Ferreira<sup>1</sup>*

## Resumo

Este trabalho observa a entrada da fotografia no meio artístico de Porto Alegre, entre as décadas de 1960 e 1970, quando Carlos Pasquetti (1948) se aproximou do conceitualismo, compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa. A contraposição desempenhada pelo meio mecânico de representação frente ao ambiente artístico regional se dá em paralelo com o enfrentamento da situação política na qual o país se encontrava. Sua obra, desde o início, apresenta uma dualidade, uma aparente dicotomia entre as linguagens “clássicas”, como o desenho e a pintura, e o emprego de um novo entendimento sobre o que seriam os materiais “adequados” ao fazer artístico. O uso da fotografia por Pasquetti está ligado, nesse primeiro momento, às obras de viés conceitualista, mas seu trabalho incorporou outros elementos, que estavam virtualmente disponíveis em um “panorama” formado pelo universo de informações que chegavam à sensibilidade do artista.

**Palavras-chave:** Carlos Pasquetti. Fotografia. Conceitualismo. Arte contemporânea no Brasil.

## Abstract

This work looks at the entry of photography into the artistic milieu of Porto Alegre, between the 1960s and 1970s, when Carlos Pasquetti (1948) approached conceptualism, shared with other artists who worked outside the United States and Europe. The counterposition performed by the mechanical means of representation in relation to the regional artistic environment occurs in parallel with the confrontation of the political situation in which the country was. His work, from the outset, presents a duality, an apparent dichotomy between “classical” languages such as drawing and painting, and the use of a new understanding of what would be “appropriate” materials in artistic making. The use of photography by Pasquetti is linked in the first instance to works of conceptual bias, but his work incorporated other elements, which were virtually available in a “panorama” formed by the universe of information that reached the sensitivity of the artist.

**Keywords:** Carlos Pasquetti. Photography. Conceptualism. Contemporary art in Brazil.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> claudio.jansen.ferreira@gmail.com

Com o surgimento do movimento da arte conceitual, em meados dos anos 1960, advém a contraposição veemente à criação de um objeto artístico, supostamente depositário do que se compreenderia como arte. A rejeição ao objeto abre espaço para a apresentação do processo de criação, da ideia. Processos e ideias são apresentados através de textos, esquemas e fotografias, considerados então materiais alheios à arte. Como lembra Fabris:

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

Entretanto, com a legitimação da arte conceitual ocorre um fato inusitado, a fotografia passa a circular em um meio do qual almejou participar por mais de um século. Porém, ainda não usufruía do reconhecimento que receberia em um momento posterior. Como explica Rouillé:

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a [sic] lógicas totalmente diferentes das suas (2009, p. 316).

A repercussão do movimento conceitual fora dos centros hegemônicos ocorre, em vários casos, com modificações. O Brasil foi um deles. E no Rio Grande do Sul as correntes contemporâneas encontram uma situação particular. Uma transição um tanto abrupta, levada a efeito especialmente por um grupo de artistas de uma geração que estava se formando. Dentre eles o foco deste artigo, Carlos Pasquetti, é apresentado aqui a partir de sua contribuição para concretizar esse posicionamento, no âmbito regional, pela afirmação da arte contemporânea.

A estruturação deste artigo se vale da apresentação de trabalhos de Pasquetti vinculados ao interesse historiográfico, expresso pela narrativa geral do texto, bem como de excertos de entrevista concedida pelo artista. No entanto, a ênfase historiográfica não esgota os objetivos almejados aqui, de buscar uma aproximação com aspectos pontuais do trabalho de Pasquetti realizados no período estudado, bem como indicar a existência de motivações e condicionamentos pessoais do artista que concorrem, escrupulosamente, para a concretização de seu trabalho. Para esse fim a entrevista se apresenta como um recurso especialmente produtivo, e desdobra-se em abrangências, pertinentes a interesses historiográficos, biográficos, subjetivos, conforme a classificação proposta por Santhiago (2013) para relacionar os trabalhos realizados em história oral sobre as artes com os objetivos e interesses específicos dos textos que os utilizam. Neste trabalho, exatamente por haver a sobreposição de conteúdos específicos associados em uma mesma citação da entrevista, por exemplo, a opção é pela não subordinação de assuntos, o que talvez cause alguma perda ao didatismo. Contudo tem o propósito de aproximar a leitura à contingência da coexistência de fatores

diversos, relativos às percepções do artista, às suas intenções, suas motivações, em um mesmo objeto verbal, ou visual. O trabalho de Pasquetti, desde o início de sua carreira até a atualidade, é desenvolvido com base na interseção de meios, de referências e de maneiras distintas de o artista encarar esses meios e essas referências. E a análise de tal atitude significativa passa, necessariamente, pela compreensão desta justaposição de elementos, do efeito de cooperação entre as possibilidades significantes individuais e sua ação conjunta, plena em sua complexidade.

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

O uso da fotografia por Pasquetti está ligado, nesse primeiro momento, às obras de viés conceitualista, atendendo à solicitação processual daquele movimento, nos termos com os quais Jaremtchuk o esclarece: “O trabalho de arte apenas informa sobre os dados que apresenta, realizando um processo de auto-referencialidade. [...] E a fruição se transforma em operação tautológica, já que a concepção e a percepção igualam-se” (JAREMTCHUK, 2007, p. 17). Ele emprega a fotografia como registro da ação conceitual, sendo esta o motivo e a finalidade da obra, a articulação entre a concepção da ideia, motor da ação, e a atitude de levar o conceito à realização, virtual ou concreta, da proposição artística.

O artista também se vale da prerrogativa de libertação dos vínculos que sustentam as categorias artísticas estanques e compartimentadas para exercitar ações ligadas ao teatro, o que aproxima alguns de seus trabalhos da *performance*. No mesmo intuito libertário fez suas obras em Super-8, cuja inspiração se encontra em primeiro lugar no cinema. Mas o conceitualismo de Pasquetti é o conceitualismo compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu como um movimento nomeado como *conceptual art*, como também esclarece Jaremtchuk: “A rejeição de Kosuth à subjetividade, à história e ao simbólico não se efetiva na produção de Anna Bella e também de outros artistas conceituais brasileiros.” (JAREMTCHUK, 2007, p. 19).

