

ICLEIA BORSA CATTANI

## ARTE CONTEMPORÂNEA E IDENTIDADE CULTURAL NO RIO GRANDE DO SUL (1980-1990)<sup>1</sup>

### Introdução

Pesquisamos nesses dois últimos anos a produção artística contemporânea no RS e seu sistema de circulação e consumo, a partir de uma ótica definida: interessava-nos investigar em que medida a questão de uma identidade cultural coletiva permeava as práticas e os discursos, não só dos artistas como dos responsáveis pelas políticas culturais das instituições oficiais, dos marchands e dos colecionadores. Para atingir nossos objetivos, a pesquisa de campo revelou-se instrumento fundamental. Foram realizadas entrevistas com representantes das várias instâncias e ainda extensa pesquisa iconográfica, pois interessou-nos confrontar a produção real e os discursos que se elaboram sobre ela, ou a partir dela.

A pesquisa foi trazida até 1990 (o limite proposto anteriormente era 1988), na medida em que sua atualização demonstrou ser oportuna. As entrevistas, realizadas ao longo de 1990, trouxeram elementos de atualidade que foram confrontados com os dados anteriormente obtidos, o que enriqueceu todo o processo.

Porto Arte, Porto Alegre, v. 3, n. 6, dez. 1992

Fruto de trabalho sistemático realizado nos últimos dois anos, a pesquisa permitiu também o aproveitamento de investigações e vivências ocorridas ao longo de toda a década de 80, durante a qual visitamos regularmente artistas, “marchands” e dirigentes de instituições culturais e artísticas, tendo sempre como objetivo a elaboração de algum trabalho de pesquisa (muitos dos quais resultaram em textos) ou a realização de atividades didáticas com os alunos.

A preocupação com o tema surgiu dessas atividades anteriores. Seu estudo nesse momento, permitiu sistematizar procedimentos e responder a indagações antigas. Os resultados foram dos mais animadores, na medida em que trouxeram certos esclarecimentos às relações complexas da arte contemporânea com possíveis identidades culturais. A pesquisa permitiu de certo modo nomear o não-dito: Quem somos nós? O que é (e o que significa) a nossa arte? E nomear essas questões **de dentro** do sistema, ouvindo os artistas, os distribuidores e uma fatia privilegiada dos consumidores (o público comprador). A partir de um amplo panorama da história da produção contemporânea no RS (que serviu de esboço ao trabalho e só aparece como pano de fundo), tentamos estabelecer relações entre produção e discurso, entre distribuição e discurso, entre consumo e discurso - o que é **dito** e o que é **feito** nas diversas instâncias, e como elas se inter-relacionam. Por último, tentamos também “ouvir” as próprias obras - ao analisá-las formalmente, procuramos verificar por onde elas configuram especificidades e qualidades, que ultrapassam questões de uma identidade “regional”, que superam o relativo isolamento e as relações desiguais de poder.

Diz Néstor Garcia Canclíni (1989) que o lugar de onde a arte nomeia a si mesma (seu interior, o nome que só ela conhece) é também o lugar de onde nos interrogamos sobre o que somos.

Neste final de século, talvez se tenha definido aonde **não** se pode encontrar a identidade, mas não se suprimiu a pergunta fundamental **pela** identidade. Não será nas contradições, no contínuo “traduzir-se” da arte, que ela continuamente se coloca e se responde, sem esgotar-se?

## 1. Identidade

Néstor Garcia Canclíni menciona em *Narciso sin espejos* o texto de T. S. Eliot, *Old Possum Book of Practical Cats*, citado por Enrico

Castelnuovo. Nesse texto, lê-se que todo gato possui três nomes: antes de mais nada, aquele pelo qual é comumente chamado; o segundo, mais particular, que permite distingui-lo dos outros; e o terceiro, que é aquele que só o gato conhece. (CANCLINI, 1989)

A identidade pressupõe também este nosso “terceiro nome”: nem apenas nossa **persona**, nem nós mesmos, não-nomeados. A identidade pressupõe a possibilidade de nomear - de nomear-se.

Mas a identidade não é - ela é algo sempre em vir-a-ser, sempre em transformação. Esse nome, portanto, é múltiplo, polimórfico, mutável.

A maneira como eu me nomeio, o lugar de onde eu me nomeio, são elementos significativos, tanto quanto meu próprio nome em si mesmo.

E a identidade cultural? É talvez a soma dos nomes, mas é sem dúvida mais do que isto. Manifesta-se nos elementos recorrentes, que aparecem tanto na práxis quanto no imaginário. A maneira como **nos** pensamos enquanto grupo, a maneira como **eu** me penso dentro de um grupo. Visão difícil quando operada de dentro, exige um distanciamento muitas vezes para poder pensar nas recorrências e nas especificidades. Ou exige questionamentos - como a Esfinge: “Decifra-me ou te devoro”.

### **1.1. Identidades**

A identidade cultural só é identificável no coletivo: quer se trate da identidade de um grupo minoritário, de uma região, ou de uma nação.

Identidade cultural e identidade nacional não devem ser confundidas. Enquanto a primeira refere-se basicamente a elementos pré-existentes, que podem ser detectados e utilizados conscientemente, a segunda refere-se a uma construção, de caráter artificial, que obedece a interesses de ordem econômica e política, pinçando alguns elementos comuns existentes no grande grupo e impondo outros (como a existência de um idioma oficial, de leis que regem a vida de todos, etc).

A identidade cultural não é entretanto um dado absolutamente “natural” e não-manipulável. Ela também pode responder a interesses de ordem política, econômica, ou outros. Uma coisa é certa: a identidade cultural só surge como problema a ser resolvido, como conceito a ser definido, como

prática a ser identificada e desenvolvida, em situações de crise. Essa crise pode ser de ordem econômica, política, social, ou todas juntas; pode ser circunstancial ou permanente.

## 1.2 América Latina

Nos países da América Latina, embora se deva considerar que existem grandes diferenças de um país a outro e de uma região a outra, a questão da identidade cultural retorna sempre, agregando a cada vez novos elementos, mas nunca resolvida.

Por mais que possamos invocar razões de ordem cultural ou mesmo histórica para essa irresolução (países de cultura recente - considerando-se aqui apenas a cultura do colonizador - ou países de culturas autóctones “pobres”, ou o tipo de colonização sofrido, ou a multiplicidade de raças e culturas que nos constituem, etc.) a verdade é que se trata antes de mais nada de uma **relação de poder**. Na medida em que se trata de um “continente ocupado”, cuja vida econômica, cujos centros de decisões e cujos modelos políticos e culturais são condicionados em boa medida por injunções externas, a questão de **quem somos** torna-se mais complexa e problemática.

Entretanto, consideramos que essa “crise” não é negativa. É a partir dela que nos definimos. É a partir dela que a produção artística latino-americana apresenta-se tão rica e variada. Nós encontramos historicamente as estratégias para burlar as relações de poder e construir e reconstruir a cada momento nossas identidades.

