

VERA CHAVES BARCELLOS

VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, 1938)

Nos anos 60 dedicou-se à gravura depois de estudos na Inglaterra e Holanda. Posteriormente nos anos 70 começou a utilizar a fotografia, com bolsa do British Council. Aprofundou seus conhecimentos em fotografia e técnicas gráficas no Croydon College em Londres. Em 1976 fez parte da representação do Brasil na Bienal de Veneza com o trabalho *Testarte*. Realizou exposições individuais em diversas capitais brasileiras e outras cidades sul-americanas como Buenos Aires e Medellín. Participou de quatro Bienais de São Paulo e exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coreia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Fez parte do grupo Nervo Óptico (1976-1978), precursor na arte contemporânea no estado. E, logo a seguir, criou juntamente com um grupo de artistas o Espaço N.O, centro alternativo de cultura (1979-1982). Criou, junto com os artistas Carlos Pasquetti e Patricio Farias, a galeria Obra Aberta (1999-2002), espaço dedicado à arte contemporânea. Desde 1986 vive entre Barcelona e Viamão, na área metropolitana de Porto Alegre. Realiza instalações multimídia, empregando além da fotografia, outros meios. Como artista convidada, em 1997, participou da exposição *Cegueses* no Museu de Arte de Girona, Espanha, e do Panorama de Arte Brasileira (prêmio de aquisição) em São Paulo. Em 98 integrou o Salão Nacional do Rio de Janeiro e a exposição *Pasaje de Ida*, na galeria Antonio de Barnola, Barcelona, em 2000, *Território Expandido* no Sesc Pompéia, São Paulo e em 2001, *Sem Fronteiras*, mostra de abertura do Centro Cultural Santander, Porto Alegre. Entre suas últimas exposições individuais estão *Visitant Genet* no Museu D'Art de Girona, *Le Revers de Rêveur* na Capela de San Roc, em Valls, ambas na Espanha e *Enigmas*, no Espaço 0, Porto Alegre, no ano de 2005. Participou da V Bienal do Mercosul (Memorial V: Pau-brasil), em 2005. Em 2004 instituiu a Fundação Vera Chaves Barcellos, empresa privada, sem fins lucrativos, com a qual pretende conservar, aprimorar e divulgar o acervo de arte contemporânea que vem sendo construído desde os anos 70.

Vera Chaves Barcellos

Exposições Individuais (Seleção)

- 1966
Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1967
Isogaya Galeria, Tóquio, Japão.
- 1969
Galeria Buchholz, Bogotá, Colômbia.
- 1970
Galeria Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1977
Proposta do Mês, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil.
- 1979
Centro de Arte y Comunicación, CAYC, Buenos Aires, Argentina.
- 1981
Obras de 73 a 81, Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil.
Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, Brasil.
- 1982
Museo de Arte de Medellín, Colômbia.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
- 1983
Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- 1984
Projeto ABC- FUNARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
- 1986
Galeria Arte & Fato, Porto Alegre, Brasil.
- 1987
Galeria Art Ginesta, Barcelona, Espanha.
- 1988
Galeria Arte & Fato, Porto Alegre, Brasil.
- 1990
Galeria Artual, Barcelona, Espanha.
- 1991/92
Senyal, Castellvell, Tarragona, Espanha.
- 1992/93
Galeria Artual, Barcelona, Espanha.
- 1993
O Nadador, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, Brasil.

•1995

O Nadador, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil.

•1996

Galeria Artual, Barcelona, Espanha.

•1998

Angelot, Barcelona, Espanha.

•1999

Feevale, Novo Hamburgo, Brasil.

Salas Municipales, Gerona, Espanha.

Torreão, Porto Alegre, Brasil.

•2000

Os Nadadores - Versão 1, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil.

•2001

Visitant Genet, Museu D' Art de Girona, Espanha.

•2002

Os Nadadores - Versão 3, Instituto de Biociências da UGRGS, Porto Alegre, Brasil.

Visitant Genet, Instituto Francês de Barcelona, Espanha.

De Película, Obra Aberta, Porto Alegre, Brasil.

•2003

Le Revers du Rêveur, Capella de San Roc, Valls, Espanha.

•2005

Ornamentos, Paço Municipal, Porto Alegre, Brasil.

Enigmas, Espaço 0 / Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, Brasil.

Exposições Coletivas (Seleção)

•1964

I Exposição da Jovem Gravura Nacional, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil.

•1965

II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília, Brasil.

•1967

IX Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

•1968

Mostra Internacional de Gravuras, Galeria Buchholz, Munique, Alemanha.

II Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia, Polônia.

•1970

I Bienal de Grabado Latino-americano de San Juan de Puerto Rico, Porto Rico.

•1971

Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Prêmio Internazionale Biella per L' incisione, Biella, Itália.

•1972

II Triennale Internazionale della Xilografia Contemporânea, Carpi, Itália.

•1973

Xylon VI, Genebra, Suíça.

Seven Printmakers from Brazil, Art Gallery of the Brazilian-American Cultural Institute, Washington, D.C., E.U.A.

•1974

Mostra da Gravura Brasileira, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Prospectiva, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil.

•1976

Bienal de Veneza, Veneza, Itália.

•1977

Arte Actual en Iberoamérica, Madri, Espanha.

Poéticas Visuais, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil.

XIV Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

IV Salão de Artes Visuais, Porto Alegre, Brasil.

•1978

Grupo Nervo Óptico, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

•1979

Brazilian Contemporary Artists, Nobe Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Art Core Meltdown, Sidney University, Austrália.

Trienal Latinoamericana del Grabado, Buenos Aires, Argentina.

Década de 70, Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

Mail Art, IAA/AIAP, IX Congress Kunst und Öffentlichkeit, Stuttgart, Alemanha.

•1980

Mostra do Grupo N.O., Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, Brasil.

•1981

Art Garden Show, Kassel, Alemanha.

•1981-82

Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, Brasil.

•1983

Livro de Artista, Cooperativa Diferença, Lisboa, Portugal.

