

A FOTOGRAFIA NOS PRIMEIROS ANOS DA OBRA DE CARLOS PASQUETTI

Cláudio Barcellos Jansen Ferreira¹

Em minha pesquisa de TCC estudo o emprego que faz da fotografia em sua poética Carlos Pasquetti (1948), artista referencial a partir da década de 1970, professor e diretor do Instituto de Artes da UFRGS, integrante da 5ª (2005) e da 8ª (2011) bienais do Mercosul, e desenvolve sua carreira artística em Porto Alegre. Concilia a formação acadêmica, fonte do interesse pelo desenho, e a visão periscópica sobre o que acontecia de mais importante naquele momento de mudança radical na arte.

Sua obra, desde o início, apresenta uma dualidade, uma aparente dicotomia entre as linguagens “clássicas”, como o desenho e a pintura, e o emprego de um novo entendimento sobre o que seriam os materiais “adequados” ao fazer artístico. Mais que isso, o questionamento de se a arte deveria ser definida por algum tipo de material, ou se tinha uma importância relativa a forma que a arte eventualmente viesse a tomar, desde que de acordo com a proposição do artista. O uso da fotografia por Pasquetti está ligado, nesse primeiro momento, às obras de viés conceitualista, atendendo à solicitação processual daquele movimento. Ele emprega a fotografia como registro da ação conceitual, sendo esta o motivo e a finalidade da obra, a articulação entre a concepção da ideia, motor da ação, e a atitude de levar o conceito à realização, virtual ou concreta, da proposição artística.

O artista também se vale da prerrogativa de libertação dos vínculos que sustinham as categorias artísticas estanques e compartimentadas para exercitar ações ligadas ao teatro, o que aproxima alguns de seus trabalhos da performance. No mesmo intuito libertário fez suas obras em Super-8, cuja inspiração se encontra em primeiro lugar no cinema. Mas o conceitualismo de Pasquetti é aquele compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu sob a designação de *conceptual art*.

¹ Mestrando em HTC no PPGAV/UFRGS.

Quando Pasquetti realiza seus primeiros trabalhos artísticos, no final da década de 1960 e início da década de 1970, sua obra pode ser compreendida a partir do conceitualismo que era praticado no Brasil, bem como nos outros países que também incluíam a dimensão social à concepção artística. Mas ele não limitava sua atividade criativa à realização conceitualista, à execução de uma ideia, mesmo uma ideia apoiada em uma vivência social, e ele experimentou uma vivência muito próxima da vicissitude corrente. Sua obra incluiu outros elementos, que se encontravam virtualmente disponíveis em um “panorama” formado pelo conjunto de informações que chegavam à sua sensibilidade.

Nos anos durante os quais o artista realiza sua formação acontecem, além da arte conceitual, vários movimentos como o *Nouveau réalisme*, a *pop art*, a *minimal art*, o Fluxus e a *arte povera*. Da *poverta* o artista incorpora, além da rejeição à categorização, característica comum com o conceitualismo, a atitude artística de assumir qualquer comportamento, ou ação, ou material como a forma através da qual se manifesta a experiência “pobre”. A referência ao “teatro pobre” de Jerzy Grotowski (1933 - 1999) implica no “empobrecimento” da experiência do contato direto com a vida, e na possibilidade de perceber a realidade em suas camadas de ideologias e de concepções teóricas. Bem como as normas e regras da linguagem da representação e da ficção. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005, p. 25).

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

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

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

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

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

Diante da visão da análise teórica que busca a abrangência do discurso formador do movimento, em seus focos originais e hegemônicos, e da que busca a compreensão da amplitude da aplicação dessa abrangência em seus desdobramentos descentralizados a opção é pelo uso do termo conceitualismo como designação da arte de viés conceitual feita no Brasil, paralelamente a outras iniciativas igualmente deslocadas da vertente originalmente designada como arte conceitu-

al. No Brasil o conceitualismo teve seu desenvolvimento baseado na experiência social, e calcado no enfrentamento de uma realidade que sobrepunha à vida quotidiana, como diz Suely Rolnik “[...] uma atmosfera opressiva onipresente [...]”.(FREIRE, 2009, p.156). Em Porto Alegre, assim como no resto do país, artistas jovens, conscientes e conectados às manifestações artísticas que se desenvolviam associadas às regiões geradoras da atualização do pensamento artístico, criavam também aqui concepções artísticas que questionavam a visão consagrada de arte.

