

A partir de *Através*:

considerações introdutórias
sobre a pintura no contexto do
Rio Grande do Sul.

Eduardo de Souza Xavier

Bacharel em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo IA-UFRGS (2009). Mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV-UFRGS. Foi selecionado no Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais (2010). Autor do livro *Coisa em si – conversas com Lenora de Barros* (Editora Zouk, 2011).

Resumo. Este artigo discute a exposição *Através*, de Amélia Brandelli, assim como a ligação do contexto artístico do Rio Grande do Sul com a pintura. Demonstra-se, de forma não linear, a construção de um pensamento sobre a pintura enquanto campo de embate artístico, tanto prático quanto teórico, após a segunda metade do século XX no estado. Ao pensar a inserção histórica das obras de Amélia Brandelli em seu contexto local, traz-se a obra de dois artistas já falecidos, Iberê Camargo e Heloisa Schneiders da Silva, e duas atuantes, Karin Lambrecht e Marilice Corona. Obras pertencentes a distintas gerações e que problematizam aspectos constitutivos da pintura e sua inserção no campo artístico.

Palavras-chave. Amélia Brandelli, pintura, Rio Grande do Sul.

Starting from *Através*: introductory considerations on painting in the context of Rio Grande do Sul.

Abstract. This paper discusses Amelia Brandelli's exhibition *Através*, and the connection of the artistic context of Rio Grande do Sul with painting. In a non-linear way, we demonstrate the construction of a reflection on painting as a way of discussing art, both in a theoretical and practical way, after the second half of the 20th century in this state. In thinking the historical insertion of Amélia Brandelli's works in its local context, we discuss the work of two artists that have passed away, Iberê Camargo and Heloisa Schneiders da Silva, and two practicing artists, Karin Lambrecht and Marilice Corona. Their work belong to different generations and question aspects of painting and its insertion in the artistic field.

Keywords. Amélia Brandelli, painting, Rio Grande do Sul.



Introdução.

A discussão da pintura sempre foi importante na obra de Amélia Brandelli. Explorando principalmente a justaposição, tanto de sentidos quanto de materiais e diferentes meios artísticos em seus trabalhos, a artista vem desenvolvendo um pensamento sobre pintura ao longo de sua trajetória, desde os anos 1990 no contexto artístico de Porto Alegre.

Talvez por sua ligação com o design visual, disciplina da qual é professora na Escola Superior de Propaganda e Marketing, em Porto Alegre, sua obra tenha uma relação tão especial com determinados aspectos dos suportes e pigmentos que utiliza – como as cores, o brilho, a opacidade, a transparência, o aspecto dos veios da madeira. Esta característica pode ser observada em suas pinturas até o final da década de 1990 e início dos anos 2000, época na qual concluiu sua graduação e também mestrado em Poéticas Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (BRANDELLI, 2006). Em suas obras, questões atribuídas à pintura, tais quais a planaridade da superfície, as camadas de tinta, o uso da cor, a luminosidade e os materiais constitutivos – o tipo de pigmento, o suporte, o uso de materiais como tecidos – aparecem de forma bastante crítica.

Este artigo discute a obra de Amélia Brandelli a partir do contato com uma exposição individual sua, intitulada *Através*, apresentada no Instituto Goethe de Porto Alegre, entre agosto e setembro de 2010. Busca-se pensar a obra da artista sob sua perspectiva histórica e, desta maneira, sua inserção no contexto local. Para tal, demonstra-se a construção (não necessariamente linear) de um pensamento acerca da pintura e a intensa discussão de sua natureza em nosso Estado. Tal construção é feita através das obras de artistas oriundos de distintos contextos e gerações e que tiveram sua mais expressiva atuação a partir da segunda metade do século XX – época na qual o meio artístico no Rio Grande do Sul ganha uma maior autonomia (PIETA apud FIDELIS, 2010, p. 64). São eles Iberê Camargo, Heloisa Schneiders da Silva – artistas já falecidos –, Karin Lambrecht e Marilice Corona – artistas com uma atuação expressiva no contexto local atualmente. Estes artistas, em seus contextos particulares de atuação e inserção no campo artístico, trazem contribuições para o pensamento sobre a pintura no contexto de Porto Alegre. O artigo centra-se na obra destes artistas a partir do período dos anos 1980 – década marcada pelo *retorno à pintura* no Brasil – até os dias de hoje.

