

## Editorial

### artigos

O livro como forma de arte  
*El libro como forma de arte*  
Julio Plaza

Julio Plaza, um buscador da linguagem  
*Julio Plaza, un buscador del lenguaje*  
Adolfo Montejo Navas

Um diálogo interno  
*Un diálogo interno*  
Michael Chapman

Centro de Documentação e Pesquisa da  
Fundação Vera Chaves Barcellos: uma  
análise técnica do arquivo  
*Centro de Documentación e Investigación  
de la Fundación: un análisis técnico del  
archivo*  
Fernanda Medeiros

### entrevistas

Carlos Wladimirsky: performances  
que atravessam o tempo  
*Carlos Wladimirsky: Performances  
que atraviesan el tiempo*  
Entrevista por Luiza Piffero

### arquivo

Não existem dois elefantes iguais  
*No hay dos elefantes iguales*  
Ana Albani de Carvalho e  
Neiva Maria Fonseca Bohns

Programação FVCB 2012  
*Programación FVCB 2012*

### artigos

Onde (Co)Existem os  
Mundos Imaginados  
*Donde (Co)Existen  
los Mundos Imaginados*  
Neiva Maria Fonseca Bohns

Enlaces & contiguidades  
*Enlaces & cercanías*  
Carlos Krauz

Fundação Vera Chaves Barcellos:  
experiências em arte contemporânea  
e sua contribuição educativa  
*Fundación Vera Chaves Barcellos:  
experiencias en arte contemporânea  
y su contribución educativa*  
Ana Paula Meura, Carolina  
Biberg e Margarita Kremer

Acervo FVCB: Novas Aquisições  
*Acervo FVCB: Nuevas Adquisiciones*  
Carolina Biberg e  
Ismael Monticelli

### entrevistas

Entrevista Lia Menna Barreto  
*Entrevista Lia Menna Barreto*  
Claudia Rüdiger

Entrevista Vera Chaves Barcellos  
*Entrevista Vera Chaves Barcellos*  
Ana Albani de Carvalho

### arquivo

Corpocomopção  
*Cuerpocomopción*  
Ana Carvalho e Neiva Bohns

Programação FVCB 2013  
*Programación FVCB 2013*

Sobre os autores | *Sobre los autores*

Traduções | *Traducciones*

3/4

pomares

revista da fundação vera chaves barcellos



# pomares

n. 3 e 4, 2017

revista da fundação vera chaves barcellos

edição bilíngue



Orelha: Detalhe da obra *Máquina de Bordar*,  
1999, Lia Menna Barreto.  
Capa: *Olha o passarinho*, 2013, Elcio Rossini.

# POINARES

n. 3 e 4, 2016

revista da fundação vera chaves barcellos

---

edição bilíngue

© 2015-2016: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Organização e Produção: Carolina Biberg Maia  
Projeto Gráfico: William C. Amaral  
Diagramação: Publicato Editora Ltda.  
Tradução: Mônica Nariño Rodriguez  
Revisão do Espanhol: Paula Salem Carpio  
Copidesque: Carolina Biberg Maia  
Comitê editorial: Alexandre Dias Ramos, Ana Maria Albani de Carvalho,  
Neiva Bohns e Vera Chaves Barcellos  
Conselho editorial: Adolfo Montejo, Agnaldo Farias (FAU-USP), Alexandre  
Dias Ramos, Ana Maria Albani de Carvalho (IA-  
UFRGS), Fernando Cocchiarale (PUC-RJ), François  
Soulages (Univ. Paris VIII), Neiva Bohns (IAD-UFPel),  
Paulo Herkenhoff, Vera Chaves Barcellos (FVCB)  
Imagens: Equipe FVCB, Juliana Lima e Vera Chaves Barcellos

Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 3-4 (2011- )  
1. ed. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2011- .

Anual  
Descrição baseada no: n. 3-4  
ISSN 2179-0787  
Edição bilíngue (português, espanhol)  
ISBN 978-85-64269-11-8

1. Arte: periódicos. 2. Artes visuais. 3. Crítica de arte. I. Fundação Vera Chaves Barcellos.

CDD 705  
CDU 7(05)

Ficha Catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da BC-PUCRS

#### **A Fundação Vera Chaves Barcellos**

Diretora Presidente: Vera Chaves Barcellos  
Diretora Cultural: Neiva Bohns  
Diretor Administrativo: Carlos Renato Hees  
Coordenação de Projetos e Produção: Carolina Biberg  
Assistente de Comunicação: Andrei Moura  
Programa Educativo: Margarita Santi Kremer e Yuri Machado  
Reserva Técnica – Acervo: Thaís Franco e Fernanda Soares  
Centro de Documentação e Pesquisa: Fernanda Medeiros e Fernanda Porto Campos  
**O Conselho**  
Conselho Deliberativo: Ana Maria Albani de Carvalho, Agnaldo Farias,  
Alfredo Fedrizzi, Eduardo Veras, Elaine Tedesco,  
Fáride Costa Pereira, Flávio Kiefer, Ivone Rizzo Bins e  
Patricio Farías (presidente)  
Conselho Fiscal: Marlies Ritter, Jorge Ritter e Pedro Chaves Barcellos Filho

---

direitos reservados à Fundação Vera Chaves Barcellos  
av. Julio de Castilhos. 159. 6º andar. 90030.131. Porto Alegre. RS. Brasil.  
f. 55 51 3228.1445  
av. Senador Salgado Filho. 8450. Sala dos Pomares. 94440.000. Viamão. RS. Brasil.  
info@fvcb.com | www.fvcb.com

A Revista Pomares tem como principal objetivo difundir o trabalho que vem sendo realizado pela Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição dedicada à arte contemporânea. Artistas, críticos, curadores, pesquisadores, professores brasileiros e estrangeiros de reconhecida atuação nas artes visuais compõem o conselho da Revista.

Após um hiato de mais de 3 anos, retornamos a nossos leitores com esta especial edição da Revista Pomares em versão bilíngue português e espanhol, reunindo os números 3 e 4, documentando as atividades dos anos de 2012 e 2013. A publicação conta com textos sobre as exposições realizadas e relembra mostras anteriores realizadas entre os anos de 2007 e 2008, além de apresentar entrevistas inéditas com artistas.

Em 2012, além de extrato do texto *O Livro como forma de arte*, de Julio Plaza, contamos também com uma bela reflexão de Adolfo Montejo Navas, poeta e crítico de arte, sobre este importante artista, que mereceu uma abrangente retrospectiva na Sala dos Pomares da nossa Fundação, mas que ainda carece de pesquisa e maior divulgação de seu trabalho. Michael Chapman, artista participante da exposição *DES|ESTRUTURAS*, nos ambienta em sua trajetória, desde sua intensa participação no grupo *The Exploding Galaxy* com David Medalla e outros artistas, a suas incursões em Rio Grande/RS, cidade onde atualmente reside. Fernanda Medeiros, historiadora e coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa nos apresenta tecnicamente o CDP, nos aproximando assim do sistema de organização do arquivo. Luiza Piffero, jornalista, na seção Entrevistas, conversa com o artista Carlos Wladimirsky, mestre na arte do desenho, da pintura e da criação de joias, nos lembrando mais sobre a sua trajetória desde suas performances com o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* até os dias de hoje. Na seção Arquivo recordamos a exposição *Não existem dois elefantes iguais*, com curadoria de Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns realizada de 17 de setembro de 2007 a 31 de janeiro de 2008 no Espaço 0 da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre/RS.

No ano de 2013, contamos com uma reflexão sobre a exposição *Limites do Imaginário* de Neiva Bohns, diretora cultural da FVCB, professora



e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS). Neiva nos convoca a pensar as relações entre arte e vida e a ampliação dos limites das experiências humanas entre outros temas. Carlos Krauz, artista integrante do grupo 3X4, nos relata as experiências do grupo em suas visitas aos ateliês de importantes artistas ao longo dos anos, bem como apresenta a visita realizada aos estúdios de Vera Chaves Barcellos e Patricio Farias, que resultou em uma instigante exposição inaugurando a nova Reserva Técnica da Fundação Vera Chaves Barcellos. O Programa Educativo da FVCB é relatado desde o seu início até meados de 2013. Selecionado em edital do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus –, o projeto *Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea* na escola, estende seu Projeto Educativo à região metropolitana de Porto Alegre, em especial, a Viamão e arredores. Contando com parceria da Secretaria Municipal de Viamão para o transporte dos alunos, a Fundação realizou, sob a coordenação da arte educadora Margarita Kremer, visitas mediadas às exposições, o Curso de Formação Continuada em Artes para os professores, o material educativo, os encontros com artistas, as palestras com curadores, pesquisadores e historiadores da arte, entre outros. O projeto *Sala dos Pomares | Novas Aquisições* é relatado por Carolina Biberg, responsável pela área de projetos da FVCB, com auxílio de Ismael Monticelli, sendo a segunda vez consecutiva que a Fundação é agraciada com o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça*, através do qual foram adquiridas 29 obras de diversos artistas. Na seção entrevistas, Claudia Rüdiger conversa com Lia Menna Barreto e a artista nos fala de sua infância e de sua atuação no circuito fechado das artes, e Vera Chaves Barcellos é entrevistada por Ana Albani. Na seção Arquivo, rememoramos a exposição individual Hudinilson Jr., realizada de 07 de abril a 01 de agosto de 2008, no Espaço 0 da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre/RS.

E por último, mas não menos importante, um resumo das atividades realizadas em 2012 e 2013 na Fundação Vera Chaves Barcellos. Destacamos também *Inéditos, ou quase...*, a primeira exposição individual de Vera Chaves Barcellos realizada na Sala dos Pomares em Viamão/RS.

Desejamos uma ótima leitura, e que a Pomares continue rendendo muitos frutos à arte e à reflexão!

Fundação Vera Chaves Barcellos

Editorial	3
<b>editorial</b>	<b>242</b>
Sobre os autores	234
<b>sobre los autores</b>	<b>314</b>
Traduções	242
<b>traducciones</b>	<b>242</b>

## 2012

### artigos artículos

O livro como forma de arte	9
<b>El libro como forma de arte</b>	<b>243</b>
Julio Plaza	
Julio Plaza, um buscador da linguagem	20
<b>Julio Plaza, buscador del lenguaje</b>	<b>247</b>
Adolfo Montejo Navas	
Um diálogo interno	47
<b>Un diálogo interno</b>	<b>254</b>
Michael Chapman	
Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos: uma análise técnica do arquivo	65
<b>Centro de Documentación e Investigación de la Fundación, un análisis técnico del archivo</b>	<b>259</b>
Fernanda Medeiros	

### entrevistas entrevistas

Carlos Wladimirsky: performances que atravessam o tempo	69
<b>Carlos Wladimirsky: Performances que atraviesan el tiempo</b>	<b>261</b>
Entrevista por Luiza Piffero	
<b>arquivo</b>	
<b>archivo</b>	
Não existem dois elefantes iguais	89
<b>No hay dos elefantes iguales</b>	<b>267</b>
Ana Albani de Carvalho e Neiva Maria Fonseca Bohns	
Programação FVCB 2012	94
<b>Programación FVCB 2012</b>	<b>268</b>
Primeiro Semestre	94
<b>Primer semestre</b>	<b>268</b>
Segundo Semestre	97
<b>Segundo Semestre</b>	<b>269</b>

## 2013

### artigos artículos

Onde (Co)Existem os Mundos Imaginados Donde (Co)Existen los Mundos Imaginados Neiva Maria Fonseca Bohns	108 273
Enlaces & contiguidades Enlaces & cercanías Carlos Krauz	127 277
Fundação Vera Chaves Barcellos: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa Fundación Vera Chaves Barcellos: experiencias en arte contemporáneo y su contribución educativa Ana Paula Meura, Carolina Biberg e Margarita Kremer	141 282
Acervo FVCB: Novas Aquisições Acervo FVCB: Nuevas Adquisiciones Carolina Biberg e Ismael Monticelli	163 290

### entrevistas entrevistas

Entrevista Lia Menna Barreto Entrevista Lia Menna Barreto Claudia Rüdiger	171 291
Entrevista Vera Chaves Barcellos Entrevista Vera Chaves Barcellos Ana Albani de Carvalho	187 296

### arquivo archivo

Corpocomopção Cuerpocomopción Ana Carvalho e Neiva Bohns	215 304
Programação FVCB 2013 Programación FVCB 2013	220 306
Primeiro Semestre Primer semestre	220 306
Segundo Semestre Segundo Semestre	227 309



## O livro como forma de arte\*

---

Julio Plaza

### O Livro Artístico

O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.

O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.

O texto verbal contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência, mas não a incorpora, não a assimila.

O livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página.

Contudo, à linearidade imposta pelo livro (pelo sistema de leitura) pode ser superposta a similaridade. Se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem. Como já o viu Apollinaire: "É preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético ideogramicamente ao invés de analítico-discursivamente". Esta substituição que Apollinaire defende, codifica precisamente o processo acelerado das mutações de linguagem na nossa época. A leitura do mundo cotidiano já há tempo afastou-se da reduzida gama de métodos tradicionais fixados há séculos pelo livro: a influência dos grandes cartazes da imagem e textos espalhados pela cidade e, sobretudo, os meios massivos de comunicação fornecem-nos dados culturais que correspondem aos módulos de nossa época, criando, por outro lado, inter-relações não somente intermedia como interlínguas.

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer construir-processar transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelas para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho seu desdobramento espacial escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.

O "livro de artista" é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o "conteúdo" quanto com a forma e faz desta uma forma-*significante*. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia "continente conteúdo", "significante significado". Esta atitude, se reflete principalmente nos livros analógico sintético-ideogrâmicos, enquanto que os livros de arte conceitual, documentária, seguem o modelo da língua verbal, adquirindo um caráter analítico-discursivo.

## O livro como síntese de linguagens

Colocar o problema do livro de artista é colocar automaticamente dois outros aspectos que lhes são inerentes e que delimitam a produção do livro como trabalho artístico: primeiro, as relações entre o livro e seu sistema de produção industrial e segundo, as relações das artes entre si, sobretudo entre a literatura e as demais linguagens tais como: o jornal, a fotografia, o telégrafo, o cinema, a propaganda e ainda tipos de reprodução tradicional como técnicas reprodutoras das linguagens artístico-visuais.

10

Em primeiro lugar, numa perspectiva já histórica, o advento da sociedade de massas, na qual a obra única entra em crise não pelo conhecido argumento da introdução da fotografia, mas, como assinala Walter Benjamin, pela contemplação simultânea por um grande público e pela pretensão da obra de arte de chegar às massas. Na época de sua reprodutibilidade técnica, a quantidade torna-se qualidade e, o que é importante para este estudo, "o crescimento massivo do número de participantes modificou a índole das participações", ou seja: a massa situa-se como matriz de comportamento frente à obra de arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Discursos Interrompidos I*, (Madrid, 1953), pp. 45-52. Acesse o texto na íntegra [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf)

De outro lado, a arte, devido a ação dos meios de reprodução gráfica, transformou-se no "Museu Imaginário" (Malraux) pela reprodução quadricrômica. O artista, tradicionalmente considerado um produtor artesanal, é obrigado a industrializar-se pela pressão do sistema industrial de emissão e comunicação de arte.

Mesmo sobreviventes, as artes plásticas tradicionais já não se constituem, como no passado, em meios privilegiados da visualidade, frente à enorme produção e difusão de imagens feitas pelos meios massivos de comunicação. A obra de arte única, sem características de reprodutibilidade, difundida apenas pela reprodução quadricrômica, não tem condições de competir, sob um ângulo quantitativo, com os meios visuais atuais, produzidos industrialmente.

