

ABSTRACT: This paper analyses the production of a generation of artists which took place in Porto Alegre, in the 80s and was related to other production emerging in Brazil at the same time. The approach focuses on the artists' works together with a brief analysis of the art market and art institutions in the city during the period. The notion of eccentricity is used in the analysis of works from the South and their relationship with those produced in other centres. The notion of identity is developed in the identification of a relationship between some of the painting of the artists of the 80s and German neo-expressionism.

KEY WORDS: 80s generation; painting; Porto Alegre; neo expressionism; identification; eccentricity.

RESUMO: Este artigo analisa a produção de uma geração de artistas, que teve lugar na cidade de Porto Alegre nos anos 80, a qual esteve relacionada com outras produções emergentes no Brasil na mesma época. A abordagem utilizada tem como foco as obras dos artistas, bem como uma breve análise do mercado e instituições de arte no período e local examinados. Ao analisar as obras sulinas e suas relações com obras produzidas em outros centros, utilizou-se a noção de excentricidade. Ao identificar em uma parcela da pintura da geração 80 uma relação com a tendência neo-expressionista alemã, desenvolveu-se a noção de identidade.

PALAVRAS-CHAVE: geração 80; pintura; Porto Alegre; neo-expressionismo alemão; identificação; excentricidade.

ANA LÚCIA ARAÚJO

A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre



No início da década de 80, a crítica de arte de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro batizou de *geração 80* uma nova safra de jovens artistas que ingressavam no mercado e retomavam em suas produções a linguagem da pintura. Essa espécie de fenômeno, já bastante discutido por nomes como Frederico de Moraes, Roberto Pontual, Marcus Lontra da Costa, Tadeu Chiarelli e Ricardo Basbaum entre outros, teve repercussões que ultrapassaram o eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

Porto Alegre foi uma das capitais brasileiras em que foi assistido um fenômeno semelhante, o qual será tratado aqui. O termo *geração 80*, apesar de genérico, pois designa um amplo leque de artistas sem levar em conta suas características individuais, é utilizado por duas razões. Em primeiro, porque as obras destes artistas apresentavam elementos em comum, entre os quais destacava-se a recuperação da pintura. Em segundo, porque esses artistas, tornaram-se efetivamente atuantes nos anos 80, quando participaram de inúmeras mostras individuais e coletivas em Porto Alegre e outras cidades do país.

ANOS 70: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Diferentemente de centros como São Paulo e Rio de Janeiro, foi a partir

da década de 70 que Porto Alegre começou a abrigar manifestações artísticas que estavam em sintonia com tendências que questionavam a concepção tradicional de objeto artístico. Estas tendências, como o conceitualismo, a *body-art*, a *landart*, a arte povera e a performance entre outras que tinham lugar nos Estados Unidos e Europa na década de 60, ecoaram no Brasil por volta de 1963, quando apareceram os primeiros happenings de Wesley Duke Lee e Nelson Leirner em São Paulo, os objetos pop-concretos de Waldemar Cordeiro, a fase negra de Ivan Serpa e os parangolés de Hélio Oiticica, experiências já de certa forma introduzidas por Lygia Clark e seus bichos no final dos anos 50.

Em Porto Alegre a produção artística do *Grupo Nervo Óptico*¹ pode ser considerada a primeira experiência que questionou a concepção tradicional do objeto artístico. Surgido em 1976, o grupo composto entre outros por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, fazia a utilização de novas linguagens como: objetos, performances, filmes super-8, fotografia, arte em xerox, arte postal e intervenções no espaço urbano. Em 1979 alguns integrantes do grupo, juntamente com alguns estudantes do Instituto de Artes, fundaram em Porto Alegre o *Espaço NO*, que durante três anos teve como



proposta expor e difundir uma arte de caráter experimental.

Essas duas experiências, embora possam ser consideradas pontuais – pois havia uma parte importante de artistas que continuava trabalhando com linguagens e suportes tradicionais, entre os quais Magliani, Trindade Leal, Waldeny Elias, Henrique Léo Fuhro, Brito Velho, Paulo Houyaek e Maria Tomaselli – colocaram Porto Alegre em diálogo com o que estava sendo produzido em outros centros, muitas vezes através da vinda de mostras de artistas de fora da cidade e do país, entre outras atividades.

A década de 70 foi marcada por uma expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, com um crescimento da indústria do disco, do mercado editorial, do número de aparelhos de TV vendidos, do cinema nacional e das agências de propaganda, tendo sido também criadas as escolas de comunicação e as emissoras FM, o que fez com que a informação passasse a chegar mais rápido às diversas regiões do país.²

No início dos anos 70, capitais brasileiras como São Paulo, experimentavam um aquecimento do mercado de arte, com crescimento do número de leilões e também com o aumento do número de galerias de arte, situação cujo apogeu coincidiu com a fase do milagre brasileiro, entre 1970 e 1973.³ Essa situação acarretou também a con-

solidação e crescimento de mercados de arte regionais, em cidades como Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Salvador e Porto Alegre,⁴ onde houve um significativo aumento no número de galerias no período de 1975 a 1980.⁵ É em meio a esse crescimento que, em Porto Alegre, a chamada *geração 80* começa suas atividades.

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA GERAÇÃO 80

Entre o final dos anos 70 e início dos anos 80, teve lugar na Europa e Estados Unidos a emergência de várias correntes ligadas à pintura. Entre estas novas tendências, talvez por contarem com um forte aparato crítico, aquelas que tornaram-se mais conhecidas no Brasil foram a Transvanguarda italiana e o Neoexpressionismo alemão (ou *Neos Selvagens*).

A produção artística da *geração 80*, apesar de sua diversificação, estava calcada em uma concepção de arte que privilegiava o objeto artístico, porém contrariando àqueles moldes tradicionais vigentes em Porto Alegre, os quais, de um modo geral, eram caracterizados por uma pintura realizada em telas convencionais, na maioria das vezes em proporções comedidas, por uma escultura feita com materiais nobres, como o bronze e o mármore, por uma forte presença da figuração no desenho



e na gravura, e também pela existência de limites claros entre as diversas linguagens.

Devido à quantidade de jovens artistas que se encontravam em atividade nesse período, e à variedade de suas produções, para efeito de análise, dividiu-se a produção da *geração 80*⁶ em dois núcleos básicos: o primeiro referente aos artistas que trabalharam principalmente com a pintura e o segundo referente àqueles que produziram basicamente escultura e objeto. Cabe ainda sublinhar, que a maioria dos artistas oriundos do Instituto de Artes, começaram a desenvolver um trabalho pessoal em que a presença da linguagem do desenho era muito forte, provavelmente por ser ela bastante enfatizada no currículo da escola, e também pela atuação do artista Carlos Pasquetti, ex-integrante do Grupo *Nervo Óptico*, que no início dos anos 80 atuava como professor nessa Instituição.

No primeiro núcleo, dedicou-se atenção aos trabalhos de Heloísa Schneiders, Renato Heuser, Karin Lambrecht, Michael Chapman, Frantz e Cynthia Vasconcellos.

Renato Heuser e Heloísa Schneiders trabalharam inicialmente com desenho em pastel seco e oleoso respectivamente, onde não privilegiavam questões temáticas ou a figura humana, mas sim a pesquisa formal, caracterizada pela exploração da própria linguagem do desenho, enquanto possibili-

dade de construção de imagens pela linha e pela cor. Esses dois artistas, a partir da metade da década de 80, passaram a trabalhar com a pintura, onde a cor, anteriormente presente no desenho, continuaria existindo.

Também adquiriram importância Karin Lambrecht e Michael Chapman, recém-chegados da Alemanha, onde tiveram contato com a pintura dos Novos Selvagens, e com a obra de Joseph Beuys. Seus trabalhos se destacaram naquele momento, por apresentarem como proposta central a exploração da pintura enquanto linguagem.

Foram destaque ainda nomes como Frantz, com uma trajetória independente e desvinculada do Instituto de Artes, que iniciou suas atividades plásticas fazendo pichações na rua, as quais foram posteriormente levadas para a tela, resultando numa pintura abstrato-expressiva, que tinha como referência a linguagem do grafite.