Não se pretende aludir que a obra destes cinco artistas faz parte apenas de um contexto local. A intensa reflexão que todas as suas trajetórias configuram são contribuições que dizem respeito à arte como um todo. Ou seja, não se objetiva



fazer uma discussão aprofundada sobre a relação entre o contexto local e o global, por exemplo, embora ela possa ser válida para futuras reflexões. Os artistas trazidos para discussão possuem cada qual um trânsito diferente entre sua região de origem, o Rio Grande do Sul, e os centros artísticos do país e internacionais. Assim, as reflexões apresentadas partem da observação de um conjunto de obras ligadas intensamente à pintura e cuja inserção histórica é marcante no contexto do Rio Grande do Sul. Torna-se importante, portanto, examiná-lo, mesmo que de maneira provisória ou introdutória. Outra justificativa para o estudo deste tema é a falta de bibliografia, o que se vê pelo fato de que artistas como Heloisa Schneiders da Silva, por exemplo, somente muito recentemente terem ganhado o reconhecimento institucional de sua trajetória dentro do contexto local¹ (ZIELINSKY, 2010).

A pintura e o contexto do Rio Grande do Sul – considerações introdutórias.

O sempre revivido debate acerca da natureza da pintura – suas ligações com a história da arte e mesmo a sua tão proclamada morte – demonstra que há um corpo de pensamento em processo e um determinado escopo que diz respeito à pintura, em essência, que a define e pauta as discussões em torno dela. Segundo Gaudêncio Fidelis (2005, p. 23-24),

[...] nos anos 1980, veríamos o que podemos chamar de uma tentativa quase globalizada de reinstituir o lugar da pintura para o que se acreditava ser sua condição de direito em um sistema ávido por objetos tangíveis e já esgotado pela circulação de procedimentos artísticos cuja materialidade ou intangibilidade já era muito difícil de manter. A *Transvanguarda* italiana, a ‘má pintura’ americana e o *Neo-Expressionismo* alemão tornaram-se os três grandes movimentos internacionais a trazer a pintura de volta à cena artística e, ao mesmo tempo, colaborar para tornar ainda mais complexa sua existência.

Na esteira deste debate, no Brasil ocorreu o movimento conhecido como “retorno à pintura”, que foi caracterizado, por exemplo, pela exposição *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, e pela *XVIII Bienal de São Paulo*, em 1985 – a “Bienal da Grande Tela”. Este retorno à pintura marcou também um retorno ao mercado, que possui mais facilidade em comercializar e mesmo absorver obras com caráter objetual. Trata-se de um desvio das vertentes conceituais, documentais e performáticas dos anos 1960/70, marcadas no Brasil pelo viés político e pelo questionamento de sua inserção cultural, social e econômica frente ao contexto da ditadura militar. O retorno à pintura, no Brasil, portanto, coincide com a abertura democrática no país, como afirma Lígia Canongia (2010, p. 61):



É difícil imaginar que o festejado aspecto hedonista da arte dos anos 80, assim como seu culto à subjetividade, pudessem acontecer em épocas de repressão, como as anteriores, quando as demandas eram contestatórias e coletivas.