A obra de Pasquetti no final da década de 1960, quando realiza seus primeiros trabalhos artísticos, e início da década de 1970, pode ser compreendida do ponto de vista do conceitualismo que se praticava no Brasil e em outros países que também incluíam a dimensão social à ideia da arte. Mas o artista não limitava sua prática criativa à execução conceitualista, à consecução de uma ideia, mesmo uma ideia permeada pela transcrição de uma vivência social, e ele teve uma vivência social muito próxima da vicissitude corrente. Sua obra incorporou outros elementos, que estavam virtualmente disponíveis em um “panorama” formado pelo universo de informações que chegavam à sensibilidade do artista. Em *Max* (figura 1), o artista utiliza a fotografia para criar um trabalho que ultrapassa a concepção conceitual de uso da imagem apenas como registro da ação, estabelecendo uma espécie de diálogo através da imagem.



Fig. 1 – Carlos Pasquetti (1948). *Max*, 1968. Série fotográfica, dimensão variável. Arquivo do artista.

Desde o *ready-made* de Duchamp ocorreram vários movimentos que questionavam algumas posições tradicionais da arte, seus materiais e o entendimento sobre a definição e os limites da arte. No período no qual o artista realiza sua formação a arte vive a influência no contexto mundial, além da arte conceitual, de vários movimentos como o *Nouveau réalisme*, a *pop art*, a *minimal art*, o Fluxus e a *arte povera*. Da *povera* o artista incorpora, além da rejeição à categorização, característica comum com o conceitualismo, a atitude artística de assumir qualquer comportamento, ou ação, ou material como a forma através da qual se manifesta a experiência “pobre”. A referência ao “teatro pobre” de Jerzy Grotowski implica no “empobrecimento” da experiência do contato direto com a vida, e na possibilidade de perceber a realidade em suas camadas de ideologias e de concepções teóricas. Bem como as normas e regras da linguagem da representação e da ficção. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005, p. 25, tradução minha).

A aproximação entre a *arte povera* e o conceitualismo, manifesta na arte de Carlos Pasquetti, comporta o uso da fotografia como uma forma de documentação, mas também como um instrumento para a realização artística. Em 1973, a XII Bienal de São Paulo dá o Grande Prêmio Latino-Americano para uma fotografia de Sérgio Augusto Porto (FARIAS, 2001, p. 168) e Aracy Amaral organiza uma exposição intitulada *Exoprojeção* com audiovisuais, discos e Super-8 (BEUTTENMÜLLER, 2002, p. 120). Carlos Pasquetti já empregava a fotografia e o Super-8 para a realização de suas proposições artísticas há pelo menos 5 anos, inspirado por uma visão que só ele tinha.

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

No Brasil, como em outros países, eu poderia considerar, talvez tradicional, praticamente toda a arte que vem sendo feita, desde o século XX, até o **conceitualismo**. Todo o artista que trabalha com a idéia de que uma obra é o produto de uma pesquisa sua, feita para resistir ao tempo, que será sacralizada de uma forma ou de outra – ou por um museu, ou por um colecionador, assim por diante, esse artista, seja ele Picasso, Paul Klee, ou Mondrian, poderia ser colocado dentro de uma faixa tradicional. Ao passo que desde a época **Dada**, artistas como Marcel Duchamps [sic] e outros, sobretudo de uma geração mais recente, têm se distinguido por um outro tipo de trabalho: eles não mais visam a durabilidade da obra, feita “ad aeternum”, mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais – então esse artista, para mim, é a vanguarda hoje (ZANINI, 1972, p. 4).

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

O desenvolvimento do conceptualismo conduz, com Lewitt, a um máximo de solitação mental com um mínimo de solitação visual: a arte não é senão o conceito de arte. E esse conceito separa-se de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade social ou ideológica, de qualquer noção histórica da arte, de qualquer teoria da arte ou estética (ARGAN, 1988, p. 123-124).

Entre a visão da análise teórica que busca a abrangência do discurso formador do movimento, em seus focos originais e hegemônicos, e a que busca a compreensão da amplitude da aplicação dessa abrangência em seus desdobramentos descentralizados a opção é pelo uso do termo conceitualismo para designar a arte de viés conceitual que é feita no Brasil, paralela a outras iniciativas igualmente deslocadas da vertente originalmente designada como arte conceitual. No Brasil, o conceitualismo assumiu uma vertente baseada na experiência social e, inequivocamente, calcada no enfrentamento de uma realidade que sobrepunha à vida cotidiana, como diz Suely Rolnik “[...] uma atmosfera opressiva onipresente [...]” (FREIRE, 2009, p.156). Em Porto Alegre, assim como no resto do país, artistas jovens, conscientes e conectados às manifestações artísticas que se desenvolviam associadas às regiões geradoras da atualização do pensamento artístico, criavam também aqui concepções artísticas que questionavam a visão consagrada de arte.

Carlos Pasquetti entra, em 1966, na então Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (SIMON, 2003, p. 658), onde se forma em pintura. Antes disso já desenvolve atividades artísticas com materiais absolutamente “externos” ao aprendizado da academia que se configuram como precursoras da direção que a

arte local irá incorporar em breve, frente aos movimentos da arte que repercutiam mundialmente. Em 1968 começa a trabalhar com Super-8 e séries fotográficas.

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

Nesses primeiros filmes em Super-8 (figura 2), Carlos Pasquetti aplica uma visualidade impregnada de uma mistura entre a qualidade visual do objeto artístico e a atitude volitiva do teatro. Dessa confluência resulta uma sucessão de enquadramentos cinematográficos que, no entanto, assumem um caráter individualizado diante da superposição temporal que os conduz. “São imagens sucessivas, é muito do que eu faço hoje, várias imagens compactadas num contexto, e esse contexto criando a própria história, eu não estou ilustrando nada.” (PASQUETTI, 2013).



Fig. 2 – Carlos Pasquetti (1948). *Pequenas estórias*, 1968. Coletânea de filmes Super-8. Arquivo do artista.

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

Os filmes todos são de 68 e 69, da época do Woodstock. Não havia coisas assim. Não era sabido de onde vinha tanta informação, e ela vinha de uma maneira muito rápida. O que faziam lá, o que os italianos faziam, o que Antonioni fazia. Existia uma visão panorâmica, muito ampla, e quando digo amplo quero dizer que ela não era definida só por uma imagem, ela era definida pela imaginação. Então, muitas das coisas que me influenciaram foram,

claramente, do Antonioni, *Blow-up* (1966). Esse filme foi decisivo, em 1966, quando eu estava entrando na escola. O que estou dizendo é o seguinte, que acho que era uma força cósmica, com certeza era uma coisa assim. A informação vinha através de uma força cósmica (PASQUETTI, 2013).

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

Pasquetti absorve a mensagem criativa que o filme apresenta, traduzindo em suas próprias imagens propostas de versões de realidades, que ao mesmo tempo são propostas de encenações visuais. Em *Pequena estória* (figura 3) e *Exercício de espaço* (figura 4), o artista aplica o poder metonímico da imagem ao registro da encenação, sobrepondo a realidade com a arte. A arte como um enunciado crítico sobre o que é a arte. Sua produção em Super-8 será premiada pelo Salão do CATC da UFRGS, em 1971, com o Prêmio Filme Super-8. (MARGS, 1976).