Num enquadramento deste tipo, é natural que o artista das novas tendências procure, pelo uso de meios com maior capacidade de difusão por canais de massa (ainda que na prática esta difusão lhe seja vedada), aumentar sua audiência.

Em segundo lugar, o que apontamos também como fator inerente à produção do livro, como trabalho artístico, remete à necessidade de uma visão semiótica. Esta diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre as outras, o que se denomina processo de intersemiotização. Trata-se, portanto, da captação das ligações (semelhanças e diferenças) existentes entre os diferentes tipos de linguagem. Não resta a menor dúvida de que a linguagem artística também tem sofrido os efeitos e pressões destes diferentes códigos, assim como tem agido sobre eles, o que aliás poderia explicar, sob certos aspectos, o processo de transformação ininterrupta das artes, tentando continuamente se rearticular na realidade mutável da linguagem. Este processo de ruptura nas artes começou a germinar há menos de 200 anos. Falar em 200 anos atrás é falar no advento da revolução industrial que, em termos de imprensa, já começou a se desenvolver por volta do século XV, concretamente com Gutenberg. A industrialização e produção mecanizada colocaram em crise não só o artesanato, mas ainda a arte de germen artesanal até então cultuada e aureolada pelo seu caráter de objeto único e autêntico.

Aqui começa a história da arte moderna – uma história de crises. A multiplicação dos códigos gerou e continua gerando profundas

mutações no mundo da linguagem, contínuas trocas de funções entre os sistemas de signos, e a linguagem artística vem se transformando, revolvendo-se nos seus impactos e gerando a cada instante uma nova fase de si mesma. Daí a necessidade de se desenvolver uma percepção que seja capaz de sentir e inteligir as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outra. (conferir 2)

Porém, cumpre ainda ressaltar, a par dos fatores incidentes já mencionados, um outro fator de transformação das técnicas artísticas sob as atuais condições de produção. Esta transformação apenas reafirma a constante relação histórica entre arte e técnicas de comunicação visual sincrônica em uso. Apenas, agora, esta relação apresenta-se mais consistente. Enquanto os meios tradicionais se prendem a modos de produção individual e artesanal, os novos meios acolhem as condições mais avançadas da produção social. Em consequência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte; criando novas molduras e confundindo com seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação: video-arte, *mail-art*, holograma, *computer-art*. A perda da tradicional "especificidade" dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista

## O livro é espaço, montagem de espaços

12

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens. Livro é montagem de signos, de espaços, onde convém diferenciar os diferentes tipos de montagem já que esse procedimento "é o processo fundamental da organização dos signos icônicos". Distingue-se basicamente três tipos de montagem, extensivos a toda arte contemporânea.

1. Montagem sintática: onde a mensagem estética é fortemente

autoreferente, voltada para si mesma, daí seu caráter de ambiguidade, pois ela está basicamente organizada pela similaridade. Encontra-se no cubismo e sobretudo em Mondrian como também na plástica minimalista. No cinema a montagem sintática encontra-se também em Eisenstein com o filme "O encouraçado Potiomkin" e em "Limite" de Mário Peixoto, com claro predomínio da similaridade e do trocadilho visual. Em termos de livro de artista a montagem sintática está nos livros que tem seu suporte como forma-significante, onde existe interpenetração entre a informação e o suporte como é o caso do livro-objeto, livro-poema, ou ainda livro-obra, isto é, que a estrutura espaço-temporal do livro é tida em conta; nestas condições o livro é intraduzível para outro sistema, ou meio.

O livro, neste caso permite o intercâmbio montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas (Colidouescapo). Permite estabelecer uma sequência espaço temporal recuperando a informação anterior como memória (Poética Política) ou ainda explodir no espaço à procura de significados (Poemóbiles), ou ainda pode ser destruído no ato de folhar (Aumente sua renda) ou mesmo permitir a circularidade através de duas possíveis leituras: começo por qualquer uma das capas.

2. Montagem semântica: ou colagem que é o "normal médio" do universo icônico (ficando entendido que esta classificação não representa uma escala de valores nem um estudo diacrônico). A montagem semântica (colagem) ainda que privilegiando a semelhança, tem tendência para a diferença, a contiguidade, como acontece no jornal, no cubismo de Picasso e Braque, na pintura de Klee e Kandinsky. Como exemplo de livros poderia-se colocar "Alice no país das maravilhas" de Lewis Carrol, ilustrado por John Tenniel, onde o artista busca uma similaridade de significado, mas não de forma. Em William Blake, ilustrando um poema de Edward Young ou mesmo Eugène Delacroix com as litografias que ilustram "O Corvo" de Edgard Allan Poe, em tradução de Mallarmé (Paris, 1885).

3. Montagem pragmática ou bricolagem, em que a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas. Rauschenberg vai para a bricolagem na mesma medida que o happening e a performance. É o que Marcel Duchamp propõe no seu livro "Boite en Valise", ao fazer um pequeno museu portátil com as reproduções em miniatura de seus "Ready mad-es". Bricolagem



Exposição Julio Plaza, *Construções Poéticas*, Sala dos Palmares, Viamão/RS

existe na Praça da Sé de São Paulo, kitschizada pelas elites culturais com um amontoado de esculturas, assim como a estação Rodoviária da mesma cidade. A chamada "Mail Art" e seus suportes de repro e produção tendem à bricolagem, marcando uma forte tendência para a estética da recepção. As publicações coletivas de trabalhos criativos, os livros "intermedia" e "documento" inserem-se nesse tipo de montagem.



*Poemobiles*, 1974. Parceria com Augusto de Campos. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

## Tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX

Numa primeira aproximação ao quadro esboçado em seguida que pretende reunir todas as categorias de livros encontradas, vemos dois grandes grupos: o livro sintático ideogrâmico e o livro analítico-discursivo, privilegiando respectivamente a similaridade-simultaneidade e a linearidade-contiguidade. O quadro, na leitura horizontal, nos dá os paradigmas característicos do livro: autor, tipo de linguagem, intenção na criação, etc. Já na leitura vertical, nos dá o sintagma livro. No primeiro grupo aparece:

Livro ilustrado

Poema livro

Livro poema, livro objeto ou livro-obra e no grupo imediatamente próximo, vemos:

Livro conceitual

Livro documento, de características analítico discursivas.

Já na coluna nº 3, vemos o livro intermedia, como aquele que possui um caráter de atrito e polifonia intersemiótica.

Na última coluna e já fora dos livros de artista, vemos o *Antilivro*, como

QUADRO SINÓPTICO DOS LIVROS DE ARTISTA							
LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE Paradigma dos elementos	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÁFICO		EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÁFICO		EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÁFICO		
	Livro Ilustrado	Poema-livro	Livro-poema Livro-objeto	Livro conceitual	Livro-documento	Livro intermedia	Antilivro
Livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	Suporte passivo Paralelismo, ilustração e complementação de significado; arbitrário	A informação pode ser disposta em outros meios ou suportes; Espaço temporalizado poesia espacial.	Suporte significativo como objeto espacial Isomorfia Espaço-tempo	Suporte passivo Discurso temporal	Suporte passivo Discurso temporal	Intersuportes Discurso espacial	O livro como sub-objeto: abstraído de sua função
LINGUAGENS verbal e não verbais	Tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado; arbitrário	Publicação em forma de livro como forma mais adequada.	Isomorfia Suporte Informação	Registro de pensamentos e ideias Pesquisa sobre a linguagem Pesquisa sobre objetos do pensamento	Registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária. O livro como memória.	Airto intersemiótico Intermeios Multimídia	Paródia-ironia O livro como material artístico Subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
CRITÉRIO	Montagem semântica: escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. Montagem pragmática ou bricolagem.	Montagem semântica/escrita visual tendência a simultaneidade.	Montagem sintática: escrita visual analógico-sintético-ideográfico espaço-tempo	Montagem pragmática: escrita visual ilustração	Montagem pragmática: narrativa visual ilustração	Inter textual/todos os tipos de intercodigos Polifônicos/montagem	Montagem pragmática: como bricolagem/ transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
ARTES tipografia/gráfica/desenho/ pintura/foto/literatura/ escultura/objeto/poesia/ interdisc.	Discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	Tendência ao desenho espacial-plástico	Ideográfico e pictográfico	Interdisciplinariedade Antropologia Linguística Filosofia/ciências	Fotografia/desenhos Documentação Informação Diagramas	Todas as possíveis.	Artes tridimensionais, Esculturas Objetos Happenings Eventos Performances Acontecimentos
EXEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" - "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" "LIFE" "Orgânismo-Órgasmo" "Poetâmenos" "Oxigénesis" "História de dois quadros".	"Coliduescapo" "A ave" "Poética-Política" "Poemobiles" "JP Objetos" "Aumente sua renda"	"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings - assemblages" "Tem Days Off" "Livro-catalago sobre os graffiti's"	"Boite em valise" "Caixa Preta" "Arteria" "Armat"	Esculturas Objetos
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronald Azevedo Malaikowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pêno M. A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Willari Herrman Ronald Azevedo.	Jan Dibbets Michel Baldwin Piero Manzoni Art Language Goup Terry Atkinsons	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronald Azevedo Outros...	Lucas Samaras Jaspers Johns Dadaístas e surrealistas

O Livro como Categoria Artística Anexa as Categorias Tradicionais da Arte: Pintura, Gravura, Escultura

fundação vera chaves barcellos

uma categoria onde a idéia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem. O Antilivro não é considerado, portanto, como livro de artista, embora seja, isto sim, obra de arte.

Da mesma forma, foram excluídos também desta relação sinóptica, o livro texto, o livro sobre arte e toda publicação que não reflita um trabalho artístico sobre o livro.

O quadro sinóptico pretende registrar aqui as características dominantes dos livros de artistas. Para melhor compreensão de cada tipo de livro, escolheremos um modelo exemplar, como sendo aquele que melhor codifica as características da categoria. Nesta análise focalizaremos principalmente as relações dominantes dos sistemas semióticos empregados; não nos deteremos, portanto, na análise da obra como um todo, pois isto levaria à produção de mais um livro sobre cada livro.

---

\*O extrato reproduzido acima faz parte do emblemático texto de Julio Plaza no qual analisa o livro de artista em seus vários aspectos. Esse texto foi publicado na íntegra em duas edições da revista *Arte em São Paulo*, nos números 6 e 7 do ano de 1982, respectivamente. Recomendamos sua leitura. A primeira parte pode ser acessada na página [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf)





# Julio Plaza, um buscador da linguagem

---

Adolfo Montejo Navas

*"A criação não está nas colunas do Templo, mas entre as colunas."  
(Leonardo da Vinci)*

*"A arte é um bem que faz mal."  
(Julio Plaza)*

I

Talvez a característica mais nuclear da poética de Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) seja a de ser um buscador da linguagem, um artista poeta (criador) no qual a produção de obras (repertório e imaginário) só se pauta pela tentativa sempre inaugural de encontrar novas formulações artísticas e fazer que delas emane conceito, poesia, linguagem (ou metalinguagem, se nos circunscrevemos ao imperativo de uma atividade nunca isenta de pensamento, em suma, de poética em curso de conceitualização). Inclusive, por cima das próprias formalizações, pois a semente das ideias e os projetos pesaram tanto como as próprias obras (o que acontece nos acervos museológicos brasileiros mais próximos a sua atividade, caso do MAC – São Paulo<sup>2</sup>). E independentemente, portanto, do seu próprio trajeto biográfico-artístico que se avaliou em três estâncias culturais diferentes, Espanha, Porto Rico e, finalmente, Brasil. De fato, o desenho geográfico-cultural deste triângulo revela que forma parte de uma estirpe de artistas que trocaram suas raízes pelo horizonte<sup>3</sup>, muito mais viajante e com categoria de local mais diluído, antes das novas transmutâncias dos artistas contemporâneos globalizados.

20

---

<sup>2</sup> Ao âmbito universitário, e vinculado a Walter Zanini, seu diretor, Julio Plaza desenvolveu numerosas atividades em colaboração, *Prospectiva'74, Poéticas visuais*, 1977; assim como seções significativas das edições *XVI e XVII da Bienal de São Paulo*, 1981 e 1983, orientadas à arte postal, às novas mídias e ao videotexto, respectivamente.

<sup>3</sup> (E pode-se dizer aqui, entre parêntesis, a inevitável sensação de proximidade desta aventura, pela proximidade/coincidência/identidade e vida também espanhola-brasileira.)

E será esse lado de *homo faber*, de fazedor, o que explique em parte a grande diversidade de caminhos e vertentes geradas por sua atividade de longo recorrido: artista poeta, *designer* gráfico, multimídia e também organizador de mostras, teórico e professor, apesar de haver uns aspectos medulares que constroem, de forma subjacente, uma teoria da arte como contínua reflexão estética. Nesse sentido, o fato de que ministrasse aulas durante uma grande parte do tempo da sua vida paulistana não só alimenta como amplifica esta última circunstância, de tal modo que se pode dizer também que Julio Plaza foi artista professor, mentor de algumas gerações<sup>4</sup> e atento aos signos cambiantes dos tempos.

Esta característica de artista em processo de busca linguística – como verdadeira matriz e práxis em trânsito – serviu para chegar ao território mais cativante que existe atualmente: o das novas tecnologias e sua filiação ao território da comunicação (Mesmo que não saibamos com certeza, que comunicação é essa, pois, sem dúvida, estaríamos falando muito mais de uma comunicação poética do que de uma padronizada exclusivamente pelo império dos *mass-media*). Em rigor, deve-se dizer logo, que este é um ponto nevrálgico de seu trabalho artístico, na medida em que em momento algum se disfarça a tensão entre as coordenadas da linguagem da invenção e as veiculadas pela coisificação comunicacional. Outra questão, porém, é a consciência deste novo âmbito chamado *infoesfera*, que, ainda vivo o artista, mas sobretudo, alguns anos depois, têm alcançado macro extensões exorbitantes, e não, precisamente, tão liberadoras – apesar do registro interdisciplinar da web e seus derivados democratizadores da cultura informática em rede (e que a arte postal já inaugurou de certo modo).

A consequência da falta sumaria de uma avaliação cultural (expositiva, bibliográfica)<sup>5</sup> que esteja à altura de Julio Plaza – curiosamente, tanto no Brasil quanto na Espanha –, esta aproximação crítica só pode remedar uma maior indagação, a expensas, então, de um ensaio mais abarcador

---

<sup>4</sup> Como também o foram na sua vez, Lygia Pape, Nelson Leirner, Anna Bella Geiger, Regina Silveira, em um contexto local e de época próximos, por exemplo. Uma mínima lista de alunos-artistas deve reunir Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Gilberto Prado, Inês Raphaelian, Omar Khourí, entre muitos outros.

<sup>5</sup> *Ícones são redondos*, Centro Universitário Maria Antonia/USP, São Paulo, 2004; *Arte como ideia*, MAC, São Paulo, 2004; *Homenagem Julio Plaza/Simpósio Arte & Tecnologia*, Itaú Cultural, São Paulo 2004; *Julio Plaza, Construções Poéticas*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão/Porto Alegre, 2012, *Indústria poética*, MAC, São Paulo, 2013. (Houve faz alguns anos certa tentativa de organizar uma mostra monográfica no Centro Andaluz de Arte Contemporâneo de Sevilha, mas sem êxito).