O trabalho de Cynthia Vasconcellos, por outro lado, foi um dos poucos onde a figura humana esteve presente. Construída com gestos rápidos, sem a preocupação com o apuro técnico, a proporção ou a anatomia, sua pintura assemelhava-se com a linguagem das histórias em quadrinhos, aproximando-se mais daquilo que estava sendo produzido no Rio de Janeiro e São Paulo.

Pode-se afirmar que esses artistas contribuíram para uma renovação na



pintura em Porto Alegre, ao introduzirem uma maior preocupação com a construção e transgressão dos suportes, os quais também passaram a apresentar grandes dimensões e diversos formatos, fato em parte motivado pelo contato estabelecido com a arte alemã da época. Pode-se afirmar que a pintura da *geração 80*, em Porto Alegre, diferenciou-se daquela praticada em centros como São Paulo e Rio de Janeiro, por não ter privilegiado a figuração em geral e as imagens da cultura de massa em particular, apresentando uma linguagem abstrato-expressiva.

No segundo núcleo de artistas da *geração 80* de Porto Alegre, composto por aqueles que trabalharam com linguagens tridimensionais, destacam-se os nomes de Lia Menna Barreto, Fernando Limberger, Jailton Moreira e Mauro Fuke.

Lia Menna Barreto, que inicialmente realizou trabalhos utilizando a figuração e o modelo, aos poucos começou a questionar o uso da tela, da tinta e do modelo, construindo seus próprios suportes, onde aliava o uso de formas sintéticas prontas com a construção de formas em espuma, que posteriormente passou a pintar. Lançando mão de materiais até então pouco utilizados, como a espuma e os tecidos, a artista realizou aquilo que seriam as primeiras experiências com uma linguagem que ficaria entre a pintura e uma escultura com materiais não tradi-

cionais. Em suas experiências posteriores, a espuma passou a ser revestida pelos tecidos e outros materiais prontos começaram a ser inseridos nos trabalhos, o que originou uma terceira linguagem: o objeto.

Em relação à escultura propriamente dita da *geração 80*, destacam-se os trabalhos de Jailton Moreira, que também realizou instalações nos anos 80, Mauro Fuke e Fernando Limberger que, embora bastante diversos, considera-se como sendo portadores de novos elementos formais e conceituais.

Jailton, que iniciou sua formação com o desenho, trabalhou com uma concepção de escultura, onde havia um projeto anterior com base em alguma idéia. O artista buscava o apelo formal, suscitado pelas diversas partes do trabalho, na tentativa de despertar no espectador a sensação de incômodo ao olhar. Deixando de lado o fazer manual em prol da comunicação de uma idéia central, construía formas em que eram utilizados diversos tipos de materiais, como a madeira, placas de metal, vidro e outros, que nesse momento eram pouco utilizados na escultura. No final da década de 80, seus trabalhos foram adquirindo proporções maiores.

Já a escultura em madeira de Mauro Fuke, até o final dos anos 80, apresentava um forte apelo sensual e tátil, onde as formas curvas eram a tônica, remetendo a partes do corpo humano. Nos trabalhos iniciais, havia uma



ênfase no fazer, que se aproximava do fazer artesanal, porém quase sem um planejamento anterior. No final da década, a ênfase no fazer deu lugar ao projeto, e o artista passou a se interessar cada vez mais em ter total controle sobre o seu processo de criação, utilizando inclusive cálculos matemáticos para a construção de seus trabalhos.

O artista Fernando Limberger nos anos 80 trabalhou uma noção de escultura, onde a questão central era a intervenção com a tinta sobre a madeira, elemento que rompia os limites entre escultura e pintura, presente na série *Camuflagem*.

Estas três concepções de escultura acrescentaram diferenciações com a escultura existente em Porto Alegre até então, onde as questões formais eram privilegiadas, em detrimento da presença de um arcabouço conceitual; os materiais utilizados eram aqueles considerados nobres como o bronze e o mármore, e a presença da madeira e materiais não-nobres não era significativa.

Escultura em madeira, pintura sobre a escultura, escultura de espuma revestida com tecidos, objetos de plástico, placas de metal, pedaços de vidros, sucatas coladas ou penduradas na tela, telas gigantescas, com formatos inusitados ou sem chassis. Pode-se di-

zer que a *geração 80* de Porto Alegre trouxe para a produção artística sulina elementos até então inexistentes.

Diante dessa análise, percebe-se que a partir dos anos 80 na produção artística porto-alegrense os *limites entre cada linguagem tornaram-se mais tênues*, o que resultou em propostas bastante contemporâneas, onde tornava-se difícil classificar o que era pintura, escultura, desenho ou objeto. Por outro lado, a

... a diversidade passou a ser melhor aceita, passando a conviverem juntas as mais diferentes concepções sobre as diversas linguagens.

característica predominante, ao contrário da produção artística da geração anterior, foi a ênfase no fazer, no ato de construir o trabalho e não tanto na reflexão sobre este

fazer. Pode-se dizer que isto se dava pelo fato desses artistas serem muito jovens e por seus trabalhos estarem ainda em fase de amadurecimento. Além disso, o próprio mercado pedia uma produção intensa aos artistas para suprir uma grande demanda.

De outro lado, *a diversidade passou a ser melhor aceita*, passando a conviverem juntas as mais diferentes concepções sobre as diversas linguagens. O processo e o fazer individual de cada artista foram mais valorizados, sem que isso tenha impossibilitado uma certa convivência em grupo, troca de idéias ou debate sobre as produções. Também a ausência de preocupação com o apuro técnico ou com a repre-



sentação fiel do real foram características das obras. A maioria destes artistas não estava interessada em realizar estudos incansáveis da figura humana ou da perspectiva, nem mesmo em utilizar técnicas ou materiais duráveis, pois não fazia parte das suas aspirações o desejo de permanência para uma possível posteridade.

INSTÂNCIAS DE FORMAÇÃO E RECONHECIMENTO

O Instituto de Artes da UFRGS

O Instituto de Artes foi o principal núcleo de formação para os artistas da *geração 80*, podendo-se ressaltar a existência de dois grupos: o que se formou no final da década de 70, do qual participaram Karin Lambrecht, Renato Heuser, Heloísa Schneiders, Jesus Escobar e Simone Michelin Basso, e outro que se formou no início da década de 80, composto entre outros por Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Marijane Ricacheneisky, Jailton Moreira, Élcio Rossini, Luiza Meyer, Flávia Duzzo, Lúcia Koch, Fernando Limberger e Cynthia Vasconcellos. Estes grupos se organizaram com um caráter totalmente informal, tendo realizado algumas atividades e mostras em conjunto, principalmente na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, que até o final da década de 70 era ainda um espaço reservado na

maioria das vezes para artistas que vinham de fora da instituição, sendo somente de forma eventual aberta para mostra de formandos ou professores da própria escola.

Entre as exposições realizadas na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo pelo grupo formado no início dos anos 80 no Instituto de Artes estiveram: *Ah não!*,⁷ com Cynthia Vasconcellos, Eleonora Graebin, Lia Menna Barreto, Marijane Ricacheneisky e Flávia Duzzo, e *Arte Morde*,⁸ com Heloísa Schneiders, Cynthia Vasconcellos, Mara Alvares, Michael Chapman, Karin Lambrecht, Maria Lúcia Cattani, Mauro Fuke, Marijane Ricacheneisky, Élcio Rossini, Fernando Limberger e Kátia Prates.

Nesse momento, apesar de ser um pólo aglutinador de jovens artistas, o Instituto de Artes contava ainda com um quadro docente formado por professores bastante antigos, tanto na idade e tempo de instituição, quanto em relação às concepções de arte que adotavam. Eram exceções nesse sentido Renato Heuser e Carlos Pasquetti, que tornaram-se professores da escola, no final da década de 70, e foram lembrados por vários artistas em seus depoimentos,⁹ como tendo sido importantes para a nova geração pelo fato de serem jovens e possuírem um trabalho próprio, com linguagens contemporâneas.