Fig. 3 – Carlos Pasquetti (1948). *Pequena estória*, 1968. Série fotográfica, dimensão variável. Arquivo do artista.





Fig. 4 – Carlos Pasquetti (1948). *Exercício de espaço*, 1969. Série fotográfica, dimensão variável. Arquivo do artista.

A atitude conceitualista, ao questionar a natureza da arte, expõe a crise da arte, correspondente à rejeição da classificação desta como parâmetro cultural institucionalizado, indicador da predeterminação de valores estéticos. E conseqüentemente expõe a crise da crítica, até então juízo desse valor, como coloca Giulio Carlo Argan:

A renúncia ou a incapacidade da crítica de continuar a afirmar-se como juízo corresponde à orientação ou até mesmo aos enunciados 'críticos' das correntes artísticas mais recentes, que não só recusam submeter-se ao juízo como produzir o que quer que seja julgável: de facto, todo o juízo é juízo de valor, e a arte já não quer ser valor nem produzir valores (ARGAN, 1988, p. 159).

Em Porto Alegre, nas décadas de 1960 e 1970, acontecem mudanças significativas no campo artístico, decorrentes das possibilidades geradas pela introdução de novos materiais, novos recursos técnicos, da integração entre público e obra. Também o surgimento de uma expectativa de profissionalização, motivada pela emergência do mercado. Se até os primeiros anos da década de 1960 a arte feita em Porto Alegre não abrange a abstração, ou a arte concreta, nos anos 1970 há uma abertura para as correntes contemporâneas, a arte conceitual, a arte *povera*, o *happening*, a *performance*. (CARVALHO, 1995, p. 7). Cristina Freire levanta a questão da fotografia no contexto daquele período, ressaltando que a fotografia "foi muito utilizada como meio de (re)produção artística, em especial nos países assolados por ditaduras." (FREIRE, 2009, p. 15). E lembra do afastamento institucional e da desmaterialização que a arte vinha adquirindo:

Durante as décadas de 1960 e 70, ações de artistas, performances e situações tinham frequentemente um caráter provisório e circunscreveram um determinado contexto político e social. Completamente fora das instituições, essas proposições transitórias seriam perenizadas nas fotografias (FREIRE, 2009, p. 15).

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

Tive sorte, meu pai lia teatro, tinha um grupo e realizava peças. Ele falava do cenário, e eu o ajudava. Também produzia fotografias de comunhão. Eu o acompanhava e carregava uma imagem de Jesus, um lírio e outras coisas. Já era uma instalação, eu sempre percebi isso. O Jesus, o lírio de plástico, supermoderno que não precisava trocar, e eu ajudava o comungante a fazer a pose, e Jesus estava assim, para ele tomar a hóstia. Minha família tinha muito disso, minha mãe fazia três por quatro, minha irmã estudou no Instituto de Artes e teve aulas com o Malagoli (PASQUETTI, 2013).

Ao se deparar com as realidades que se impunham a um estudante de arte naquela época, a da arte dentro da academia, a da arte fora da academia e a política, o artista desenvolveu muito bem a primeira e captou muito bem a segunda. A terceira o fez correr um grande perigo, quando em 1968 ele foi preso pelos militares, delatado por ser integrante do PC do B, teve que responder a um Inquérito Policial Militar – IPM durante um ano, sem poder sair de Porto Alegre. Dessa experiência, apesar de seu trabalho não ter sido alvo direto de perseguição, ele carrega para sua obra um aspecto de fragilidade na estruturação da realidade, uma insegurança, uma “mania de se esconder” que aparece como um elemento constituinte em trabalhos imediatamente posteriores. A censura, largamente empregada pelo governo ditatorial da época, foi motivo de preocupação para muitos artistas, os quais buscaram meios criativos de a contornar ou evitar. Quando a censura se instala internamente ao indivíduo que cria, independentemente de uma real ativação externa, a situação é configurada menos pelo desafio de enfrentar um obstáculo que se interpõe à progressão do trabalho que por um elemento estranho que coabita o centro de produção da ideia mesma. Pasquetti não sofreu com a censura objetivamente, e talvez até por isso seu trabalho é mais marcado pela incisão sutil de um sentimento íntimo que, embora não o tenha impedido de trabalhar, impôs à sua produção a marca de um desconforto intrínseco, não físico, e mesmo muitas vezes delatado pela ironia, insistentemente presente.

A pluralidade de caminhos que levam à realização de sua obra é resultado de sua capacidade de combinar as experiências díspares de sua formação familiar, a acadêmica e o contato intenso com uma realidade que sobrevinha ao coração e à mente. A pluralidade, ou a disparidade, que marca a experiência vital de Pasquetti é apreendida e transposta por uma diversidade de materiais e linguagens, como desenho, fotografia, instalação, que ele emprega na criação de proposições tão díspares em sua eventual configuração material quanto íntegras na percepção e compreensão da experiência multifacetada da vida.

Pasquetti é bom filho da era da plasticidade visual múltipla, experimentando filmes, fotografias, espaço tridimensional, sempre com um fio condutor do desenho, o sentido óptico e cinético, o jogo da forma na dimensão e do relevo dos objetos, no plano e no espaço triplo e o clima psicológico na sugestão da temporalidade (OBINO, 1993).

No início de sua carreira artística Carlos Pasquetti participou de algumas exposições e salões importantes, que promoveram um rápido reconhecimento de seu trabalho. Em 1969 é selecionado para o IV Salão de Belas-Artes da cidade de Porto Alegre, em 1970 para a coletiva *Trinta artistas gaúchos*, em Brasília; o III Salão Nacional de Arte Universitária, de Belo Horizonte; a IV Exposição Jovem Arte Contemporânea

em São Paulo, no MAC/USP e obtém o prêmio aquisição no I Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essas participações lhe valeram a inclusão no *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, publicado em 1973 por Walmir Ayala, que havia sido membro do júri de dois salões de artes visuais da UFRGS, em 1970 e 1973 (AYALA, 1973, p. 353).

A pesquisa com materiais alheios à predeterminação técnica do ensino acadêmico era desenvolvida por Pasquetti em Porto Alegre como desdobramento lógico de sua "visão panorâmica", moldada na diversidade das experiências que incidiram em sua formação. O que o artista chama de "conjunção cósmica" pode ser a forma como processava o turbilhão de influências que chegavam ao seu conhecimento, e de uma maneira tão intensa que permitiu a criação de *O jardim* (figura 5), sua primeira exposição individual, na galeria IAB.