## 1.3. Centros-periferias

Dentro das relações de poder do sistema capitalista, os conceitos de centro e periferia são relativos. Passam do primeiro para o terceiro mundo, de New York para São Paulo, de São Paulo para Porto Alegre, de Porto Alegre para Santa Maria, e assim por diante, sendo que as referências circulam sempre pela urbe, da maior à menor. E os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também subvertidos, modificados, enriquecidos de novos sentidos. E, às vezes, os modelos impostos são totalmente desprezados, e algo radicalmente novo aparece.

## 2. Rio Grande do Sul: um exemplo

Centramos esta pesquisa na produção contemporânea no RS, na última década, e nas questões que a definição da identidade cultural ali coloca, por julgar que estas questões são exemplares da situação mais ampla.

A partir dessas reflexões, elaboramos as seguintes hipóteses:

1 - As relações de poder estabelecidas no sistema capitalista contaminam a produção artística, pela imposição de modelos. Essa imposição é todavia problemática e não se dá passivamente, sendo que uma produção autônoma se elabora muitas vezes; mas os referenciais dentro do circuito continuam a ser os modelos externos; no caso do Rio Grande do Sul, o eixo Rio-São Paulo.

2 - Nos anos 80, a procura de uma identidade cultural se opera na arte contemporânea no Rio Grande do Sul através de um cosmopolitismo nas formas e na procura de espaços para veiculação das obras caracterizadas não pela **diferença** em relação a outros centros (base do regionalismo), mas na **equiparação qualitativa**.

3 - Apesar do desejo de equiparação qualitativa, ou talvez por causa dele, encontra-se nas obras **especificidades** que se evidenciam na análise formal.

4 - A existência de especificidades é o que permite falar na elaboração, voluntária ou não, de uma identidade cultural nas artes plásticas.

5 - A questão do regional ainda marca a produção da arte no Rio Grande do Sul, não no que concerne aos sistemas de formas, mas como base ideológica que serve como referencial de reconhecimento e identificação.

Essas questões parecem-nos relevantes na medida em que elas são trabalhadas nos discursos da crítica e nas políticas das instituições oficiais e, por essa razão, interessa-nos verificar as maneiras pelas quais a produção contemporânea de artes plásticas se relaciona com a elaboração de uma identidade cultural e de que maneira as instâncias de distribuição e consumo reforçam ou negam essa elaboração.

## 2.1. A instância de produção: depoimentos

Interessou-nos investigar de que maneira atuam os referenciais, centrando a pesquisa, nesta primeira etapa, em entrevistas com os artistas. Tentamos verificar como eles situam-se face às questões de arte “gaúcha” e do “regional” em arte, ao focar a produção artística, a distribuição (galerias, instituições públicas, crítica de arte) e o consumo (público colecionador, sobretudo). Para isso, foram entrevistados 43 artistas.

Tentamos tornar essa amostragem o mais representativa possível, considerando: faixa etária - nível sócio-econômico - nível de inserção nos canais de distribuição - tipo de formação - tipo de produção (quanto a sistemas de formas, materiais utilizados, etc.).

As questões colocadas giraram em torno do conceito de arte gaúcha e do regionalismo em arte, das relações regional-nacional-internacional, dos discursos da crítica, das políticas das instituições oficiais e das práticas de mercado. São elas:

- 1 - Qual a sua opinião sobre arte “gaúcha”? Existe ou não?
- 2 - Como vê a questão do “regional” em arte?
- 3 - Como vê as questões: regional-nacional; nacional-internacional?
- 4 - Como vê as instituições face a essas questões: Codec-Margs-Atelier Livre-Universidade-outras?
- 5 - Como vê os discursos: questões da arte “gaúcha”, arte “nacional”, etc?
- 6 - Como vê a posição do mercado: o que o mercado incentiva - o que ele nega - qual o seu discurso - quais os seus objetivos?

Essas questões foram propositalmente amplas, e de sentido aberto, com a finalidade de não condicionar as respostas e ver o que surgia nas entrelinhas. As entrevistas foram realizadas pelos bolsistas de Iniciação Científica, o que possibilitou, de nossa parte, um maior distanciamento com os entrevistados e uma análise mais isenta dos resultados.

Nessa primeira etapa, não foram estudadas as produções dos artistas em suas especificidades, embora tal abordagem se tenha revelado indispensável, para julgar da repercussão ou não dos conceitos acima referidos no sistema de formas propriamente dito.

Nas respostas obtidas nessas entrevistas, constatamos algumas constâncias significativas.

A primeira delas, que confirma a primeira hipótese, refere-se às relações de poder do eixo Rio-São Paulo em relação às regiões. Os artistas criticaram essas relações, sugeriram inclusive maneiras de negá-las, ou de burlá-las, mas pelas referências e comparações estabelecidas, nota-se que este continuava sendo o referencial constante.

A questão da arte “gaúcha” foi vista de várias formas. A maioria dos artistas considerou que existiu uma arte gaúcha no passado, mas que não existiria mais devido à internacionalização promovida pelos meios de comunicação. A arte “gaúcha”, assim, restringir-se-ia na contemporaneidade a uma delimitação geográfica. A maioria concordou, entretanto, que fora do estado os artistas locais são considerados “artistas gaúchos”. Tal denominação foi vista de diferentes maneiras. Para alguns, ela enfatizaria as relações de poder de Rio e São Paulo. Ou seja, para as instâncias de distribuição desses centros, o que é produzido lá é brasileiro, o que é feito em outros locais é regional.

Elcio Rossini observou que

*o problema não é ser “gaúcho” ou não, a questão é não ser “centro”... É difícil, no Brasil, não ser “gaúcho” ou “mineiro” ou “nordestino”<sup>2</sup>*

Essa tendência classificatória também ocorreria de dentro para fora:

*Havia, anteriormente, muitas promoções e exposições com o nome específico de Arte Gaúcha percorrendo o Brasil... Era o começo da catalogação e classificação do artista de acordo com sua região (Luiz Fernando Barth).*

Esta classificação, segundo o mesmo artista, corresponderia a um “marketing de venda do diferente”.

Para alguns, entretanto, a questão da arte gaúcha possuiria também outras conotações: tratar-se-ia de uma denominação sob a qual impera um vale-tudo.

Como definiu um jovem artista:

*“A classificação é um recurso ideológico de defesa para que não seja julgado o trabalho nos mesmos parâmetros dos grandes centros produtores de cultura. Eu acho que isto mascara possíveis deficiências que a obra possa ter” (Gaudêncio Fidelis).*

Para outros artistas, pelo contrário, o RS seria o terceiro pólo cultural do Brasil (logo após Rio e São Paulo) e a denominação “arte gaúcha” estaria ligada a uma questão qualitativa, tendo um sentido valorativo. Evidentemente, nesse sentido, a questão de temáticas ou sistemas de formas com características regionais estaria descartada.