Assim, viu-se na década de 1980 o intenso e aberto debate acerca da pintura e seus aspectos constitutivos tais como a sua materialidade, seu suporte, os limites do quadro e do plano, além de um embate que dizia respeito à sua própria tradição. A pintura dos anos 1980 vai se utilizar dos grandes formatos, da materialidade excessiva, do acúmulo de tinta e de uma gestualidade eloquente, muitas vezes incorporando traços da discussão da pós-modernidade – como através do uso de imagens oriundas da sociedade de consumo e da mistura de referências “sem alvo declarado e sem hierarquias” (CANONGIA, 2010, p. 66). A produção de artistas que fizeram parte deste contexto, como Nuno Ramos, Karin Lambrecht, Leda Catunda e Fabio Miguez, entre outros, inseria-se intensamente neste debate, problematizando a natureza da pintura enquanto um meio artístico.

No Rio Grande do Sul, a obra de artistas atuantes na década de 1980 – como Carlos Pasquetti, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Mara Álvares, Renato Heuser e Iberê Camargo – traz aspectos presentes nesta discussão que ocorria nos grandes centros artísticos no país, embora sua incorporação neste cenário não seja efetiva, com exceção da trajetória de Iberê Camargo, por exemplo.

Karin Lambrecht, que destacou-se no cenário nacional justamente a partir dos anos 1980 e é uma artista ainda atuante no cenário artístico, pensou a pintura com a utilização de pigmentos orgânicos em suas obras da década de 1980, que muitas vezes assumiam um caráter objetual, ou mesmo escultórico, saindo do suporte convencional e do plano vertical da parede para o espaço. Da mesma forma, observa-se a expansão de sua poética em sua série mais recente, *Registros de sangue* (a partir de 1997). Nesta série, o sangue de carneiros abatidos em fazendas da região do sul do Brasil, do Uruguai e do Chile figura como material importante da obra. Discute-se, além do uso de um pigmento orgânico, os ritos característicos destas regiões, a paisagem do sul e seus costumes, e mais ainda, questões formativas acerca da pintura. Ao utilizar o sangue derramado do abate do animal, por exemplo, Lambrecht reflete sobre a gestualidade na pintura, já que não se trata de uma pincelada controlada pela mão da artista, e sim do registro de uma situação ocorrida. Pode-se dizer o mesmo sobre as obras que a artista deixa acontecer sob as intempéries do clima, ao ar livre, como em trabalhos seus dos anos 1980. A especificidade do suporte no qual se fixam os *Registros de sangue* de Lambrecht e a forma de apresentação final da obra no espaço abrem questões



potentes para se pensar a pintura, como a ligação com a fotografia e mesmo com aspectos da *performance* – ambos os meios considerados como extensão ou expansão da pintura.

Pode-se sugerir que as obras de Heloisa Schnneiders da Silva, por sua vez, remetem tanto a espaços íntimos e, por vezes, biográficos – como o diagnóstico da doença de Lúpus e sua obsessão por lobos, o enfrentamento da vida como indissociável das questões artísticas –, quanto a espaços próprios da pintura, de maneira semelhante a certos procedimentos de Lambrecht. As duas artistas trataram, em suas obras, de questões como a saída do espaço do plano vertical para o objeto, da materialidade da tinta e o uso de matéria orgânica na pintura. Mesmo que Heloisa Schnneiders da Silva tenha vivido parte de sua vida em Buenos Aires, sua obra é marcada especialmente por uma tímida inserção no contexto de Porto Alegre. Para Gaudêncio Fidelis (2010, p. 84), a artista realiza obras que prezam mais pela economia do que pelo excesso característico da pintura dos anos 1980, além de não atestarem “sua própria imposição cultural, especialmente quando lançadas no território indiscriminado da esfera pública”.