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

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

Em Porto Alegre, nas décadas de 1960 e 1970 acontecem mudanças significativas no campo artístico, decorrentes das possibilidades geradas pela introdução de novos materiais, novos recursos técnicos, da integração entre público e obra. Também o surgimento de uma expectativa de profissionalização, motivada pela emergência do mercado. (CARVALHO, 1994). Ao se deparar com as realidades que se impunham a um estudante de arte naquela época, a da arte dentro da academia, a da arte fora da academia e a política, o artista desenvolveu muito bem a primeira e captou muito bem a segunda. A terceira o fez correr um grande perigo, quando em 1968 ele foi preso pelos militares, delatado por ser integrante do PC do B, teve que responder a um Inquérito Policial Militar – IPM durante um ano, sem poder sair de Porto Alegre. Dessa experiência ele carrega para sua obra um aspecto de fragilidade na estruturação da realidade, uma insegurança, uma “mania de se esconder” que aparece como um elemento constituinte em trabalhos imediatamente posteriores.

A pluralidade de caminhos que levam à realização de sua obra é resultado de sua capacidade de combinar as experiências díspares de sua formação familiar, a acadêmica e o contato intenso

com uma realidade que sobrevinha ao coração e à mente. A pluralidade, ou a disparidade, que marca a experiência vital de Pasquetti é apreendida e transposta por uma diversidade de materiais e linguagens, como desenho, fotografia, ambiente, que ele emprega na criação de proposições tão diferentes em sua eventual configuração material quanto íntegras na percepção e compreensão da experiência multifacetada da vida.

No mesmo período Pasquetti trabalha na elaboração de cartazes que jogavam com a ideia de divulgação ou “publicação” da obra na medida em que eram afixados em paredes públicas. Os cartazes podiam conter apenas textos, que traziam propostas de ações a serem realizadas ou incluir imagens, que projetavam situações tão inusitadas quanto sugestivas. A utilização da fotografia nos cartazes, diferentemente da criação visual baseada no registro de uma encenação que o artista realiza em algumas séries fotográficas, explora mais uma característica propositiva, conceitualista.

Pouco tempo após o 1º Salão da UFRGS instituir a fotografia como uma de suas categorias artísticas Pasquetti realiza uma obra que fixará uma imagem recorrente em sua carreira, *Espaço para esconderijo* (1972) (Fig. 01). A característica da *land art* que contribuiu para a aceitação da fotografia no sistema das artes, ao menos como documentação, foi a realização de suas proposições em lugares afastados dos centros onde geralmente se encontravam as instituições expositoras. *Espaço para esconderijo* é o registro de uma proposição cuja ação se efetivou em algum lugar no interior do Rio Grande do Sul, eventualmente no caminho que o artista percorria quando viajava para sua cidade natal. Nessas primeiras imagens de medas, estruturas montadas com o agrupamento de palha sobre uma estrutura de madeira, há a intervenção *in loco* de abertura de uma “entrada” para o suposto esconderijo. A proposição realizada *in situ* promove a fotografia à condição de portadora da factível experiência visível, e gera um novo objeto, pobre no entendimento daquele momento histórico da arte em Porto Alegre. Carregado, além da memória da realidade indicada, a memória do ponto de vista sob o qual foi visto o fato.

Em 1973, juntamente com Mara Alvares (1950) e Telmo Lanes (1955), realiza na galeria do IAB a exposição *Camiñito*, que apresenta a fotografia através de apropriações de fotos de família e cenas em Bento Gonçalves fotografadas pelo pai de Pasquetti. Essas imagens, copiadas e ampliadas, foram intercaladas com textos e sofreram interferências, “[...] como a ‘camisa’ com

que Telmo Lanes ‘vestiu’ uma delas [...]”(CARVALHO, 1994, p. 141) Para a transposição de suas ações em imagens fotográficas Pasquetti contava com a participação e o registro de Mara Alvares na transformação de suas atitudes/proposições em formas/arquivos.

Fui casado com a Mara [Alvares], que também dava aulas no Instituto de Artes, e ela foi uma das primeiras fotógrafas de Porto Alegre. Porque ela já tinha máquina, e em 1968 já começava a documentar. Isso está muito mal explicado ainda, mas foi essa nossa co-operação que resultou em uma série de coisas, uma série de trabalhos. Por exemplo, na última bienal [8ª Bienal do Mercosul] tinha os *Diálogos Silenciosos* (1974), se não fosse por ela eu teria perdido isso. (PASQUETTI apud FERREIRA, 2013, p. 134).

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

O importante dos anos 1960/70 é o surgimento da fotografia mesmo, numa outra dimensão. Com o conceitualismo, com a *arte povera*, com a *performance*, que não se chamava assim, a fotografia ganha uma outra dimensão, como ela está ganhando agora com a fotografia digital. Eu acredito que é um crescendo, e nesse crescendo entra a tecnologia. (PASQUETTI apud FERREIRA, 2013, p. 137).