Outra questão interessante que foi apontada, é a visão do “regional”, da “região” enquanto limitação econômica, geográfica e social. Um artista mencionou questões específicas:

*“(...) não trabalhar em papel devido ao clima úmido, não realizar trabalhos muito grandes pela dificuldade de transporte para os grandes centros” (Mário Röhmelt).*

Referindo-se à formação dos artistas, o mesmo entrevistado considerou que o regional enquanto localização também possui grande influência:

*“A nossa visualidade provém de reproduções, histórias em quadrinhos, obras gráficas reproduzíveis. Não existiam, na década de 50, museus e galerias... Já os europeus não vêem reproduções, eles possuem as obras autênticas à sua frente (...)”*

Em relação ao conceito de regional, comparado ao nacional e ao internacional, percebe-se o mesmo posicionamento. O “regional” foi a priori associado ao folclore, à arte popular, ao tradicional, à artes aplicadas e às temáticas “gauchescas”.

### 2.1.1. Auto-imagem

Paralelamente aos elementos citados, surgiram outros que trouxeram novo enfoque à questão do regional em arte e que, a nosso ver, apontaram questões (reais ou imaginárias) que configuravam uma identidade própria na produção artística. São elas:

1 - Em relação aos materiais utilizados, a existência de alguns pouco explorados no Rio de Janeiro e São Paulo ou em outras regiões, como terra e madeira. Aqui surgiu a única comparação com outra região, Minas Gerais.

2 - Quanto às temáticas, a questão do índio, da ecologia, etc, como elementos diferenciadores. As temáticas gauchescas foram cuidadosamente evitadas, embora muitos entrevistados admitissem que elas continuam vigentes.

3 - No que diz respeito à fatura, foi enfatizado o “bem-feito” como uma tradição local positiva, embora alguns artistas considerassem que ele conduz a um maneirismo vazio de sentido:

*“Na ‘arte gaúcha’, a preocupação técnica é tão grande que a linguagem fica vazia. Estamos pobres, com uma linguagem semelhante à maneirista”.* (Wilson Cavalcanti)

4 - Em relação aos procedimentos dos artistas, destacaram um fazer mais lento do que no centro do país e um fechamento maior no atelier, uma maior concentração no trabalho. Para explicar esses procedimentos, recorreram ao clima e à ausência de elementos dispersivos como praia, vida cultural intensa, etc.

Pode-se constatar que os pontos levantados foram no sentido de mostrar especificidades na produção, algumas até idealizadas. Confirmam-se assim nossas segunda e terceira hipóteses, de que na década de 80 a procura de uma identidade cultural processou-se na produção artística no sentido de uma **equiparação qualitativa** e não pela **diferença** em relação a outros centros. Neste sentido, cabe salientar que as especificidades apontadas pela maioria são **positivas**.

### 2.1.2. Visão do “Outro”

As limitações e a diferença foram atribuídas em geral às instâncias de distribuição e consumo.

O mercado foi considerado mais restrito, amadorístico e mais exclusivamente voltado à venda do que o do Rio de Janeiro e São Paulo, sem galerias “alternativas” e baseado em nomes consagrados e em formas conservadoras, não abrindo quase espaço para artistas jovens e para tendências inovadoras. Segundo o depoimento de vários artistas, por exemplo, a arte com material perecível não encontraria espaço algum aqui no Sul, por não ser vendável.

2 - As instituições governamentais foram vistas em geral como fechadas, fomentando um regionalismo artificial e, segundo a ótica de alguns, até mesmo o separatismo (do cone sul). Alguns artistas salientaram ainda a valorização das figurações tradicionais por parte de várias instituições.

*“As instituições oficiais existem para legitimar e transmitir a visão dominante, e têm sua contrapartida no trabalho de certas pessoas ou grupos que oferecem resistência” (Lorena Buys Geisel).*

3 - A crítica de arte foi unanimemente considerada como “inexistente”, e essa ausência impediria um maior reconhecimento da produção artística local.

4 - O público foi visto como altamente conservador, constituído em sua maioria de amadores de arte e não de investidores. Houve a opinião, por parte de alguns artistas, de que os maiores colecionadores locais não compram aqui, e sim em São Paulo e Rio de Janeiro ou no exterior. O conservadorismo do público comprador acabaria influenciando a imagem da produção artística do RS, pois na medida em que só comprariam (e, por conseguinte, as galerias só venderiam) arte mais conservadora, essa acabaria sendo vista como parâmetro de uma “arte gaúcha”.

Verificamos assim que as questões “regionais” propriamente ditas foram transportadas radicalmente às instâncias de distribuição e consumo, e vistas como deficiências, enquanto que a produção foi considerada cosmopolita, qualitativamente equiparável à do centro do país e à do exterior, e

marcada por especificidades que a enriqueceriam e a distinguiriam relativamente aos modelos recebidos.

Confirma-se através da problemática das especificidades nossa última hipótese: que a questão do regional ainda marca a produção de arte no RS, não ao nível dos sistemas de formas mas como base ideológica, que serve como referencial de reconhecimento e identificação e, acrescentaríamos, como elemento diferenciador face aos modelos externos.

## **2.2. Produção e discurso**

De que maneira esses pontos levantados nas entrevistas, relativamente aos produtores, encontram eco na produção do período? Torna-se interessante confrontá-la com os discursos. Nesse sentido, o leque de entrevistas visou contemplar artistas com produções extremamente diferenciadas entre si, para que o campo de análise formal não ficasse restrito.

Constatamos, em relação à produção, algumas constâncias significativas, que configuram tendências locais. Algumas delas já haviam sido apontadas em nosso projeto inicial, outras definiram-se ao longo da pesquisa, na análise de obras mais recentes.

Nosso objetivo não foi o de buscar um padrão de qualidade de produção, mas o de tentar mapear o mosaico da produção artística no RS na década de 80, com seus vetores diferenciados e, evidentemente, com as obras inclassificáveis.

Numa proposta inicial de pesquisa, existe sempre o desejo de abranger a totalidade do tema. Com o andamento dos trabalhos surge a necessidade de estabelecer critérios, de selecionar aspectos. Ao definirmos o marco teórico, delimitamos o tema - mas, simultaneamente, limitamos o campo de ação.

Os aspectos relacionados a seguir não são os únicos existentes na produção artística dos anos 80 no RS; mas são, ao nosso ver, o mais significativos tendo em vista o objetivo de confrontar a produção real com os discursos dos produtores a respeito de uma (possível) identidade.