Iberê Camargo, mesmo que ao longo de sua trajetória não se vincule estritamente ao Rio Grande do Sul, pelo contrário, possui uma obra que atesta a inserção pública da pintura no âmbito nacional mesmo antes da Geração 80. Sua obra discute a materialidade da pintura, sua carnalidade, seu aspecto representacional, a relação entre síntese e abstração, a incorporação da matriz expressionista no Brasil e a inserção da obra em seu espaço social. De forma singular – e similar a artistas como Oswaldo Goeldi –, Iberê Camargo traz em suas obras a discussão da própria modernidade nas artes visuais do Brasil, sem necessariamente inserir-se nos programas de pensamento predominantes nos grandes centros artísticos brasileiros (ZIELINSKY, 2008, p. 18). Em seu solitário nicho de produção dentro do contexto brasileiro (ZIELINSKY, 2008, p. 12), a pintura de Iberê dos anos 1980 ganha uma “escala ampliada”, além de ser marcada pelo retorno à pintura e o aumento de massa pictórica (FIDELIS, 2010, p. 85). Assim, a produção de Iberê ao mesmo tempo que extrapola certas discussões inerentes à pintura, características da geração 1980, é de fundamental importância para a compreensão deste contexto.

Somado a estes artistas, atualmente Marilice Corona, artista de uma geração alinhada com a de Amélia Brandelli, discute várias destas questões em seus trabalhos e seu pensamento é fundamental para a compreensão da pintura no atual contexto de Porto Alegre, assim como de aspectos da própria



arte e sua circulação. A crítica aos vínculos institucionais são um forte viés do trabalho desta artista. Ao pintar os próprios espaços de exposição que compõe o sistema de artes – o aparentemente neutro “cubo branco” –, Marilice Corona confronta a pintura com seus aspectos formadores e com a construção pública da ideia da pintura como um campo estabelecido no âmbito artístico. As regras específicas deste campo, relativas ao reconhecimento institucional, à ligação da pintura com a representação perspectiva do espaço, à suposta neutralidade do contexto expositivo e da autonomia da obra de arte em relação a este contexto são fragilizadas em sua produção. Sua obra aponta para a carga de significados que o espaço de exposição possui, tanto pelo viés institucional – no reconhecimento da arte –, como pela identificação de determinadas questões centrais da arte, tal qual a discussão da pintura.

A partir de *Através*.

É pertinente dizer que a obra de Amélia Brandelli está inserida nesta linha de pensamento artístico que traz uma abordagem da própria arte, pelo viés de seu contexto histórico e epistemológico. Tal como os artistas citados, se utiliza do pensamento em relação a um meio – a pintura – e atinge criticamente os seus elementos constitutivos, seja através de seus aspectos formais, seja pela discussão de seu contexto histórico. Essa discussão ocorre tanto através de questões ligadas à tradição pictórica na arte ocidental desde o Renascimento – como a representação perspectiva do espaço, o uso da cor e a luminosidade –, num contexto não restrito somente ao Brasil, seja através de especificidades locais, com sua inserção no contexto artístico de Porto Alegre.

Como exemplo deste pensamento sobre pintura, pode-se citar, na obra de Amélia Brandelli, a questão da planaridade, explorada nos tons chapados e nos únicos planos de cor da maioria das obras da artista. Essa planaridade é questionada quando algumas obras são apoiadas no chão, prescindindo, desta maneira, da parede como suporte único, essencial e canônico para a apreensão da obra. A planaridade, enquanto elemento constitutivo da pintura, é questionada também quando objetos como cadeiras, escadas e gavetas são inseridos nos trabalhos.

Outras questões, portanto, são trazidas para a obra. Por exemplo, questões biográficas e subjetivas se inserem nos trabalhos através dos títulos, assim como das justaposições entre fotografias e camadas de tinta, planos de veludo ou de acrílico transparente. Uma carga afetiva é inserida, desta maneira, para o interior



da obra. Esta, por sua vez, se justapõe com as questões mais teóricas acerca da pintura enquanto meio artístico, suas relações com os materiais e a concepção da própria arte contida nestas operações.