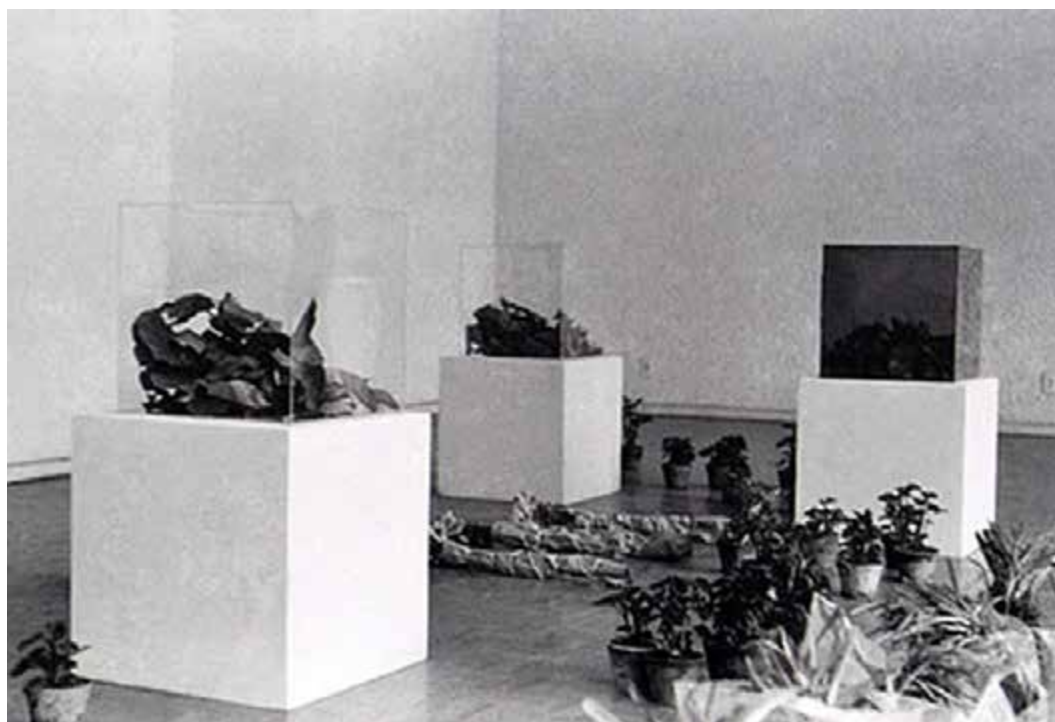


Fig. 5 – Carlos Pasquetti (1948). *O jardim*, 1971. Ambiente, dimensão variável. Arquivo do artista.

A dimensão da ousadia de Pasquetti ao concretizar essa proposição vai além do inusitado da utilização de plantas naturais vivas ou em decomposição para criar seu "ambiente", tipo de obra que pressupunha a participação do espectador, uma experiência relacional, uma dimensão vivencial não necessariamente compartilhada com as atuais instalações. (CARVALHO, 2005, p. 130). Se desde 1969 o Salão Cidade de Porto Alegre tem uma categoria "objeto" e o 1º Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1970, já reconhece como categoria a fotografia, a compreensão local a respeito da arte povera era um tanto quanto rarefeita. Mas era a esse movimento artístico originariamente italiano que *O jardim* fazia referência mais diretamente, era essa raiz que o artista tinha como embasamento de sua pesquisa:

Tinha da *arte povera*, embora a maior parte das pessoas aqui não soubessem o que era *arte povera*, eu sabia o que era, eu procurava pesquisar. Só havia algumas poucas publicações, e tinha que pescar, a informação era pescada. Hoje em dia está tudo mais fácil, já vêm as imagens, vem tudo. Naquela época

a informação chegava através de revistas ou através de livros. No final de 1971 essa exposição de *O jardim* já estava pronta, todos os meus filmes também. Eu gosto de analisar os filmes como uma experiência, acho que seria uma presunção dizer “meus filmes”, mas o meu conjunto de imagens. E eu gravava, gravei muita coisa (PASQUETTI, 2013).

Aurora Fernández Polanco, que estuda a *arte povera* na Itália, considera ser esta arte uma manifestação inserida nas tendências conceituais. Em seu livro *Arte Povera* (1999), descreve a busca dos artistas daquele movimento por “escapar ao sistema”, e para isso é necessário que “o artista se expresse em uma arte pobre, complexa, empenhada no contingente, com o eventual, com o histórico, com o presente, com a concepção antropológica. Um viver assistemático em um mundo em que o sistema é tudo.” (POLANCO, 1999, p. 33). No momento de convulsão histórica que a arte vivia em Porto Alegre a arte-objeto denotava a afluência das tendências construtivas que se desenvolviam largamente nos grandes centros de difusão da arte no Brasil. A utilização de “materiais pobres”, por outro lado, não encontrava um reconhecimento maior que a capacidade de assimilação, por parte de uma assistência limitada, de iniciativas que não fossem alcançadas pela institucionalização. Ou que nem ao menos acompanhassem os movimentos plásticos legitimamente instituídos no âmbito nacional, em busca de alguma forma de identificação.

Ao invés de trabalhar no sequencial, no conhecido, eu embarquei numa coisa muito pessoal, muito minha, para ver o que é que as coisas dizem quando se agrupam ou reagrupam. Então é uma linguagem específica daquilo, daquele momento, pode estar contando uma história, mas ela é específica daquilo, a história é aquilo. Pode ser até um jardim, mas o jardim te remete a várias coisas. Isso foi numa época muito louca, foi na época do Vietnã, então havia pessoas que identificavam com tumbas aquelas flores. O meu trabalho sempre teve como objetivo dar margem a várias leituras. Cada um que pegue a sua. Não tem uma leitura definida (PASQUETTI, 2013).

No mesmo período Pasquetti trabalha na elaboração de cartazes que jogavam com a ideia de divulgação ou “publicação” da obra na medida em que eram afixados em paredes públicas. Os cartazes podiam conter apenas textos, que traziam propostas de ações a serem realizadas ou incluir imagens, que projetavam situações tão inusitadas quanto a posta em prática em *O jardim. Plano de aparecimento de um pequeno anjo* (figura 6) reúne dois materiais “pobres” em sua confecção, a fotografia e sua reprodução impressa.