### 2.2.1. Questões temático-formais

A produção artística no Rio Grande do Sul caracterizou-se tradicionalmente por uma tendência figurativa de cunho acadêmico. Os mais importantes movimentos, inclusive aqueles que marcaram a busca da definição de uma identidade própria para a arte no RS, possuíram esta característica - o academicismo deu lugar diretamente ao realismo socialista, com o Grupo de Bagé e o Clube de Gravura. Segundo Maria Lúcia Kern, o "modernismo" só aceitou as artes plásticas no RS, enquanto constituinte formal, nas décadas de 50-60 (KERN, 1981).

Nos anos 65-75, sobretudo no Instituto de Artes, predominaram as experiências abstratas, embora em termos de mercado continuassem os artistas figurativos, com o predomínio de exposições de Ado Malagoli, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar, Zorávia Bettiol, etc.

A partir da segunda metade dos anos 70, sobretudo no final da década, com o declínio acentuado das experiências abstratas ao nível regional, ressurgiu com força a tendência figurativa, reforçada, no início dos anos 80, por ecos de movimentos internacionais e por exposições nacionais, como a famosa "Como vai você, geração 80?" organizada por Marcus Lontra no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984.

Constatamos no RS, na década de 80, não só a força da volta à materialidade e à figuração, como a presença predominante da figura humana - um voltar-se para a questão do **corpo**, mas com múltiplas abordagens. As múltiplas representações do corpo humano inserem-se numa tendência mais ampla, que podemos denominar de **figuração expressiva e/ou crítica**. Nesta, não só existe o corpo humano como forma recorrente, mas ainda a representação de interiores, paisagens, e objetos meio-fantásticos, "realistas" sem sê-lo.

O corpo humano surgiu nas representações bidimensionais e tridimensionais, congregando jovens artistas e outros já consagrados. A volta de Iberê Camargo a Porto Alegre no início dos anos 80, as grandes exposições comemorativas dos 70 anos deste artista, de Xico Stockinger e de Vasco Prado, os livros lançados sobre os três, que são sem dúvida as três grandes figuras contemporâneas do cenário artístico regional, já consagradas nacionalmente, foram determinantes na definição de muitos jovens artistas que optaram na década de 80 pela figuração e pela representação do corpo humano. A estes,

somaram-se artistas de uma geração intermediária e com um trabalho já consolidado, como Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Carlos Carrion de Britto Velho, Luiz Gonzaga Mello Gomes, Maria Lídia Magliani, João Luiz Roth, etc. Alguns artistas realizaram trabalhos com alusões ao corpo, dentro de óticas diferenciadas. Por exemplo, Vera Chaves Barcellos, sobretudo na série intitulada "Epidermic Scapes", e Irineu Garcia, que explorou em suas esculturas a questão tátil e orgânica.

É importante lembrar que alguns dos artistas aqui citados realizaram uma **figuração crítica** extremamente importante na década de 70, como Britto Velho e Magliani.

Contraopondo-se ou reforçando as novas pesquisas, continuaram atuando artistas ligados a formas figurativas mais tradicionais, como Ado Malagoli, Plínio Bernhardt, Alice Brueggemann, etc.

Além da figuração expressiva, com predomínio das múltiplas formas de representação e simbolização do corpo humano, surgiu uma tendência de abstração expressiva, com predomínio da gestualidade e vinculando-se à pesquisa de novos materiais, chegando às vezes ao objeto. Parece-nos fundamental nessa segunda grande tendência, não só a vinculação a outro veio da "pós-modernidade" e, em termos nacionais, da "geração 80", como à atuação de Carlos Pasquetti, Renato Heuser, Mara Alvares e Maria Lúcia Cattani como artistas e professores do Instituto de Artes, e Karin Lambrecht, Michael Chapman e Heloisa Schneiders, que não só atuaram intensamente como artistas, como realizam trabalhos sistemáticos de docência, de grande impacto sobre jovens artistas.

A tendência expressiva possui raízes antigas na arte realizada no RS, na medida em que os "arautos" da modernidade foram artistas alemães, que trabalharam na Revista do Globo e que evidenciavam em suas obras estilemas do expressionismo alemão.

É interessante notar que a abstração de cunho geométrico, o trabalho de origem mais conceitual, a pesquisa de materiais não-convencionais (como gelo, fogo, etc.), o trabalho com novas mídias e investigações multimídias, os trabalhos usando como veículo o próprio corpo, como "happenings" e "performances", ficaram, durante toda a década e até na década anterior, restritos a poucos artistas que os utilizaram de forma sistemática e a alguns

outros que fizeram experimentos esporádicos, mantendo paralelamente um trabalho mais tradicional.

Podemos apontar como causas, a escassez de experiências de vanguarda no RS, lugar periférico (espaço cultural periférico), com um ensino de arte voltado aos meios tradicionais de expressão, considerando aqui a média dos cursos de arte existentes no Estado, ao nível formal (nas Universidades) e ao nível informal (Ateliers, Escolas, Centros de Arte, etc.); a forte tradição dos meios de expressão tradicionais, com uma "modernidade" que chegou tardiamente, já filtrada e neutralizada, e, por fim, um mercado e um público consumidor que buscam os meios tradicionais de expressão. Salienta-se como exceção, o trabalho do grupo N. O. na década de 70, e a produção sistemática de Vera Chaves Barcellos, sempre buscando meios alternativos e inovadores e, bem mais recentemente, o trabalho de Diana Domingues e Rafael França (que produziu basicamente fora do RS).

Temos ainda a salientar um elemento que reforça o apego ao tradicional: a forte ligação da prática artística com o artesanal, reforçada pela existência de grupos muito atuantes de ceramistas, tapeceiros, etc., onde essa tendência transparece (não negamos a qualidade de muitos trabalhos).

As investigações internacionais e mesmo nacionais dos anos 60-70 tiveram portanto poucas repercussões no RS. A volta à figuração e a tradições passadas nas tendências internacionais dos anos 80, fecharam por conseguinte com o que havia no RS, reforçando formas de manifestação já existentes.

### **2.2.2. Meios e técnicas de expressão**

É importante salientar a qualidade da produção existente, que o apego a formas de expressão tradicionais não invalida. Fazendo uma análise por técnicas, vemos que o desenho, que já possuía uma importância histórica no RS, impõe-se na década de 80 como forma autônoma de expressão, com nomes reconhecidos nacionalmente como Carlos Pasquetti, Ana Alegria, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, etc. O Salão "Caminhos do Desenho Brasileiro", realizado no MARGS em 1986, detectou esta importância do desenho no RS e tentou criar um evento de nível nacional, no que foi boicotado por alguns artistas gaúchos, que julgaram não haver suficiente espaço e ênfase para os

artistas do RS! O que demonstra a complexidade das relações entre o "regional" e o "nacional".

Cabe dizer, entretanto, que devido em parte a pressões do mercado, alguns artistas passaram no final da década a dedicar-se à pintura, mais procurada e mais "rentável".