Foi no Instituto de Artes que estes jovens artistas e suas produções adqui-



riram força e amadureceram, tendo conquistado a partir daí outros espaços, como galerias e salões de arte, para a divulgação de seus trabalhos, cabendo ainda destacar as atuações de Michael Chapman e Frantz, que estavam fora do Instituto de Artes, mas que participaram nos anos 80, de mostras em galerias e salões de arte, muitas vezes conjuntamente com estes artistas.

Mercado, Salões, Bienais e Outras Instituições

Paralelo à introdução de novos elementos formais e conceituais pela produção da *geração 80*, o mercado e as instituições de arte se encontravam em uma fase de pleno vigor, absorvendo e consagrando boa parte das produções dos jovens artistas.

Os salões de arte se constituíram no primeiro espaço para veiculação da maioria dos trabalhos da *geração 80*. Entre os salões de arte que existiam nessa década e dos quais os artistas porto-alegrenses mais participaram, esteve o Salão Nacional de Artes Plásticas,¹⁰ que sofreu um processo de descentralização a partir de 1980, facilitando a participação de artistas de Porto Alegre e de outras regiões do país.

A existência de um salão de abrangência nacional como este, serviu como elo de ligação entre as produções que ocorriam em Porto Alegre e aque-

las de outros centros, cabendo destacar o papel exercido pela FUNARTE, através do Instituto Nacional de Artes Plásticas. Esta instituição criou, no início da década de 80, a Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro, que tinha como proposta realizar mostras individuais e coletivas de arte contemporânea, através de seleção de portfólios, tendo aberto espaço para a participação, neste processo seletivo, de artistas de outras regiões do país que não apenas de Rio de Janeiro e São Paulo.

Outro marco importante para a realização de um diálogo se dava através das bienais internacionais de São Paulo. Todavia, na maioria das bienais até a metade da década de 80, só havia a participação de artistas consagrados, situação que começou a se alterar com o fenômeno *geração 80*, quando suas portas se abriram para as produções de jovens quase sem nenhum reconhecimento.

Em 1985 na XVIIIª Bienal Internacional de São Paulo, aconteceu a mostra denominada *A Grande Tela*,¹¹ onde foram reunidas lado a lado pinturas em grandes dimensões de artistas representantes do neo-expressionismo e da transvanguarda, juntamente com representantes da *geração 80* de São Paulo e Rio de Janeiro. Houve nesta mesma bienal, a mostra *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, da qual participaram artistas do Rio Grande do Sul, como Magliani, Vasco Prado, Glênio



Bianchetti, Trindade Leal, Iberê Camargo, Xico Stockinger e Karin Lambrecht.¹² Karin foi a primeira artista jovem do Rio Grande do Sul a participar de uma Bienal Internacional, abrindo caminho para outra participação na XIX^a Bienal em 1987. Nesta mesma bienal participaram ainda, em uma situação inédita, outros três artistas do Rio Grande do Sul: Telmo Lanes, Rogério Nazari e a jovem Cynthia Vasconcellos.¹³ O caso desta última artista pôde revelar algo que, no final da década, se confirmaria em relação a vários artistas deste período, que muito cedo tiveram suas produções reconhecidas pelo mercado ou instituições de arte, mas, no entanto, passada esta explosão inicial da *geração 80*, não prosseguiram produzindo.

Em relação ao mercado de arte propriamente dito em Porto Alegre, cabe destacar o papel exercido na época pelas galerias Tina Presser e Arte & Fato, que trabalharam com artistas da *geração 80*.

A Galeria Tina Presser, inaugurada em 1981, segundo sua proprietária Tina Presser¹⁴ tinha como proposta trabalhar com artistas do Rio Grande do Sul, embora sem sectarismos em relação a nomes de fora. No entanto, os nomes escolhidos para realizarem exposições já apresentavam algum tipo de reconhecimento, e também um trabalho mais amadurecido, podendo ser considerado exceção o caso de Mauro Fuke, lançado no mercado pela galeria

em 1983 com uma mostra individual.¹⁵ Em 1984, nomes como Karin Lambrecht¹⁶ e Heloísa Schneiders também lá expuseram; e, posteriormente, continuaram a realizar individuais e coletivas nesta galeria nos anos 80, juntamente com outros artistas como Renato Heuser, Michael Chapman e Lia Menna Barreto.

Percebe-se ainda como fundamental, o intercâmbio promovido por esta galeria com a galeria Thomas Cohn do Rio de Janeiro, o que possibilitou a vinda a Porto Alegre de artistas como Ivald Granato, Luís Paulo Baravelli e Rubens Gerchman, bem como daqueles “participantes” da *geração 80*, de São Paulo e Rio de Janeiro, como Leonilson e Daniel Senise, entre outros. Este intercâmbio colaborou para que artistas como Karin Lambrecht e Mauro Fuke fossem lançados no circuito de São Paulo e Rio de Janeiro, destacando-se suas participações em 1984 na mostra *Como vai você geração 80?*, ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Outra galeria que tinha como proposta trabalhar com jovens artistas, preferencialmente gaúchos, foi a Arte & Fato, inaugurada em julho de 1985, com a mostra intitulada *Oi Tenta*,¹⁷ que contou com a participação de vinte jovens artistas, entre os quais estavam Cynthia Vasconcellos, Dione Veiga Vieira, Élide Tessler, Fernando Limberger, Lia Menna Barreto, Luiza Meyer e Maria Lúcia Cattani.



O mercado de arte brasileiro e sul-rio-grandense apresentou um aquecimento até a metade da década de 80, devido por um lado aos resquícios da política econômica governamental adotada na década anterior e, por outro, ao crescimento do poder aquisitivo da classe média com o Plano Cruzado.¹⁸ Porém, essa situação era conjuntural, pois assim que o mercado de arte internacional deu os primeiros sinais de crise; mercados regionais, como o de Porto Alegre e de outros centros do país, também já se encontravam em uma situação difícil, porque não tinham uma estruturação tão forte, e também porque foram atingidos pela crise econômica que o país atravessava.

Ao analisar as obras da *geração 80* de Porto Alegre, bem como suas vinculações com o mercado e as instituições de arte, adotou-se uma outra interpretação que não aquela do binômio centro-periferia, dando lugar à noção de excentricidade que, segundo Linda Hutcheon, é uma forma de *contestação à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico*.¹⁹ Assim, percebe-se nos anos 80, não só a valorização dos grandes centros econômicos e/ou produtores de cultura, mas também uma atenção às produções culturais daqueles até então considerados periféricos, ou de menor importância. Seria possível, então, pensar a arte do Rio Grande do Sul nos anos 80 a partir desta noção, devido ao

crescente papel da indústria cultural, dos meios de comunicação de massa e da informatização, onde por exemplo a televisão passou a exercer um papel preponderante, oferecendo uma diversidade de canais, nos quais o espectador pode ter contato com realidades de diferentes pontos do planeta, introduzindo uma nova percepção espaço-temporal.

No caso da *geração 80* de Porto Alegre é inegável afirmar que a esta nova realidade somou-se o papel do mercado e das instituições de arte, como já foi aqui abordado, percebendo-se que nos anos 90 mais do que nunca os artistas já não necessitam se transferir de Porto Alegre em direção a São Paulo e Rio de Janeiro, pois apesar da crise do mercado de arte, esta cidade se apresenta como um centro alternativo.

O DIÁLOGO ENTRE A PINTURA PORTO-ALEGRENSE E ALEMÃ NOS ANOS 80

Alguns Aspectos sobre a Repercussão da Arte Alemã no Rio Grande do Sul

Uma parcela da produção pictórica da *geração 80* porto-alegrense, ao contrário de apresentar um elo direto com aquelas obras que estavam sendo produzidas em São Paulo e Rio de Janeiro, era portadora, naquele momento,



de características particulares, tendo também possuído um certo parentesco com a pintura alemã dos anos 80, onde a tendência *Novos Selvagens* se destacava.