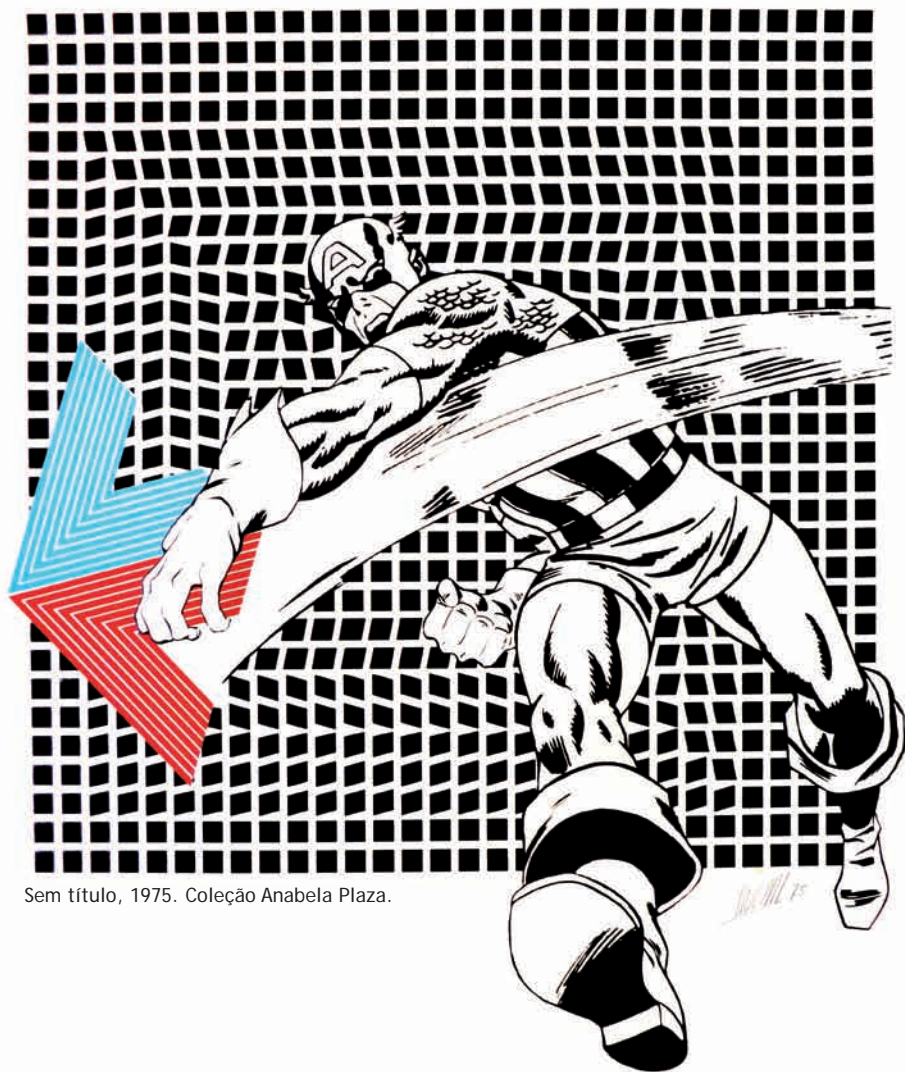
e profundo.<sup>6</sup> De qualquer forma, se existe um ponto de partida nesta biografia que já se signifique como potência artística, ele começa nas experiências construtivas de meados dos anos 60, quando a irrupção plural de numerosos artistas em pleno franquismo representava liberação formal e semântica (leia-se política), ao mesmo tempo. E se reconhece, nestas primeiras preocupações ainda mais formais, uma sorte de implicação poética-política latente no seu trabalho, que se configurará muito mais explicitamente mais adiante e que dará frutos de diferente ordem, até seus últimos anos (de aí que se faça irresistível, pulando no tempo, sem mencionar os *exercícios antibélicos* chamados de *As mil e uma... (bombas)*<sup>7</sup> onde o bombardeio promovido na guerra do Golfo adquire uma visualidade verbo-visual cáustica e dura, com palavras caindo e deixando em mau lugar os presidentes dos países implicados, incluindo, com notoriedade, o espanhol). Algo que se poderá rastrear em outros momentos da sua produção mais iconográfica, em obras que se hibridizam e fazem dançar os signos e seus significados, como um giro semiótico da visualidade, a ideologia e a política, e onde o valor cultural da imagem sempre acrescentado sofre uma intervenção/erosão de seu lado mais dominante na direção de outra semântica nova. E esta é uma circunstância pioneira de outra valorização da imagem por sua presença e não só representação, que os posteriores estudos visuais do "giro da imagem" (J. T. Mitchell, 1994) vão explicitar.

A este âmbito pertencem numerosos trabalhos serigráficos – um de seus territórios preferenciais –, onde a ironia visual se manifesta, quando não a mordacidade, na desconstrução de imagens: uma imagem de Lenin com seu famoso cavanhaque triangular aparece com outra forma semelhante, mas já pertencente à pelugem do púbis feminino ou à do Capitão América agarrado a uma geometria tão paradoxalmente construtiva como pop. De fato, em sua substanciosa obra gráfica, se repotencializa o valor da imagem como iconografia em choque cultural, uma presença de signo diverso, permitindo assim unir Malevich e Duchamp, Mondrian e a *pop art*, sem contradição alguma à vista.

---

<sup>6</sup>Em algumas ocasiões anteriores dediquei certa atenção à obra de Julio Plaza. Especificamente, *Julio Plaza*, Revista Lápis, n.275, Madrid, 2012; com anterioridade, e de forma mais fragmentária, em *Algunas conversaciones fronterizas*, em Brasil e Espanha/Espanha e Brasil – *Diálogos culturais*, Fundación Hispano-Brasileña, São Paulo/Madrid, 2006, e também em *Arte em livros – Brasil* contido em *Entre ser um e ser mil – O objeto livro e suas poéticas* (Edith Derdyk, org.), Ed. Senac, São Paulo, 2013.

<sup>7</sup>*Revista Galáxia*, n. 6, São Paulo, outubro, 2003, p. 305.



Sem título, 1975. Coleção Anabela Plaza.

Como obras que prometem um saudável giro, e que não deixam de ser referências simbólicas de sua constelação cultural, à que a poesia visual de Moholy-Nagy ou Gabo se soma ao neoplasticismo holandês; assim como no âmbito espanhol, como o artista reconhece, intrahistoricamente, se reconhece o valor lapidado da pintura de Zurbarán, a paisagem concentrada no limite do horizonte de Castilla, a ordenação da luz inscrita no românico e os volumes nos castelos, assim como a diagramática geometria árabe, tão presente arquitetonicamente.



POEMAS DE JULIO PLAZA

las mil y una...(bombas)  
ejercicios anti-bélicos

ataque

a Irak  
por un presidente  
*baby-lack*

Saddam Saddam  
Busharon  
Bushinestmen

b                    b  
o            b o  
m b o m  
b o m b  
b a g d a d

bagdá bagdá  
saddam busharon aznar  
ali babás



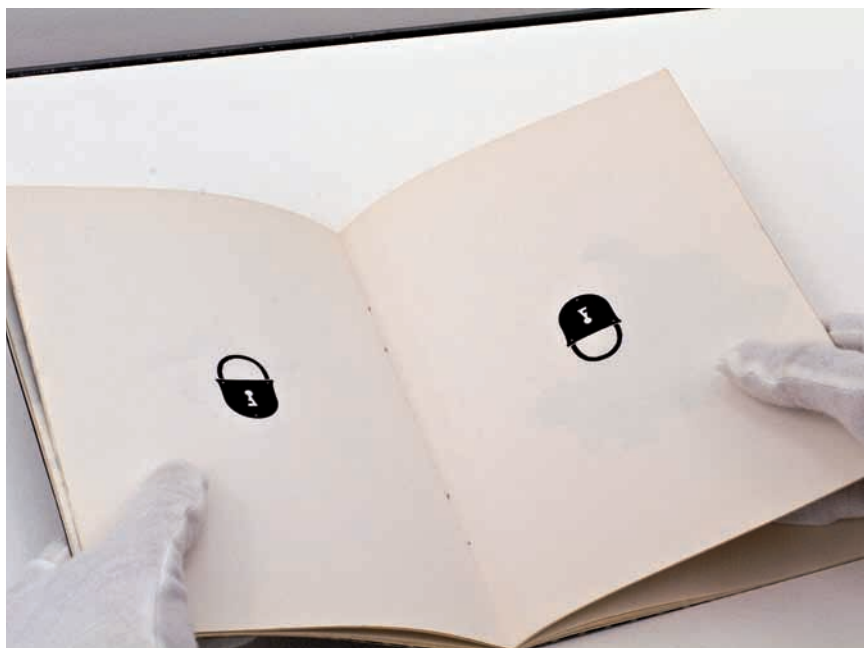
*Evolución de la Revolución*, 1972, Série de 10 fotografias. Coleção Anabela Plaza.

Também aparece esta latência política em alguns livros de artista emblemáticos, como *Poética | Política* (1969/1977) e o *Evolución de la revolución*<sup>8</sup>(1972). Em ambos sucedem coisas com a dinâmica de sua leitura, já que esta coloca o leitor no processo de uma metamorfose: desde os sorridentes presidentes norte-americanos Nixon e Johnson, que vão se transformando paulatinamente na figura anônima de uma vietnamita armada, como se fosse o véu de uma transparência que exalta outro desnudo, o segundo caso; e o de toda uma cartografia geográfica acidentada que rompe os moldes de representação



*Poética (Poética/Política)*, 1969/77, Livro de artista. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

<sup>8</sup> Em 2012, acompanhando a mostra de Julio Plaza a FVCB realiza nova edição dessa obra. Publica também, o livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* (Org. Vera Chaves Barcellos).



*Poética (Poética/Política)*, 1969/77, Livro de artista. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

conhecidos, o primeiro exemplo. Assim, *Poética Política* é um livro cartográfico do avesso, uma meditação plástica do regime, de forma que a geografia nos passa na sua codificação, como se fosse um cadeado a ser aberto (imagem, evidentemente, colocada pelo artista no centro do livro). Neste caso, cada página apresenta um desenho de um país da América Latina, no exato lugar que ocupa no mapa como uma mancha negra, mas isolado, único, de tal forma que só juntando/revendo todas as folhas, ou se só fossem transparentes, poderíamos ver o mapa do continente completo. Já na outra parte, a alteração das manchas continentais apresenta uma dança geográfica que relativiza as posições hegemônicas<sup>9</sup>.

Não obstante, e retomando certa sequência histórica, o território primeiro do artista na Espanha se orienta em direção a uma experimentação construtiva, que não abandonará nunca como eixo operativo e conceitual, mas que acabará tendo outras vertentes ou modulações. “Na minha arte, as estruturas primárias e minimalistas tomam forma ao mesmo tempo em que surge no meu horizonte poético a arte combinatória, permutável e modular, a qual se codifica na

<sup>9</sup> Tanto Alighiero Boetti como Marcel Broodthaers realizaram outras cartografias crítico-poéticas em formato livro.

'obra aberta'".<sup>10</sup> Nestes começos espanhóis a atração pelas estruturas modulares depois de uma inicial pintura de cunho ainda telúrica, é manifestada em rítmicas sequências espaciais (*Programación*, 1968) e em relevos e jogos de cor/luz que logo poderão ser vistos refletidos de outra forma, em superfícies de papel, com corte e dobra (esculturas gráficas que se converterão em *poemóviles*), e que não é absurdo sintonizar com peças de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, e antes com Jorge Oteiza, como outra forma de concreção espacial.

Assim, as proposições que estabelecem *Composición Positivo Negativo con Simetría Giratoria y especular* (1966), como pintura sobre chapa



*Planos*, 1966. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

<sup>10</sup> Julio Plaza, *Memorial circunstanciado*, Dpto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1994.



*Poemóviles*, 1974 (reedición 2010), Parceria com Augusto de Campos.  
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

que entranha certo movimento, ou ainda mais evidentemente, *Rotor luminoso* ou *Sin título (composición geométrica)* ou *Planos* (todas do mesmo ano, 1966), por exemplo, são a análise de formas-estruturas, a favor de uma geometria que se sai da planaridade – e que no Brasil teria em Sérgio Camargo certo parentesco –, e que o artista, em sua passagem por Porto Rico, levará até a realização de esculturas moduláveis, que ainda se conservam no campus universitário de Mayaguez, e que se explicitam mais tarde nas formas tridimensionais de *Objetos* (1969), um livro capital (obra-prima) cujas serigrafias de cores planas *pop* básicas (azul, vermelho, amarelo) religam sua devoção analítica pela concavidade e convexidade do espaço, pelos espaços internos/externos que são um “contínuo fluxo e refluxo de tensões de vãos e volumes” (como sinalizou cedo Ignacio Gómez de Liaño, em 1967). A edição contava com uma colaboração seminal de Augusto de Campos, um poema que se abria em suas combinações vocabulares através das dobraduras espaciais idealizadas por Plaza, e que seria batizado de *poemóBILE*.

Esta condição de rigor visual, e de visão, vamos dizer, tão austera e ascética, que associa racionalidade e arte, fazendo da arte algo mais calculado e pensado que expressivo, forma parte de uma geração estética significativa já na Espanha (o grupo *Equipo 57* entre ela)<sup>11</sup>, na qual Plaza se inscreve, e que corre na margem da revinda polaridade figuração-abstração; esta causa estética, que reúne análise e experimentação, vai ganhar contornos mais sinuosos e insinuantes no Brasil – inclusive maior liberdade – a partir de outras experiências fronteiriças (seja através do livro de artista ou objeto ou de um perfil mais conceitual), seja via uma visualidade sintonizada na sociedade de massas e midiática e ampliada com formatos diversos, seja então com placas metálicas, fotografias, esculturas ou obra impressa, algumas delas inscritas como peças nos livros, ou já no terreno dos meios mais tecnológicos, caso do vídeo, o videotexto, as holografias...e leia-se então textualidade em movimento, em outra função sígnica, já como instrumentos incorporados para as artes plásticas com pleno direito. Desde esta perspectiva, Julio Plaza se inscreve de forma pioneira, sobretudo a partir dos anos 70, na cultura visual que permeabiliza as poéticas digitais, na interface entre a arte, a poesia, a ciência, a tecnologia, em um intenso processo de hibridação, resultado de sua

---

<sup>11</sup> Julio Plaza é contemplado na mostra e catálogo *Modelos estructuras formas*, España 1957-79, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2005.

investigação sempre paralela e convergente como artista e teórico, aproximando tudo de um discurso crítico-sensível que caminha em partes iguais em direção à criação e à reflexão (o *doublé* comprometido de artista e investigador).<sup>12</sup>

Porém, a predominância da investigação (teoria, ensaio) como fim e como meio, também supunha o abandono das coordenadas do mercado da arte, sobretudo, sua exigida filiação. E neste sentido, a Cooperativa de Producción Artística nos anos 60 na Espanha, da qual formou parte, junto a Elena Asins, sua primeira mulher, Luis Luga e outros, e a fundada por ele, já no Brasil, STRIP, sigla divertida para *Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética*, estabelecem uma sincronia pertinente.

