



Nervo óptico (1977-1978): a questão da montagem como uma problemática contemporânea

Profa. Ana Maria Albani de Carvalho

Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes / UFRGS
Doutoranda em História, Teoria e Crítica da Arte – PPG em Artes Visuais – UFRGS

De um modo restrito, o *Nervo Óptico*¹ consistiu em uma publicação mensal, na forma de um cartazete impresso em *off-set*, medindo aproximadamente 32 x 22 cm, criada pelos artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1949), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvares (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938) em 1977. Segundo seus idealizadores, destinava-se a divulgar “novas poéticas visuais” e a romper o que consideravam como “isolacionismo” da obra de arte, em parte decorrente dos próprios meios em que se forjava e, principalmente, pela estrutura institucional à qual estava sujeita. Com uma tiragem de dois mil exemplares, custeada com recursos dos próprios artistas e distribuída gratuitamente, circulou regularmente até sua décima terceira edição, em setembro de 1978.

Compreender o que foi o *Nervo Óptico* - seja em termos propriamente artísticos, estéticos ou fazendo referência a sua importância para o cenário da arte contemporânea regional e nacional – exige, porém, que se pense para além deste recorte específico. De uma maneira geral, grande parte das questões centrais para uma reflexão quanto ao significado do *Nervo Óptico* dizem respeito ao debate sobre os fundamentos da arte contemporânea no Brasil, e devem ser buscadas através de indagações quanto ao modo como determinados artistas lançaram dados para a construção e repercussão de um entendimento ampliado de arte durante os anos 70, no caso em questão, desenvolvendo esse trabalho em Porto Alegre.

Em Porto Alegre, durante os anos 1960 e 1970, várias instâncias do campo artístico passam por um processo de mudança e reorganização, configurando um momento de fascínio para com as possibilidades geradas pela exploração de novos materiais, recursos técnicos, integração entre público e obra. Este processo se fazia acompanhar de alguma euforia em relação às possibilidades de profissionalização representada por um mercado de artes emergente que, a par de uma série de movimentos

¹ O texto que segue apresenta questões desenvolvidas durante a pesquisa para dissertação de mestrado defendida junto ao PPG em Artes Visuais da UFRGS, em julho de 1994 sob o título “Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico em Porto Alegre durante os anos 70” ([inédita] sob orientação da Dra. Maria Amélia Bulhões), tema ao qual dei prosseguimento nestes últimos anos, através de diversos artigos publicados e duas curadorias de exposições sobre o Nervo Óptico e o Espaço N.O., respectivamente. Na época, a pesquisa de campo – entrevistas, localização de obras em acervos particulares e públicos, levantamento de artigos e entrevistas publicados em periódicos – revelou um valioso acervo que, na expressiva maioria de seus exemplares, não se encontrava ao acesso do público em geral. Preciso ressaltar que, boa parte do mesmo manteve-se nas coleções particulares dos próprios artistas e, em sua grande maioria, foi conservado através do arquivo documental do Espaço N.O., sob a guarda de Vera Chaves Barcellos, que viabiliza o acesso a esses documentos aos pesquisadores interessados.

de ordem econômica e social cuja análise extrapolaria os limites deste texto, *parecia* se consolidar. Seria mais preciso observar que naqueles anos surgiram várias galerias de arte – espaços comerciais destinados a compra e venda de objetos artísticos, os quais não pretendiam, nem sentiam à necessidade de realizar investimentos que pudessem ser considerados como ‘de risco’, atendo-se, via de regra, à produção de cunho mais tradicional. Em paralelo, desenvolvia-se na cidade um núcleo de artistas afinados com um entendimento de arte que colocava em questão as noções de autoria e de obra de arte como sinônimo de um objeto único, original e auto-referencial, autônomo em relação ao espaço expositivo. Investindo no uso de materiais e procedimentos efêmeros, pretendiam substituir a noção de obra como ‘produto’ (com sua ênfase na obra – objeto acabado, que sai das mãos do artista e do atelier para a posse de um possível colecionador ou para exibição em um espaço ‘neutro’) pela de obra como ‘processo’.