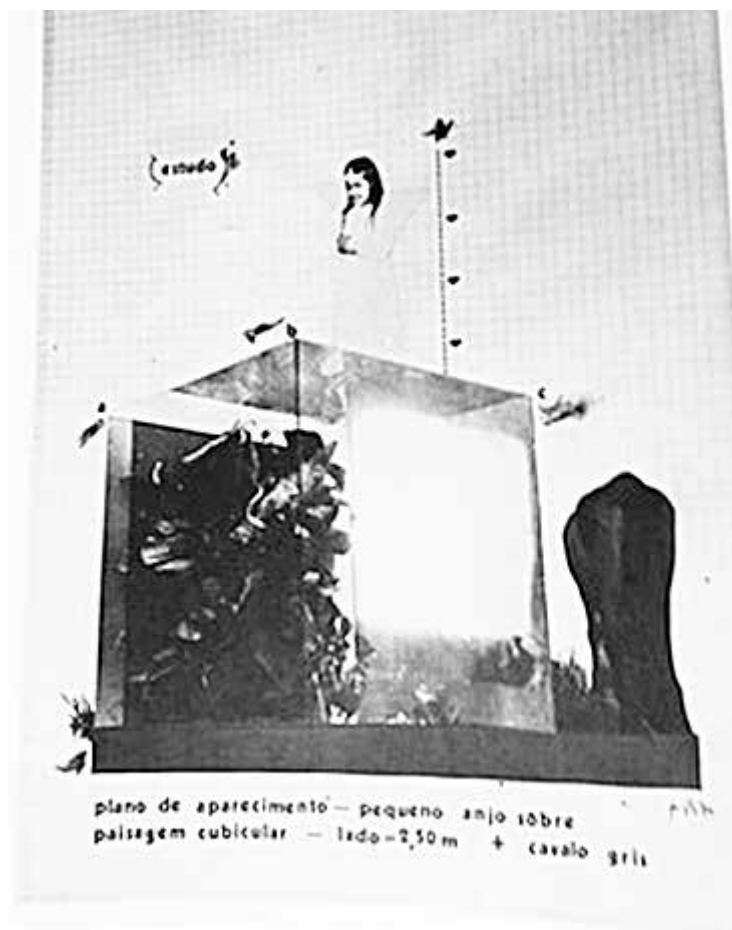


Fig. 6 – Carlos Pasquetti (1948). **Plano de aparecimento de um pequeno anjo**, 1970 (plano de aparecimento – pequeno anjo sobre paisagem cubicular – lado 2,50m + cavalo gris) Cartazete, impressão em off set. Arquivo do artista.

A utilização da fotografia neste trabalho, diferentemente da criação visual baseada no registro de uma encenação de *Pequena estória e Exercício de espaço*, explora mais uma característica propositiva, conceitualista. Aqui se pode ver o exemplo de algo que será uma marca muito forte na obra de Pasquetti, a ironia. Embora o conceitualismo praticado pelos artistas daqui tenha características específicas, com sua não alienação da questão política, ainda assim mantém a característica da arte conceitual de afastamento do “evolucionismo greenberguiano”.<sup>1</sup> Mas quando, contrariando o pressuposto conceitual de rejeitar a história da arte como precedente, se observa essa obra à luz de uma perspectiva histórica da arte inacreditavelmente surge, como que do nada, um Saulo<sup>2</sup> caído fora do enquadramento do cartazete, e nesse momento se tem uma iluminação, e uma tremenda ironia.

Pouco tempo após o 1º Salão da UFRGS instituir a fotografia como uma de suas categorias artísticas, Pasquetti realiza uma obra que fixará uma imagem recorrente em sua carreira, *Espaço para esconderijo* (figura 7).

1 No início de seu texto *Avant-garde and kitsch Greenberg* diz que a vanguarda, uma vez bem-sucedida em se separar da sociedade, passou a repudiar tanto a política revolucionária quanto a burguesa. Relegando a luta ideológica, considerada inoportuna por envolver as convicções axiomáticas sobre as quais a cultura se assenta, ao interior da sociedade. E conclui: “Daí se depreende que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era ‘experimental’, mas encontrar um caminho ao longo do qual seria possível manter a cultura em movimento em meio à confusão ideológica e à violência.” (GREENBERG, 1971, p. 5, tradução minha).

2 Referência às históricas representações da conversão de Saulo de Tarso (São Paulo), especialmente a versão criada por Caravaggio.



Fig. 7 – Carlos Pasquetti (1948). *Espaço para esconderijo*, 1972. Palha e estrutura de madeira. Arquivo do artista.

A característica da *land art* que contribuiu para a aceitação da fotografia no sistema das artes, ao menos como documentação, foi a realização de suas proposições em lugares afastados dos centros onde geralmente se encontravam as instituições expositoras. *Espaço para esconderijo* é o registro de uma proposição cuja ação se efetivou em algum lugar no interior do Rio Grande do Sul, eventualmente no caminho que o artista percorria quando viajava para sua cidade natal. Nessas primeiras imagens de medas, estruturas montadas com o agrupamento de palha sobre uma estrutura de madeira, há a intervenção *in loco* de abertura de uma “entrada” para o suposto esconderijo. Mas a alusão política que subjaz à construção metafórica de um abrigo, ou esconderijo, que sirva de proteção contra uma força maior encontra paralelo em uma obra da arte povera, o *Iglou Di Giap* (1968) de Mario Merz (figura 8).