A pintura beneficia-se da volta de Iberê Canfargo, já mencionada; da atuação de jovens pintores com passagem pela Alemanha, Karin Lambrecht, Michael Chapman e Renato Heuser; do trabalho bastante original e independente de Frantz (sobretudo até meados de 88), Maria Tomaselli, Lenir de Miranda, Cynthia Vasconcellos (cujo trabalho entrou no ostracismo no final da década), Telmo Lanes, Rogério Nazari, etc.

A escultura passou, na década de 80, pela afirmação de alguns nomes e o surgimento de outros. É importante salientar o papel de Luiz Gonzaga Mello Gomes como artista que afirmou sua linguagem própria e como docente do Instituto de Artes da UFRGS, onde contribuiu grandemente para a formação de toda uma nova geração. Também teve grande importância na formação de um grupo de jovens escultores, como Gaudêncio Fidelis, Francisco Alves e Lorena Geisel, o curso com Iole de Freitas, realizado no MARGS dentro do programa "Artista Visitante" da Funarte. Dentre os que se destacaram na década de 80, contamos Mauro Fuke, Gustavo Nakle, Irineu Garcia e Patrício Farias. Também em área afim (objetos e instalações) foi importante a atuação de Jailton Moreira, Fernando Limberger, Hélio Ferverza e outros.

A gravura ressurgiu com grande força nos anos 80, e com novos parâmetros de atualização formal e conceitual. Longe dos moldes que marcaram os referenciais no RS, ela contou com duas fontes de formação: o Instituto de Artes da UFRGS e o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Nos anos 80, desenvolveu-se toda uma geração de artistas que trabalham exclusivamente com gravura, como Maria Lucia Cattani, Nilza Haertel, Suzana Sommer, Anico Herskowitz, Maristela Salvatori e outros. A estes somam-se Luiz Fernando Barth, atuante desde a década de 70, e Danúbio Gonçalves, cuja atuação no Atelier Livre da Prefeitura continua até hoje.

A fotografia, cujos limites entre arte e não-arte são sempre relativamente fluídos, afirmou-se com uma geração de novos fotógrafos que procuram ligar seu trabalho à investigação artística, entre os quais destacamos Eduardo Vieira da Cunha, que no final da década começou a dedicar-se à

pintura (recorrendo à fotografia), Clóvis Dariano, que formou-se em artes e participou do Grupo N. O., Luiz Carlos Felizardo, Fernando Brentano e outros.

A tapeçaria e a cerâmica criaram associações próprias, salões específicos mas, além da alta qualidade técnica tradicional nessas áreas, ensejaram produções originais, como a de Marlies Ritter na cerâmica e Berenice Gorini na tapeçaria, além de dissidências importantes, como as de Heloisa Crocco e Eleonora Fabre, que procuraram caminhos próprios, no design e na escultura respectivamente, questionando simultaneamente sua área de origem, a tapeçaria.

Este rápido panorama, que não tem a pretensão de esgotar o tema, serve para confirmar duas premissas já colocadas anteriormente:

1 - Predominaram ainda ao longo da década no RS, os meios de produção mais tradicionais; esses, entretanto, destacaram-se pela alta qualidade, tanto do ponto de vista técnico como pelo aspecto formal, pois foram gerados trabalhos originais;

2 - O apego às formas mais tradicionais de expressão, à figuração, às tendências expressionistas, facilitaram a inserção na produção atualizada dos anos 80, através de uma **continuidade**, ao invés da ruptura que o retorno à tradição provocou com as vanguardas nos países de primeiro mundo e até, salvaguardadas as proporções, no eixo Rio-São Paulo.

Essas recorrências ao nível regional significam **especificidades**. Pode-se considerar que os assuntos e as temáticas gauchescas realmente desapareceram da produção de primeira linha, sobretudo da mais atual, ficando apenas o referencial histórico, fora do qual essas questões são tratadas de forma pejorativa. Entretanto, permaneceram essas recorrências atuais; elas são **geográficas** (o que justificaria a resposta de muitos artistas, de arte "gaúcha" como delimitação geográfica), mas elas são também e sobretudo, **sócio-culturais** e, sem dúvida, **formais**. Elas apontam as **circunstâncias** de produção (e, não esqueçamos, como diz Ortega y Gasset, "yo soy yo y mi circunstancia") e, ousamos dizer finalmente, os **estilemas** que indicam a identidade possível.

### 2.3. Distribuição e consumo

Para contrapor à visão dos artistas, que vêem a questão de dentro da esfera da produção, entrevistamos pessoas ligadas a instituições culturais,

oficiais ou privadas, marchands, galeristas e colecionadores, tentando aproximar-nos das óticas das esferas de distribuição e consumo.

### **2.3.1. Esfera da distribuição: pessoas ligadas a instituições culturais**

Procuramos entrevistar as pessoas que definiam as políticas culturais no setor de artes visuais, ou que as executavam.

Uma característica desta subárea é que a autonomia de ação dos entrevistados é bastante variável, indo desde a "autonomia total" (de uns poucos) até à necessidade de obedecer a cânones pré-estabelecidos. Isso dificultou em alguns casos a leitura das respostas, pois havia uma indefinição entre as posturas pessoais do entrevistado e os princípios da instituição; em outros casos, havia um conflito mais ou menos explícito.

Foram elaboradas questões específicas:

- 1 - Qual a filosofia de sua instituição em relação às exposições? Você tem uma autonomia absoluta, ou deve seguir certos princípios definidos pela instituição - se deve seguir princípios, quais são eles?
- 2 - Qual a sua filosofia pessoal em relação às exposições?
- 3 - Quais critérios você estabelece para a seleção de determinados artistas e/ou obras?
- 4 - Como você vê a arte gaúcha contemporânea? (Gaúcha no sentido geográfico do termo).
- 5 - Você considera que ela possui identidade própria, ou está ligada a correntes externas? Se possui identidade, no que ela é detectada?
- 6 - Que artistas gaúchos você destacaria como sendo significativos no momento atual?
- 7 - Você expõe preferencialmente artistas gaúchos, ou não? Por quê?

Constatou-se em primeiro lugar diferentes visões das posturas dos artistas gaúchos e da sua produção. Por um lado, aqueles que as viam como fechadas em si mesmas, conforme o depoimento de Evelyn Berg:

*(A produção gaúcha) "É muito fechada em si mesma. Temos uma produção muito qualificada, artistas de primeira linha, mas com muita dificuldade de chegar a qualquer outro centro. Acaba sendo uma produção extremamente auto-referencial. O trabalho de nossos artistas não é conhecido pelo críticos de outros locais. Existe um desinteresse, dado significativo dos artistas gaúchos, em participar de eventos em outros locais, como por exemplo, em Brasília"... "o RS possui uma face própria: de estar contido em si, num momento em que a arte tende a se universalizar".*

Por outro lado, muitos entrevistados salientaram as posturas "muito abertas" dos artistas jovens:

*"Os artistas jovens fazem mais pesquisa, buscam novos materiais, novos suportes, procuram profissionalizar-se ao máximo" (Vera D'Ávila).*

*(Há) "um crescente aparecimento de talentos promissores se expressando dentro de uma linguagem contemporânea" (Miriam Avruch).*

Observa-se uma mudança nos modos de atuação dos artistas, tais como indicados pelos entrevistados.