Arte-Livro Gaúcho, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

XIV Salão Nacional de Arte, Museu de Arte Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

•1984

Bienal Internacional del Libro de Artista, CAYC, Buenos Aires, Argentina.

I Bienal de la Habana, Havana, Cuba.

Corpo i Alma, Fotografia Contemporânea do Brasil, Espace Latinoamericain, Paris, França.

•1985

Exposición Internacional de Grabado, Lubliana, Iugoslávia.

Arte Novos Meios, Multimeios, Brasil 70/80, Fundação Álvares Penteado, São Paulo, Brasil.

IV Semana Nacional da Fotografia, Belém do Pará, Brasil.

Tendências do Livro de Artista no Brasil, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil.

•1986

Fotógrafos Latinoamericanos en Europa, Espace Latinoamericain, Bruxelas, Bélgica.
Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico, Porto Rico.

•1987/88

Missões 300 Anos, A visão do Artista, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Brasil.

•1989

I Estúdio Internacional de Eletrografia, XX Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Col·lectiva d'Extrangers a Catalunya, Tom Maddock Gallery, Barcelona, Espanha.
Arte Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

•1990

Grafiekwinkel Inkt, Den Haag, Holanda.
Primavera Fotográfica, Catalunya, Espanha.
IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, Curitiba, Brasil.

•1991

Atelier Livre 30 Anos, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
Catálogo Geral, Instituto de Artes Visuais, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Brasil.
Que faz você, Geração 60?, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil.

•1992

Mostra Inaugural, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
Mostra América, Museu da Gravura, Curitiba, Brasil.
A Figura em Questão, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, Brasil.

•1993

Repetere, Solar dos Câmara, Porto Alegre, Brasil.
Exposição Inaugural, Angelot, Barcelona, Espanha.
Nervo Óptico-Poéticas Visuais (1977-78), Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
Via Fax, Museu do Telephone, Rio de Janeiro, Brasil.

•1995

Mostra Inaugural, Camp d'Art, Barcelona, Espanha.

•1996

Expanded Collage, Galeria Antoniode Barnola, Barcelona, Espanha.
Extensions, Caja de Pensiones, Sala Montcada, Barcelona, Espanha.
Arte en CD-Rom, Muestra Internacional, Angelot, Barcelona, Espanha.

•1997

Bolsa de Arte de Porto Alegre, Mostra Paralela à Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
Panorama da Arte Brasileira, Prêmio de Aquisição, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.
Cegueses, Museu D'Art de Girona, Espanha.

•1998

Visto assim do alto mais parece um céu no chão, Salão Nacional, Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

•2000

Território Expandido, Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil.
Situações: Arte Brasileira, Anos 70, Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil.

Arte Conceitual e Conceitualismos, MAC, São Paulo, Brasil.

Marcas do Corpo, Dobras da Alma, XII Mostra de Gravura de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Brasil.

•2001

Sem Fronteiras, Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil.

•2002

Caminhos do Contemporâneo, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.

70's, Obra Aberta, Porto Alegre, Brasil.

•2002/03

Artefoto, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil.

•2003

Um Território da Fotografia, Usina do Gazômetro, Porto Alegre, Brasil.

Foto Arte, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil.

Imagética, Curitiba, Brasil.

•2004

Impressões, Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil.

Guardare, Raccontare, Pensare, Conservare, Casa de Mantegna, Mantova, Itália.

•2005

O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.

Enigmas, Espaço 0-FVCB, Porto Alegre, Brasil.

TEXTOS SOBRE A OBRA DO ARTISTA

VERA CHAVES BARCELLOS - Uma obra contemporânea de seu tempo
(texto publicado originalmente em 1997, no catálogo da exposição "Panorama de Arte Brasileira 97", no MAM/SP e revisado em 2004).

Ana Maria Albani de Carvalho

A opção de um artista por um determinado meio e procedimento constitui a materialização de um processo mental e criativo, decisão que comporta inúmeros questionamentos acerca do que pode ser definido como arte em um dado momento e contexto. Em termos contemporâneos, percebemos a ruptura de fronteiras e a interpenetração de discursos antes circunscritos ao campo da ciência, da filosofia ou da arte, configurando uma situação de trânsito e migração de significados entre os variados reinos que compõem a sociedade. Neste cenário, o lugar ocupado pela arte - em geral - e pela classe de objetos e procedimentos considerados como artísticos resulta problematizado de forma radical.

No caso da artista Vera Chaves Barcellos, a exploração da linguagem fotográfica pode ser considerada como um fio condutor para a análise de parte significativa de sua obra. Tendo iniciado sua atuação durante os anos 1960, como gravadora, é especialmente a partir de 1973 que podemos observar o uso de procedimentos fotográficos como base para o desenvolvimento de trabalhos que, em seu resultado final, utilizam técnicas e suportes variados, tais como: eletrografia, "off-set", serigrafia, objetos e instalações.

Tendo em conta que às artes visuais não cabe reproduzir, mas "tornar visível", é possível dizer que elas trazem para o plano do sensível uma noção central para a experiência vivencial humana, a qual - apesar desta referida centralidade - insiste em permanecer em um plano abstrato. Refiro-me a questão do espaço. Considere-se o caso da fotografia e de seu emprego por parte dos artistas contemporâneos, tendo por foco o modo como o conceito de espaço pode ser agenciado. A fotografia parece situar-se em um lugar intermediário - seja do ponto de vista de quem a produz, seja do ponto de vista de quem a contempla - entre as experiências proporcionadas pelas linguagens que trabalham com suportes bidimensionais, como a pintura, a gravura ou o desenho, e aquelas que se materializam como volumes tridimensionais. O ato inicial de fotografar envolve uma mediação olho/lente/câmera/espaço vivido, que define um corte neste mesmo espaço, configurando um território ocupado pelo fotógrafo.

Diferentemente do espaço pictórico auto-suficiente, construído por adição em função dos limites dados pela tela, o espaço fotográfico consiste em um tipo de subtração, remetendo a um pedaço do mundo ficou de fora:

El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio siempre necesariamente parcial (en relación com el infinito del espacio referencial) implica pues constitutivamente un resto, un

resíduo, el outro: el fuera-de-campo, o el espacio 'off' (DUBOIS, 1986: 159).