Neste contexto, arte como processo significa uma tentativa de reintegração da arte ao fluxo da vida, onde o caráter efêmero dos materiais e procedimentos utilizados propõe a incorporação do elemento temporal ao campo das artes espaciais – ou das artes plásticas, transmutadas em *visuais*. Os *happenings*, as *performances*, as instalações, as intervenções no espaço urbano e os registros fotográficos, não se pretendiam permanentes, nem se apresentavam enquanto totalidades ou em formas definitivas, estanques, petrificadas. A produção e o consumo do trabalho artístico ganhavam novas dimensões: o artista consome seu próprio trabalho enquanto o executa, posto que o fazer é parte de um momento vital; o consumo da obra por parte do público – quando este assume a postura participativa – também se transforma em um momento de produção, desencadeada através das possibilidades de intervenção na obra. Neste contexto é possível inserir as experiências com arte-postal, os trabalhos coletivos e não-assinados, as performances e seus registros fotográficos ou em filme – os quais, por sua vez, poderiam ser apresentados em diversos formatos e modalidades de exibição – e as intervenções no espaço urbano. A produção realizada pelos artistas vinculados ao Nervo Óptico, em Porto Alegre durante os anos 1970, por seu turno, alia-se a estas proposições, agregando um forte posicionamento crítico frente às condições de difusão e consumo da arte.

Antes de prosseguir, julgo pertinente fazer uma ressalva: os fatos que alinho a seguir e que procuram circunstanciar a história do Nervo Óptico, não dão conta do complexo conjunto de fatores e questões que deram curso ao seu surgimento. Dito de outro modo, não pretendo historiografar – de modo exaustivo ou conclusivo – a questão da arte contemporânea, expressão entendida aqui como categoria estética mais do que como um recorte de ordem cronológica, no cenário artístico regional e, sim, descrever alguns fatores relevantes para a inteligibilidade desse processo.

Em meados de 1976, um grupo de artistas começa a reunir-se com o objetivo de trocar idéias sobre o próprio trabalho e “debater problemas da arte em geral”. As primeiras reuniões realizaram-se no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, tendo como participantes Mara Alvares, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Ahanázio, Carlos Asp, Ana Luísa Alegria, Elton Manganelli, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos. Em uma terceira reunião, realizada no Instituto de Artes, esteve presente Maria Lídia Magliani, que não permaneceu no grupo. Os encontros prosseguiram, contando com a participação de Romanita Disconzi, tendo como foco o debate em torno da política cultural levada a cabo pelas instituições locais.

A proposta de assumir uma posição pública de crítica ao mercado afastou alguns artistas do grupo inicial. Por fim, oito artistas assinaram um texto em forma de “manifesto”, publicado pela imprensa local e divulgado durante uma exposição-relâmpago, acompanhada de debates com o público. Este evento teve o Museu de Arte do Rio Grande do Sul como sede e ocorreu nos dias de 9 e 10 de dezembro de 1976. A idéia original consistia em manter o museu aberto por 24 horas, daí o nome da mostra: “Atividades Continuadas”. Nesta ocasião, o texto do “manifesto” foi ampliado em um painel fotográfico - sendo objeto de uma performance e de um debate com o público presente – fazendo parte da mostra que reuniu trabalhos com fotocópias, séries fotográficas, livros de artista, textos, objetos, “ambientes”, diapositivos e filmes em super-8.

O “manifesto” – propondo uma “posição crítica em relação ao binômio criação-mercado” – e a mostra em geral, obtiveram boa divulgação por parte da imprensa local e alguma repercussão em jornais do centro do país, com apoio ao posicionamento assumido pelos artistas. Asp, Pasquetti,

Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos prosseguiram com o que denominaram posteriormente como “encontros fotográficos”, momentos de trabalho e experiências coletivas, que via de regra tinham o emprego de procedimentos fotográficos como fio condutor ao longo de mais dois anos. Com base nos trabalhos e nas proposições que surgiam nesses encontros realizaram três exposições coletivas, tendo a última ocorrido entre setembro e outubro de 1978. O cartazete *Nervo Óptico* – responsável pela denominação que terminou por caracterizar uma situação de ‘grupo’², aspecto que não fazia parte do propósito inicial dos artistas em questão – foi parte significativa deste processo.