Os jovens artistas são vistos como mais profissionalizados, procurando uma inserção no mercado local e nacional (sobretudo de RJ e SP), lidando com linguagens contemporâneas, mais ligados à pesquisa, em contraposição à postura antiga, mais ingênua e romântica, de esperar no atelier por um reconhecimento que viria de fora, motivado tão-somente pela qualidade da produção.

Entretanto, nem sempre as posturas dos mais jovens são vistas como positivas: "O pessoal tem muita pressa de expor" (Danúbio Gonçalves, ex-diretor do Atelier Livre). As novas atitudes são classificadas muitas vezes como arrivistas e ambiciosas, "sem a necessária humildade".

Constatou-se como postura mais freqüente nessa esfera, a divul-

gação e promoção da arte realizada no RS, intra-muros ou para fora, em alguns casos com ênfase na produção contemporânea.

A direção dos últimos anos da década do Atelier Livre do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre procurava compor para a seleção anual de exposições, "um júri ligado a propostas contemporâneas, com representantes de diversas categorias" (Vera D'Ávila). No setor de Mostras era previsto um convidado de outros estados por semestre, o que visava oportunizar o intercâmbio. Também foi tradicionalmente realizado o Festival Cidade de Porto Alegre, no qual eram convidados artistas do RS e de outros Estados, para realizarem workshops, oficinas, palestras, etc.

Os responsáveis pela definição da política artística da Casa de Cultura Mário Quintana em seu primeiro momento, o arquiteto Flávio Kiefer e a artista Regina Coeli Rodrigues, também declaravam uma postura aberta, contra as fronteiras e com opção pela arte contemporânea.

Outras instituições, como por exemplo a Pinacoteca da APLUB, voltavam-se exclusivamente até 1990 para a arte gaúcha, possuindo um acervo de quase mil obras, no qual sobressaem os meios tradicionais de expressão. O intuito principal, segundo a responsável, era "divulgar a arte gaúcha" (Sônia Wagner). No acervo da Pinacoteca, em vias de mudar-se para novo espaço, bem mais amplo, predominam obras de cunho acadêmico ou, pelo menos, com opção pela figuração explícita.

### **2.3.2. Esfera da distribuição: marchands**

As posições dos marchands ora coincidem ora se afastam das evidenciadas pelas pessoas ligadas a instituições culturais. As questões colocadas foram basicamente as mesmas, com as seguintes variações:

1 - O que o público, de modo geral, prefere comprar? E os colecionadores?

2- Você vê alguma diferença comportamental, na relação artista-marchand, entre os artistas gaúchos e os de outros lugares?

As diferenças nas respostas têm a ver em muitos casos com os objetivos divergentes, levando-se em conta a necessidade de venda que move os marchands. Também nota-se uma maior valorização das respostas e

interesses do público, com base sobretudo no público comprador.

Tentaremos resumir os três pontos básicos que aparceram com os marchands, que são a percepção das posturas dos artistas e avaliação da produção; as estratégias das galerias; e as demandas do público.

Quanto à percepção das posturas dos artistas e à avaliação da produção existente no RS, constatamos uma forte tendência à valorização das mesmas, que se aproxima das respostas dos próprios artistas. A qualidade da produção foi enfatizada:

*"Aqui o trabalho é muito mais pesquisado, em São Paulo a coisa é muito moda. E no Rio, mais ainda. (Aqui) existe uma identidade com o fora do Brasil, com a Alemanha e com os Estados Unidos (...) Mas o retorno disto está de nível internacional. A pesquisa e a profundidade fazem isto e distinguem a arte gaúcha a nível de Brasil" (Cesar Prestes, proprietário do Gabinete de Arte).*

Foi feita novamente uma distinção quanto às posturas dos artistas de mais idade e as dos mais jovens. Como disse Marisa Soibelman:

*"Os artistas mais velhos são mais tradicionais, têm uma identidade cultural, no sentido de refletir o meio geográfico. Como exemplo, as esculturas de cavalos de Vasco Prado. Os artistas mais jovens parecem ter uma identidade cultural nacional, sem perder de vista os movimentos internacionais".*

A questão da tradição e da contemporaneidade passa portanto, nesse discurso, pelas dicotomias identidade cultural regional versus identidade cultural nacional e internacionalização.

Maria Helena Webster analisou de outra forma as diferenças:

*"A arte gaúcha foi a única, no passado, que 'brigou' pelo figurativo, e também foi a única que fez frente aos padrões internacionais. Na década de 50, o expressionismo figurativo era bastante definido. Depois, ela se perde em si, perdendo também sua identidade".*

O "fazer frente" aos padrões internacionais foi visto como algo positivo, que configuraria a manutenção (ou a tentativa de criação) de uma identidade própria. A abertura aos movimentos nacionais ou internacionais,

pelo contrário, significaria "perder-se em si" e, por conseguinte, perder sua própria identidade.

Alguns galeristas investiram na produção dos jovens artistas; foi o caso da Galeria Arte e Fato, e da galerista Emília Gontow, da Associação dos Funcionários do Badesul. Emília colocou:

*"A idéia é se trabalhar com artistas novos e gaúchos, na maioria, e procurar trabalhar com trabalhos contemporâneos. Tenho tentado evitar trabalhar com acadêmicos, apesar de que pedem muito".*

Quanto às estratégias das galerias, estas optaram por duas atitudes diversas: no início da década de 80, até aproximadamente 87, era mais freqüente o convite a artistas de fora. É importante salientar que, durante a década de 80, o mercado de arte do RS foi considerado o terceiro pólo do Brasil (logo após Rio e São Paulo); além das galerias de Porto Alegre, existiram vários núcleos de mercado no interior do estado. Com a acentuação da crise econômica, as galerias voltaram-se mais à produção local. Pode-se considerar portanto que a opção pela "arte gaúcha" foi movida, entre outras razões, por motivos econômicos.

Quanto às demandas do público, os galeristas foram unânimes: o público em geral, no RS, prefere arte figurativa. Segundo Adair Ferreira de Souza, o "público colecionador procura trabalhos de alta qualidade e artistas com 'currículo forte'".

Marisa Soilbelmann colocou ainda que, além da preferência por trabalhos mais tradicionais, figurativos, existiria a procura de "composições abstratas suaves, agradáveis".