No entanto, não se tratava do primeiro momento em que um vínculo com a arte alemã estabeleceu-se, pois, conforme Cattani, *a tendência expressiva possui raízes antigas na arte realizada no Rio Grande do Sul, 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.*²⁰

Entre os artistas atuantes no início do século que realizaram formação na Alemanha, pode-se destacar: *Pedro Weingartner* (1853-1929), que em 1878 foi complementar sua formação como artista e litógrafo na Alemanha; Ernest Zeuner (1895-1967), que viera da Alemanha em 1922, onde cursou, antes da guerra, a Academia de Artes Gráficas de Leipzig; João Fahrion (1898-1970) que recebeu uma bolsa de estudos para a Europa, partindo em 1920, passando por Amsterdam, Berlim e Munique; Rolf Krahe, que voltara da Alemanha em 1930 depois de estudar dois anos na Academia de Artes Aplicadas de Munique; Júlio Schmischke, artista alemão que estudara em Munique e Königsberg radicando-se no Rio Grande do Sul desde 1925; e José Lutzemberger, aquarelista, artista alemão radicado no estado.²¹

Estes artistas, apesar de apresentarem em suas obras elementos naturalistas, ao realizarem estudos na Alemanha, produziram principalmente na linguagem da gravura, trabalhos em que incorporavam-se alguns elementos do expressionismo, tendência que tivera lugar nesse país a partir do início do século. Pode-se dizer que a atuação destes artistas divulgou de certo modo no Rio Grande do Sul uma tendência expressiva. Júlio Schmischke, por exemplo, manteve por volta de 1925 um curso de gravura, e Ernest Zeuner e João Fahrion tiveram, também nessa época, suas atividades ligadas à *Revista do Globo*, o que fazia com que seus trabalhos de ilustração alcançassem uma maior repercussão.

Assim, se de um lado houve no Rio Grande do Sul, no início do século, a presença de artistas vindos da Alemanha, ou que lá realizaram suas formações, até o início da década de 80, o movimento entre Porto Alegre e Alemanha não foi significativo.

A projeção alcançada pela arte alemã desde o final dos anos 70 esteve presente através de exposições, principalmente na Europa e Estados Unidos. Entre estas, pode-se citar: em 1979 a mostra retrospectiva de *Joseph Beuys* no Museu Guggenheim; em 1981 a mostra *A New Spirit in Painting* na Academia Real de Artes de Londres e *Arte Alemã Hoje* em Paris; em 1982 *A Jovem Pintura Alemã* em Bologna; em

1983 e 1984 a mostra itinerante da nova arte alemã intitulada *Expressões*; em 1984 *Origem e Visão* em Madri e Barcelona, *A partir daqui* em Düsseldorf, *A metrópole reencontrada* em Bruxelas; e em 1985 em Londres *Arte Alemã no século XX*.²²

Ao analisar os arquivos da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes da UFRGS) e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, é inegável a forte presença de atividades culturais ligadas à arte e à cultura alemã em Porto Alegre, principalmente nos anos 80, promovidas geralmente por estas duas instituições em conjunto com o Instituto Goethe.

Entre estas várias atividades que se destacaram no final dos anos 70 e anos 80, estiveram algumas mostras de arte alemã realizadas na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes, em promoção conjunta com o Instituto Goethe. Estas mostras eram de caráter diversificado, indo da fotografia documental e caricatura até a arte contemporânea. Nesse sentido, destacaram-se, em 1978, as mostras *Nova Geometria – Arte Contemporânea da República Federal da Alemanha*,²³ e a mostra *Tendências Informais – Arte Contemporânea na República Federal da Alemanha*.²⁴ Em agosto de 1979 realizou-se, neste mesmo local, a exposição *Cores – Arte*

Contemporânea na República Federal da Alemanha e, em 1980, a mostra *Espaços – Arte Gráfica Contemporânea da República Federal da Alemanha*.²⁵ Estas mostras faziam parte das doze coleções da série *Tourneering* sobre a arte gráfica alemã.

Nos anos 80 também estiveram presentes de forma expressiva no Museu de Artes do Rio Grande do Sul²⁶ di-

... os artistas de certo modo pareciam preferir buscar uma pluralidade de centros de formação artística.

versas atividades como mostras de arte, projeção de filmes e palestras ligadas à cultura e arte alemãs. Entre estas atividades, estavam, em 1983, o

workshop com o professor Deteeff Noack da Universidade de Berlim; em 1985, o encontro com o artista Peter Bommels²⁷ de Frauenberg, participante da XVIII Bienal de São Paulo que falou sobre o seu trabalho e as tendências do Grupo Muhlheimer Freiheit, grupo este oriundo de Colônia e que contava com nomes como Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Gerard Kever e Gerhard Naschberger e tinha uma concepção de pintura diferente daquela adotada pelos artistas de Berlim (entre os quais Anselm Kiefer) não havendo a busca de um passado alemão, mas sim a dissolução deste, em uma linguagem onde podiam ser aproveitados vários temas e estilos. Neste mesmo ano, houve também a palestra com Ligia D'Andrea e



Karin Lambrecht²⁸ sobre a situação das artes plásticas e dos artistas na Alemanha.

Em 1987, Margareth Jochinsen²⁹ realizou no MARGS a palestra sobre o papel da mulher nas artes plásticas alemãs, em que fez uma retrospectiva desde o nazismo, passando por Joseph Beuys e a arte conceitual. Também nesse ano acontecia no MARGS a mostra *15 Artistas Berlinenses*, entre os quais participaram Elvira Bach, Hermann Bachmann, Georg Baselitz, Akbar Behkalam, Stephanie Vogel, Gernot, Klaus Vogelgesang, Manfred Henkel, Maina Mirian Minsky e Christa Biederbick, que segundo Décio Presser,³⁰ demarcava a importância da arte realizada em Berlim no contexto internacional.

A repercussão da arte alemã a partir do final dos anos 70 deveu-se também à crescente importância da Documenta, que, desde 1955, realiza-se em Kassel em intervalos regulares de quatro a cinco anos, tendo se constituído num espaço para as novas correntes artísticas, principalmente da Alemanha.

O contato do Rio Grande do Sul com a arte alemã deveu-se em parte à atuação das instituições artísticas citadas que, entre o final dos anos 70 e anos 80, promoviam exposições que privilegiavam linguagens de fácil transporte, como o desenho e a gravura.

Em Porto Alegre, a partir dos anos 60, os artistas de certo modo pareciam preferir buscar uma pluralidade de centros de formação artística. Entre estes artistas, pode-se citar nomes como o de Regina Silveira, que estudou na década de 60 na Espanha, e Vera Chaves Barcellos, que nesta mesma década realizou formação em Londres, Paris e Rotterdam. Também no final dos anos 70 e anos 80 houve um movimento expressivo de professores-artistas do Instituto de Artes em direção aos Estados Unidos, entre os quais Carlos Pasquetti, Alziro Azevedo, Luís Barth, Romanita Disconzi, Nilza Haertel e Mara Álvares.

Foi a partir dos anos 80, que uma parcela dos artistas da *geração 80* porto-alegrense, composta por Karin Lambrecht, Renato Heuser, Michael Chapman, Heloísa Schneiders e Frantz apresentou uma produção pictórica marcada por questões presentes na arte alemã deste mesmo período, principalmente na tendência *Novos Selvagens*, cuja pintura apresentava, entre outras questões, a recuperação da temática e da figuração. Apesar de considerar a presença de elementos comuns na pintura destes artistas, propõe-se aqui realizar uma breve análise de suas trajetórias e produções individuais de modo a não desmerecer suas obras, suas histórias pessoais, bem como os elementos particulares de seus processos de criação.



Breve Panorama da Produção de Cinco Artistas

Karin Lambrecht, nascida em Porto Alegre em 1957, realizou sua formação inicial no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, ingressando em 1975 no Instituto de Artes da UFRGS, onde permaneceu até 1979, tendo graduado-se em desenho e gravura. Neste período inicial, Karin participou juntamente com outros alunos desta instituição de algumas atividades ligadas à arte postal, bem como em 1979 da fundação do *Espaço NO*.