Sob um recorte histórico, e em um novo *flashback*, acontece, em sua passagem pelo Rio em 1967, algo importante em sua trajetória: o interesse e o reconhecimento por aspectos da cultura industrial, semiótica, estética informacional e comunicação visual, como ele mesmo reconhece: “no ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram a minhas investigações e poéticas.” Já em Porto Rico, Regina Silveira, artista e segunda mulher de Plaza, põe o acento em outro giro transcendental na sua biografia: a renovação do repertório – outra conceitualização do fazer artístico –, em parte pela convivência na ilha centro-americana de outro âmbito artístico infestado de visitas internacionais importantes procedentes do universo nova-iorquino (Robert Morris, Frank Stella, Rafael Ferrer, entre outros). Era o caráter de uma arte mais performática e processual, onde a concatenação de comportamento e conceitualismo regia a desmistificação da obra de arte aurática, genérica, coisificada. Em Porto Rico, Plaza também inicia de forma *sui generis* seu lado professor, concretamente, de linguagem visual, assim como o curso *Proposições Criativas*, realizado em Porto Alegre, na UFRGS em 1971, incide (nessas circunstâncias). O que coincide com a renovação dos meios de reprodução que Plaza irá adotando de forma constitutiva a sua poética tão vinculada às superfícies e ao papel das impressões, ou

---

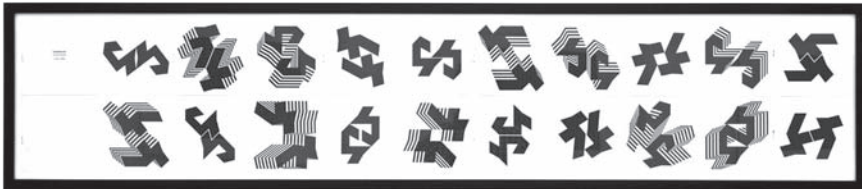
<sup>12</sup> Cristina Freire, por exemplo, chama a atenção para o lado amalgamado de “ver/ler” que Plaza combinou (curador/editor, artista/investigador), e no fundo, o diálogo teórico/poético implícito. Como bibliografia imprescindível do artista na fronteira arte e tecnologia e seus dispositivos se reconhecem: *Videografia em Videotexto* (São Paulo, Hucitec, 1986), Tradução intersemiótica, São Paulo, Perspectiva, 1987, *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (com Monica Távares, São Paulo, Hucitec, 1998).

mais tarde, a outras superfícies da imagem mais tecnológica, já dentro do imaginário digital.

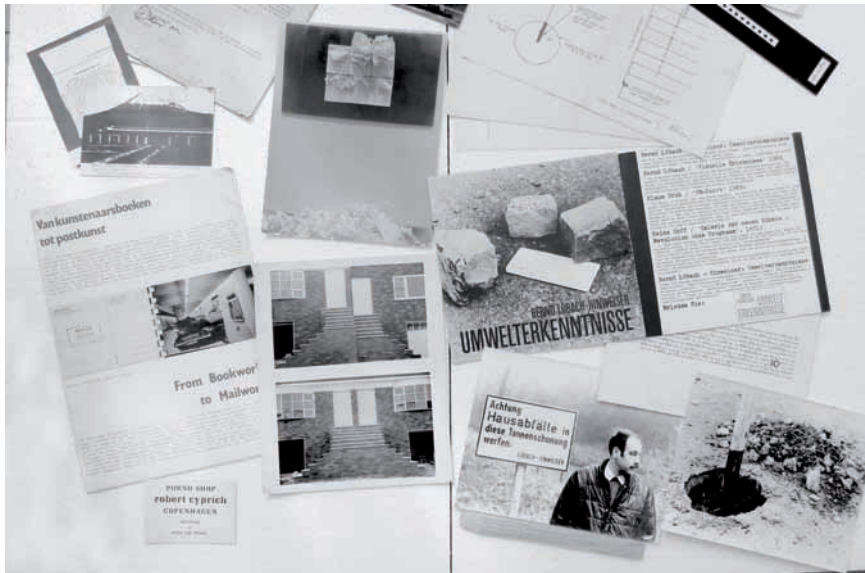
## II

Vendo as sucessivas e ainda fragmentadas exposições dedicadas à sua obra, é notável a exigência quase absoluta que o artista se impunha de fazer valer as obras e objetos de atenção estética em sua potência e significados e não tanto em sua idolatria ou multiplicação. Não estamos falando de uma obra inflacionária e sim, na verdade, de ordem mais ecológica e essencial. Em boa medida, o itinerário plaziano que se desenha atravessa questões, em primeiro lugar, procedentes do construtivismo geométrico, de ordem nitidamente abstrata, assim como, em outra ordem, aparece a importância sempre crescente da metalinguagem como reflexão teórica e prática – inscrita nas próprias obras –, e quase em consequência, o papel que o conceitualismo ou a arte como ideia é para o artista a matriz geradora da estética, assim como também o campo da tradução intersemiótica que permite estabelecer analogias entre campos dissimiles, ou seja, realizar obras transversais. Outros eixos que também podem ser contemplados como operativos em sua poética, e que se articulam com estas características aludidas, são a própria reflexão da imagem e a estética da comunicação – uma atenção avançada para a cultura visual que já se ia impondo no litígio com a imagem da arte –, assim como a inter-relação palavra-imagem, das que dão fé muitos trabalhos.

Historicamente, a atenção pela obra gráfica em Julio Plaza se pode considerar uma ponte entre a obra primeira na Espanha (mais centrada na investigação de relevos e espaços dentro do âmbito de peças que socavam o limite de pintura/escultura) e a posterior no Brasil, já incipiente em atividades em curso em Porto Rico: seja a pioneira mostra de arte postal *Creation/Creación* (1972), ou obras-livro como *Signspaces* (1967/1969) tão significativas a este respeito. Trata-se de uma herança de peso construtivo, mas que se amplia para o serial, para outras coordenadas menos clássicas e mais mundanas, onde o bastidor *imagético* se pluraliza: o território da poesia expandida em numerosos suportes (inclusive o correio), a arte postal como denominador que permite veicular a articulação sígnica do texto e a imagem, toda uma visualidade em regime aberto, (já transdisciplinar). E não podemos



Signspaces, 1967/68, Da Caixa Preta, 1975. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.



Creación, Creation, materiais e imagens da exposição.

esquecer que um dos trabalhos significativos de Plaza foi o cuidado editorial e o *design* de publicações alternativas que alternavam a poesia visual e as artes plásticas em suas páginas como um laboratório linguístico, e que retratavam, de passagem, a vitalidade quase coletiva do artista (que sua faceta de professor universitário também dimensionava).

É necessário relembrar aqui que na chamada *era pós-verso*, depois da derrocada do monopólio das belas-letas e, portanto, com a atualidade e vigor da poesia experimental (o turno da poesia expandida, da qual a poesia concreta era parte crucial), a partir de meados do século XX, as publicações mais híbridas e interdisciplinares alcançaram uma importância e um papel simbólico extraordinário; nelas, Julio Plaza exerceu uma função importante, pois tanto em *On/Off*, *Código*, *Poesia em greve*, *Qorpo Estranho*, *Viva ha poesia*, *Artéria*, sua visão

de *designer* gráfico e cuidados como editor (projetos, organização, acompanhamento de impressão) marcou todas as revistas (a maioria de São Paulo) de uma forma ou outra. Esta produção vinculada às revistas de poesia intersemiótica foi todo um sintoma também desta confluência entre as artes gráficas, a poesia visual e as artes plásticas, uma fronteira de criação que parecia aludir a um lindeiro artístico que ele exemplificou como poucos na cena, e não só do Brasil.

Outra consideração importante quase implícita mas medular em seu trabalho é aliar palavra e imagem. Esta simbiose conquistada trata de um território criativo no qual a ironia semântica fala alto para quem vê as re-traduições ou translações de ícones em outra coisa. Neste contexto, resulta particularmente significativa a preocupação de Julio Plaza pela cultura midiática da nova sociedade de massas, e, portanto, pelo universo de fricção que a arte e a cultura estabelecem de forma contínua ou periodicamente. Podemos dizer, inclusive, que esta preocupação, pela natureza das imagens, se sintoniza com o novo valor que elas terão no novo contexto da cultura visual, os estudos visuais que começam a ganhar lugar simbólico na cultura de nosso tempo, como comentamos anteriormente.

O que se dá com intervenções verbo-visuais diversas (a mirada da Gioconda repetida e associada com *Galeria Galeria Alegria Alergia*, ou então com *C'znn* escrito com ausência de vogais sobre reprodução de uma paisagem do aludido mestre francês) ou ainda com a materialização da linguagem escrita convertendo-se em visual (caso da coleção de placas de metal, de índole urbana, como uma sinalização que alude a investigações linguísticas, como o célebre título de Wittgenstein indicava, onde a fronteira do sentido está continuamente latente, em perigo, à beira da linguagem e realidade: *69, Artefacto* ou *Linguagem* – este praticamente recortado – serão parte de uma coleção de sinais que apontam a outra re-codificação semântica com sua presença/representação em xeque).

Como correlato explícito de seu labor poético por extenso, contam-se numerosos exemplos de jogos de linguagem e em aberta confluência de signos gráficos de todo tipo (a série *Técnica do pincel*, 1974, feita em colaboração com Regina Silveira, reunia impressão serigráfica e desenho de tinta, imaginário artístico e pedagogia cultural). E sobretudo, trabalhos de verdadeira união textual-visual, de simbiose conceitual: *Event*, *Concept*, *Art*, *Ecology*, *Action*, *In.for.ma.tion*, entre outros, é uma série de serigrafias de 1972, exemplar em muitos

# QORPO

CRIAÇÃO INTERSEMIÓTICA N.º 2 SET-OUT-NOV-DEZ- 1976

# ESTRANHO

Detalhe da capa nº2 de *Qorpo Estranho*, 1976.  
Publicação organizada por Julio Plaza.



*Halley*, 1986. Coleção Anabela Plaza.

aspectos: por um lado, pelo trabalho com imagens de segunda geração, procedentes muitas vezes da cultura industrial ou comunicacional<sup>13</sup>, derivado de uma preocupação prévia pela imagem que desmistifica sua aura através do tratamento e sua reprodução, fazendo dela uma negociação iconográfica e não uma estética pré-categorial. Este interesse tão benjaminiano do artista explica o transvase de imagens fotográficas (nada puristas) para a serigrafia, para outro comportamento e experiência visual, como uma espécie de foto-gravado, uma interface onde a retícula da imagem era trabalhada como significante, em afinção com o discurso conceitual veiculado em fragmentos textuais, de modo algum, narrativos (afortunadamente, para nos distanciar da palavra tão em voga).

E era onipresente também – como diz Omar Khouri – o encantamento pelas palavras (*Braquebra*, 1990), por jogos anagramáticos e paranomásticos e, por extensão, podemos dizer, dos signos, seja como textualidade visual, iconografias ou traduções intersemiótica. Jogos de palavras como *Uroborus* (1990), por exemplo, que dá fé de uma ironia mortal: a batida frase de Stefan Zweig (1936), *Brasil – país do futuro*, é uma serpente semântica como um eterno retorno, comendo-se a cauda da sua caligrafia sibilante: *Brassílpaisdooofuturoboross*. Ou também *Icones são redondos* (sem data), frase como logo que talvez seja outra declaração de princípios estéticos, também humorística, do caráter lábil e escorregadio que a visualidade contemporânea tem, pois a linguagem depende de metáforas visuais, do *status* animado das imagens. (Veja-se senão o socarrão vídeo *Descanso*, 3, 1978, em monitor de tevê, com o vazio como programação). Como parte de um repertório de imagens que são logos em estado de volta de rosca, de torção visual (como o cadeado que se torna casco na bisagra do livro *Poética, Política*). E considere-se – em toda sua importância semântica – o lugar que os títulos tinham em sua



*Uroborus*, 1990-97.  
Página do catálogo *United Arts III - LUZ*  
Casa das Rosas, São Paulo, 1997.

<sup>13</sup> E vejam-se aqui sintonias inclusive críticas com certo repertório visual de Antoni Muntadas.

obra, como *Anarquitecturas* (1970), realizado com José Maria Iglesias, ou *Antifotografias* (1972-1973), que, com seu espelhamento de edifícios e locais diferentes como bisagras contrastadas, se apresentava como imagens-antídoto da imagem única e auratizada.

De fato, Plaza defendeu esta tese intersemiótica, de original procedência do linguista Roman Jakobson e também desenvolvida por Haroldo de Campos, na qual traduzir significa conseguir "efeitos análogos com meios diferentes" (Valéry), para obter a "equivalência nas diferenças" (Jakobson). Se na tradução entre formas verbais (poemas, principalmente) o processo tradutor se processa no mesmo meio (escritura), em idioma diferenciado, porém, a tendência é despertar os sentidos latentes de forma metafórica. Na "Transmutação" se tornam relevantes as relações entre sentidos, meios e linguagens, acentuando-se aí um estranhamento entre esses aspectos. Os meios, como instrumentos da tradução, prestam as qualidades necessárias aos caracteres dos signos, suas aparências. Os meios artesanais, industriais e eletrônicos e os procedimentos poéticos nos mostram como traduções entre diferentes sistemas de signos absorvem as qualidades materiais desses mesmos meios e interferem nas aparências, qualificando-as.

Se na poesia concreta, o âmbito da lírica oriental e o culto pelos estudos de Fenollosa apontam para um deslumbramento consciente de síntese imagética, de partitura sonoro-espacial, no caso de Julio Plaza existem mostras dessa mesma atração no poema de Basho, *O velho tanque* traduzido visualmente por partida dupla (poema visual e videotexto e colaboração histórica com Haroldo de Campos) ou em exemplos de tradução intersemiótica de peças líricas de outros (outro *haikai* de Basho em versão de Alice Ruiz e transmutado por Julio Plaza em videotexto). Porém quiçá o maior exemplo em seu próprio trabalho, seja um singelo poema visual-objetual de um fósforo apagado coberto por uma tirinha: uma imagem de economia ideo-gramática: uma suma visual que é uma subtração, uma síntese minimalista.

Não estão longe disto, embora pertencendo a outro diapasão cultural, sendo homenagens a duas figuras capitais do século XX, John Cage e Marcel Duchamp: *I Ching Change* (1978) – uma vez mais a confeccionalidade oriental transmutada com o Ocidente, como o músico norte-americano já fazia – e *Reduchamp* (1976, com Augusto de Campos). No primeiro, o azar tão determinante na obra do músico norte-



lua de outono



mesmo caminhando mesmo caminhando



um céu de outro lugar

alice ruiz-julio plaza

*Um céu de outro lugar.* Tradução intersemiótica de hai-kai de Alice Ruíz.

americano se traduz em uma edição que reúne variações geométricas paginadas. Mas no que respeita ao livro duchampiano, se trabalha em duas frentes vinculantes, a *porosa* narração crítica de Augusto de Campos e a iconografia simbólica realizada pelo artista espanhol<sup>14</sup> em forma de “iconogramas” (fragmentos-signos iconizados).

Já como uma verdadeira topologia de outra poesia visual se manifesta em todo seu esplendor a plêiade de margens que os livros-artefato, tridimensionais, livros-caixas oferecem em grande sortimento de propostas gráfico-objetuais, poemas visuais tridimensionais, esculturas verbais, iconografias textuais em uma verdadeira lição de signos em rotação. Vejam-se as experiências de *Poemóviles* (neologismo redondo de A. de Campos que alude a sua mobilidade) e *Caixa Preta*, obra que comparte o sonho mítico de Mallarmé, de tudo aspirar a ter o destino integrado de um livro. O que acontece nestas obras citadas são, fundamentalmente, duas coisas: em primeiro lugar, “a forma plástica avança no espaço” (J. Plaza *dixit*) produzindo-se um ansiado passo de formas geométricas escultóricas a outra dimensão, a estruturas tridimensionais de papel, em simbologia com o universo livro: estruturas poéticas para versos espaciais; em segunda instância, e na associação de formas e poemas se produz, valeria dizer, uma instalação do verso, visualmente, na escala de um livro ampliado. De fato, é notório perceber nas construções poéticas destes livros um trânsito do “plano ao espaço e do espaço ao plano”<sup>15</sup>. *Caixa Preta* é rotundamente exemplar nisto: na configuração de “cubogramas” que, por um lado, tridimensionalizam os textos poéticos de Augusto de Campos com ângulos e perspectivas para distorcer, e por outro, se apresenta uma decomposição de esculturas para serem montadas, que ecoam os cuboides de Oteiza (cuboides decompostos para obter a matriz Malevich, *circa* 1973).