A operação de corte, a constante lembrança deste ato e da opção por uma exclusão – que não se dissipam com o emprego da fotografia como matriz para a exploração de outras linguagens, como a instalação – constroem o entendimento de que os limites e as fronteiras são resultado de ações arbitrárias, sejam elas intencionais, conscientes ou não. Não se trata de alguma “regra natural”. Dito de outro modo, estabelecer que tal ponto é o fim, o meio ou o começo de algo, se configura como uma opção. Assim, se em um primeiro momento parece evidente que o trabalho com a fotografia permite uma reflexão sobre a experiência espacial, o trabalho com as imagens, em suas diversas modalidades de exibição, convoca a questão do tempo. Afirmar que a obra de Vera Chaves Barcellos se apresenta como uma significativa reflexão sobre o tempo e sobre o espaço – ou sobre as experiências particulares que podemos partilhar a partir destas duas categorias centrais da experiência humana – talvez seja dizer muito e não dizer nada. Nada que não esteja na própria obra e não se ofereça, íntegro, ao olhar atento e ao espírito inquieto.

Entre as primeiras investigações das possibilidades representadas pela fotografia, realizadas por Vera Chaves durante os anos 70, está o livro *Ciclo*, composto por serigrafias com base fotográfica, e as séries *Testartes*, nas quais enfatiza a interação com o espectador, seguidas por *Epidermic Scapes* (1977), conjunto de imagens da própria pele, macro ampliadas. Durante a década de 1970, também foram produzidos outros ‘livros de artista’, como *Pequena Estória de um Sorriso* (1975) e *Da Capo* (1979). Elaborada no início dos anos 1980, a série de trabalhos *Atenção, Processo Seletivo de Perceber* (1980) constitui-se a partir de fotografias, textos e fotocópias. *Per(so)nas* (1981) utiliza a fotografia enfatizando um tema – e mesmo um procedimento, caso se considere a tomada de imagens de detalhes e sua ordenação segundo uma lógica específica – que terá desdobramentos em outros trabalhos da artista, ao longo dos anos 1990 e 2000: a questão do feminino e seus signos.

Nos trabalhos realizados durante os anos 1980, *Em busca da Cabeça*, *Em busca do Coração* (1987), *Em que Taça Beberei?* (1988), *A Taça* (1988), *Peito do Herói* (1988), Vera Chaves emprega a fotografia manipulada em instalações nas quais as noções de repetição e fragmento são exploradas e discutidas.

Assim, em um primeiro conjunto, no qual se inserem as obras realizadas entre os anos 70 e meados de 80, predomina a investigação acerca do modo como o universo dos mitos pessoais, subjetivos, são invadidos e conformados pelo plano social e os mitos coletivos. A partir de *Cadernos para Colorir: o Jardim* (1987), essa investigação ganha um sutil desdobramento: o foco dirige-se para o mundo dos objetos/comportamentos/signos gerados em abundância pela cultura e para a forma como é possível produzir, manter ou subverter a hierarquia entre esses produtos culturais. A reflexão sobre a relação entre *ornamento* e *arte*, explicitada nos trabalhos realizados durante o final dos anos 80 e início dos 1990 – como em

Ornamentos (1990) ou na série *Memorial* (1990, 1992, 1993) - permite encaminhar uma discussão sobre o estatuto da obra de arte na cultura ocidental e contemporânea, em particular. Entre outros aspectos, as duas categorias de objetos – os classificados como ‘ornamentos’ e aqueles considerados como ‘obras de arte’ - se destinam a exercer uma função de ordem primordialmente estética. Via de regra, o que os distingue é um certo *grau de valor* que é conferido em determinado contexto cultural e social, gerando uma hierarquia entre os objetos classificados como ‘*apenas decorativos*’ ou como ‘obras de arte’. Porém, como geralmente ocorre com as convenções no plano cultural e simbólico, o caráter convencional é obliterado em favor de uma ‘naturalidade’ ilusória. Em resumo, o que torna um determinado objeto ou procedimento uma ‘obra de arte’?

Em *Memorial III: Dones de la Vida* (exposto em Barcelona, 1993), diversos materiais – mármore, papel, objetos - são manipulados, em uma instalação que propõe ao espectador uma reflexão sobre a feminilidade, o tempo e a memória, por meio de um jogo de signos que remetem às idéias de vida e de morte. *Memorial IV* (exposto em Porto Alegre, 1993) também se desenvolve a partir das relações entre fragmentos e memória – no caso, memória cultural – empregando fotografia manipulada sobre papel e mármore. Ainda em 1993, a instalação *O Nadador* (desenvolvida entre 1988 e 1992) traz um novo elemento – a água – para o conjunto de materiais, procedimentos e significados explorados pela artista em seus trabalhos.

Quando apresenta *Enigmas* (Barcelona, 1996), Vera Chaves refere-se ao aspecto de continuidade em relação aos procedimentos adotados em trabalhos anteriores: uma imagem fotográfica constitui o ponto de partida e sua origem é definida como “totalmente circunstancial” (CHAVES, “*Enigmas*” – *catálogo de exposição*. Barcelona, Galeria Artual, 1996). Em *Enigmas*, o núcleo é constituído por fotografias de grandes primatas do Zoológico de Barcelona que, manipuladas em laboratório, ampliadas, fotocopiadas e objeto de intervenções pictóricas, formam as três principais imagens da exposição. Em cada uma delas, está um convite para uma tomada de posição por parte de quem frequenta a obra: o olhar ou a atenção, a mão ou o gesto, a reflexão ou o pensamento. Essas imagens e suas possíveis leituras ecoam/dialogam/confrontam-se a outros três elementos da montagem: uma reprodução de imagens do universo obtida pelo telescópio Hubble, seqüência de caixas transparentes contendo sal – nas quais letras foram escritas com um gesto – e, ainda, pedaços de tela (sim, a pintura) com aplicações de pequenos pedaços de vison. Cultura, contenção, instinto, violência, se articulam em uma rede de referencialidade múltipla. Por fim, uma outra imagem fecha o circuito: uma “noiva-primata”. Segundo a artista, “talvez seja esta a figura que justifique o título da exposição, pois em sua própria ambigüidade contém a evocação do retrato na história da arte, uma alusão duchampiana, e o matrimônio animal/homem com a cultura” (CHAVES, *idem*).