Assim como em anatomia, a palavra “nervo” designa uma fibra através do qual se transmitem os estímulos do centro (no caso da anatomia humana, o sistema nervoso central) à periferia e vice versa, parte significativa deste projeto estava associada à idéia de intercâmbio e difusão de uma produção para além das circunstâncias e condicionamentos geográficos, sociais e culturais que limitavam o campo artístico local, viabilizando um diálogo direto – no caso, facilitado pelas características materiais da fotografia –, com o meio artístico internacional.

É apropriado ressaltar que este caráter de instrumento – de difusão – não invalida seu estatuto de produção artística³. Argumento aqui, que o cartazete *Nervo Óptico* é, ao mesmo tempo, obra e seu próprio meio de difusão, embora até os dias de hoje sua dimensão artística tenha sido constantemente obliterada em favor de seu componente “documental”.

Extrapolando os limites do cartazete *Nervo Óptico*, o emprego da fotografia por parte desses artistas, aliava-se a um interesse pelo trabalho com a imagem, com a relação desta com a linguagem, e pelas migrações semânticas que ocorriam destes contatos. Muito da ironia e do humor que caracterizava grande parte dos trabalhos realizados, decorria de um entendimento de arte para além das polarizações que distinguiam com fronteiras rígidas, os territórios da arte erudita e os da cultura de massa, da cultura popular e do kitsch.

É de se imaginar, que tal quebra de hierarquias, algo que viria a se tornar mais evidente no cenário cultural ao longo dos anos 80 e 90, não seria aceito sem conflitos e tensões por vários outros segmentos de artistas, atuantes durante os anos 70 e alinhados na defesa da arte como modelo e referência de um mundo “superior” – puro, não cotidiano e autoreferencial – para o conjunto da sociedade e que viam naquele tipo de manifestação artística um documento do declínio da arte e da cultura.

Entre os anos 60 e início dos 70, em Porto Alegre, o campo artístico poderia ser descrito, de uma maneira esquemática, como polarizado entre a produção gerada a partir de um paradigma modernista – cujo ideário estético era de incorporação recente – e o surgimento de um mercado de artes. Este último, embora incipiente em termos financeiros se comparado ao de outros centros culturais, exercia um papel significativo para a afirmação de uma produção fundamentada em valores artísticos tais como a idéia de obra de arte associada à de objeto único e raro, elaborada com base em elementos formais decorrentes de princípios estéticos vinculados à harmonia, ao equilíbrio, à beleza, manifestos através do virtuosismo técnico e firmada por um artista consagrado, preferencialmente através das instâncias legitimadoras de outros centros artísticos hegemônicos.

A defesa de uma postura crítica em relação à possível hegemonia de critérios econômicos e mercantis como fatores que influenciariam as decisões no âmbito das políticas culturais no campo da arte é um discurso recorrente entre os artistas atuantes durante os anos 60 e, no Brasil – de uma forma que se torna mais aguda em decorrência da conjuntura política – durante os anos 70. Trata-se de um aspecto bastante complexo, que não pode ser circunscrito ao fenômeno da venda-e-compra de obras de arte ou da existência de um número mais efetivo de galerias atuando no mercado.

² Quando de sua criação, o nome “Nervo Óptico” estava restrito à publicação e o coletivo de artistas não pretendia autoneomear-se com ele. Porém, em um artigo publicado em *O Globo*, Frederico Morais (1977) refere-se aos “componentes do grupo Nervo Óptico”, denominação que passa a designar os artistas no conjunto de atividades que promoveram de forma coletiva.

³ É interessante ressaltar o modo como o aspecto “documental” do *Nervo Óptico* tem preponderado, ao menos no entendimento dos sistemas de catalogação de acervo das instituições museais locais, para as quais o cartazete ocupa um lugar incerto, não sendo considerado como um “folheto”, convite ou catálogo de exposição, também não é direcionado para o setor de biblioteca, nem goza do status de ‘obra de arte’.