Apesar das colaborações estreitas com Augusto de Campos, tão fundamentais em tantos sentidos, e de outra maneira mais episódica com Haroldo de Campos – e a conseguinte amizade duradoura com eles –, Julio Plaza parece ter conservado certa autonomia estética; entenda-se não ter entrado completamente na poética concretista (em

---

<sup>14</sup>No ar ficou, infelizmente, *O Inferno de Wall Street*, de Souzaândrade, do qual só se conheceram alguns ensaios em estado de projeto

<sup>15</sup>Alexandre Dias Ramos, *Exposição Julio Plaza, Construções Poéticas. Por uma breve impressão de Julio Plaza*, em *Julio Plaza POÉTICA|POLÍTICA*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2013, p. 97.



Julio Plaza e Augusto de Campos. *Caixa Preta*, 1975. Livro (São Paulo, Edições Invenção). Coleção Vera Chaves Barcellos.

parte porque a época mais ortodoxa e programática da poesia concreta já tinha passado, inclusive para seus protagonistas principais e talvez porque a filiação construtiva era nexos de afinidade mas também de diferença). A questão pode ser menor, conforme se olhe, porém pertinente, à vista da falta de recensões críticas com esta inscrição.<sup>16</sup> Ainda mais se cabe, em base, também, as coincidências de critério sobre a obra de arte como processo – relembre-se a ênfase do movimento do *poema-processo* neste ponto, assim como o conhecimento em sua estada no Rio de Janeiro (época do ESDI) de poetas deste movimento (Wladimir Dias-Pino, Álvaro e Neide de Sá), conforme seu próprio testemunho.<sup>17</sup> A própria ênfase no valor de uso, do processo aliado à função do espectador *homo ludens* – como defende no texto *Librobjeto* –, e nas atividades artísticas que se regem mais pelo devir do que pelo resultado objetualizado (seu famoso curso de Porto Alegre *Proposições criativas*, 1972) sempre foi um ponto de conexão além da estrita poética concreta, da que também foi expoente *ad latteris* singular por sua ascendência construtiva europeia e contribuição também poética.

Outra baliza importante de análise é a estética da comunicação, uma frente de atenção preferencial do artista, que supera, em muito, os espaços clássicos de representação artística. Daí que a atenção para a deriva do signo estético seja o reconhecimento de uma ampliação de campo, que excede, evidentemente, as chamadas artes plásticas. Estaríamos já no espaço público onde as imagens de todo tipo se cruzam com muitas diferentes semânticas e produções simbólicas. Não são alheios a isto tampouco seu olhar sobre a criação, produção e comunicação do signo estético – sua comentada colaboração em publicações de cunho fronteiriço, nas quais a poesia é gesto expandido, visual, território gráfico que sai para outros canais, ou seu interesse pela multimídia, vídeo arte, videotexto, holografia, como arte em movimento, em transformação.

Apesar de sua convicção reflexiva, de sua constante atitude teórica, Plaza sempre reconhecia que existia um hiato abissal entre o que se vê e o que se diz, enfatizando a condição da arte como linguagem e

<sup>16</sup> Resulta curioso que nas revisões brasileiras da poética concreta, à qual esteve associado em desdobramentos posteriores a sua instauração, mas não tão integrado, não tenha sido nome de destaque nem de espaço próprio (veja-se senão, *Arte Concreta Paulista*, 4 vols. Cosac & Naify/Centro Maria Antonia-USP, 2002), e mais recentemente, *poesia concreta e projeto Verbivocovisual*, (2008) onde é citado em regime de colaboração, nunca com selo próprio.

<sup>17</sup> Existe certa conexão interssemiótica entre pares a ser estabelecida ainda entre Julio Plaza, Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino.

não como discurso. Ou, dito de outro modo, constatando a importância da cultura visual, ou seja, do que se diz sem palavras, por sua reserva de sentido (que se encontra mais em seu espectro ou sombra que em sua definida forma). "A arte é demasiado importante para deixá-la nas mãos do ... verbo", apontava em junho de 1977, com motivo da sua exposição, a instalação *La(o)s Menina(o)s*, uma meditação velazquenha sobre a ambiguidade espacial. O meta-espço de Velázquez, pelo qual foi atraído também Waltercio Caldas (entre outras obras, seu livro *Velázquez*, 1998), ofereceu uma instalação, até agora relembada. E que se inscreve em outro tipo de mirada ou compreensão do visual, mais livre já do domínio e competência do linguístico. O reconhecimento, de sua parte, das ausências contidas nos objetos de arte indica já uma sintonia maior pela capacidade de agenciar que as imagens têm além do estético.

### III

Fazendo valer o enunciado das duas epígrafes utilizadas, elas demarcam aqui situações e semânticas oportunas: seja por que a criação nunca deixa de estar em um território "entre", em situação de passagem, de interface (de registro, de linguagem, de imaginário, inclusive de época), sempre sob o signo de que "o que passa entre as formas interessa mais que as próprias formas", conforme um Plaza davinciano (*Holotempo*, 1987), como se o deslizamento da natureza das imagens unisse Da Vinci com a cultura de hoje; ou então, já noutra direção – e sirva como remate ideológico, crítico – para dimensionar o alvo da ironia perversa do artista, de que a arte é uma atividade que não faz tanto bem, pois sua focalização e sua prática não privilegiam tanto o lugar comum nem prometem ser artigo de conveniência, precisamente, por estar mais fora da ordem, da regra – ou não será –, e mais perto da exceção, o que representa enfatizar o conflito arte-cultura (sabendo que a cultura sim promete, política, democraticamente, esse bem, embora outra coisa seja saber aquele que o consiga).

O que, por sua vez, não deixa de produzir outro eco mais distante, porém oportuno: o binômio da criação e a salvação, que, como considera Giorgio Agamben, apesar de serem caras da mesma moeda, mantêm sua tensão inveterada atavicamente na história das culturas. "Na cultura da Idade Moderna, Filosofia e crítica herdaram a obra profética da salvação (que já na esfera sagrada tinha sido confiada

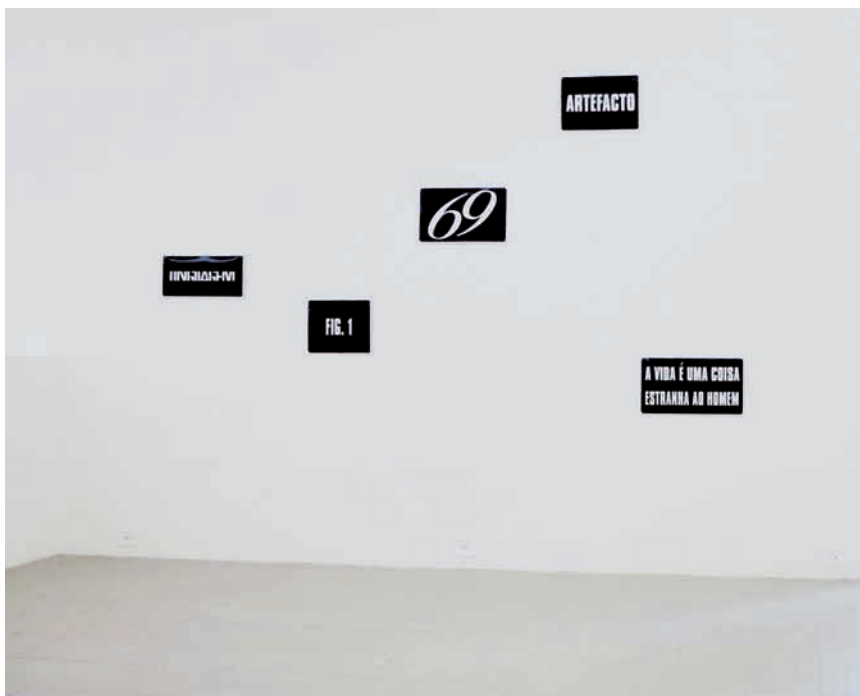
à exegese); enquanto que a poesia, técnica e arte herdaram a obra angélica da criação"<sup>18</sup>. Forma parte da assinatura do artista reconhecer o contraponto desta herança. Efetivamente, a dupla condição de Julio Plaza de artista e investigador, criador e teórico, amplia a ressonância desta polaridade milenária, sempre condenada a tatear-se novamente, *ecoar-se*, como uma possibilidade de pertença, de *religatio*. E um dos campos metafóricos onde quiçá mais frutificou esta inter-relação foi o território do livro do artista, pois além de contar com emblemáticos trabalhos – comentados superficialmente nestas linhas, onde se exploravam as dimensões, espaço e idiossincrasia do formato livro mais livre e ampliado, Julio Plaza também teorizou sobre sua natureza e classificação, como suporte que era meio e destino plausível de experimentação, de outro recorrido e constelação artística.

Por outro lado, seja com "A vida é uma coisa / estranha ao homem", como aparece escrito em uma placa de metal gravada, ou com a provocativa frase "A arte é um bem que faz mal" em um documento ilustrado com a sua imagem autoirônica, como silogismos reflexivos, sentenças usadas pelo artista hispano-brasileiro, o que se coloca em pauta é certo ideário crítico, de contrassenha céptica, muito do gosto do último Plaza, que reconhece já o mundo da arte como um espetáculo mais banalizado para além da conta, de mera inércia e sem promessa alguma de salvação, de regeneração. Não cabe a menor dúvida, porém, que a paralela e convergente atividade crítica e criativa sua apontava, quiméricamente, a um umbral, a certa unidade perdida. E neste sentido, sua produção – nunca excessiva, porém diversa – sempre trabalha certos vislumbres (e algum abismo neles); assim como deve entender-se que seu paulatino e conhecido distanciamento da esfera da arte talvez não fosse tanto de suas mais caras senhas de identidade de criação como de seu sistema (entenda-se comercialização, institucionalização, etc.) mais venal e instrumental.

A nosso entender, a linha divisória de poé/lítica em Julio Plaza constituía uma realidade pessoal, cotidiana, como artista-cidadão, sobretudo quando a crescente mercadologia cultural apresenta paradoxos cruéis, apontados pelo artista: "o artista plástico se converte em comerciante, companheiro de viagem, colega, capaz de manter posições políticas e não poéticas; bajulador do poder, que vive da direita

---

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *Creación y salvación*, incluído na *La desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 12.



Exposição Julio Plaza, *Construções Poéticas*, Sala dos Palmares, Viamão/RS

*Linguagem*, década de 70. Coleção Ines Raphaelian.

*Fig. 1*, década de 70. Coleção Ines Raphaelian.

*69*, década de 70. Coleção Ines Raphaelian.

*Artefacto*, década de 70. Coleção Ines Raphaelian.

*A vida é uma coisa estranha ao homem*, década de 70. Parceria com Régis Bonvicino.  
Coleção Ines Raphaelian.

e se alinha politicamente com a esquerda. "Nesta frequência também se encontram as observações que, a modo de escárnio cronológico das últimas décadas da arte, recrudescia e ampliava a desmistificação do *glamour* artístico e seus medíocres interesses: a época atual era, para o artista hispano-brasileiro, desalentadora e motivo de refúgio: "década atual (2000-2010): dos empresários e patrocinadores (os logotipos). O público de massa; arte-educação. Artistas mortos. Sedentos de fama..."<sup>19</sup>

Uma poética, em suma, exercida como forma de reclamação vital. Não é em vão, como diz Omar Khouri, que Julio Plaza não suportava a redundância, e isso, apesar das aparências de novidades que a mercadologia exige, nunca esteve tão à vista, tão orquestrada. Sua obra, desde à distância, promete outro exemplo, o diapasão de outra vida estética.

Se para Augusto de Campos, a tarefa de Plaza era "colocar a arte no limite do olho e da forma e a poesia na aventura extrema do 'entre' – uma terra incógnita ainda a explorar"<sup>20</sup>, e portanto encontrar "nos interstícios a semente da criação" (conforme Plaza), "com a incerteza como constante", não deixa de formar parte da incógnita artística deixada pelo artista poeta as possíveis respostas estéticas ao âmbito novo e litigioso que se desenha entre imagens culturais e artísticas, já em outro regime do estético.

São Paulo/Foz do Iguaçu, novembro, 2013.

---

<sup>19</sup> Julio Plaza, *Artes por décadas: testes sobre a arte dos últimos 50 anos*, Revista Galáxia, op.cit., p. 303-304.

<sup>20</sup> Augusto de Campos, *Poesia "entre": de Poemóviles a Reduchamp*, em *Julio Plaza POÉTICA|POLÍTICA*, op. cit., p. 8.



#### Quase-apresentação

O artista, quando expõe, faz um recorte de seu trabalho que, pela condição mesma de recorte ou fragmento do universo do artista, é, muitas vezes, de difícil compreensão.

Para justificar e explicar seu fazer, o fazedor recorre a um discurso, feito por ele ou por outros.

Este discurso crítico, por sua vez também recorte (sobrepuesto ao recorte do artista), interpõe-se entre o objeto da arte e o espectador e passa a funcionar como retórica que estabelece uma relação-outra e chega a ser mais importante do que seu objeto.

A condição de toda arte é a condição de sua linguagem, não a condição de seu discurso manipulatório.

Se no trabalho o artista "fala", ele também é "falado" pelo trabalho.

---

POBTICA

---

O CADEADO

---

OS MENINOS

---

REDUCHAMP

---

JULIO PLAZA

---

28 DE JUNHO

---

8 DE JULHO / 1977

---



Uma coisa é o que se diz e outra coisa é o que se mostra, ou, para ser mais claro: " por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz. " (Michel Foucault).

O trabalho diz mais pelas suas ausências que pelas suas presenças.