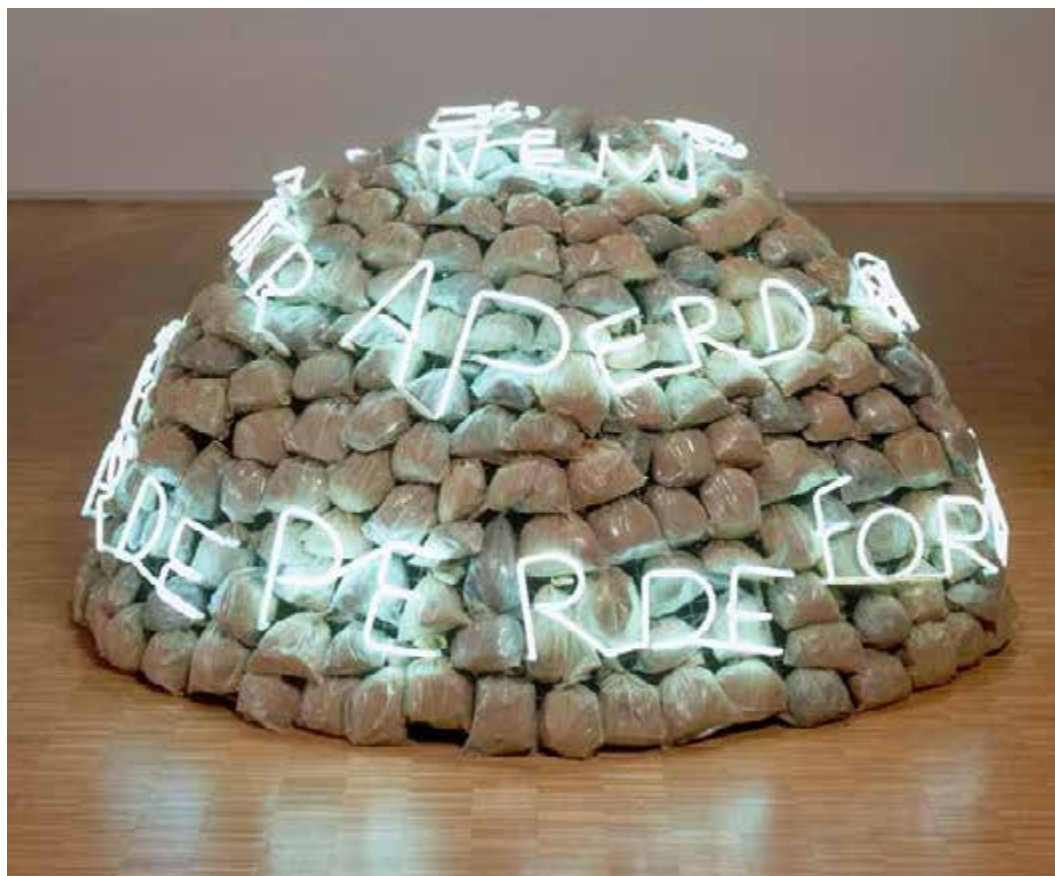


Fig. 8 – Mario Merz (1925 – 2003). *Igloo Di Giap*, 1968. Estrutura de ferro, sacos plásticos com argila, neon, baterias. Centre Pompidou, Paris.

Por princípio, a concepção de uma prerrogativa à qual se agarrar em defesa de um ponto de vista pressupõe uma possibilidade de sucesso. A vitória de quem não controla o sistema se dá pela sensibilidade no estabelecimento do limite que separa as posições contrárias, o dentro, o fora, o forte, o fraco, o certo, o errado, tudo faz parte da mesma realidade, tudo faz parte da arte. “Se o inimigo se concentra perde terreno, se se dispersa perde força.” (Frase do general vietnamita Vo Nguyen Giap utilizada pelo artista Mario Merz em sua obra *Igloo di Giap*, de 1968) (POLANCO, 1999, p. 81), a relação que se estabelece através da superfície sensível do que é percebido, como diz Polanco (1999):

Encerra um espaço e ao mesmo tempo simboliza o espaço exterior, o do mundo; afirmando esta interação constante entre dois espaços rompe com a dicotomia clássica e o conceito tradicional de escultura (p. 81).

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

[...] com apoio do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, obteve ampla participação de jovens artistas e alunos da Escola de Artes e da faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, envolvendo intervenções no espaço urbano, emprego de materiais variados - naturais, reciclados, sucata -, e da fotografia, no início como documentação e, por fim, tornando-se um trabalho independente (CARVALHO, 1995, p. 144).

Essa informação, revelada pela pesquisa, indica um momento de convergência de maneiras de encarar o trabalho artístico desvinculado da utilização de materiais e categorias tradicionais. Assim a fotografia ganha impulso na trajetória de reconhecimento como material da arte. Pela indicação do texto se pode ter a noção de que no contexto da experimentação criativa com diversos materiais se dá a transferência de significado do material de apoio para o primeiro plano da ação criativa. A capacidade propulsora do curso de Julio Plaza é inegável, mas Carlos Pasquetti já realizava experimentações com a fotografia, contando inicialmente com o apoio de Mara Rodrigues Alvares, com quem viria a se casar. *Pequena estória* (figura 3) e *Exercício de espaço* (figura 4) são dois exemplos de obras que já exploram questões contemporâneas em sua construção, sua dimensão poética.<sup>3</sup> (SOURIAU, 1998, p. 894). A série fotográfica *Sem título* (figura 9), mostra desdobramentos poéticos que referem as obras realizadas na década anterior.



Fig. 9 – Carlos Pasquetti (1948). *Sem título*, 1972. Série fotográfica, dimensão variável. Arquivo do artista.

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

Em 1973, juntamente com Mara Alvares e Telmo Lanes, volta à galeria do IAB com a exposição *Caminiño*, que apresenta a fotografia através de apropriações de fotos de família e cenas em Bento Gonçalves fotografadas pelo pai de Pasquetti. Essas imagens, copiadas e ampliadas, foram intercaladas com textos e sofreram interferências, “[...] como a ‘camisa’ com que Telmo Lanes ‘vestiu’ uma delas [...]” (CARVALHO,

3 Termo geral, empregado por Souriau para definir as condutas criadoras de obras.



1994, p. 141). Para a transposição de suas ações em imagens fotográficas Pasquetti contava com a participação e o registro de Mara Alvares na transformação de suas atitudes/proposições em formas/arquivos.

Fui casado com a Mara [Alvares], que também dava aulas no Instituto de Artes, e ela foi uma das primeiras fotógrafas de Porto Alegre. Porque ela já tinha máquina, e em 1968 já começava a documentar. Isso está muito mal explicado ainda, mas foi essa nossa cooperação que resultou em uma série de coisas, uma série de trabalhos. Por exemplo, na última bienal [8ª Bienal do Mercosul] tinha os *Diálogos Silenciosos*, se não fosse por ela eu teria perdido isso (PASQUETTI, 2013).



Fig. 10 – Carlos Pasquetti (1948). *Diálogos silenciosos*, 1974. Série fotográfica. Fotos Mara Alvares. Arquivo do artista.

Em *Diálogos silenciosos* (figura 10), Pasquetti fala da linguagem, da interação entre alguém que propõe algo e alguém que interpreta. Seja a ideia da representação de uma linguagem de sinais ou a própria linguagem fotográfica, a interpretação se dá por uma suposta decodificação, por parte do interlocutor, de um significado associado à informação recebida. O que está em questão aqui é o conjunto de convenções preestabelecidas para a situação dada. Haveria uma, ou alguma, chave de leitura para a fotografia?

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

Procurando proposições de vanguarda, o II Salão de Artes Visuais apresenta-se como um dos mais importantes do Brasil. Também em termos de premiação, o II SAV só é superado pela Bienal de São Paulo. A Universidade do Rio Grande do Sul, ao instituir os prêmios de aquisição pretende com isto formar um grande acervo, de tal maneira que mais tarde integre a história de nossas artes plásticas (CORREIO DO POVO apud CARVALHO, 1994, p. 111).