Em 1980, a artista optou por realizar uma viagem de estudos para a Alemanha, ingressando na Escola Superior de Artes de Berlim (Hochschule der Kunst), na República Federal da Alemanha, local onde estudou de 1980 a 1982, sob a orientação do professor Raimunde Girke, e onde neste período lecionavam artistas como Georg Baselitz e estudavam artistas que pouco tempo depois tornaram-se conhecidos como integrantes da tendência *Novos Selvagens*.

O trabalho da artista no início dos anos 80 já demonstrava uma sintonia com as questões que estavam em discussão na Escola Superior de Arte de Berlim, ou seja, uma tendência expressiva, na qual a matéria primeira da pintura, a cor e a pincelada e o uso de suportes gigantescos eram o centro das pesquisas.

Se a obra da artista não tinha na figuração um elemento central, questão presente nas obras dos artistas neo-expressionistas, por outro lado a partir da metade da década de 80, seu trabalho apresentava um forte envolvimento com questões temáticas. Estas eram trabalhadas, não de forma figurativa mas através da exploração dos materiais utilizados e seus significados, muitas vezes com a inserção de elementos escritos nas telas, características que aproximavam-se dos trabalhos de Joseph Beuys e de seu aluno Anselm Kiefer, pois os dois artistas tinham como preocupação o uso de materiais a partir de seus significados. Kiefer também resgatava em seus trabalhos figuras míticas, o passado alemão e, num momento posterior, a questão judaica.³¹ Karin Lambrecht, na série *O Nascimento do Tempo*, composta por quatro trabalhos e exposta na XIX Bienal Internacional de São Paulo, desenvolveu a temática em torno da figura bíblica de Ester, uma mulher judia.³²

Os elementos formais particulares da produção de Karin Lambrecht estão vinculados à presença da abstração em detrimento da figuração, e também pela transgressão mais marcada do suporte através de uma pintura-objeto, que começou a praticar, entre metade e final dos anos 80.

Pode-se ainda destacar enquanto uma especificidade do trabalho da artista, a exploração de temáticas relacio-



nadas ao feminino, através da exploração de materiais, como a terra. Segundo a artista, em seu depoimento, o próprio material tem sua memória e seu interesse por materiais como a terra, e também por objetos que são considerados lixo pela nossa sociedade, faz com que sua obra em muitos momentos coloque a indagação em relação à origem e à idéia de finitude. Essa questão também envolveria aquelas obras do final dos anos 80, em que utilizava a forma da cruz, aspecto recuperado novamente em sua obra atual.

O binômio terra-sucata, no entanto, apresenta-se totalmente vinculado à pintura, pois segundo seu depoimento, mesmo na década de 80, quando fazia os referidos objetos, seu trabalho continuava a ser pintura. Assim, pode-se dizer que as pinturas-objeto de Karin de certo modo anteciparam uma tendência que apareceria na década de 90, quando artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, como Nuno Ramos, começaram a realizar trabalhos com sucatas agregadas à tela.

Atualmente, a obra da artista apresenta modificações, se comparada àquela dos anos 80, pois o exagero presente naquele período, seja pela transgressão do suporte ou pelo uso intenso da cor, foi deslocado, depurado e a tridimensionalidade tornou-se presente no trabalho atual de uma forma mais sutil, através dos rasgos na tela. Porém, continuam interessando à artista

o uso enquanto tema de questões ligadas à natureza, onde estão envolvidos elementos como a terra, a água, a selva e o céu, estes por sua vez, continuam a surgir através do emprego de certos materiais ou muitas vezes pela presença de elementos escritos nas telas.

O artista *Michael Chapman* nasceu em 1948, em Reading, na Inglaterra. Residiu em Londres, Paris e Amsterdam e, assim como Karin Lambrecht, realizou sua formação como artista plástico a partir de 1979, na Escola Superior de Arte de Berlim, na República Federal da Alemanha, local onde também realizou curso de mestrado, sob a orientação de Shinkichi Tajiri. Embora esta escola, nesse período, fosse o berço da pintura selvagem, o artista vivenciou experiências anteriores importantes para o seu trabalho, relacionadas à produção poética, tendo participado de alguns festivais desta modalidade, e atuado junto ao grupo *Exploding Galaxy*, o qual reunia alguns ex-integrantes do grupo Fluxus, e que nos anos 60 realizava em Londres performances e happenings, entre outras atividades.

Fruto dessas duas experiências, o grupo *Exploding Galaxy* e a Escola Superior de Arte de Berlim, percebe-se no trabalho do artista duas naturezas de pesquisas, uma de caráter experimental e outra mais vinculada à pintura.

A produção experimental de Michael Chapman esteve presente na mostra realizada conjuntamente com



Karin Lambrecht no *Espaço NO* em dezembro de 1981,³³ na qual o artista mostrou um conjunto de trabalhos denominado *Receitas de Arte*, em que utilizava materiais orgânicos como melancias e bananas, perfuradas por pregos, que gradualmente iam se decompondo, explorando a transformação dos materiais, no aspecto visual e olfativo. Esta mesma proposta foi mostrada em 1983 na atividade *3 Processos de Trabalho*,³⁴ realizada no Instituto Goethe, juntamente com Karin Lambrecht e Heloísa Schneiders da Silva.

Estes trabalhos, conforme explicitou Michael em seu depoimento,³⁵ tinham como ênfase a observação e questionamento do próprio processo de criação artística, questão presente em todo o seu percurso. Ao realizar este tipo de experiência, onde a pesquisa das propriedades dos materiais estava implicada, pode-se perceber uma proposta portadora de elementos compatíveis com a obra de Joseph Beuys, com quem Michael chegou a ter contato no período em que se encontrava na Alemanha. Cabe colocar que, nesse momento, o uso de materiais alternativos, não-duráveis ou até efêmeros, não encontrava espaço em Porto Alegre ainda, pois mesmo o *Grupo Nervo Óptico*, que havia desenvolvido a exploração de novas linguagens, não realizou experiências desta natureza.

Paralelo a isto, Michael Chapman já desenvolvia a pintura desde seu in-

gresso na Escola Superior de Artes de Berlim, onde pode-se dizer havia de um lado uma forte preferência pela pintura, e de outro, idéias ainda remanescentes do conceito ampliado de arte de Joseph Beuys.

Desde os primeiros trabalhos de pintura, o artista tinha como questão central a pesquisa da cor e dos suportes, que apresentavam grandes dimensões. Embora o artista tenha feito algumas experiências com objeto, este tipo de trabalho nunca chegou a estar totalmente relacionado à pintura como no trabalho de Karin Lambrecht. Assim, sua pintura inicialmente evidenciava uma referência expressionista com a presença de pinceladas ritmadas, onde a sobreposição em uma trama de várias camadas de cores pode ser observada, mas diferentemente dos pintores selvagens, não apresentava elementos figurativos. No entanto, havia por parte do artista uma interação com o ambiente visível, que era referenciado na tela através do movimento da pincelada e da cor. Esta característica pode ser percebida nas telas pintadas após sua estadia no Brasil, em que a vegetação e as favelas foram usadas como referentes.

Nos trabalhos posteriores de Michael, pertencentes à segunda metade dos anos 80, os elementos presentes no início da década continuaram existindo, porém deram lugar a uma crescente depuração em termos de cores e pinceladas, passando a buscar situações



mais sutis de transparência dentro da tela. Porém, este abrandamento do aspecto matérico da pintura é acompanhado por outro lado, de uma pesquisa sistemática de diferentes formatos para o suporte tradicionalmente retangular da pintura. Contudo, o interesse do artista não está relacionado somente à transgressão do suporte, mas sim à interação entre estas intervenções e a pintura propriamente dita. Nesse processo, são observadas como se dão as relações entre as várias partes do suporte que sofreu intervenção, e aquilo que vai sendo pintado sobre a tela. Assim, o foco de sua produção centrou-se cada vez mais no processo de construção do trabalho, interesse que já existia no início da década nas experiências com materiais efêmeros, que adquiriu com o passar do tempo uma maior sistematização, dando lugar a um certo controle e inclusive ao planejamento anterior, no caso dos suportes. Tendo se dedicado à observação e pesquisa de seu próprio processo, Michael Chapman, elaborou um sistema construtivo próprio, em que apesar de não conhecer os possíveis resultados, não coloca o acaso como algo aleatório, mas parte de uma seqüência de operações.