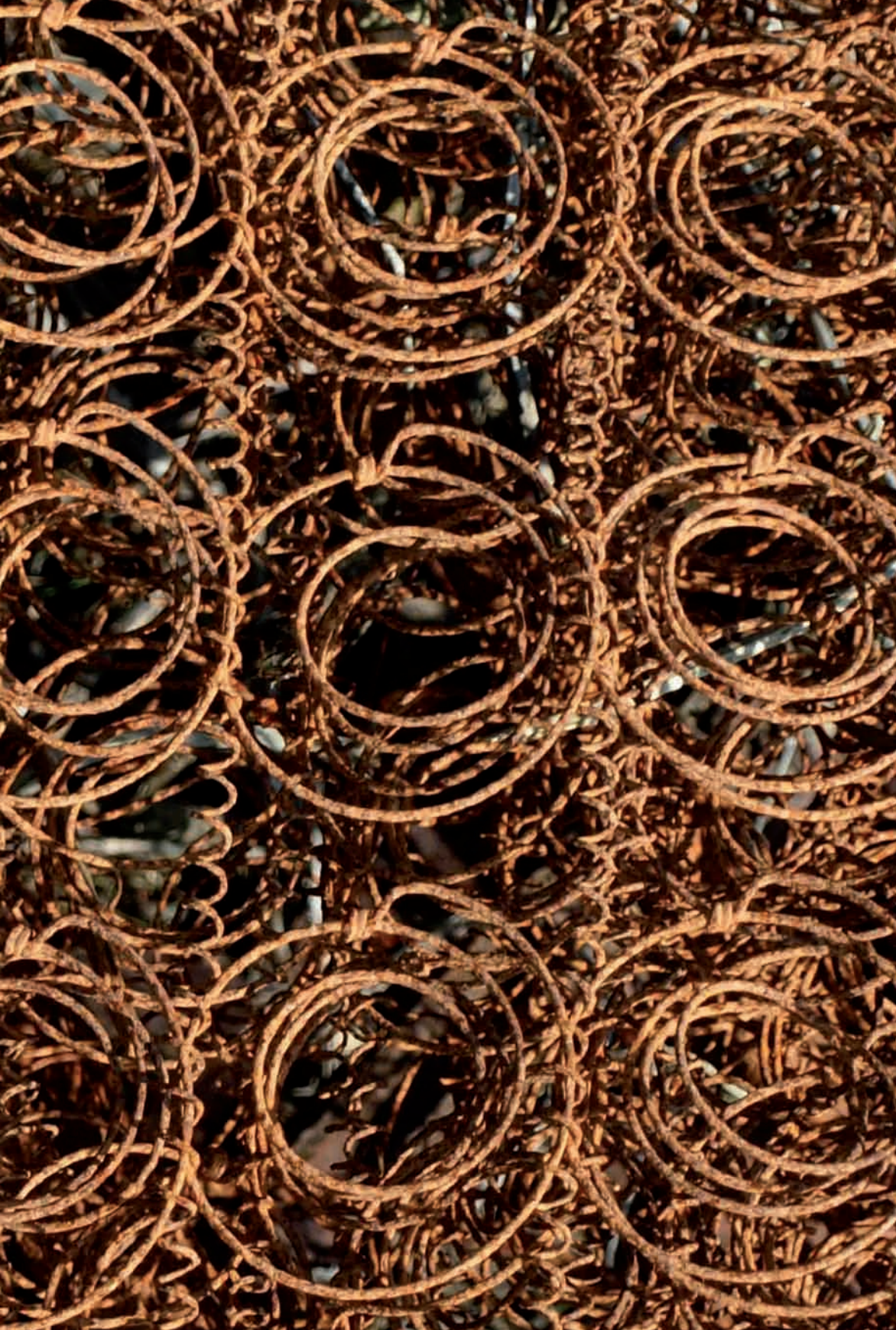
É por isso que o sorriso da Mona Lisa e o Grande Vidro de Duchamp não foram ainda reduzidos a palavras.

A arte é importante demais para deixá-la nas mãos do... verbo.

#### Quase-código

"As Meninas" ou "Os Meninos" (alusão ao meta-espaco de Velásquez) vai em homenagem a estes dois pensadores não verbais, meta-pintores e meta-artistas: Marcel Da Vinci e Leonardo Duchamp.

Julio Plaza,  
maio de 1977



# Um diálogo interno

Michael Chapman

O olhar criativo pode se processar por um diálogo interno espelhado pela consciência do próprio processo de retroalimentação que ocorre ao interrogar sua obra. São momentos cruciais, sem hora marcada. Leonardo da Vinci observou que a primeira pincelada não é definitiva enfatizando o dever dos artistas quanto à exploração de um tema. Os desenhos do mestre falam por si. Nesse sentido, o artista não se compara com a figura de um Rei Midas, que, ao tocar na matéria, a transforma em ouro. O artigo apresenta as linhas do raciocínio que desenvolvi ao longo da criação de uma série de fotografias feitas a partir de 2005.

Considerando a obra e a nomenclatura atribuída à ação fotográfica intitulada *Gruta\_estudo*, pensei sobre os fenômenos do cotidiano e a filtragem da "experiência original" do autor, em que a relevância e significados do encontro com a realidade são dados também pelo olhar do observador.

É possível exemplificar a estética do encontro com o imprevisto? Sim.

*A água sob pressão salta ritmadamente de uma mangueira furada. Enche! Vaza! Empurrada por uma bomba elétrica ofegante, respira e suga um poço de água situado entre os canos e cabos de uma obra, feita ao longo de um córrego perto de casa*<sup>21</sup>.

47

## A situação era engraçada

Ao enxergar a parafernália de uma construção rodoviária durante uma caminhada, lembrei-me do trabalho *Fassnacht Brunnen* (fontes carnavalescas), do artista suíço Jean Tinguely<sup>22</sup>. Trata-se de um chafariz composto de um conjunto de esculturas cinéticas montado sobre um espelho de água na cidade de Basileia, na Suíça. Os objetos aparecem

<sup>21</sup> Recordação do autor [2007 – 2014].

<sup>22</sup> Jean Tinguely [1925 – 1991]. Escultor suíço, um dos fundadores do movimento *Nouveau Réalisme*.



Construção rodoviária (2007).



*Fasnacht Brunnen* (fontes carnavalescas), do artista suíço Jean Tinguely.

como um ajuntamento de mangueiras e ferragens industriais, seguindo o conceito do artista de *meta-mechanics*<sup>23</sup>. As máquinas são projetadas para encenar situações miméticas e caprichosas, jogando água ao redor.

<sup>23</sup> A mecânica imprecisa, do acaso.

## Duas rochas e um prato de louça branco

A posição dos três elementos principais na fotografia *Gruta\_estudo* estabelece uma composição equilibrada e estruturada. Há um lado esquerdo e um lado direito, divididos pelo prato, posto no meio e inclinado na posição quase vertical.



*Gruta\_Estudo*, da série *Endscapes*, 2006.

As possíveis interpretações de uma imagem são guiadas não somente pela índole do observador, por experiências prévias suscitadas por pontos de vista pessoais. A culturação da imagem é conduzida também pela força abstrata da obra, pelo conjunto de valores reconhecido nas relações formais e psicológicas que definem sua composição.

## Arte e fotografia

Eu gosto de tirar fotos ocasionalmente, mas não me considero um fotógrafo profissional. Em 2005, levei meus alunos de desenho para a Praia do Cassino, para estudar a perspectiva *in loco*. A divisão em faixas desse espaço aberto (céu – mar – areia) e a polarização das linhas convergentes longitudinais é um exemplo bem definido para trabalhar a perspectiva linear.

## Durante a aula me afastei um pouco do grupo.

Ao andar sobre a areia encontrei situações visuais interessantes, objetos, vestígios de produtos descartados, trazidos talvez pelas ondas do mar; coisas – uma luva de borracha cor-de-rosa, fios amarrados de náilon, panos esfarrapados, um tijolo com piche, pedaços de madeira trabalhados pelo mar, enfim, um agrupamento de objetos sortidos.

Configurei as cenas, enquadrando os objetos pelo ângulo da câmera no sentido perpendicular como superfície a partir de uma vista aérea. Revisando as imagens, senti a qualidade imersiva dos planos, talvez por ter ignorado os entornos que pudessem contextualizar o lugar. Identifica-se uma praia, mas qual é a praia? Qual é o país?

A encenação de um modelo da natureza não se restringe à coordenação básica dos objetos existentes necessária para representar o “mundo real” aos controles do dispositivo fotográfico e as condições ambientais. Para quem quiser ganhar o poder imagético, a força que se solta ao instaurar a imagem, a natureza externa terá de corresponder à natureza interna e psicológica do próprio autor.

A qualidade catártica de qualquer imagem pode destrancar pensamentos reprimidos e levar ao surgimento de outras imagens, e assim por diante. O estímulo ao imaginário provocado pela técnica psicanalítica de “associação livre”<sup>24</sup> elaborada por Sigmund Freud<sup>25</sup> se agrega ao fenômeno da “projeção”.

50

*Esta noite eu vi num beco, chovia torrencialmente, um muro em que havia manchas de tinta e umidade. As crianças da rua apontavam com os dedos e riam. Perguntei, por último, o que havia encontrado de modo especial naquela parede: “Olha, Giovanni, que estranho monstro formou-se ali! Uma serpente de boca aberta, e ali junto, um anjo muito jovem de risos soltos que fuge do monstro”. É maravilhoso ver como o jogo de manchas, por acaso, produz tantas figuras que seriam dignas de um grande pintor...<sup>26</sup>*

<sup>24</sup> Livre Associação: Técnica psicanalítica desenvolvido por Freud em substituição a hipnose.

<sup>25</sup> Sigmund Freud [1856 – 1939]. *A associação livre e os sonhos* formam o que Freud chama de via régia para o inconsciente.

<sup>26</sup> Dmitri Merejkowski apud BASH, in VAZ, C. E. *O Rorschach teoria e desempenho*. 2. ed. São Paulo: Manole 1986. p.5, 303p.

Esse registro, atribuído a Leonardo da Vinci<sup>27</sup>, inspirou o jovem psicólogo suíço Hermann Rorschach<sup>28</sup>, que, ao sintetizar as observações empíricas do grande pensador, criou lâminas de tinta coloridas, manchas não-representacionais como meio para estimular o imaginário. O lado direito e o esquerdo da figura são a imagem espelhada uma da outra, dividida no meio, estabelecendo assim uma composição simétrica. O alvo do exercício era diagnóstico – avaliar o estado psicológico de pacientes com “distúrbios de comportamento”.

Nos processos criativos, não podemos ignorar a ocorrência nem as utilidades do fenômeno de projeção. Frente ao enigma da “forma”, a experiência estética pode se dar por uma onda de compreensão ao sucumbir ao poder da imagem. Ao criar um espaço de esquecimento do meio circundante no ato da criação, o escultor romeno Constantin Brancuși<sup>29</sup> declarou:

*Há propósito em tudo. Para realizá-lo, é preciso desprender-se da consciência de si mesmo! [...] Já não sou deste mundo, estou longe de mim mesmo, já não sou parte de minha própria pessoa. Estou dentro da essência das próprias coisas<sup>30</sup>.*

## A estética não é politicamente correta

O conflito que surge quando se vêem os objetos de lixo dispostos na praia pode ser pensado da seguinte maneira: a experiência estética, estimulada pelo olhar desprevenido ao encontrar dejetos na praia, noutro momento, pode se transformar numa atitude de repúdio e condenação pelo descaso alheio.

---

<sup>27</sup> Leonardo da Vinci [1452 – 1519]. Pintor e engenheiro renascentista que junto com o arquiteto Leon Battista Alberti [1404 – 1472] apontou para o fenômeno da projeção como aliado do imaginário em processos de criação.

<sup>28</sup> Hermann Rorschach [1884 – 1922]. Psiquiatra e psicanalista suíço, desenvolveu o método projetivo *Teste de Rorschach*, técnica utilizada como instrumento diagnóstico para pacientes com distúrbios de comportamento.

<sup>29</sup> Constantin Brancuși [1876 – 1967]. Escultor romeno, uma das figuras centrais do movimento Moderno no século XX.

<sup>30</sup> BRANCUȘI, C. apud. CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.369.

## O assunto divide opiniões.

No computador, abri uma imagem no *Photoshop* e escrevi sobre o fundo de areia: *A estética não é politicamente correta*. Numa segunda imagem escrevi: *Entre o prazer e o repúdio*. Senti um alívio que veio no fluxo de uma onda de compreensão.



*A estética não é politicamente correta*, 2005.



*Entre o prazer e o repúdio*, 2005.

## The Exploding Galaxy

Na minha adolescência, fui integrante da comunidade *The Exploding Galaxy*, uma confluência de artistas transmídia constituída em Londres pelo artista filipino David Medalla<sup>31</sup>, na primavera de 1967. Nosso modo de viver e criar era integrado a projetos que, vistos em retrospecto, podem ser descritos como investigação e ressignificação dos objetos e comportamentos sociais. Com o tempo, a evolução das atividades empreitadas pelos integrantes do grupo se tornou um desafio à conduta social e normas estéticas do tão falado "bom cidadão".

O *modus operandi* do grupo era de examinar e avaliar todos os aspectos da vida, de forma livre e de espontânea vontade das pessoas envolvidas.

Um conceito importante foi alcançado com a interpretação e redefinição dos termos antônimos da geologia *quaquaversal*<sup>32</sup> e *centroclinal*<sup>33</sup>, que



Michael Chapman e David Medalla em entrevista na 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre.  
Foto: Hopi Chapman

<sup>31</sup> David Medalla [1942] nasceu nas Filipinas. Em 1964, fundou a *Signals Gallery* junto com Paul Keeler aonde mostrou artistas brasileiros como Lygia Clark, Sérgio Camargo e Mira Schendel. Em 1967, fundou o grupo *The Exploding Galaxy*.

<sup>32</sup> Quaquaversal: (Geologia) relacionado com, ou designando a forma rochosa na qual o estrato se dirige para fora em todas as direções a partir de um centro comum (Fonte: Collins English Dictionary).

<sup>33</sup> Centroclinal: (Geologia) relacionado com, ou designando a forma rochosa na qual o estrato desce para um ponto ou área central. (Fonte: Collins English Dictionary).

foram redirecionados para identificar e orientar modos opostos de pensar e agir – *quaquaversal*, modos de pensar e agir multifacetados, e *centroclinal*, modos de pensar e agir de forma linear. Víamos o pensamento *quaquaversal* como um pensar mais equilibrado que examinava as questões pelos diversos aspectos, enquanto o pensar *centroclinal* representava o sentido oposto, ou seja, um pensar dogmático e estreito. Esses conceitos eram contextualizados para contemplar todas as atribuições do comportamento humano.

Uma das atividades importantes do *Exploding Galaxy* foi a de investigar materiais descartados nas ruas ou em lugares e prédios abandonados. Os objetos eram analisados e a eles atribuídos funções e significados novos.

*Eu costumava sair cedo da casa Balls Pond Road para caminhar pelas ruas de Londres, apanhando qualquer coisa interessante que achava no caminho. Estes formavam uma mistura de objetos descartados – uma vara de bambu, calota brilhosa, lanterna chinesa, borracha velha, cerca de arame achada na sarjeta, uma batata e algumas ervas. Eu discutia as implicações estéticas e metafóricas desses materiais com as pessoas na rua, ao passo que experimentava, juntava e prendia as coisas até chegar a um objeto novo.*<sup>34</sup>

O espírito de reinvenção dos artefatos os elevou ao *status* de metáforas com funções sintáticas. Jill Drower<sup>35</sup>, integrante do *Exploding Galaxy* e autora do livro *99 Balls Pond Road: the story of the Exploding Galaxy*, descreve o momento em que surgiu o termo que iniciou a trajetória do conceito da palavra *scrudge*, uma atribuição inicial dada ao estado físico e condição estética de determinados objetos descartados.

*Foi durante uma de nossas muitas explorações deambulando nas ruas que Edward [Pope] encontrou um objeto interessante. Era um conjunto de molas de ferro enferrujado, unidas em uma pequena construção. Parecia como se tivesse sido parte de uma cama de criança e pode ter vindo de um dos escombros da Segunda Guerra Mundial pelos quais passávamos durante nossa caminhada. Desse objeto estava por vir uma obra de arte*

<sup>34</sup> CHAPMAN, Michael. Citado por LOPES, Ana Carolina Frões Ribeiro. *A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica*. [Tese]. São Carlos: UFSCar, 2012. p.85.

<sup>35</sup> DROWER, Jill. *99 Balls Pond Road: the story of the Exploding Galaxy*. London: Scrudge Press, 2014. p.77.

de grande significação, de onde surgiu o termo *Scrudge*: uma palavra nova, formada com as letras e significados de outras três palavras da língua inglesa – “*Scrounge*” (Surrupiar) “*Scrunch*” (onomatopéia correspondente ao som de alguém pisando na neve) e “*Scrup*” (Pop. furtar frutas num quintal)<sup>36</sup>.