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

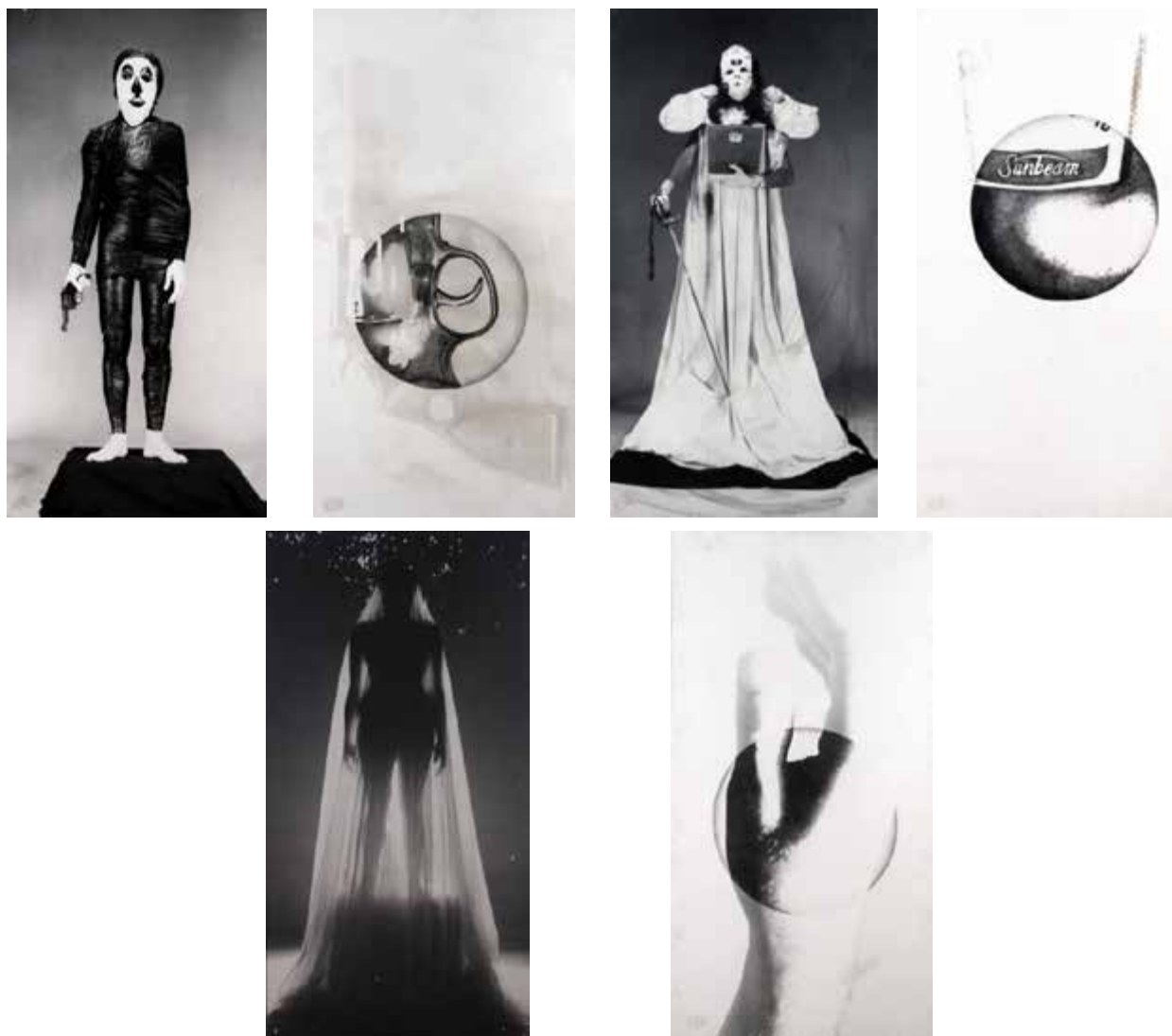


Fig. 11 – M. Alvares (1950), C. Dariano (1950), F. Cony (1949), C. Pasquetti (1948). *Triacantho*, 1975.  
Desenho s/fotografia, 147 x 77cm cada. Pin. Barão de Santo Ângelo, I.A. UFRGS.

Um dos integrantes da equipe comenta sobre o *Triacantho* (figura 11): “Uma viagem em torno de três elementos – força/poder, justiça e iluminação – é como Clóvis Dariano define a idéia central de *Triacantho*.” (KRAWCZYK, 1997, p. 177). Em sua pesquisa sobre os salões de Porto Alegre Krawczyk (1997) traz a indicação colhida em entrevista concedida por Clóvis Dariano sobre essa obra instigante, alegórica, irônica. A abordagem política da obra é inescapável, como era inescapável a discussão política quando o final da guerra do Vietnã, em 30 de abril daquele ano, a guerra fria e a repressão dentro do país tomavam conta das preocupações e da sensibilidade. A representação alegórica do poder, da justiça e da iluminação é a realização da projeção visual de um sentimento de inconformidade, de esperança, de superação, ao menos imaginada, de um longo período sob um regime autoritário. Mas havia uma luz, a renovação da vida e da arte era uma realidade presente. O grupo que realizou a obra unindo desenho e fotografia contava, além de Pasquetti, com um grupo de colegas que se reuniu no Instituto de Artes em torno de uma preocupação comum, a criação de novas linguagens artísticas.

E era uma turma que entrou na escola no final dos anos 1960, eu entrei em 1966. Mas era uma turma muito dinâmica e muito ligada à fotografia também, tinha o Clóvis Dariano, que era fotógrafo também, estava também se iniciando na fotografia. Nós fizemos várias duplas, trios ou quartetos, como aquele do *Triacantho* [1975] (PASQUETTI, 2013).

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

O importante dos anos 60-70 é o surgimento da fotografia mesmo, numa outra dimensão. Com o conceitualismo, com a arte povera, com a *performance*, que não se chamava assim, a fotografia ganha uma outra dimensão, como ela está ganhando agora com a fotografia digital. Eu acredito que é um crescendo, e nesse crescendo entra a tecnologia (PASQUETTI, 2013).

O “surgimento da fotografia”, como diz Pasquetti, significa a adoção de um meio de representação técnico que serve então para isolar a operação artística de seu fazer “artesanal”, da corporificação de um objeto, de um valor em si. Um não-construto que “simplesmente” reflete o mundo, “espelho da realidade”, falsa verdade do que vê, janela para si mesmo. A arte povera não é pobre pelos materiais que usa, mas por pregar a visão pobre de ruídos conferidos pelas inúmeras “lentes” que se interpõem à percepção. Em *Rovesciare i propri occhi* (figura 12), Giuseppe Penone (1947) apresenta sua visão como aquilo que ela é, um reflexo do mundo. Tudo o que vê é o que há para ser visto, tudo o que é refletido é o que alcança a sua visão. Olhar para si é refletir o mundo que vê.