Renato Heuser possui uma trajetória semelhante a dos dois artistas referidos anteriormente, tendo realizado sua formação no Instituto de Artes da UFRGS, onde concluiu o curso em 1978, e tendo-se tornado, em 1979,

professor nesta mesma instituição. O trabalho inicial do artista, como já foi referido, estava centrado na linguagem do desenho, e também muitas vezes à serigrafia, possuindo um caráter figurativo, onde os estudos anatômicos eram importantes, muitas vezes beirando à ilustração.

A linguagem do desenho esteve presente no trabalho de Renato Heuser até meados de 1984, ano em que transferiu-se para a Escola Superior de Arte de Berlim na Alemanha, local onde freqüentou o curso de Raimunde Girke, durante aproximadamente dois anos. Esta mudança de ambiente e a nova formação deram uma outra orientação para o trabalho do artista, que começou a desenvolver a pintura, produzindo trabalhos em que a figuração e a temática estavam ausentes, em detrimento da fisicalidade, da ação e do movimento,³⁶ embora ainda pudesse ser observada nestas primeiras pinturas a existência de uma estrutura do desenho. Paralelo ao interesse pela matéria da pintura, onde a cor e a presença da pincelada eram evidentes, surgia na época, segundo o artista, um trabalho de pesquisa dos suportes.

Trabalhar o suporte da pintura através da construção de diferentes formatos de bastidores, parecia ser uma característica que perpassava os trabalhos de Karin, Michael e Renato, o que no início dos anos 80 no Rio Grande do Sul e centros como São Paulo e Rio de



Janeiro, onde emergia a *geração 80*, era uma questão quase inexplorada.

Pode-se constatar que a pesquisa e a transgressão dos suportes eram elementos em parte advindos da estadia destes artistas em Berlim, conforme o depoimento de Renato Heuser: *Eu tinha a preocupação com a origem das coisas, de fazer o bastidor, fabricar a tinta [...] Também eu acho que se fazia muito isso na Alemanha: construir. Foi lá que eu tive mais contato com uma coisa mais crua, de fabricar pigmento, fabricar tinta [...]*.³⁷

A fabricação do material, seja através da construção dos bastidores ou da confecção das tintas, questões presentes até hoje no trabalho de Michael Chapman e Karin Lambrecht, eram características da pintura dos *Novos Selvagens*, e segundo depoimento de Renato estavam relacionadas ao fato de que fabricar o próprio material barateava o custo. Atualmente, as operações de transgressão do suporte, efetuadas por Renato Heuser nos anos 80, deram lugar ao interesse pela matéria pictórica pura, onde a presença de uma estrutura do desenho, característica das pinturas iniciais está ausente, podendo-se novamente observar uma preferência pela cor e o uso da transparência dentro de telas em formatos retangulares.³⁸

A pintura de *Heloísa Schneiders* pode ser caracterizada como sendo portadora de elementos formais semelhantes às obras dos artistas referidos

anteriormente. Graduada pelo Instituto de Artes da UFRGS em Desenho (1978) e Pintura (1979), realizou uma viagem de estudos e observação pela Europa e Estados Unidos em 1981. Ao retornar desta viagem, montou juntamente com Karin Lambrecht (recém-chegada Berlim) uma sala para orientar a produção de jovens artistas, também tendo realizado com esta artista e Michael Chapman outras atividades didáticas.

Até o ano de 1983, a linguagem preferencial de Heloísa Schneiders era o desenho com pastel seco, em que destacavam-se a ausência da figuração, a preocupação com o espaço e o uso de formas, que eram construídas através da cor. Ao realizar a passagem do desenho à pintura, gradualmente estas formas foram adquirindo outras características, transformando-se em figuras, como na série “lobos”, que eram trabalhadas com a cor e com pinceladas expressivas.

Embora não tenha dirigido-se à Alemanha, a artista ressaltou em seu depoimento que: *Nessa época, tava bem no auge a “arte selvagem” na Europa, e eu acho que é claro que teve as suas conseqüências aqui [...] é claro que a gente tava atento a isso mas eu acho que eu participei disso meio de lado, é nessa época que eu tava pintando os lobos [...] era a minha maneira de filtrar estes acontecimentos*.³⁹

Cabe colocar que nesse momento não só estavam sendo realizadas



na cidade várias exposições de arte alemã, promovidas pelo Instituto Goethe, como a artista tinha também estreito contato com Karin e Michael, que haviam freqüentado a Escola Superior de Artes de Berlim, o que de certa forma leva a crer que algumas questões da pintura selvagem, chegavam em Porto Alegre, através desses dois artistas.

A incursão da artista na linguagem da pintura também provocou a ruptura com o suporte retangular usado tradicionalmente, resultando numa pesquisa em que estes adquiriram formatos que acompanhavam seu trabalho anterior. Assim, a pintura da artista passou a assentar-se em suportes construídos com galhos de árvores, os quais adquiriam características orgânicas e táteis, remetendo a formas humanas e presentes na natureza. Esta relação homem-natureza, de certa forma também presente de outro modo no trabalho de Karin Lambrecht, é considerada fundamental por Élica Tessler: *A alusão ao primitivo, à pureza de um mundo de relações entre homem e natureza já estava incluída na fase anterior do trabalho de Heloísa. Da figura do lobo, ficou seu olhar indagador. De seu movimento, resta-nos um rastro. É por ali que devemos seguir. O caminho está marcado por estacas.*⁴⁰

No ano de 1985, Heloísa transferiu-se para Buenos Aires, cidade que durante os anos 70 e 80 era pouco procurada por artistas porto-alegrenses,

tendo lá residido durante dez anos. A partir de 1985, freqüentou a Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, sob a orientação de Juan Pablo Renzi. Segundo o depoimento da artista, esta experiência foi importante, pois embora esta cidade não desfrutasse na época de uma reputação tão grande quanto outros centros da Europa, Estados Unidos e mesmo de capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo, era um centro mais cosmopolita se comparado a Porto Alegre, e costumava abrigar grandes exposições de arte, que muitas vezes não chegavam aqui.

A partir da experiência na capital argentina, a artista começou a substituir os galhos que formavam as estruturas mais orgânicas por materiais como a sucata, que recolhia no porto dessa cidade. Segundo seu depoimento, os trabalhos com as sucatas estavam associados à idéia de escavar, de descobrir elementos desgastados pelo tempo, recuperando-os. Observa-se que, a partir desse momento, as dimensões do suporte da pintura aumentaram e voltaram a apresentar formatos retangulares.

Antônio Augusto Frantz caracterizou-se por uma trajetória bastante particular se comparada aos quatro artistas analisados anteriormente, pois residiu na cidade de Rio Pardo, no interior do Rio Grande do Sul, até o ano de 1982, não tendo freqüentado nenhum



curso oficial de formação artística. Além disso, este artista durante a década de 80 permaneceu vivendo e produzindo em Porto Alegre, de onde se deslocou para a Alemanha durante um período breve, em 1989 e depois em 1990. Desse modo, este deslocamento já se dava num momento em que a pintura selvagem, estava cristalizada e já havia sido absorvida pelos artistas brasileiros, pois vários artistas dessa tendência já tinham mostrado seus trabalhos em bienais internacionais de São Paulo.⁴¹

O trabalho de Frantz pode ser dividido em duas fases: a primeira, relativa aos anos 80, período em que o artista encontrava-se mais atuante e realizava pinturas que se aproximavam da linguagem do *grafitti* e da pichação, e uma segunda fase mais matérica, no início da década de 90, posterior a sua estadia na Alemanha. Além disso, o artista desenvolveu trabalhos em aquarela e experiências ligadas à escultura.