Nervo Óptico: a montagem como estratégia contemporânea⁴

O cartazete *Nervo Óptico* consistia em uma peça gráfica – de formato retangular, em P&B, – articulando texto e imagem, sendo que esta última era, via de regra, de matriz fotográfica. Como proposta geral, consistia em um espaço aberto a participação de outros artistas, o que de fato ocorreu em duas edições: a de número 9, com um trabalho de Maria Tomaselli e no último número, editado em setembro de 1978, com a artista Liliana Porter⁵. Outras duas edições poderiam ser caracterizadas, de modo mais efetivo, como peças gráficas vinculadas às exposições coletivas do grupo: *Nervo Óptico* n. 1, com um texto de apresentação⁶ e seqüências de imagens referentes às mostras realizadas no MARGS – “Atividades Continuadas” – e no Centro Cultural de Alegrete; *Nervo Óptico* n.º 8, com imagens referentes à mostra coletiva na galeria Eucatexpo, em Porto Alegre. As demais, foram desenvolvidas pelos próprios artistas do grupo.

Um primeiro olhar sobre o conjunto dos cartazes evidencia o trabalho com *seqüências* de imagens como elemento de construção formal recorrente. Tanto nos cartazes n. 1 e n. 8 – que divulgam exposições, e apresentam imagens dos trabalhos dos artistas dispostos lado a lado – quanto nos trabalhos realizados individualmente por Mara Álvares (*Nervo Óptico* n. 2, *Adansônia*), Telmo Lanes (*Nervo Óptico* n. 5) e Vera Chaves (*Nervo Óptico* n. 7, *A respeito do sorriso* e *Nervo Óptico* n. 11, *On Ice*) o trabalho com seqüências é enfatizado.

O conceito de *montagem* emerge destes trabalhos, agenciando uma conexão entre seus diversos planos de realização: desde o trabalho específico realizado por cada artista – no caso, as articulações de séries de imagens fotográficas –, passando pelo componente coletivo do cartazete até sua produção, enquanto peça gráfica.

A noção de montagem possui definições específicas em distintos campos, seja no cinema, na literatura e nas artes visuais, sendo que neste último, possuiria ainda um desdobramento, se considerarmos as relações entre montagem e exposição. Uma idéia subjacente ao trabalho com a noção de montagem está vinculada à parte da argumentação exposta por Peter Bürger em sua defesa deste termo como “princípio básico da arte de vanguarda”:⁷ Para o autor, a “obra ‘montada’ dá a entender que está composta por fragmentos de realidade; acaba com a aparência de totalidade”, se oferecendo como “produto artístico”, evidenciando seu caráter de “artefacto”, seu “artifício” (*op.cit.*, p. 136). No contexto do modelo teórico elaborado por Peter Bürger para seu estudo específico aplicado às vanguardas do início do século XX, o autor descarta a acepção de montagem oriunda do cinema – por considerá-la como uma técnica operativa determinada necessariamente pelo meio –, em favor de uma análise derivada das colagens cubistas.

Porém, no caso específico do *Nervo Óptico*, considera-se uma possível reflexão a partir do emprego do termo montagem em sua acepção vinculada ao cinema, procurando responder a uma dimensão temporal estabelecida pelas seqüências de imagens. Por outro lado, estas seqüências não remetem a uma idéia de linearidade narrativa. Trata-se mais de uma *disposição espacial* que, ao mesmo tempo, por sua lógica interna, remete à idéia de tempo. As imagens são articuladas como fragmentos

⁴ Parte das questões expostas no tópico que segue foram publicadas originalmente em “Nervo Óptico: um olhar contemporâneo”. In: SANTOS, Alexandre. SANTOS, Maria Ivone (Org.) *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004. (p. 104-113)

⁵ Para efeito deste comentário específico não considero estes dois cartazes, somente aqueles elaborados pelo grupo de artistas criadores do *Nervo Óptico*.

⁶ O texto que segue consta no cartazete *Nervo Óptico* n.º 1, redigido como apresentação às propostas do grupo: “Em manifestação realizada em dezembro último, no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), o grupo de artistas formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, se propôs a uma posição crítica em relação ao binômio criação-mercado. Por meio de um manifesto e debates realizados, os artistas colocaram sua posição que pretende a criação de um contexto e clima próprios a formas de uma linguagem visual contemporânea, ao mesmo tempo que produtos de uma consciência crítica e uma ação construtiva dentro de nosso contexto social.” (*Nervo Óptico* n. 1, abril, 1977)

⁷ BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000. (Primeira edição, em alemão, em 1974).

de séries abertas, passíveis de novas ordenações, aspecto que transforma essas imagens em um “vocabulário” ou “banco de dados” passível de apropriação para trabalhos em potencial.