Tina Zappoli:

*"A pintura é mais procurada que o desenho. O figurativo, mais que a arte abstrata. Isso vale para o público (em geral) e para os colecionadores".*

Vemos assim preferências não só formais quanto de técnicas e meios de expressão. Se a opção pelo figurativo e pelo acadêmico indicam tendências no mais das vezes conservadoras, o que significa a preferência pela pintura? Ao nosso ver, na relativa crise dos anos 80, a possibilidade de contar

com um investimento seguro, solúvel em curto prazo de tempo. A procura pela pintura aumentou consideravelmente na década de 80, a ponto de alguns artistas confessarem haver sofrido pressões para passarem de outros meios de expressão à pintura. E efetivamente, no final da década, sobretudo desenhistas realizaram exposições total ou parcialmente compostas de pinturas. Se o mercado pode induzir o artista ao nível dos meios de expressão, e também das dimensões (em meados da década, houveram pressões, reveladas por muitos artistas, no sentido de aumentarem o tamanho das obras - e estas efetivamente tornaram-se maiores, em média), será que não o tenta fazer, também, ao nível dos sistemas de formas? Seria prematuro tentar responder a esta questão agora, mas ela parece-nos elemento importante para reflexões posteriores.

### **2.3.3. Esfera do consumo: colecionadores**

Vejamos agora as posições dos colecionadores.

As questões colocadas aos colecionadores foram as seguintes:

- 1 - Qual a sua postura pessoal em relação à aquisição de obras?
- 2 - Como você vê a arte gaúcha contemporânea?
- 3 - Você considera que ela possui identidade própria, ou está ligada a correntes externas? Se possui identidade, no que ela é detectada?
- 4 - Que artistas gaúchos você destacaria como sendo significativos do momento atual?

Luis Carlos Matte colocou que, ao se analisar a arte como investimento, a arte regional seria mais valorizada, pois poderia ser adquirida e vendida mais facilmente.

No RS o número de colecionadores sistemáticos foi ainda muito reduzido ao longo da década. Esses colecionadores sistemáticos, por amplitude de formação e por grande poder aquisitivo, possuem de modo geral vários artistas importantes, nacionais e até alguns estrangeiros, embora a maioria das coleções sempre tenha sido constituída com boa parte de artistas gaúchos (no mínimo 50% das coleções). Mas já em 1986, em entrevista realizada por João Carlos Tiburski e Gisele Scalco Sutil (Tiburski, 1986), três colecionadores

significativos de Porto Alegre apontavam unanimemente uma tendência maior a colecionar artistas gaúchos e artistas novos, por razões econômicas:

*"Nos últimos anos houve uma supervalorização dos objetos artísticos. A arte está sendo recomendada como um dos melhores investimentos. Isto torna difícil a vida de um colecionador, pois alguns artistas subiram tanto seus preços que se tornaram inacessíveis. A solução é adquirir obras de artistas novos e não se desesperar"* (BERNARDI, 1986, p. 7)

A maioria dos compradores, no entanto, era assistemática e dividia-se, em termos de escolhas, em dois grupos: o grupo que procurava a arte mais tradicional, acadêmica, figurativa; e o grupo mais jovem, de poder aquisitivo médio, que procurava adquirir obras de jovens artistas com linguagens mais contemporâneas e de preços ainda relativamente baixos. Esses últimos compradores mencionados representavam uma pequena fatia do mercado, e não aceitavam de modo geral as produções mais radicais.

Vemos assim, apontados pelos artistas e marchands, e confirmados pelo próprios colecionadores, a existência de um pequeno público comprador; um número ainda menor de colecionadores sistemáticos; e a predominância de um gosto conservador.

### **Conclusões**

A desproporção do número de instituições (apenas um Museu de Artes, três ou quatro instituições oficiais que realizavam mostras sistematicamente) e do número de galerias e de colecionadores, em relação ao número de artistas atuantes, criou ao longo da década um elemento restritivo ao nível interno. A isso somou-se a ausência de galerias com peso nacional, que pudessem impor seus artistas fora do RS; a ausência local de crítica especializada que auxiliasse a divulgar a produção realizada no RS fora dos limites do Estado (com exceção de Carlos Scarinci, atuando de forma mais sistemática a partir de 1989 nas revistas Galeria e Guia das Artes); as dificuldades de inserção nas galerias de fora do Estado; a pouca circulação em instituições de outros locais; todos esses obstáculos criaram um elemento restritivo ao nível externo.

As exceções foram pontuais: por exemplo, a atuação da jornalista Angélica de Moraes na seção de artes da Zero Hora, até transferir-se para São

Paulo; a de Luiz Carlos Merten no jornal Diário do Sul, até o fechamento do mesmo; a realização da revista Artis, de 1982 a 1984 e do Boletim do Margs, até dezembro de 1986; a orientação do Margs, durante a gestão de Evelyn Berg; o direcionamento do Atelier Livre da Prefeitura, na gestão de Vera D'Ávila. No interior do estado, a atuação do Atelier Livre da Universidade de Caxias do Sul, sob a direção de Diana Domingues, e das Galerias da Fundação de Lazer e Turismo de Pelotas, dirigidas por Rogério Prestes de Prestes.

A própria não-permanência das mudanças que apontavam para uma melhoria das condições de distribuição, talvez indicassem o fechamento do ambiente e o tipo de demanda do público. Uma consequência previsível era o "retrocesso" ou "encolhimento" de muitos artistas. Não podiam expor em Porto Alegre mais do que uma vez a cada dois ou três anos, para não "saturar o mercado"; procuravam Rio e São Paulo, não encontravam espaço ou receptividade; procuravam então o interior do Estado, onde o público era muitas vezes ainda mais conservador.

As galerias possuíam ainda problemas específicos: por serem poucas, e grande o número de artistas, algumas exigiam muito, pouco dando em troca. Exigiam muitas vezes exclusividade, mas vendiam pouco, e não compravam as obras (deixadas em consignação); veiculavam pouco cada artista; não tinham veículos para fazer circular informações, à exceção de catálogos esporádicos de exposições; cobravam uma alta percentagem sobre as vendas, e realizavam-nas ainda em prestações.<sup>3</sup>

Vemos assim um impasse que se instaura. A produção artística sem dúvida alguma era de alta qualidade, mas, face a essas limitações impostas pelo circuito, surgiram algumas questões: como sobreviver como artista, sem fazer concessões? Como avaliar o próprio valor, sem conseguir inserir-se no circuito e sem vender? Como definir uma identidade, individual e/ou coletiva, nessas condições?

Mencionamos, desde o início do trabalho, o problema das relações de poder: constatamos aqui, que as relações de poder desiguais tornam **a possibilidade de pensar a identidade** mais complexa e contraditória.

No entanto, identidades existem, se assim se pode dizer, "na prática". Ou seja, na consecução de suas obras, muitos artistas ultrapassaram os problemas colocados pela relações desiguais de poder e pelas manifestações que ocorriam ao nível interno e externo. Suas produções atingiram formalmente

padrões de qualidade internacionais.