Nesse mesmo ano, a artista apresenta *Vadios*, uma série de fotografias manipuladas, realizada a partir de alguns negativos - encontrados nas ruas de Barcelona, por acaso -, mostrando alguns objetos que lembram ferramentas,

mobiliário ligado ao mundo do trabalho. A montagem inclui objetos - construídos especialmente, sob encomenda -, que remetem ao que se vê sugerido nas imagens ampliadas a partir dos negativos. *Vadios*, como em outros projetos da artista, incorpora a importância dada aos títulos das obras para a construção de um jogo de leituras possíveis entre as imagens e os objetos que se apresentam na instalação.

Em julho de 1997, Vera Chaves integra a exposição *Cegueses*, evento multidisciplinar – conforme definição formulada por sua curadora, Glória Bosch – ocorrido no Museu D' Art de Girona (Espanha), tendo como fio condutor múltiplas interpretações/metáforas sobre a cegueira, apresentadas por meio das artes visuais, da literatura e de um ciclo de palestras. O trabalho exposto por Vera Chaves teve como título *O Caminho de Tirésias ou Reflexões sobre a Cegueira: um Ensaio sobre Cinco Artistas Brasileiros*. Nesta instalação – que pode ser considerada um *site-specific* - textos sobre as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meirelles e Waltércio Caldas vedam as 36 janelas do mezanino - denominado *El Mirador* - do Museu. Esta operação subverte a função original deste local, que normalmente é visitado como um mirante, a partir do qual se descortina uma vista panorâmica da cidade.

Por meio de sua atuação como uma das organizadoras – juntamente com outros artistas - dos grupos *Nervo Óptico* (1976/1978) e *Espaço N.O.* (1979-1982), Vera Chaves teve participação ativa no movimento ocorrido em Porto Alegre nos anos 1970, processo durante o qual se discutiu, de forma crítica, o desenvolvimento de novas fronteiras para o campo artístico, investindo na participação do espectador, em projetos coletivos e na exploração de novos meios e linguagens. Neste período, o emprego da fotografia e suas inúmeras possibilidades atraíram os artistas que pretendiam investir no intercâmbio e na ampliação do acesso à produção e à fruição da arte.

Para Vera Chaves Barcellos, o fato artístico não se circunscreve apenas à produção propriamente dita de obras de arte. Entendendo o papel do artista como agente cultural, sua atuação tem sido sempre pontuada pela compreensão e pelo tensionamento das diversas forças que interagem no campo artístico e produzem as condições necessárias para que determinado objeto ou procedimento seja – ou não – considerado e valorado como *arte*. Nesse sentido, segue o ideário proposto por Giulio Carlo Argan, quando este autor afirma que a “arte contemporânea não é tal apenas porque ‘é’ a arte de nosso tempo, mas porque ‘quer’ ser de seu próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política mas cultural” (ARGAN, 1998).

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade do campo artístico em Porto Alegre nos anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, UFRGS. (inédito).
- DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1986.

Perceber como forma de criação

Não estou segura se a Vera C.B. importa realmente que seus trabalhos neste estágio sejam considerados "obras de arte", mas pessoalmente essa qualificação me parece desprovida de qualquer interesse. Num mundo cada dia mais especializado, de compartimentos estanques, o grande desafio consiste, realmente, em se conseguir uma integração arte-vida, perdida no decorrer dos séculos, e que, a meu ver, ela tenta obter, desinteressando-me por completo se isso se dá com uma aproximação maior da área de psicologia, por exemplo. Parece-me antes positivo que ela consiga enlevar um observador com suas imagens-proposições, quando em geral a "arte" tal como é hoje praticada, é indiferente ao público e, em conseqüência, este é apático ou mesmo hostil à produção artística. Outro dado curioso a levantar em relação a seu trabalho é a utilização da fotografia como instrumento. Não a fotografia como matriz, sobre a qual se elabora uma obra de realismo fotográfico", mas a fotografia como fio condutor da mensagem que se quer transmitir. Ou seja: o dado poético pode freqüentemente estar na imagem proposta por Vera C. B., assim como o dado documental, porém não é esse caráter da imagem o fundamental na veiculação a proposta da artista, mas a carga que do ponto de vista dos sentidos essa imagem pode comunicar a seu leitor...

São Paulo, abril, 1981.

ARACY AMARAL.

Crítica de arte e pesquisadora com diversas obras publicadas.

Extraído do texto "Perceber como forma de Criação", in catálogo *Vera Chaves Barcellos*, vários autores. Porto Alegre /RS: Espaço N.O., 1986.

Jogos e/ou a Originalidade de da Cópia.

Icleia Borsa Cattani
Porto Alegre, 1987

Poderíamos dizer, parafraseando Gertrude Stein: uma imagem é uma imagem é uma imagem... Uma imagem é, sempre um conjunto organizado de signos ocupando uma superfície plana (ou, em seu sentido mais amplo, um espaço tridimensional), que pode ser apreendido seja como uma estrutura analógica, seja como estrutura arbitrária. Ela pode figurar ou reproduzir o mundo das aparências, ou ser uma pura organização de significantes. De qualquer forma, ela possui vários níveis de significação e opera sempre num espaço histórico, marcado, portanto, por uma cultura, uma estética, uma ideologia. Mudam, inclusive, as formas de produção da imagem. No século XX, estas caracterizam-se, entre outros aspectos, pelos jogos que o produtor instaura com seus formantes plásticos. A descoberta de sua especificidade, em detrimento de qualquer "mensagem", foi elemento fundamental para a produção contemporânea. "A arte não reproduz o visível, ela torna visível." (Paul Klee)