A analogia possível com a noção de montagem cinematográfica advém do duplo estatuto que o termo recobre nesta disciplina. Como uma técnica operativa básica, possui duas funções reconhecidas: uma delas, que diz respeito à legibilidade do filme, e outra, concernente aos aspectos criativos do mesmo. Conforme Daniel Weyl,⁸ teríamos assim, dois tipos básicos de montagem cinematográfica, a partir de suas duas funções: legibilidade e criatividade. A primeira que enfatiza os aspectos narrativos/cognitivos, caracterizada pela unidade e seqüencialidade narrativa. A outra – que o autor define como “montagem poética” –, se caracteriza pela descontinuidade, através dos cortes e das elipses, dissociações e subversões espaço-temporais.

A noção de montagem permite trabalhar com a idéia de uma articulação entre planos distintos: montar equivale a trabalhar com fragmentos e articulá-los segundo uma determinada lógica, temporal e/ou espacial, linear ou não, contínua ou descontínua. Quando utilizo o termo montagem em detrimento do termo colagem como partido analítico para o Nervo Óptico, procuro enfatizar o caráter de não-fixidez subjacente ao resultado final, ao aspecto de que, embora uma determinada ordenação tenha sido escolhida, ela é passível de novas combinações. Assim, esta interpretação do termo montagem pode ser aplicada ao modo como o Nervo Óptico explora a noção de *retrato* – por exemplo, em A respeito do Sorriso, de Vera Chaves, *Nervo Óptico* n. 7, e em *Aparição de R.M.B.*, de Carlos Pasquetti, *Nervo Óptico* n. 4 – e de *paisagem*, como em *Adansônia*, de Mara Álvares ou *Paisagem sobre Paisagem*, de Clóvis Dariano, *Nervo Óptico* n. 6. Nos dois casos, ocorre a subversão dos princípios básicos conformadores destes gêneros no contexto da história da arte.

Assim, com o emprego da fotografia, das estratégias de montagem, do trabalho com apropriações, investindo na ironia e na conseqüente dessacralização da obra de arte em seu modelo tradicional, o Nervo Óptico desenvolveu em Porto Alegre, durante os anos 70, uma produção atuante na demarcação de um território artístico regido por estratégias contemporâneas. Neste contexto, para os artistas organizadores do Nervo Óptico – Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, já não se tratava de almejar à conquista de uma modernidade eternamente postergada e, sim, da proposta por uma *arte contemporânea de seu tempo*, articulação no campo do simbólico da radical transformação em termos de valores por que passava a sociedade brasileira naquele período. O cartazete *Nervo Óptico*, como outras publicações do gênero, representa parte desta tomada de posição em busca de uma maior divulgação para um entendimento ampliado – e problematizado – do fazer/pensar artísticos.

⁸ WEYL, Daniel. Montage Poétique. In: Flecniakoska, J-L. (Dir.) *Le Collage et après*. Paris: Harmattan, 2000. p. 53-72.

Referências Iconográficas

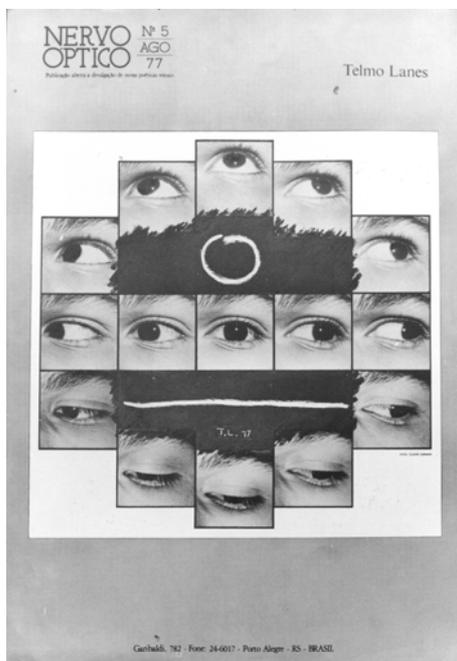


Figura 1



Figura 2



Figura 3