Frantz no início de suas atividades desenvolvia a pichação e o *grafitti* na rua, pois fazia parte de seu interesse, a capacidade de comunicação da produção artística. Posteriormente, o artista passou a produzir pinturas, em que as telas eram trabalhadas com areia se aproximando da idéia de muro. No entanto, esses trabalhos continuavam apresentando como elementos centrais as características das pichações, ou seja, formas simples, geralmente nas cores preto, branco e vermelho, acompanha-

das de palavras ou frases escritas, em que a tinta muitas vezes escorria.

O interesse do artista era a comunicação com uma economia máxima de elementos, levando-lhe a escolher e explorar a forma do X, que neste momento era enriquecida de significados, pois vivia-se ainda o período do regime militar em que as eleições se davam de modo indireto, o que tornou este símbolo um sinônimo da palavra voto.

Aos poucos, o foco inicial do artista alterou-se fazendo com que a pesquisa formal e a pintura enquanto linguagem plástica passassem a ser importantes. Em consequência disso, seus trabalhos entre 1983 e 1987 apresentam uma pesquisa formal crescente caracterizada pela busca de transparências e sobreposição de planos e texturas.

Juntamente com estes novos elementos, o artista passou a se interessar pela pesquisa do suporte da pintura, com a eliminação dos bastidores, o que resultou somente na sobreposição de películas de tinta, característica que se aproximava de uma tendência presente em Porto Alegre nos artistas já analisados.

Apesar de não ter havido por parte de Frantz um contato sistemático com produções de centros europeus, pode-se observar que nesse momento os salões de arte, dos quais foi um ativo participante, lhe possibilitaram um intercâmbio com produções de outras capitais do país, principalmente de São



Paulo, onde nomes como Alex Vallauri e Carlos Matuck vinham desenvolvendo o *grafitti*.

O repertório formal do artista apresentava elementos presentes em obras de artistas de outros centros no mesmo período, como São Paulo, bem como na Alemanha, onde A. R. Penck desenvolvia uma obra marcada pelo uso de elementos do *grafitti*. No entanto, a produção pictórica de Frantz, assim como as dos outros artistas analisados possui especificidades, caracterizadas principalmente pelo seu modo particular de transgredir o suporte e pela ausência da figuração. Segundo depoimento do artista, havia uma preocupação de trabalhar com palavras, com elementos existentes na rua, não com algo totalmente abstrato, sendo seu trabalho *muito parecido com o muro daquele momento*.⁴² Frantz salientou ainda que suas pichações e pinturas diferiam daquelas praticadas em São Paulo, por não apresentarem imagens, e também por terem sido naquele momento portadoras de um elemento político, aproximando-se das pichações que eram feitas na Alemanha por grupos políticos.

O trabalho desse artista desenvolveu-se até o final da década de 80, sem um contato direto com a produção alemã, tendo havido de sua parte um conhecimento posterior das obras de Anselm Kiefer, A. R. Penck e Gerard Richter, com os quais se identificava.

Esta identificação foi a razão pela qual, segundo seu depoimento, pode atribuir-se a escolha desse país em 1989 e em 1990, para duas estadias de três meses. Frantz coloca que a Alemanha foi escolhida, em lugar de São Paulo: *[...] porque a produção cultural no mundo, que se falava era a alemã. Tinha aquela coisa da Transvanguarda, do Bonito Oliva na Itália, eu não gostava muito [...] Me interessava a coisa mais profunda da pintura na Alemanha. Tinha um sentido a pintura*.⁴³

Frantz realizou sua primeira viagem a passeio para a Alemanha em 1989, onde conheceu galerias e museus de Berlim, Hamburgo e Colônia. Um ano depois, em 1990, retornou a esse país, onde trabalhou por três meses em um atelier na cidade de Kiel e teve contato principalmente com estudantes de artes, considerando que depois dessa estadia sua produção modificou-se, tendo havido uma maior preocupação com o espaço ocupado pelos trabalhos, que tiveram suas dimensões aumentadas.

A análise da produção pictórica desta parcela da *geração 80* porto-alegrense, teve como objetivo estabelecer um outro enfoque que não aquele centrado na idéia de *identidade*, mas sim na lógica da *identificação*. Esta, conforme coloca Maffesoli, constrói-se a partir da relação com o outro, não constituindo-se muitas vezes como diferença. Assim o *“eu” é feito pelo outro, em todas as modulações que se*



*pode dar a essa alteridade. Esse outro poderá ser Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos, e [...] esses "outros" que pululam em mim.*⁴⁴

Dessa forma, utilizou-se nessa pesquisa a noção de identificação por esta parecer mais adequada para a compreensão da situação instalada a partir da produção artística da *geração 80* em Porto Alegre, em que o elemento decisivo foi a presença da diversidade de referências espaço-temporais

e de repertórios plástico-formais, e não a busca da identidade como algo único e fixo.

Dentro dessa diversidade estabeleceu-se, considerando o grupo de artistas analisados uma forte relação com a arte alemã (outros vínculos podem ser estabelecidos a partir de outros grupos), que apresentou-se não como um modelo imposto, mas como um diálogo, onde houve contribuições dos dois lados.



NOTAS

¹ Em relação a este assunto ver CARVALHO, Ana Maria Albani. *"Nervo Óptico" e "Espaço NO": a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre : Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994. p.161.

² Conforme ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 5. ed., 1994. p.121.

³ Conforme DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo : Perspectiva, EDUSP, 1989. p.189.

⁴ Em relação à formação destes mercados regionais ver MICELI, Sérgio. O Processo de "Construção Institucional" na Área Cultural Federal (Anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo : DIFEL, 1984. p.75.

⁵ BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995. p.121.

⁶ Outros nomes que também atuavam nos anos 80, não foram aqui analisados. Alguns que já vinham atuando desde os anos 70, como Mara Álvares, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Telmo Lanes e Rogério Nazari e outros que nesse período produziam gravura, desenho e fotografia como: Maria Lúcia Cattani, Maristela Salvatori, Carlos Wladimirsky, Alfredo Nicolayewsky, Leopoldo Plentz, Martin Streibel Ronaldo Kiel, Kátia Prates, Luíza Meyer, Flávia Duzzo, Élcio Rossini, Marijane Ricacheneisky, Rochele Costi, entre outros.

⁷ Esta mostra ocorreu de 31/05/1984 a 14/06/1984, segundo folheto de divulgação da mesma, do arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

⁸ Ocorrida em outubro de 1984, segundo matéria de *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 out. 1984. p.5.

⁹ Os artistas entrevistados foram: Frantz, Renato Heuser, Heloísa Schneiders, Karin Lambrecht, Mauro Fuke, Lia Menna Barreto, Cynthia Vasconcellos, Fernando Limberger e Michael Chapman.

¹⁰ A participação dos artistas foi avaliada pelos registros nos jornais da época. Foram destaque o salão Jovem Arte Sul América, o Salão do Jovem Artista e outros salões de menor importância ou menor participação, entre os quais o Salão de Pernambuco e o Salão de Santa Maria.

¹¹ Conforme FARIAS, Agnaldo. Breve Roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994). In: BIENAL BRASIL SÉCULO XX / Nelson Aguilar (org.). São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, catálogo da exposição, 1994. p.431-432.



¹² Segundo FRÓES, Maria Lúcia. Presença Gaúcha na Bienal. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 jul. 1985. p.8.

¹³ Segundo VIOLA, Marco Celso. Mural. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 out. 1987. Segundo Caderno, p.12.

¹⁴ Segundo HOHLFELDT, Antônio. Galeria Tina Presser completa um ano. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 dez. 1982. p.15.

¹⁵ Este artista realizou na Galeria Tina Presser duas individuais, uma em 1983 e outra em 1986, segundo seu depoimento em 21/01/1997 e catálogo da mostra *Mauro Fuke 1985-1986*, ocorrida de 13 de março a 15 de maio de 1996, no Museu Guido Viaro, Curitiba.