No trabalho de Vera Chaves Barcellos existe um jogo sistemático com as possibilidades da imagem. A trajetória de sua produção é marcada por incansáveis pesquisas nesse sentido desde 1966-1967. As xilogravuras dessa época caracterizam-se já pelo jogo formal, "símbolos de contraste", como o definiu a artista, entre "mundo mecânico (ou construído) e mundo orgânico (ou natureza)".⁽¹⁾ Na mesma época, surgiram obras como o *Tríptico para combinações*, gravuras em acrílico que possibilitavam, como o nome indica, diferentes combinatórias que modificavam a forma final. Contrariando a regra matemática, nesse caso específico a ordem dos fatores alterava fundamentalmente o produto... Tal trabalho ocorreu num momento histórico no qual muitos artistas procuravam a participação direta do espectador em suas obras, em que o estudo de Umberto Eco sobre a "Obra aberta" respondia diretamente às inquietações nesse sentido. Seguindo a mesma linha de proposta, em 1970 Vera elaborou serigrafias cujos módulos possibilitavam inúmeras variações (série dos *Permutáveis/Combináveis*). É importante salientar que os títulos são sempre, em sua obra, extremamente evocativos do processo que pesquisa no momento. Nos anos 70, a fotografia foi introduzida em seu trabalho, ligada muitas vezes a outras técnicas, principalmente a serigrafia. Na maioria dos casos, fotografava pessoalmente o que a interessava. Tal prática aguçou suas reflexões sobre o processo da percepção e sobre a apreensão do real, pelo olhar humano e pelos aparelhos, que nos permitem perceber além do real: ampliações, cortes, reduções... Abriam-se, assim, novas possibilidades de elaboração de imagens e de reflexão sobre as mesmas. A série dos *Testartes*, mostrados na Bienal de

Veneza de 1976, foi uma culminância deste processo, implicando mais uma vez na participação ativa do espectador. Naquele momento, entretanto, a participação não ocorreu através da manipulação de elementos formais, mas através de perguntas que incitavam à projeção do imaginário de cada um sobre a imagem exposta. As fotografias de *Epidermic Scapes*, de 1977-1982, propunham fragmentos do corpo humano como paisagens, como o título permite supor; tratava-se de uma seleção de elementos que permitiam uma leitura ambígua: o que é intrinsecamente nosso (corpo) visto como exterior a nós (paisagem). "Inquietante estranheza" a que provoca essa viagem por fora (e por dentro) de nós mesmos... Na série de fotografias intitulada *Atenção, Processo Seletivo do Perceber*, a artista jogava novamente com uma fragmentação do corpo-só que não se tratava mais do corpo humano, mas do corpo da imagem. A fragmentação, privilegiando detalhes, conduzia a seu redimensionamento e à descoberta de seus meandros, criando imagens-labirinto. Nesse trabalho ocorreu algo que facilita a compreensão do seu processo real a utilização da fotografia como ponto de partida, e do xerox como meio complementar que permite, com maior facilidade que a foto, ampliar detalhes. Cada pedaço da imagem original é transformado numa outra imagem, autônoma. Em *Quebra-cabeça* (1983/1984), o processo de desmembramento da imagem fotográfica era similar ao trabalho precedente, mas as cópias-xerox dos fragmentos foram substituídas pelo desenho, exigindo da artista um novo dimensionamento do processo da percepção. Dentro da lógica da trajetória da produção de Vera Chaves Barcellos, não é de espantar a multiplicidade de técnicas, pois elas sempre serviram, basicamente, como suporte para a idéia. O desenho, a gravura e, principalmente, a fotografia trazem implícitas as possibilidades infinitas de multiplicação da imagem e de jogos combinatórios. A ressensibilização do olhar, através do *Processo Seletivo do Perceber*, sempre foi para a artista objetivo primordial.

No trabalho atual, o jogo se intensifica e se enriquece em sutilezas. Todas as possibilidades são exploradas no desdobramento da imagem e de seus detalhes. A imagem de partida é constituída de elementos do cotidiano. Os cortes e a ampliação de suas partes criam contextos novos, nos quais perdem-se todos os referenciais iniciais, restam, apenas, sugestões de objetos ou de formas. O mesmo processo de trabalho das etapas anteriores faz com que se chegue, no caso atual, a um conjunto ambíguo, no qual alternam-se imagens reconhecíveis e outras, irreconhecíveis (que seriam comumente denominadas "abstratas"). Conjugam-se aqui as infinitas intervenções possíveis. Por um lado, os mais sofisticados meios de reprodução: fotografia, fotolitagem, xerografia em branco e preto e a cores, sobre papel comum e papel fotográfico. Por outro lado, o antigo fazer artesanal, com pintura a guache e acrílica. Entre os dois extremos, técnicas intermediárias, como a serigrafia. A imagem fotográfica de partida é, sobretudo, um elemento instigador. Há a contraposição de detalhes da imagem original (originária), simplesmente reticulados, com sua cópia pintada a mão com infinitas variantes. Há também a xerografia colorida das pinturas.

Jamais exatamente idêntica ao original, apresenta-se como outra imagem, contraposta à primeira: reduzida ou ampliada, com maior ou menor contraste.

"Existem coisas que são mais bonitas na cópia, pelas sutis variações das cores. A cópia permite, também, realçar detalhes que passam despercebidos no original." (2)

O jogo abre um leque de infinitas possibilidades. Há o fascínio das variações possíveis em cima de uma única imagem-imagem que já é, ela mesma, mediatizada, partindo da fotografia. Ocorre um rebatimento, um jogo de espelhos.

"Há, também, uma defesa do real da fotografia, como ponto de partida da experiência estética..." (3)

Que real é este? O que se dá como ponto de partida, e do quê? A fotografia já é um instrumento codificado, o real se situa fora (e além) dela. Ela caracteriza-se pela possibilidade de ampliações, reduções e cortes, e pela superfície plana de seu suporte-elementos que, por si mesmos, desvendam o caráter ilusório de seu "realismo" e "objetividade". Mas é necessário refletir sobre o processo aqui analisado: partir de uma imagem pronta e nela interferir, dela fazer outra coisa. De uma cópia neutra, criar um original rico em sentidos. Trata-se de processo característico da arte, o oposto da univocidade das técnicas de reprodução. Bolas para imagem de partida! O que interessa é o que se pode fazer com ela.