O conceito da palavra *scrudge* evoluiu para além da identificação poética de objetos desagregados de suas funções originais, servindo para denominar a ação cinética de processos mecânicos e outras atividades. A autora Jill Drower esclarece a evolução do conceito *scrudge* a partir de um depoimento meu:

*Um scrudge poderia ser, igualmente, um processo industrial... uma palavra que vinha a tornar-se um conceito, um novo olhar... No caso, um modo de examinar o mundo pelas “diversas camadas de significação”.*

*A evidência mais reveladora para isso é a descrição de um scrudge feito por Michael Chapman ao assistir ao trabalho de uma draga:*

*“Quando estávamos em Amsterdã (novembro de 1967), alguns de nós ficamos observando um navio fazendo a dragagem dos canais. Passamos o que pareciam horas observando a máquina, comentando entusiasticamente sobre a estética da operação (uma sucessão de baldes em cadeia, cheios de lama aguada, surge do fundo do canal. Chegando ao topo, cada balde faz uma pequena sacudida logo antes de esvaziar sua carga, continuando assim ao redor, até bater novamente na água). Isto era tão fascinante para nós”.*<sup>37</sup>

Em carta a Lygia Clark<sup>38</sup> (Londres, 20/6/1969), Hélio Oiticica<sup>39</sup> comenta a questão estética de detritos achados por ele ao deambular nas ruas de Londres com Edward Pope, integrante do *Exploding Galaxy*.

<sup>36</sup> Tradução nossa.

<sup>37</sup> DROWER, 2014, p. 80–84. Tradução nossa.

<sup>38</sup> Lygia Clark [1920 – 1988]. Lygia estendeu o desfrute da obra de arte à terapia do processo de criação, adotando o conceito de “não-artista” para sua pessoa.

<sup>39</sup> Hélio Oiticica [1937 – 1980]. No final de 1968, Oiticica viajou para Londres para montar sua exposição *The Whitechapel Experiment* (O experimento Whitechapel), período no qual manteve contatos com o grupo *Exploding Galaxy*.



Exemplo da draga utilizada em escavações.

*Edward trouxe algum lixo para cá, e tem um material, espécie de juta laranja<sup>40</sup> que, disse a ele, você adoraria, por isso separei para lhe dar – puxa, como estou louco para voltar ao Rio, pois lá podia catar coisas e levar pra casa, ao passo que aqui tenho que fazer um pouco às escondidas! Ontem eu e Edward nunca vimos tanto lixo genial pelas ruas.<sup>41</sup>*



Sacos com cebolas e outros objetos.

<sup>40</sup> Tipo de saco descartado, geralmente usado para embalar e transportar cebolas ou batatas para o comércio.

<sup>41</sup> OITICICA, apud FIGUEIREDO, Luciano (Org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p.113.

## Pratos Limpos

Em 2006, recebi um convite para participar do projeto “Pratos Limpos” coordenado pelo estilista Beto Zambonato<sup>42</sup>, voltado a angariar fundos para a reconstrução de um prédio num abrigo de menores abandonados, situado na Zona Sul de Porto Alegre.

Fiel ao título do projeto, Beto entregou um prato de louça branco para certo número de artistas, com o desafio de produzir uma obra de arte voltada à temática do prato. Posteriormente, as obras eram doadas e leiloadas para custear as despesas da reforma. Fiquei feliz ao receber o prato e decidi levá-lo comigo, conduta que adotei para me familiarizar com o objeto e o tema do projeto.

## A Praia do Cassino

A paisagem que acolhe a cidade do Rio Grande é de relevo plano. Sua praia se estende ininterrupta desde os molhes da barra até a beira do Arroio Chuí, na divisa com o Uruguai, a uma distância de aproximadamente 240 km. Situada no Cassino, de costas para o mar, encontra-se a formosa estátua de uma bela mulher, a figura da Iemanjá, esculpida pelo artista rio-grandino Érico Gobbi em 1973. O balneário recebe anualmente milhares de pessoas para a Festa de Iemanjá. São erguidas tendas na orla da praia, que servem tanto para o descanso dos peregrinos como para a improvisação de terreiros. O evento em si é marcado por atos públicos, ritos e cantos devocionais, preces e oferendas. Noite adentro, miniaturas de embarcações pintadas e decoradas em branco e azul, carregadas com flores e velas acesas, são lançadas no mar.

Convidava as crianças com frequência para me acompanhar nas caminhadas: meu filho Thierry, de oito anos, junto com sua prima Beth, de dez. Caminhávamos sobre a areia da praia, subindo por entre as rochas que formam os molhes da Barra. Eu com a câmera e o prato de louça branco. As crianças brincavam, investigando os ambientes pelos quais passávamos enquanto eu, seguindo uma linha de raciocínio próprio, enxergava uma e outra situação pela qual me interessava.

---

<sup>42</sup> Beto Zambonato é atualmente coordenador de figurino da RBS-TV, em Porto Alegre.

As caminhadas eram tranqüilas e despreocupadas. Eu não estava à procura de cenas dramáticas ou respostas imediatas, pois não sentia o dever de me expressar. A abordagem era outra, de aproximação e de atos. O ato de colocar o prato num determinado lugar escolhido por mim, viver a sensação de enquadrar a cena – subentendida como recorte da imagem, qualidade de luz e sombra, posição e reflexão do prato no quadro, ângulo e distância da câmera em relação ao alvo. A atividade gerou uma quantia de material ligado ao tema.

Ignorei, a princípio, a simbologia eminente de grutas e cavernas, mas, ao escalar as pedras na praia, visei alguma situação semelhante a elas, que se formou na organização dos materiais e elementos efêmeros que marcaram o ambiente.

Havia enxurradas de conchinhas desenhadas pelo movimento das águas. Objetos chegam, se agrupam ou eram levados embora. Formações aglomeradas; um vaso de terracota, frutas e flores, embalagens baratas com etiquetas de cachaça, sobras, fibras, santinhos.

Junto aos objetos da oferenda, os restos da acolhida. Posicionei meu prato na abertura de uma gruta e tirei umas fotos. No estúdio, abri o arquivo e ponderei os significados de uma entrega. No outro dia, digi-



*Sobras de oferendas (molhes da barra, Rio Grande), 2006.*



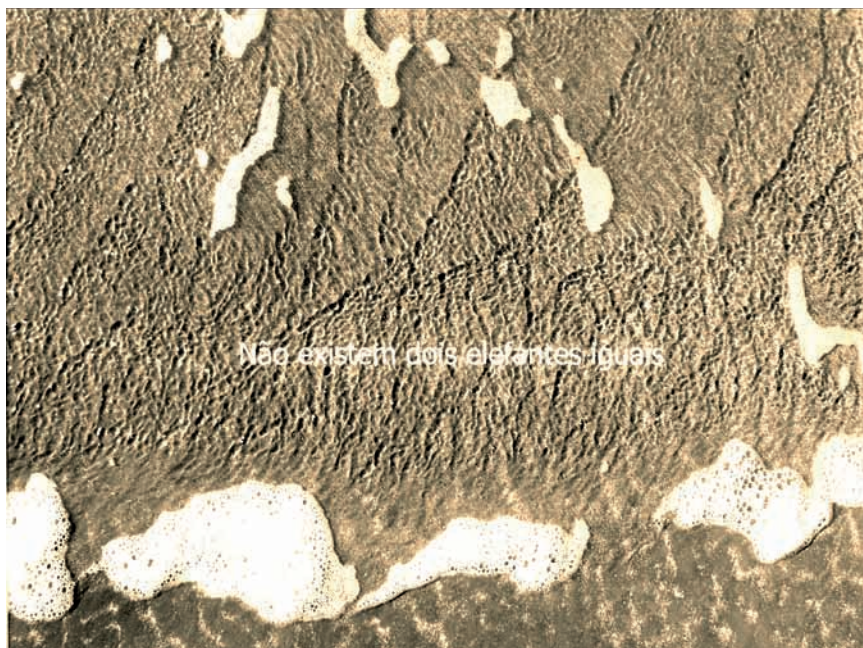
*Sim Senhor, 2006.*



*Hoje não, 2006.*



*Notícias, 2006.*



*Não existem dois elefantes iguais*, 2005.

tei sobre a imagem do prato a frase *Sim Senhor*. Ao refletir novamente sobre a complexidade da entrega incondicional de uma alma para o outro, escrevi sobre uma cópia da mesma foto as palavras: *hoje não*.

A imensidão do espaço praiano é um território instigador com ar de liberdade. Achei um recorte de eucatex retangular revestido de fórmica. Bati uma foto sem tocar no objeto. O formato e a superfície branca da chapa, aliado ao fator ambiental, serviu de alerta de que a experiência alcançou o *status* de uma *NOTÍCIA*, capaz de estimular uma linha de raciocínio filosófico para com "outras notícias" e leituras.

O mar estava tranquilo, as pequenas ondulações de água eram acompanhadas por flutuações de espuma que acabavam sendo depositadas na praia. A composição dos elementos de espuma sobre a textura enrugada da areia molhada formava um quadro interessante que me despertou para uma ideia discutida pelas integrantes do grupo *Exploding Galaxy* há muito tempo, uma espécie de lema internalizado por mim: *Não existem dois elefantes iguais*.

A antilogia do pensamento humano não se processa exatamente de acordo com as normas da língua escrita. Destarte, quem duvida do mundo, não deve nada às necessidades ortográficas e linguísticas de uma sociedade ávida pela normatização.



*I dream I carried Jesus across the waters, 2006.*

A intensidade do diálogo interno estabelece seu próprio ritmo e condição. Outrossim, o bom ofício necessita de um suporte para se revelar, mas perde sua mensagem na falta de contrastes.

Ao inventar uns versos, comecei a escrever sobre a superfície da imagem do prato redondo de louça branca. A tipografia era bonita, de impressão limpa, que afirmava, linha após linha, sua dimensão retangular. Ao sair do prato, o texto diminuía sua intensidade visual para sumir na sombra circundante, depois revelado sobre a superfície de granito de cor mais clara.

Ao terminar os versos, traduzi o texto para outras línguas (inglês e alemão). A paridade entre os atos de pensar e (re)escrever em tempo real despertou um processo de retroalimentação entre as linhas, o que gerou um gráfico do desvio do pensamento e palavras escritas por "atos falhos". O sentido do exercício?

Externar um conteúdo antes oculto, o clamor das perdas e ganhos, os desejos e falências da mente.

Em 2006, fui convidado a participar de uma exposição coletiva de professores das Artes Visuais da FURG, intitulada >entre.meios<, na Galeria Loíde Schwambach, localizada no novo prédio da Fundarte, na pequena cidade de Montenegro. Ao caminhar pelos recintos da casa,

espiei uma porta onde havia um cartaz com os dizeres “Proibido entrar”. Fiquei curioso e abri a porta, que dava entrada para um pátio interno a céu aberto. A cena que se apresentava era impressionante: um ambiente repleto de entulhos jogados sobre o chão, sobras da construção do prédio: vidros quebrados e borra de café, atirada da cozinha dos funcionários. O que me prendeu a atenção foi o fato de que a área estava tomada por um grande número de plantas que brotavam, rastejando por tudo. Pensei em uma espécie de batalha entre a cultura e a natureza.

Formalmente, as cenas eram muito ricas e eu decidi tirar algumas fotos. A relação entre as plantas e os detritos produziu um espaço bastante plástico, que balançou o foco automático da câmera. Ao ver os resultados, tive várias ideias. Algumas das cenas enquadradas continham objetos de superfície plana: uma caixa de papelão descolado, uma pequena chapa de eucatex pintado de branco e algum cano atravessado no meio. Ao pisar no terreno, algumas construções linguísticas surgiram na cabeça – oportunidades. Cheguei a me encantar com aspectos filosóficos da situação e a identificação com o quadro.

O conjunto de entulhos era um caos. Lembrei-me de um conceito discutido no passado: “No momento em que se termina de edificar uma casa, a casa começa a se desconstruir”. Os escombros significaram o tempo presente, a fase de desconstrução de algo que havia existido no passado e que futuramente podia vir a ser outra coisa. De volta ao estúdio, escrevi sobre a imagem da superfície da caixa de papelão: *Eu sou Não Sou*. Sobre a imagem da chapa de eucatex semicoberta pela vegetação rasteira junto a uma tábua no chão, escrevi a frase *Meu nome é Sem Nome*.

Numa entrevista com o artista David Medalla (Pelotas, 2013)<sup>43</sup>, durante a 9ª Bienal do Mercosul, gravei uma fala sobre seu processo de criação:

*Eu faço minha arte para comunicar e não para dar sermões sobre como fazer arte. Eu acredito que você deveria se comunicar primeiro com os mortos. Mas isso é apenas a metade da comunicação. A outra metade é dedicada ao futuro. Você não vai saber acerca de sua aparência, nem quem eles são. O presente está no meio. Eu nunca acredito que um artista deveria esperar para ser entendido no presente (Trad. nossa).*

<sup>43</sup> Gravação da fala de David Medalla no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) – UFPEL, Pelotas, RS.



*Eu sou Não Sou, 2006.*



*Meu nome é Sem Nome, 2006.*

**NERVO** Nº 4  
**ÓPTICO** JUL  
77

Publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais.

Aconteceu dia 13, como estava previsto no calendário, a APARIÇÃO de R. M. B. no beco dos Cunha, município de Viamão. Na ocasião, o público presente saudou o acontecimento. Na foto, um flagrante do fato.



pasquetti

Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

# Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos: uma análise técnica do arquivo

Fernanda Medeiros

O Centro de Documentação e Pesquisa (CDP) da Fundação Vera Chaves Barcellos foi oficialmente inaugurado em 2008 com a finalidade de preservar registros de eventos e de projetos culturais relacionados à arte contemporânea local, nacional e internacional. Por guardar documentos de grande relevância para a memória cultural brasileira, o CDP busca tornar-se local de referência para estudantes, professores, pesquisadores e demais profissionais da área artística. O espaço oferece atendimento ao público presencialmente, e as visitas devem ser agendadas previamente por e-mail ou por telefone. Além disso, fornece cópias reprográficas e digitais dos documentos do arquivo e promove a realização de visitas guiadas ao arquivo documental.

O arquivo é formado pelos fundos documentais do grupo Nervo Óptico (1976-1978), do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura (1979-1982) e da Galeria Obra Aberta (1999-2002), pela documentação da própria artista e da Fundação e também pela Coleção Artistas e Exposições. O Centro de Documentação e Pesquisa tem reunidos em seu arquivo mais de doze mil documentos entre: cartazes, catálogos, convites, folhetos, fotografias, livros, periódicos, recortes de jornais e outros materiais relacionados à arte contemporânea. Os documentos presentes no CDP resultam de cinco matrizes diferentes: o arquivo artístico-documental da artista Vera Chaves Barcellos; materiais referentes ao grupo Nervo Óptico; ao Espaço N.O. e à galeria Obra Aberta; e materiais recebidos, diariamente, através de intercâmbios com outras instituições culturais e com artistas.

A catalogação é feita através de uma base de dados, o *File Maker*, software que possibilita ao usuário a criação de seu próprio *layout*. Assim, a base de dados foi organizada de maneira a atender às necessidades primordiais do arquivo.