Fig. 12 – Giuseppe Penone (1947). *Rovesciare i propri occhi*, 1971, Fotografia.

Em *Sem Título* (figura 13), Pasquetti apresenta sua visão como aquilo que ela é, uma reação ao mundo. Tudo o que vê faz parte de sua vida, tudo o que representa é a si mesmo.



Fig. 13 – Carlos Pasquetti (1948). *Sem Título*, 1976  
Fotografia p&b, dim. 14,7 x 14,7 cm [cada]. Coleção Mara Álvares.

Como afirma Polanco (1999), a exemplo da atitude da *arte povera*:

Não pintam, não fazem esculturas, têm uma certa ânsia por desmaterializar a obra, parecem interessados em chegar a uma tábula rasa a partir da qual começar a se envolver com o ato criativo, aproveitando qualquer aspecto insignificante da experiência, qualquer material, qualquer ato poético que possa se cristalizar em um gesto compartilhado com o espectador (p. 11).

Outro episódio citado por Ana Maria Albani de Carvalho faz referência a um manifesto, levantando uma crítica ao dirigismo do mercado de arte, num momento em que este ganhava vulto, assinado pelos artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar (1956), Mara Alvares, Romanita Disconzi Martins (1940), Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos (1938). O texto foi publicado pela imprensa e apresentado na forma de um painel fotográfico em uma exposição-relâmpago, ocorrida nos dias 09 e 10 de dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e acompanhada por debates com o público. A mostra reuniu trabalhos em xerox, séries fotográficas, textos, objetos, ambientes, slides e filme Super-8. (CARVALHO, 1995, p. 148).



Fig. 14 – Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 10, mar/abr 1978. Relatos urbanos “**Sociedade anônima**” (Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Fernanda Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Dariano, Telmo Lanes, Mara Alvares, Carlos Asp). Cartazete impresso em ofsete, 33 x 44cm (aberto), c. 2000 exemplares (circulou como encarte na **Ephemera**, nº 9 (publicação Other books and so). Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves Barcellos.

O grupo de artistas que promoveu o evento é o que seria responsável pela criação do cartazete *Nervo Óptico*, a partir de abril de 1977, e que seria identicamente nomeado por Frederico Moraes, em artigo para *O Globo* de 10 de novembro do mesmo ano. Elogiando a vitória de Carlos Pasquetti, que ganhou o grande prêmio no IV Salão de Artes Visuais, e de outros integrantes do grupo que também foram premiados, projeta uma melhora do sistema das artes local. “Creio firmemente que a premiação dos componentes do grupo ‘Nervo Óptico’ irá repercutir positivamente no ambiente local, sobretudo no sentido de incentivar uma alternativa fora das imposições do mercado.” (MORAIS, 1977, p. 40). A culminância da exposição de materiais não tradicionais da arte como integrantes de uma obra coletiva, baseada em um conceito de ação propositiva frente ao sistema lembra a afirmação de Aurora Polanco, em um âmbito restrito. A confrontação do artista com o “sistema social” como um todo ou com o sistema das artes local indica uma necessidade de enfrentamento a preestabelecimentos que venham a barrar a entrada do “contraditório” no meio onde deveria ser debatido. O cartazete nº 10 do *Nervo Óptico* (figura 14) apresenta o grupo sob o título de *Sociedade anônima*, produzidos como indigentes e, portanto, relegados pelo sistema.

Mas, no que concerne à fotografia, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul já havia aberto as portas para a exposição *Planos e idéias*, com desenhos e fotografias de Carlos Pasquetti, em novembro de 1976. A arte-fotografia, expressão usada por André Rouillé para descrever a arte quando esta passa a se valer da fotografia como um meio de construção de seu discurso é desempenhada pelo artista como uma das

vertentes criativas de seu trabalho artístico. A justaposição proposta pelo artista da linguagem “fundadora” da arte bidimensional, o desenho, e da linguagem “teoricamente” desvinculada da expressividade do gesto, a fotografia, é uma transgressão. Tanto a premissa moderna da especificidade da linguagem artística como parâmetro da artisticidade quanto a proposição conceitualista da enunciação da ideia como a única possibilidade da arte são questionadas, ou, como diz Giulio Carlo Argan:

A arte seria, em suma, um experimentar em si próprio o existente sem limitações de campos, preconceitos ou censuras, num mundo que o poder tecnológico dá como preventivamente manipulado, condicionado, censurado: frequentemente o acto artístico ‘pobre’ não é senão a remoção de uma censura, de uma inibição (ARGAN, 1988, p. 122).

Carlos Pasquetti transitou através de fronteiras até então inexistentes, quando havia uma situação artística local voltada ainda para o modernismo e os questionamentos e proposições da insurgente arte contemporânea eram pouco conhecidos. Conceitualismo, *land art*, *arte povera*, *performance art*, são movimentos artísticos que compunham o panorama vislumbrado pelo artista e elementos referenciais para a sua realização artística. Ao terminar sua graduação em pintura concedendo precedência ao desenho, e logo combinando este à fotografia em trabalhos de dimensões inusitadas, caso do *Triacantho* (figura 11), Pasquetti projeta o emprego de meios diversos, que caracterizará sua atuação futura.

O artista combina as referências adquiridas em sua formação acadêmica com as vindas dos centros hegemônicos, dos Estados Unidos e Europa. Ele as submete a um processo interno, de absorver essas referências e criar a sua própria concepção do que seria uma contribuição pessoal, a sua visão sobre o percurso a seguir como desenvolvimento a partir daquele momento histórico da arte. A versão nacional da arte conceitual, contaminada pela experiência social que envolvia os artistas, o Conceitualismo é empregado por Pasquetti adicionado dos outros elementos que compunham seu trabalho, movimentos referenciais, o cinema, a fotografia e a observação da micronarrativa produzida a partir de seu íntimo, sua experiência vital, sua contemporaneidade.

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GREENBERG, Clement. **Art and Culture**: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1971.

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

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

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

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

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

PASQUETTI, Carlos José. **Entrevista 1**. Entrevista concedida a Cláudio Barcellos Jansen Ferreira em 17 set. 2013 em Porto Alegre. 5 arquivos. mp3 (1h35m49s).

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

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

SANTHIAGO, Ricardo. **História oral e as artes**: percursos, possibilidades e desafios. História Oral, [s.l.], v. 16, n. 1, p.155-187, jan./jun. 2013. Semestral. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=index>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

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

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

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