Recriar a "aura", e novamente destruí-la. Segundo Walter Benjamin, a aura da obra de arte está ligada à noção de autenticidade, à obra única, ao momento privilegiado da fruição: a arte como objeto de culto, tal como era em suas origens. A noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não, mas é, pelo contrário, fundamental para a arte contemporânea. Com a secularização da arte, ela torna-se o substitutivo do valor cultural.(4) Vera Chaves Barcellos faz da cópia um original, através da pintura; desse original, tira nova cópia, passível de ser reproduzida ao infinito... No trabalho final, existe uma coexistência instigante das cópias e dos originais. Sutilezas do jogo; às vezes, só um exame acurado permite distinguir um dos outros... E, sutileza suprema: de cada cópia, só existe um exemplar - ele torna-se também, portanto, único e talvez insubstituível. Realmente, como diz o título. "Era uma vez (e só uma vez?) uma imagem..." E a aura, como fica a aura?

Porto Alegre, 1987.

ICLEIA BORSA CATTANI.

"Jogos e/ou a Originalidade de da Cópia". In catálogo *Vera Chaves Barcellos: Cadernos para Colorir II - O Jardim*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1987.

(1) Trecho de depoimento escrito pela artista em 1977. IN: VIGIANO, Cris et alii. Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre, Ed. Espaço NO-Arquivo, 1986. Esse livro traz uma análise mais completa das fases da produção da artista, que o presente estudo não comporta.

(2) Entrevista concedida à autora: agosto de 1986.

(3) BARCELLOS, Vera Chaves. "Cadernos para colorir ou Era uma a vez uma imagem..." Catálogo de exposição. P. Alegre, Galeria Arte e Fato, julho de 1986.

(4) (4) BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de seus meios de reprodução". IN: VELHO, Gilberto. Sociologia da Arte IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

Um Olhar Mecânico e Pós-moderno

Desde o início, a obra de Vera Chaves Barcellos se propunha uma clara dialética entre o aberto e o fechado, ou como coloca Gillo Dorfles, entre "innen" e "ausen" (dentro e fora), ou ainda como prefere a artista entre "o orgânico e a razão, entre natureza e as coisas construídas" (1). Numa palavra, desde logo se impunha à artista a questão da Cultura, do sentido da criatividade humana, daquelas coisas que o homem, ao assumir o seu destino, acrescenta à natureza. Mas a questão é por demais complexa pois, muitas vezes, se chega à inversão das antíteses necessárias para pensar o conceito. Realmente, ao que dar prioridade: à natureza (organismo, necessidade, impulso, espontaneidade) ou à liberdade (deliberação, construção, projeto, artifício)? A relação é ambígua, liberdade podendo indicar um deixar-se impelir pelos impulsos, o predomínio da ordem orgânica, a superação de todo artifício. Tais questões são difíceis de dilucidar, até mesmo em história da arte. Assim, trabalhar artisticamente tais oposições é, sem dúvida, colocar-se a questão do significado da arte, e mesmo a da própria história.

Re-historiar os caminhos de Vera, talvez ajude a compreender o estado atual de sua produção artística. É bom não esquecer, por exemplo que suas xilos iniciais evoluíram daquele conflito básico entre o orgânico e o geométrico ou mecânico, tendendo às grandes dimensões. Embora ela pareça enfatizar o orgânico, como uma exigência de libertação, esta passa pela e se constitui como... consciência. Daí a necessidade de propor ao espectador o objeto de arte como forma de participação, jogo combinatório, peças permutáveis de um quebra-cabeça, feito as vezes de material moderno, industrial, a própria obra sendo, de certo modo, máquina de repensar a experiência, de alcançar a consciência (a razão?) de novos resultados formais que redimensionem os sentidos... conceitualmente.

O conceitual entra pela porta da psicologia profunda, *Testartes*, que propõem questões (junguianas?) a quem confronta as imagens tendo que responder pelo sentido da arte, pelo sentido da existência. A questão da Cultura, que engloba todas as outras, é posta com toda a clareza na série *Ciclo* (1973/174), vinte serigrafias divididas em quatro "tempos": "Natureza" (o criado pelo homem, anterior a história), "Sinais do Homem" (as marcas não intencionais), "O Objeto Criado" (do utensílio à obra de arte), e "A Ação do Tempo" (a história?). No caso específico, ainda não se trata de "testarte": mas de uma espécie de arqueologia pessoal do saber, um portfólio mundanal, um repertório que procura abrangência. Para tal documentação, Vera associa à serigrafia, que já vinha utilizando desde as peças permutáveis, a fotografia, novo recurso técnico que lhe abre possibilidades mecânicas de ver, uma percepção mais objetiva.

Esta nova objetividade inquisitória lhe permite notoriedade internacional, pois participa com seus testes visivo-textuais da Bienal de Veneza de 1976. A intenção é quase didática, não chegando a ser terapêutica, pois propõe-se a desencadear "processos mentais": leituras, análises de quanto foi necessário para que o objeto representado viesse a existir. A uma obra assim aberta, desalienante, as respostas correspondentes devem também de o ser. Mas o interessante é que as imagens-testes são de passagens e de obstruções, portas, janelas, escadas e muros: a permanente temática do aberto e do fechado, do sair de dentro para fora, libertar-se. O enquadramento do olho mecânico da câmara fotográfica garante a partir de então a racionalidade do escrutínio das sensações, tornando visual, o que é tátil, texturas (*Visual-Tátil*, 1975), tornando imagem mecânica (cultura), o que é natureza.