¹⁶ A artista realizou ainda individuais na Galeria Tina Presser, nos anos de 1986 e 1989, segundo currículo presente no catálogo da mostra de pinturas da artista no *Projeto Obra em Evidência* (7ª edição), ocorrida de 28/09/93 a 10/10/93, no MAC-RS.

¹⁷ Conforme FRÓES, Maria Lúcia. Arte Despojada. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 jan. 1985. Segundo Caderno, p.8.

¹⁸ Várias galerias foram abertas no país em meio à euforia do Plano Cruzado. Entre estas destacam-se a Galeria Pace (Belo Horizonte, MG), Galeria Usina (Vitória, ES), Arte & Fato (Porto Alegre, RS), conforme FRÓES, Maria Lúcia. Mercado: momento de reflexão. *Galeria*, São Paulo, n.5, p.36-38, 1987.

¹⁹ HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1981. p.89.

²⁰ CATTANI, Icléia B. Arte Contemporânea e Identidade Cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). *Porto Arte*, v.3 n.6. Porto Alegre : Instituto de Artes, UFRGS, dez. 1992. p.63.

²¹ Dados obtidos em SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul. 1900-1980*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1981.

²² Segundo FAUST, Wolfgang Max; MAHLOW, Dietrich; WIESE, Stephan von (et.al.). *Arte en la República Federal de Alemania. hoy*. Bonn : Inter Naciones, 1988. s.p.

²³ Esta mostra se realizou de 05/07 a 16/07/1978, segundo arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

²⁴ Esta mostra se realizou de 25/09 a 10/10/1978, segundo arquivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. No folheto desta mostra não constavam os artistas participantes.

²⁵ Segundo matéria: Gravuras Alemãs em Exposição. *Zero Hora*, 2 jul. 1980. Segundo Caderno/Abertura, p.2.

²⁶ Este museu teve nos anos 80 uma atuação destacada, trazendo artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como promovendo a arte do Rio Grande do Sul. No entanto, a presença mais



marcante era daqueles artistas consagrados, embora tenham sido realizadas mostras de jovens artistas, inclusive individuais, a partir da criação em 1984 do Espaço Investigação.

²⁷ Segundo FRÓES, Maria Lúcia. Notas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09 out. 1985 e arquivo da biblioteca do MARGs.

²⁸ Palestra ocorrida no dia 23/08/1985 no MARGs, conforme arquivo da Biblioteca do MARGs.

²⁹ Segundo VIOLA, Marco Celso. O papel da mulher na arte alemã. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 mai. 1987. Em *Foco/Segundo Caderno*, p.5. Sabe-se que durante a década de 80 nos anos que realizaram-se as Documentas de Kassel, houve no Instituto Goethe palestras com projeção de slides com os curadores desta mostra. No entanto, não foram encontradas nos arquivos desta instituição informações referentes a estes eventos.

³⁰ PRESSER, Décio. Toda a força da arte feita atualmente na Alemanha. *Correio Do Povo*, Porto Alegre, 23 dez. 1986. *Varietades*, p.23.

³¹ Segundo HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1997. p.187.

³² Depoimento da artista à autora em 25/02/1997.

³³ Michael Chapman vem ao Brasil juntamente com Karin Lambrecht no final de 1981, permanecendo até 1986 entre Porto Alegre e Berlim, ano no qual passou a residir definitivamente em Porto Alegre. Atualmente o artista reside em Rio Grande/RS, onde é professor da disciplina de Pintura do curso de Educação Artística da Universidade de Rio Grande.

³⁴ Segundo cartaz de divulgação do Instituto Goethe, esta atividade realizou-se de 22 a 29 de novembro de 1983.

³⁵ Segundo depoimento do artista à autora em 27/01/1997.

³⁶ Segundo depoimento do artista à autora em 23/01/1997.

³⁷ Depoimento do artista à autora em 23/01/1997.

³⁸ Depoimento do artista à autora em 23/01/1997

³⁹ Depoimento da artista à autora em 22/01/1997.

⁴⁰ TESSLER, Élida Starosta. *Tornar visível – questões da representação na pintura atual de He-loísa Schneiders da Silva*. Curso de Especialização em Artes Plásticas – Suportes Científicos e Práxis, PUCRS. Porto Alegre, monografia final de especialização, dez. 1986. p.48.

⁴¹ Entre esses artistas estava Anselm Kiefer, que mostrou suas obras na XIX Bienal Internacional de São Paulo de 1987 e outros artistas alemães que participaram da mostra *A Grande Tela*, segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo de 1985.

⁴² Depoimento do artista à autora em 20/01/1997.



⁴³ Depoimento do artista à autora em 20/01/1997.

⁴⁴ MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis : Vozes, 1996. p.306.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Ana Lúcia. *Pintura e transgressão: o caso da geração 80 em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre : Curso de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.
- BASBAUM, Ricardo. *Pintura nos anos 80, algumas observações críticas*. Gávea. Rio de Janeiro : PUCRJ, 1988.
- BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas recentes*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995.
- CARVALHO, Ana Maria Albani. *"Nervo Óptico" e "Espaço NO": a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre : Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa : Edições 70, 1987.
- CATTANI, Icléia B. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). *Porto Arte*. v.3 n.6. Porto Alegre : Instituto de Artes, UFRGS, dez. 1992.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo : Perspectiva, EDUSP, 1989.
- FAUST, Wolfgang Max; MAHLOW, Dietrich; WIESE, Stephan von (et. al.). *Arte en la República Federal de Alemania, hoy*. Bonn : Inter Naciones, 1988. s.p.
- FRÓES, Maria Lúcia. Mercado: momento de reflexão. *Galeria*. São Paulo, n.5, p.36-38, 1987.
- _____. Notas. *Zero Hora*. Porto Alegre, 09 out.
- _____. Arte despojada. *Zero Hora*. Porto Alegre, 17 jan. 1985. Segundo Caderno, p.8.
- GRAVURAS Alemãs em Exposição. *Zero Hora*. 2 jul. 1980. Segundo Caderno/Abertura, p.2.
- HOHLFELDT, Antônio. Galeria Tina Presser completa um ano. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 02 dez. 1982. p.15.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1981.



- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1997.
- KARIN LAMBRECHT. Pintura. 7º Projeto Obra em Evidência. Porto Alegre : Museu de Arte Contemporânea, Instituto de Artes Visuais, Sistema Estadual de Museus, Secretaria Estadual de Cultura e Governo do Estado do Rio Grande do Sul, set. 1993. (Folheto da exposição).
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis : Vozes, 1996.
- MAURO FUIKE 1985-1986, Museu Guido Viaro, Curitiba. 13 de março a 15 de maio de 1996. (Catálogo da exposição).
- MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo : DIFEL, 1984. p.75.
- MORAIS, Frederico. A pintura resiste. In: BR-80. Pintura Brasil década de 80. São Paulo : Instituto Cultural Itaú, junho de 1992. 2ª edição revista.
- MÓDULO, Rio de Janeiro, edição especial/catálogo oficial da Mostra *Como vai você geração 80?*, jul. 1984.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 5. ed. 1994.
- PONTUAL, Roberto. *Explode geração*. Rio de Janeiro : Avenir Editora, 1984.
- PRESSER, Décio. Toda a força da arte feita atualmente na Alemanha. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 23 dez. 1986. Variedades, p.23.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul. 1900-1980*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1981.
- TESSLER, Élide Starosta. *Tornar visível – questões da representação na pintura atual de Heloísa Schneiders da Silva*. Monografia final de especialização. Curso de Especialização em Artes Plásticas – Suportes Científicos e Práxis, PUCRS. Porto Alegre, dez. 1986.
- VIOLA, Marco Celso. O papel da mulher na arte alemã. *Zero Hora*. Porto Alegre, 13 mai. 1987. Em Foco/Segundo Caderno, p.5.
- _____. Mural. *Zero Hora*. Porto Alegre, 07 out. 1987. Segundo Caderno, p.12.

ANA LÚCIA ARAÚJO (Brasil): Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em História pela Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul. Foi professora na Fundação Universidade de Rio Grande. Atualmente reside em Québec (Canadá).