Ao mesmo tempo, a análise das obras permitiu detectar **especificidades** reais, formais, que somam-se, confirmando-as, às que os artistas haviam apontado em suas entrevistas. Talvez o que se possa colocar apenas como restrição é que o número de artistas com produção de alto nível era comparativamente pequeno em relação ao existente nos grandes centros brasileiros e internacionais. Evidentemente, a concentração de profissionais de alto nível é maior nos grandes centros por serem pólos de atração, que oferecem um mercado maior, o que faz com que os próprios artistas gaúchos os procurem muitas vezes para neles se fixarem.

Quanto à questão da identidade, constatamos que, definitivamente, esta separou-se, tanto ao nível da produção quanto do discurso, de qualquer conceito ou intenção regionalista. E, novamente, esta questão talvez possa ser aproximada dos padrões internacionais contemporâneos. A pós-modernidade nos últimos anos reviu a questão da identidade de nova forma: ela a redimensionou na medida em que questionou as divisões que ocorrem com a modernidade (erudito-popular, nacional-internacional), criando um novo sistema com estilemas múltiplos que se inter-relacionam (cf. FABRIS, 1984).

O internacionalismo das vanguardas dos anos 60-70 foi substituído em parte por uma volta ao território, ao local; às raízes. Os termos internacional-local já não se opunham, mas ao contrário, uniam-se criando um sistema polissêmico.

As respostas dos artistas indicaram esse caminho. Novamente, portanto, as questões locais ligaram-se inextricavelmente às internacionais - e nem poderia ser de outro modo. Entretanto, as respostas dos artistas, e aspectos de suas produções, indicaram que as **leituras** feitas dos modelos foram próprias e originais. Mais do que uma deglutição antropofágica, parece-nos que ocorreram ao longo de toda a década, releituras - que, como toda releitura, foram também (re)criação, trouxeram algo novo - o olhar que lançamos sobre o **outro** talvez seja nossa maneira de superar as relações de poder que nos foram (e são) impostas.

## NOTAS:

1-A presente pesquisa foi apoiada pelo CNPq (bolsa individual de pesquisa e três bolsas de iniciação científica) e pela PROPESP-UFRGS (bolsa de iniciação científica). Foram bolsistas Ana Lúcia Oderich, Cláudia Bento Alves, João Carlos Machado e Karina Manjabosco, do DAV-IA-UFRGS. Coube aos bolsistas a realização das entrevistas e a tabulação dos resultados, além da elaboração de texto próprio, apresentado no II Salão de Iniciação Científica da PROPESP-UFRGS, pelo qual obtiveram Menção Honrosa. Registro aqui meus agradecimentos pela intensa participação e interesse de todos. Agradeço também o apoio do CNPq e da PROPESP-UFRGS.

2-Todos os trechos aqui citados, sem referências bibliográficas, são oriundos das entrevistas realizadas com os artistas, galeristas, diretores de instituições culturais, colecionadores, etc, de 1989 a 1991.

3-Esses dados, evidentemente, não abarcam em sua totalidade, todas as galerias; a Cambona Galeria de Arte, por exemplo, lançou excelentes catálogos na primeira metade da década; algumas outras galerias promoviam seus artistas de forma sistemática, etc.

## BIBLIOGRAFIA

~~ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa : Presença, 1980.~~

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*. São Paulo : Nobel, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa : Martins Fontes, s/d.

BAYÓN, Damián et alii. *América Latina en sus artes*. Paris : Siglo Veintiuno - Unesco, 1974.

BENJAMIN, W. et alii. *Sociologia da arte IV*. Rio de Janeiro : Zahar, 1969.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL Alain. *L' amour de l' art*. Paris : Ed. de Minuit, 1974.

CANCLÍNI, Néstor G. *A socialização da arte - teoria e prática na AL*. São Paulo : Ed. Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *La producción simbólica. Teoría y método*. Mexico : Siglo Veintiuno, 1979.

\_\_\_\_\_. "Políticas culturais na América Latina" in *NOVOS ESTUDOS CEBRAP*, São Paulo, v. 2, nº 2, julho de 83.

\_\_\_\_\_. *Narciso sin espejos*. in : *Imágenes desconocidas - modernidad y posmodernidad en América Latina*. Buenos Aires : Clacso, 1989.

- CATTANI, Icleia M. B. "Na superfície" in BERG, Evelyn et alii. **Iberê Camargo**. Porto Alegre : Funarte/Margs, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Seminários. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1983.
- DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Ed, Globo, 1981.
- DUVIGNAUD, Jean. **Problemas de sociologia da arte**. Rio de Janeiro : Zahar, 1971. V. I
- FABRIS, Anateresa. O artístico e o estético. **Arte em São Paulo**. nº 4, dez. 81.
- FRANCASTEL, Pierre. **Peinture et société**. Paris : Gallimard, 1965.
- FREITAS, Décio et alii. **RS: Cultura e ideologia**. Porto Alegre : Mercado Alberto, 1980.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.
- HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais**. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- KERN, Maria Lúcia B. **Les origines de la peinture "moderniste" au RS**. Paris : U. Paris I, 1981.
- KERN, M. L; ZIELINSKY, M.; CATTANI, I. B. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no RS**. Exemplar datilografado, 1986.
- LEITE, Lígia. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo : Ática, 1978.
- LYOTARD, J. F. **O Pós-moderno**. Rio : José Olympio, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. São Paulo : Ática, 1980.
- OLIVEN, Ruben. **O nacional e o regional na construção da identidade brasileira**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. nº 2, Vol. 1, out. 1986.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, 1985.
- PEDROSA, Mário. "Internacional-REgional" - in MUNDO, HOMEM, ARTE EN CRISE. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1975.
- POLI, Francesco. **Producción artística y mercado**. Barcelona : Gustavo Gili, 1976.
- PONTUAL, Roberto. **Explode geração**. Rio de Janeiro : Ed. Avenir, 1984.
- SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo : Nobel, 1984.
- TIBURSKI, João Carlos e SUTIL, Gisele S. **Colecionar: arte, obsessão ou investimento? Entrevista com colecionadores**. in: **Boletim do MARGS**. nº 31, Porto Alegre, out./nov./dez. 1986.

- \_\_\_\_. Arte e congelamento. Entrevista com artistas e galeristas. in: **Boletim do MARGS**. nº 27, Porto Alegre, jan./fev./mar. 1986.
- TREVISAN, Armindo. **A escultura dos sete povos**. Porto Alegre : Movimento, 1978.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro : Zahar, 1982.
- ZILIO, Carlos. "Artes plásticas" in **Artes Plásticas e Literatura, o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo : Brasiliense, 1983.

*ICLEIA BORSA CATTANI - Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon Sorbonne, França; Prof<sup>ª</sup> Adjunto de História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS; Professora Orientadora do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais/ UFRGS; Vice-Diretora do Instituto de Artes da UFRGS.*