Parte das imagens apresentadas na exposição *Através* são fotografias digitais, cenas da natureza nas quais uma introspecção latente pode ser percebida. Há uma melancolia e, da mesma maneira, uma força nas imagens da neblina, da água correndo ou na simples paisagem natural com suas árvores, pedras, morros e a fraca luminosidade dos dias nublados. Estas imagens estão relacionadas a um segundo grupo, que por sua vez sugere uma intimidade, uma reflexividade e uma forte introspecção por parte dos sujeitos retratados.



Fig. 1 - Amélia Brandelli: Vista da exposição *Através*, 2010. Foto: Richard John.

A inserção da fotografia de paisagens naturais e de pessoas retratadas não leva a exposição a trazer uma discussão sobre o meio fotográfico em si ou sobre a imagem técnica. Pelo contrário, é a qualidade pictórica das imagens que mais chama atenção. Captadas via *webcam*, elas acusam a falta de qualidade da fotografia e sugerem uma precariedade frente aos avanços tecnológicos e à massiva utilização de tecnologia na arte atual. A fotografia, de certa forma esfacelada pelo *pixel* estourado, declara que está ali mais por seu caráter pictórico do que documental.

Ao mesmo tempo, as imagens remetem a uma relação de distanciamento entre os sujeitos e uma intercomunicação entre eles (que pode se dar também através dos elementos da exposição), por se tratar da utilização da *webcam*. A rede de comunicação da qual faz parte este mecanismo nos faz pensar se não há algo intransponível entre estes personagens, em sua conversa entrecortada pelas



imagens da neblina, pelos planos de cor e pelo próprio intervalo entre um trabalho e outro no espaço expositivo. A apresentação deste tipo de imagem sugere também uma intimidade, já que as *webcams* são utilizadas em nossos espaços privados domésticos, muitas vezes para falar com pessoas que podem estar do outro lado do mundo. A comunicação e a distância entre os sujeitos retratados parece ser interrompida pela simples fixação desta imagem que é captada em vídeo, outras vezes pelas camadas pictóricas em cada um dos conjuntos, com intervalos de silêncio presentificados pelos planos de cor em alguns deles, ou pela expressão introspectiva dos retratados, pelo fato de seus lábios estarem na maioria das vezes cerrados. Em *Através*, placas de acrílico que se oferecem como campos de cor propõem uma ligação entre a pintura e as características pictóricas das próprias imagens fotográficas, apontando para elementos constituintes da trajetória de Amélia Brandelli e sua ligação com o campo da pintura. Na exposição, isso se faz presente quando a artista investiga as transparências, o brilho e a reflexividade do acrílico, por exemplo.

A exposição traz investigações que fazem parte da obra de Amélia Brandelli como um todo e que podem ser percebidas tanto em seus trabalhos mais antigos, nos quais a pintura em si é mais evidente, como nos mais recentes, nos quais ela se abre a novas questões.

Através retoma também questões autobiográficas já presentes em suas pinturas através dos títulos. Mas estas se ampliam, já que Brandelli traz imagens que são de seus próprios familiares, captadas via *webcam* pelo programa *Skype*. O uso deste tipo de imagem não só enfatiza as características pictóricas que elas trazem, relacionando-as com a pintura, mas nos faz pensar na comunicação entre os sujeitos retratados e também entre as próprias obras da exposição. A palavra *através*, que dá título à mostra, guia nossa percepção a fazer um diálogo com as obras e entre elas. Solicita-nos a transpor o silêncio, os intervalos e as sutis ligações que se percebem entre as obras e nós mesmos.



Fig. 2 - Amélia Brandelli: Obra da exposição *Através*, 2010, fotografia e acrílico sobre fotografia.
Foto: Amélia Brandelli.



Considerações finais.