Muros ou Homenagem a Leonardo retomam a reflexão do "fechado" mas descobrem nas palavras do mestre renascentista que, através dos salpicos e manchas nas pedras dos muros, se pode visionar paisagens, e mais... abrí-los. Isso permite deixar cair também os muros do próprio corpo, recuperado agora, como paisagens táteis, epidérmicas (*Epidermic Scapes*, 1977/82) ampliações fotográficas de liberados detalhes e textural anatômicos.

Nesta mesma época, Vera participa de uma experiência grupal de vanguarda, *Nervo Óptico* (1976) que com Pasquetti, Dariano, Asp, Lanes, Mara, Romanita e, depois, com outros, busca a renovação das linguagens visuais em seu meio social ainda artisticamente periférico. Desfeito o grupo (1978), a convicção de Vera da importância das artes e do seu destino social, e o espírito de participação que a caracteriza, fariam tornar-se a principal animadora do *Espaço NO* que até 1982 constituiu um núcleo de pesquisa jovem e mesmo de intercâmbio nacional de uma experiência artística de inovação, nunca igualado, antes ou depois, em Porto Alegre/RS.

Neste meio tempo, ela viaja freqüentemente. É Nova York, Amsterdam, Düsseldorf, Barcelona, etc. onde produz anotações fotográficas que traduz, experimentando as possibilidades em preto e branco e as cores, na linguagem reprodutiva do Xerox, que ela soma às da fotografia. Nasce assim álbuns como *Keep Smiling*, *Manequins de Düsseldorf*, *Memórias de Barcelona*, *Momento Vital e Da Capo*, onde, além das transmutações do urbano (cityscapes), em natureza (landscapes), quer como ruína, quer como imagem modificada, em alguns casos liquefeita, Vera volta-se para os esteriótipos humanos do cotidiano, essa espécie outra de entropia, ao sorriso convencional, por exemplo, a mesmice dos gestos, das atitudes, das vestimentas, à teimosa recusa ao criativo, ao diferenciado e ao diferenciador. Mas, o que parece importante aqui é a utilização do Xerox, pela multiplicação facilitada de sua reprodutibilidade possível. A obra de arte como material se banaliza, torna-se mera mídia, comunicação de massa. Mas, *Atenção.. O*

Processo do Perceber é Seletivo, mesmo, ou principalmente, quando o escrutínio da realidade se faz por meios mecânicos. Pode também sê-lo porém, quando a observação é feita através de meios tradicionais como o desenho. A percepção é seletiva, isso quer dizer que é fragmentadora, e o sentido, a significação da representação é que é um trabalho de recuperação do interesse sensível, uma reconstrução da inteligência, um resultado conquistado, embora não unívoco.

Começa assim para Vera o jogo pós-moderno das cópias, isto é das reproduções de objetos banais, de produções as "mais epigonais e impostoras da arte" mas que também podiam ser reais obras de arte, repetidas inúmeras vezes, mas fragmentariamente ampliadas, repintadas, xerocadas, isto é, modificadas no próprio processo de reprodução.(2) A proposição crítica agora e mais direta, dispensa o questionamento verbal, torna o próprio olho interrogativo, numa "ressensibilização do olhar"(3). E, o que é mais, faz entrar em colapso os próprios meios da representação e, até, o próprio significado do que arte é.

Aracy Amaral chamou a atenção para o uso não realista que Vera faz da fotografia, mas isso é o de menos(4). Na verdade, a partir destas fragmentações e escrutínio das imagens, todo um processo deconstrutivo se instaura. O referente, o objeto real a que se refere a imagem fotografada (o significante) e o conceito dele pensado pelo espectador (o significado), perde definitivamente a vez. Que o referente, a realidade, existe é ocioso por em questão, mas ela só se entrega no processo de percepção, na expressão, seja através do olho, do desenho, da máquina fotográfica, ou da arte em geral, como processo codificado, ordem estabelecida arbitrária e historicamente, mesmo na percepção como tal, por fisiológica que seja. Este fenômeno é que funda os estilos, possibilita a diferença, deflagra a liberdade. Do real só ficamos sabendo através do discurso, seja ele folclórico, teológico, artístico ou mesmo científico.

Pois bem, o que Vera Chaves Barcellos veio fazendo ultimamente tem sido denunciar a fotografia como linguagem, na medida em que suas "cópias" repetidas se mostram levemente diferentes a cada vez, pois o meio se modifica aleatoriamente, seja por diferença da retícula, da luz, da cor, ou da própria sensibilidade do suporte. A fotografia que parecia meio capaz de reproduzir a realidade, o referente, tal e qual, de repente, bum!, Explode em linguagem, em estrutura socialmente convencional de comunicação.

Isso já se tinha visto em *A dama com a mão no peito*, aquela espécie de montagem sincrônica, estática, exibida no Museu de Arte do Rio Grande do Sul como uma das páginas dos seus *Cadernos para colorir II*, em 1987.

Mais recentemente, a participação de Vera Chaves Barcellos no Projeto *Missões: 300 Anos*, deu-lhe oportunidade de transformar sua visão fragmentadora em uma instalação de quatorze fotografias

"manipuladas", isto é cópias diferentemente pintadas, as cabeças ou as parses que delas mais se aproximam separadas em outras quatorze fotos, enterradas no carvão contido numa grande caixa no chão. *Em Busca da Cabeça, Em Busca do Coração*, uma das peças mais significativas da mostra *A Visão do Artista: Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*, colocava um problema que já estava embutido em toda a obra de Vera, mas que assim teve oportunidade de assumir-se mais claramente (5). E que toda ação fragmentadora, toda a desconstrução da coisa, ou mostraçãõ do meio, da linguagem, historializa, o pronunciamento, artístico ou não, como tomada de posição, como consciência que reacende no coração, chamas apagadas, viradas coisa fria... pétrea, como um compromisso de fazer a história ter sentido, significar.