O “surgimento da fotografia”, como diz Pasquetti, significa a adoção de um meio de representação técnico que serve então para isolar a operação artística de seu fazer “artesanal”, da corporificação de um objeto, de um valor em si. Um não-construto que “simplesmente” reflete o mundo, “espelho da realidade”, falsa verdade do que vê, janela para si mesmo. E a fotografia será a base do pensamento que norteará a ação de um grupo constituído por uma associação de artistas emergentes e ligados ao Instituto de Artes da UFRGS.

Um episódio recolhido pela profa. Dra. Ana Carvalho em sua citada dissertação faz referência a um manifesto, levantando uma crítica ao dirigismo do mercado de arte, num momento em que este ganhava vulto, assinado pelos artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano (1950), Jesus Escobar (1956), Mara Alvares, Romanita Disconzi Martins (1940), Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos (1938). O texto foi publicado pela imprensa e apresentado na forma

de um painel fotográfico em uma exposição-relâmpago, ocorrida nos dias 09 e 10 de dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, acompanhada por debates com o público. A mostra reuniu trabalhos em xerox, séries fotográficas, textos, objetos, ambientes, slides e Super-8. (CARVALHO, 1995, p. 148).

O grupo de artistas que promoveu o evento é o que seria responsável pela criação do cartazete *Nervo Óptico* (Fig. 02), a partir de abril de 1977, e que seria identicamente nomeado por Frederico Moraes, em artigo para *O Globo* de 10 de novembro do mesmo ano. Elogiando a vitória de Carlos Pasquetti, que ganhou o grande prêmio no IV Salão de Artes Visuais, e de outros integrantes do grupo que também foram premiados, projeta uma melhora do sistema das artes local. A culminância da exposição de materiais não tradicionais da arte como integrantes de uma obra coletiva, baseada em um conceito de ação propositiva frente ao sistema lembra a afirmação de Aurora Polanco (1999, p. 33). A confrontação do artista com o “sistema social” como um todo ou com o sistema das artes local indica uma necessidade de enfrentamento a preestabelecimentos que venham a barrar a entrada do “contraditório” no meio onde deveria ser debatido.

Mas, no que concerne à fotografia, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul já havia aberto as portas para a exposição *Planos e idéias*, com desenhos e fotografias de Carlos Pasquetti, em novembro de 1976. A arte-fotografia, expressão usada por André Rouillé (2009) para descrever a arte quando esta passa a valer-se da fotografia como um meio de construção de seu discurso é desempenhada pelo artista como uma das vertentes criativas de seu trabalho artístico. A justaposição proposta pelo artista da linguagem “fundadora” da arte bidimensional, o desenho, e da linguagem “teoricamente” desvinculada da expressividade do gesto, a fotografia, é uma transgressão. Tanto a premissa moderna da especificidade da linguagem artística como parâmetro da artisticidade quanto a proposição conceitualista da enunciação da ideia como a única possibilidade da arte são questionadas, ou, como diz Giulio Carlo Argan:

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

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto Frederico. *Viagem pela arte brasileira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2013.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N. O.:* artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 2005. 304 p. Publicado originalmente em 1999.
- FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen. *Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti: Contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação*. 2013. 142 f. TCC (Graduação) - Bacharelado em História da Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911671&loc=2014&l=5e13f2be5eeb8500>>. Acesso em: 10 ago 2014.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1.
- MARGS. *Planos e idéias*: de 04 a 28 de novembro de 1976. MARGS, Porto Alegre, RS, 1976. Folder.
- MORAIS, Frederico. Nervo Óptico: entre o museu e o mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 40-40. 10 nov. 1977. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019771110>>. Acesso em: 29 set. 2013.
- POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- ZANINI, Walter et al. As artes plásticas no seu presente, passado e futuro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1972. Suplemento Literário, p. 4-5. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720917-29898-nac-0001-999-1-not>>. Acesso em: 13 set. 2014.



Figura 01. Carlos Pasquetti (1948)
Espaço para esconderijo, 1972
Palha e estrutura de madeira
(FERREIRA, 2013, p. 60)



Figura 02. Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 10, mar-abr 1978

Relatos urbanos "Sociedade anônima" (Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Fernanda Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Dariano, Telmo Lanes, Mara Alvares, Carlos Asp)

Cartazete impresso em ofsete, 33 x 44cm (aberto), c. 2000 exemplares (circulou como encarte na *Ephemera*, nº 9 (publicação *Other books and so*))

Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves Barcellos

Foto reprodução: Cláudio Ferreira