Neste artigo, buscou-se discutir a obra de Amélia Brandelli a partir de sua exposição *Através* e, com ela, a ligação de sua trajetória com a pintura, em especial no contexto do Rio Grande do Sul. Ainda que de forma introdutória, buscou-se trazer questões que apontassem um pequeno, mas significativo, conjunto de artistas ligados historicamente ao meio artístico local e à tradição pictórica e, da mesma maneira, que apontasse para a existência atualmente de um pensamento sobre pintura no Estado. Esta análise pede uma visada histórica mais aprofundada no contexto artístico de Porto Alegre, tendo em conta sua inserção na história da arte do país, bem como na discussão acerca da pintura ocorrida na década de 1980.

Das reflexões apresentadas pode-se aferir que, no contexto local de Porto Alegre, há uma estruturação de um pensamento acerca da pintura. Uma série de artistas poderia ser citada para defender esta ideia e traçar novas relações ao longo de um recorte temporal específico, corroborando esta ideia. A passagem pelos artistas aqui citados demonstra a existência de um conjunto de pensamento que coloca em cena a discussão da pintura no campo artístico. Esta pode ser tomada como uma característica importante do contexto artístico local. Um estudo em profundidade pode revelar afinidades ainda pouco aparentes, bem como trajetórias que certamente ultrapassam a questão específica e local, ampliando o entendimento da arte produzida no Brasil.

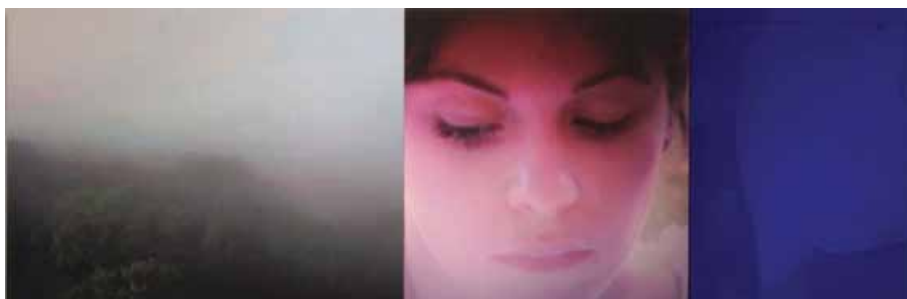


Fig. 3 - Amélia Brandelli: Obra da exposição *Através*, 2010, fotografia e acrílico sobre fotografia, 60x180x4cm. Foto: Amélia Brandelli.

¹ Muitas vezes, o que ocorre fora dos grandes centros do país é tido como uma discussão periférica e não se sistematizam, assim, estudos acerca destas produções tendo em conta sua inserção em discussões mais amplas. Uma das possíveis explicações para este fato, no recorte temporal dos anos



1980 no Rio Grande do Sul, é que nesta década, no Estado, viu-se o aquecimento de um mercado de arte que era “auto-centrado” (BERG, 1991, p. 24), ou seja, cujo consumo se dava dentro de seus próprios limites geográficos.

Referências.

BERG, Evelyn. A pintura no Rio Grande do Sul: anos 80. In: *BR 80 Pintura Brasil década de 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 23-24.

BRANDELLI, Amélia. (Site oficial da Artista). Disponível em: <<http://www.ameliabrandelli.blogspot.com>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

_____. *Re-encontros: o sentido poético na justaposição pictórica*. (Mestrado em Artes Visuais: Poéticas Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado*. (Doutorado em Artes Visuais: Poéticas Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FIDELIS, Gaudêncio. A pintura como ela é. In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *A persistência da pintura*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p. 19-30.

_____. Elementos para a análise de uma outra tradição pictórica, um outro cânone: a obra de Heloisa Schneiders da Silva no contexto dos anos 1980. In: ZIELINSKY, Mônica. *Heloisa Schneiders da Silva: obras e escritos*. Porto Alegre: MARGS, 2010. p. 63-95.

ZIELINSKY, Mônica. A inquietude da arte. In: *Iberê Camargo: moderno no limite*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

_____. *Heloisa Schneiders da Silva: obras e escritos*. Porto Alegre: MARGS, 2010.

Artigo recebido em abril de 2011. Aprovado em julho de 2011.