É o que se vê na presente exposição. Pronunciamentos foto-pictóricos, desmistificadores da própria monumentalidade do herói, exemplo e matriz da história, personagem para repetir (ou colorir se se quizer), mas ironicamente solenizado pela mortalha enchovalhada que se estende com grinalda de ponta a ponta da série fotográfica nove vezes repintada de *O Peito do Herói*. A própria dimensão para-monumental não será ela mesma uma ironia pós-moderna? Assim também os trinta e dois módulos do *Jogo de Damas*, que uma régua de quase sete metros sublinha, sob medida. Mas o que é a medida senão fragmento, como os deste *A Grande Taça*, em dezesseis partições fotográficas, que se diversificam pelo close-up, pela ampliação, pela mudança de tom e luminosidade. Alias, fragmentos da mesma taça que reaparece duplicada em colorações diferentes, no díptico *Em Que Taça Beberei*, quatro vezes repartidas cada uma, mas feitas miríade de cacos na caixa acrílica que jaz sob as reproduções.

Ironia que se pode flagrar nas outras peças da mostra, nesta *Natureza Morta (O Jardim)*, que brinca de Abstracionismo, num quase trocadilho com o mito modernista do achamento utópico de uma linguagem universal como finalidade da arte pura.

Se pode concluir que o avanço da arte de Vera Chaves Barcellos se fez ultimamente pela aquisição de uma consciência irônica, pronta para questionar tanto a arte como a história. Talvez não falte muito para que ela venha a questionar o próprio caráter institucional do fazer e veicular arte, atravessando a consciência adquirida da linguagem e do material com o questionamento da postura do artista frente a si mesmo e à sociedade nacional e planetária do seu tempo, dentro do quadro pós-moderno de uma História em permanente necessidade de ser refeita.

CARLOS SCARINCI, 1988.

Crítico de arte. Vive em São Paulo.

In catálogo *Vera Chaves Barcellos, Obras Recentes*. Porto Alegre: Galeria Arte & Fato, 1988.

1 Cito Dorflies a partir do comentário de Cris Vigiano, "A Experiência Gráfica' in Vera Chaves Barcellos, vários autores, Porto Alegre/RS: ESPAÇO NO — ARQUIVO, 1986. A distinção entre estes dois aspectos da obra de V.C.B. e sua relação dialética foi, entretanto, estabelecida pela primeira vez por mim, em apresentação do catálogo da mostra da artista na Biblioteca Municipal de Santa Maria, em 1968, depois retomada em meu livro *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900/1980*, Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1982.

2 A citação levemente modificada é de Luis Francisco Pérez, em comentário sem título, no catálogo *Vera Chaves Barcellos: Cadernos Para Colorir II — O Jardim*, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1987.

3 Icléia Borsa Cattani, "Jogos e/ou A Originalidade da cópia" In *Vera Chaves Barcellos: Cadernos para Colorir II—O Jardim*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1987.

4 Veja Aracy Amaral. "Perceber como Forma de Criação": In *Vera Chaves Barcellos*, vários autores Porto Alegre/RS: Espaço NO, 1986.

5 A mostra um Projeto Cultural Iochpe, percorreu o Brasil, sendo inaugurada em Porto Alegre em maio deste ano, no Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com patrocínio do Ministério da Cultura, da SPHAN / Pró-Memória e Governo do Estado do Rio Grande do Sul e teve a curadoria de Frederico de Moraes.

Vera Chaves

Toda criação artística contribui igualmente para assinalar o grau de inflexão visual necessário para fixar seu encontro posterior de inter-relação perceptiva, sendo, o ato de olhar, a primeira manipulação ou devastação que se realiza da própria obra. Mas uma manipulação que se sabe devedora a dois preceitos de diferente inalterabilidade: sua unicidade original e única e o improdutivo de forçar a elocubrações hermenêuticas, o instante inaugural e íntimo que motivou a realização da obra pelo artista. Se bem que a segunda dessas leis se mantenha viva e inalterada em seus domínios, não sucede o mesmo com a primeira delas; há mais de cinquenta anos, Walter Benjamin, com inteligência e lucidez invejáveis teorizou com um rigor interessante, sobre a perda da *aura da obra de arte*, suscetível de ser reproduzida num processo de automatismo mecânico.

Com efeito, estes últimos trabalhos de Vera Chaves discorrem, não tanto por um desejo de alterar uma realidade estabelecida, mas em reconsiderar o processo em si mesmo como uma transgressão que possui vida autônoma e própria desde a gênese até o resultado final. Se bem que faz muitos anos que não se discute a valia da obra de arte utilizando como paradigma a estúpida hierarquia dos materiais empregados; seja por sua evolução natural, seja pela força do costume, ou, mera e simplesmente, por sorte, por uma disposição mais inteligente e generosa à particularidade e extravagância do absoluto da arte; tenho minhas dúvidas por outro lado, que a conseqüência dessa conquista haja eliminado por igual os limites impostos por um sentido aristocrático da visão, e esta poderia ser uma das muitas— e todas igualmente tão válidas como possíveis — vias que, em forma de expectativas funcionais se manifestam como principais vetores na obra de Vera Chaves. Estas obras exigem uma abordagem sem preconceitos, que esqueça um sentido falsamente ortodoxo da arte. As tomadas fotográficas de um determinado motivo (com freqüência referente à produção mais epigonal e impostora da arte) servem de base para sua ampliação e fotocópia para igualmente preparar seu encontro com a pintura. Quer dizer: com a cor e a luz. Paradoxal vingança desta contra a câmara escura. Sintaxe de um processo criativo que viria a sublinhar essa "transparente obcenidade" em que, segundo Baudrillard, vivem e se comportam as sociedades contemporâneas. Vera Chaves situa, pontos de fuga a partir de uma constância não somente suscetível de ser modificada ou alterada, senão que é esta mesma realidade a que exige ser transgredida para assim, indefinidamente, recriar uma vez mais o mito de Sísifo: sempre seremos remetidos a sua origem. Vera Chaves nos conduz a uma viagem de ida e volta. Uma viagem, talvez, com as mesmas características, que tanto interessava a André Breton: àquilo que se

encontra entre a realidade relativa percebida pelos sentidos e a realidade absoluta desejada pelo espírito.

Barcelona, 1987.

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Crítico de arte. Vive em Barcelona.

In catálogo. *Primavera Fotográfica, 1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990.