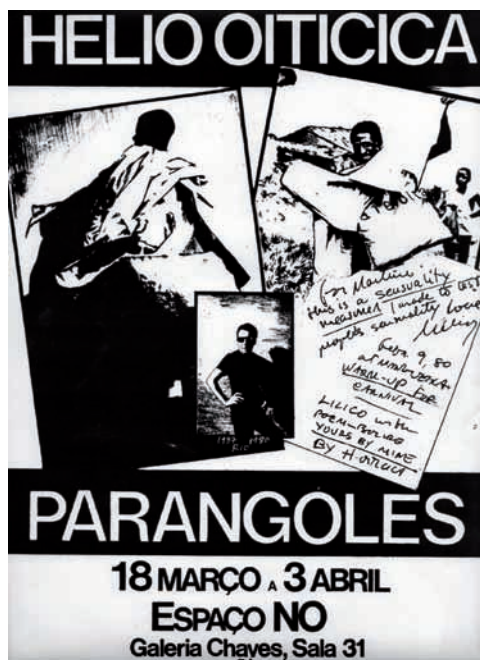
No momento presente, já se encontra finalizada a catalogação dos



Artistas integrantes do grupo do Manifesto (antecedentes do Nervo Óptico), 1976.

documentos referentes tanto ao Fundo documental do Grupo Nervo Óptico como ao Fundo documental do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura e ao Fundo documental da Galeria Obra Aberta. Estes três fundos contam com, aproximadamente, mil duzentos e trinta documentos. Entre esses documentos, constam fotografias, cartazes, folhetos, convites, catálogos e livros. O Fundo documental da artista Vera Chaves Barcellos e o Fundo documental da Fundação Vera Chaves Barcellos estão em processo contínuo de classificação e de catalogação.

Além dos fundos documentais supracitados, o Centro de Documentação e Pesquisa possui em seu arquivo a Coleção Artistas e Exposições, que contém cartazes, catálogos, convites, folhetos, fotografias e livros sobre arte contemporânea local, nacional e internacional. Essa coleção está dividida em duas categorias: artistas e instituições. Cada artista possui um código de identificação e são registradas informações sobre todo o material que o arquivo possui sobre o artista. Sendo assim, através da consulta à base de dados, é possível saber se no arquivo consta algum tipo de material documental sobre determinado artista e, em caso afirmativo, quantos de cada tipo: catálogo, convite, currículo, *release*, cartaz, texto, informativo, livro e postal.



Cartaz da exposição *Parangoles*, de Hélio Oiticica, no Espaço N.O., Porto Alegre/RS, 1981.

Atualmente, estão cadastrados dois mil, novecentos e vinte e um artistas nacionais e internacionais. Diariamente, a base de dados é atualizada com novos dados, uma vez que o arquivo recebe com frequência novos documentos através de compras, doações e intercâmbios. Além disso, sempre que são recebidos materiais de um novo artista, é criado um código para esse artista.

Outra categoria da base de dados é a das "Instituições": cada instituição cultural recebe um código, e qualquer atividade relacionada a essa instituição fica cadastrada sob esse código. Dessa maneira, quando ocorre uma exposição coletiva em determinada instituição, cadastra-se essa exposição no código da instituição e arrolam-se todos os artistas dela participantes, além de fazer-se constar o ano, o local e o tipo de material que o arquivo possui. Até a presente data, estão cadastrados cerca de dois mil eventos na categoria "Instituições" da Coleção Artistas e Exposições.

Optou-se por criar também "descritores" tanto para a coleção de documentos sobre os artistas quanto para a coleção de documentos sobre as instituições. Tratam-se de palavras-chave que facilitam a pesquisa,



Fotografia do ensaio realizado para o cartazete nº10, Nervo Óptico, 1978.

como, por exemplo, "arte-postal", "videoarte", "instalação", "pintura", "escultura", "fotografia", "performance", "Brasil", "década de 1990", entre outras. Assim, o Centro de Documentação e Pesquisa oferece aos pesquisadores frequentadores uma vasta bibliografia documental.

#### **Referências Bibliográficas:**

CARVALHO, Ana Albani. *Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB - história e atuação*. Pomares, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p.128-130, 2012.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Desenvolvido pela Fundação Vera Chaves Barcellos. Apresenta informações gerais sobre a instituição*. Disponível em: <http://www.fvcb.com/>. Último acesso: 17 de fevereiro de 2014.

## Carlos Wladimirsky: performances que atravessam o tempo

---

Entrevista por Luiza Piffero

Em quatro décadas de atuação no Rio Grande do Sul, o artista Carlos Wladimirsky consolidou uma maneira lírica única de ver o mundo que ele transpôs com extrema coerência para vários suportes artísticos.

Com a prática obsessiva de desenhar, ele amadureceu uma investigação acerca dos símbolos arcaicos e universais que acompanham as manifestações artísticas da humanidade desde as pinturas nas cavernas. A graduação em História fortaleceu a concepção da sua arte como uma espécie de ponte para tempos imemoriais. A cada trabalho, Wlady, como é conhecido no círculo artístico, parte para uma viagem de descoberta de uma memória visual, primitiva e simbólica da espécie humana. Sua poética de signos apropriados encontrou espaço na pintura, na cerâmica e na joalheria, onde a água, a terra e o fogo assumem importância central como elementos de poder transformador. Esses materiais são também parte essencial de performances que marcaram época pelo seu caráter inédito.

Na entrada da década de 1980, Wlady foi autor de várias performances que se aproximavam de rituais. Com o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, ele desafiou a censura da ditadura com a montagem de *O Sentido do Corpo* e, mais tarde, desenvolveu uma série de *performances*, algumas delas no Espaço N.O. – associação artística que estava na vanguarda da arte entre 1979 e 1982 em Porto Alegre. Recentemente, após um hiato de três décadas, o artista multimídia iniciou uma retomada dos trabalhos focados no corpo, e o seu ponto de partida foi justamente o passado.



Performance *Transversal do Tempo*, 1979, realizada no Espaço N.O., Porto Alegre/RS.

Nesta entrevista, Wlady discorre sobre a passagem do tempo, resgatando a história de *performances* cujos registros se perderam, o momento atual da sua carreira e se arrisca a prever o que virá no futuro.

**70** LUIZA PIFFERO – *A tua performance mais recente, Transversal do Tempo, acabou consolidando a retomada da tua prática como performer. Conte a origem dessa montagem realizada em 28 de julho de 2012 na inauguração da Reserva Técnica da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eu resolvi reunir duas pessoas que me acompanharam em *performances* nos anos 80: a Maria Cristina Rosa e o Rogério Nazari. Fazia mais de 30 anos desde a última *performance* que a gente havia realizado. Durante esse período, muitas coisas aconteceram e, principalmente, muitas pessoas morreram.

Essa *performance* é um olhar para o passado através de rituais em que o fogo, as tintas e os signos expressam o que a gente viveu e vive.

Basicamente, ela fala do binômio "vida e morte". E nela, cada um falava das suas vivências. Falava não... visualizava imagens: o que vivia e o que viveu nesses últimos 30 anos. Principalmente as perdas.

LUIZA PIFFERO – *E o que tu falavas?*

CARLOS WLADIMIRSKY – O texto que eu falei era do Heródoto, um historiador grego que diz que "este tempo sempre foi e será o fogo que sempre vive". Tem uma chama que fica acesa durante a *performance* inteira. Como eu lido com o primordial, o fogo sempre estava presente nas *performances*.

LUIZA PIFFERO – *Ao mencionar nomes de pessoas já falecidas, vocês partiam de uma ideia de transcendência, de uma possibilidade de entrar em contato com essas pessoas assim como em alguns rituais religiosos?*

CARLOS WLADIMIRSKY – A gente falava nomes de artistas que a gente conhecia e que já haviam falecido. De amigos próximos e de parentes. Mas era uma homenagem e um sentimento. Não tinha nenhuma conexão cósmica, era uma coisa bem terráquea mesmo.

LUIZA PIFFERO – *Vocês se sentiram de uma maneira diferente quando a performance Transversal do Tempo chegou ao fim?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, foi uma catarse.

LUIZA PIFFERO – *Por que reunir os antigos parceiros de performance depois de tanto tempo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – A gente já está com quase 60 anos, se a gente não faz agora (risos), a gente não faz mais. É um momento em que a gente começa a pensar sobre a finitude das coisas.

LUIZA PIFFERO – *O que mudou na tua maneira de pensar e encarar a finitude?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eu acho que depois dos 50 anos tu internalizas o conceito de mortalidade. Antes dos 50 não, tu sabes que tu vais morrer e que todo mundo morre, mas isso não está dentro de

ti. E eu acho que depois dos 50 isso fica mais unido, sim. Então tu não vais mais perder tempo com coisas que não te interessam. Tu objetivas mais a tua vida. Agora isso está mais presente para mim.

LUIZA PIFFERO – *A morte já era um assunto presente nos teus trabalhos na década de 1970?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Nos anos 1970 eram mais trabalhos de libertação. A gente vinha de uma ditadura da palavra, do corpo, da sexualidade. Os meus trabalhos eram trabalhos de afloração, para chutar o balde.

LUIZA PIFFERO – *Pode-se dizer que tu estás fazendo uma retomada das tuas performances?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, eu também fiz um recital poético, que é uma *performance* também, sobre a poesia da Emily Dickinson, chamado *Alma e Terra em Emily Dickinson*. A Maria Cristina recitava a obra da Emily Dickinson, na tradução do Ivo Bender. Ela é uma poetisa americana antiga, do século XIX, e toda a obra dela lida com morte e vida. Foi dois anos atrás (2009) na galeria *La Photo*.

LUIZA PIFFERO – *Me fala um pouco sobre o momento da tua carreira agora. Tu estás fazendo joias, performances, e que outras atividades?*

CARLOS WLADIMIRSKY – É, aqui eu faço joias [no ateliê, no centro de Porto Alegre] e, na minha casa, eu faço pequenas pinturas e desenhos que, para mim, é a mesma coisa que fazer pão. Eu já tenho uma familiaridade com o desenho que vem de 40 anos desenhando. Ocasionalmente, eu mostro e, ocasionalmente, eu vendo. Isso já está muito inserido no meu cotidiano.

LUIZA PIFFERO – *O desenho foi a tua porta de entrada na arte, certo? é uma prática espontânea até hoje?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, comecei com desenho. Até, hoje, eu estou em casa e, de repente, começo a desenhar. Mas, obviamente, não como eu costumava desenhar (antes eu desenhava oito horas por dia).

LUIZA PIFFERO – *A performance Transversal do Tempo tinha um caráter de continuação de algum trabalho antigo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Teve um caráter de continuação sim, de um trabalho chamado *Cais do Corpo* (1979), feito por mim, o Paulo Vicente Lima e a Maria Cristina Rosa, no Espaço N.O.

LUIZA PIFFERO – *O artista Mário Röhnelt destacou que as tuas performances no Espaço N.O., Cais do Corpo e Momento I, têm características dramáticas oriundas da linguagem teatral porque possuem um desenvolvimento narrativo que contrasta com as performances de outros artistas, geralmente mais conceituais. Qual é a narrativa da performance Cais do Corpo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eram três personagens muito jovens que chegavam em um cais. O Rogério tinha feito um rio de papel celofane e uma luz azul. O cais era a vida, era simbólico. As pessoas estavam com três malas e das malas elas tiravam um signo forte. A Maria Cristina tirou um pássaro, e o Paulo Vicente tirou um pássaro morto. Eu tirei lama e fiz uns desenhos de signos no rosto.

LUIZA PIFFERO – *Essa performance também era conceitual ou esses signos tinham um valor principalmente afetivo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Havia um aspecto emocional, isso sim, os signos diziam uma coisa para cada um.

LUIZA PIFFERO – *E o que eles diziam?*

CARLOS WLADIMIRSKY – O *Cais do Corpo*, para mim, significou buscar a memória contida nos signos da terra, mas, para os outros artistas, eu não sei.

LUIZA PIFFERO – *Antes do surgimento do Espaço N.O., tu te envolvereste com o grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Como ocorreu essa aproximação?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eu já vinha trabalhando com super-8 por volta de 1978. Daí o Paulo Flores me pediu para fazer um filme para uma peça. E depois ele me convidou para dirigir outra peça. Então eu comecei o trabalho *Sentido do Corpo*.









LUIZA PIFFERO – *Detalha essa primeira experiência que tu tiveste com o grupo.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Foi em *Ensaio Selvagem* (1979). A peça não era minha, era do Zé Vicente (o dramaturgo José Vicente de Paula). Falava sobre a ascensão e a decadência de uma estrela fictícia, uma estrela brasileira nos moldes de Hollywood. Foi uma peça muito famosa. E eu fiz o filme que passava durante a peça onde um grupo de atores saía de um depósito de lixo feito de jornais velhos e devorava inteiramente a atriz Ellen Nara.

LUIZA PIFFERO – *Assim como Ensaio Selvagem, o espetáculo Sentido do Corpo (também de 1979) causou um grande impacto devido ao alto grau de experimentalismo. Como foi a tua experiência como diretor dessa montagem?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Bom, eu escrevi o roteiro e dirigi. É claro que nós nem passamos pela censura na época. A gente se apresentava em um porão e fugia pelos fundos.

LUIZA PIFFERO – *Foi uma produção marginal?*

CARLOS WLADIMIRSKY – É. Os atores entravam em cena nus. E tinha uma água vermelha que escorria das vestes deles. Havia uma única mulher. E tinha uma cena em que os atores ficavam em volta dela se beijando, se agarrando, mas não havia uma conotação sexual, ninguém estava transando. Era uma coisa de pele. Imagina essa cena nos anos 70? Então ela é sacrificada. Era tudo muito vermelho. Era muito bonito esse trabalho.

LUIZA PIFFERO – *E se tratava de uma peça ou de uma performance?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Não era uma peça. Era uma *performance* maior, mas ainda não se falava na palavra *performance*. Nunca isso tinha acontecido em Porto Alegre.

LUIZA PIFFERO – *Onde foi?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eles tinham um teatro que ficava na parte

antiga da Ramiro Barcellos, depois da Cristóvão. Não existem mais imagens, foi tudo perdido.

LUIZA PIFFERO – *Quais eram as tuas buscas nessa época?*

CARLOS WLADIMIRSKY – As minhas buscas eram por libertação. Eu vim de uma família judaica tradicional, eu fui fazer arquitetura e eu sou homossexual, o que na época era um escândalo. Mas eu tive um grupo de amigos que eram todos do Jornalismo da PUC. Eles eram mais velhos, tinham outra cabeça. Então eu também resolvi que eu não queria ser engenheiro, casar, ter filhos; eu queria levar a minha vida.

LUIZA PIFFERO – *E essas montagens tinham um caráter político?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eu acho que tudo que tu fazes tem um caráter político. No momento em que tu quiseres ter dois homens nus se beijando ou uma mulher beijando dois homens na época... mesmo que não tivesse uma conotação sexual. Aliás, as pessoas também urinavam durante a peça. E tinha projeção de filmes. Era uma coisa muito impactante.

LUIZA PIFFERO – *E como foi a recepção do público?*

CARLOS WLADIMIRSKY – O público ficou pasmo, de cara. Mas a maiorida das pessoas gostou muito. Eu também fiquei de cara, porque eu não sabia que seria tão forte. O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* já estava fazendo peças com nudez, até mais ousadas do que esta. Mas esse foi um trabalho que quem viu não esquece.

LUIZA PIFFERO – *Depois destas duas montagens com o Ói Nós Aqui Traveiz tu criaste o grupo Sentido do Corpo, com quem tu fizeste a performance Cais do Corpo. Podes lembrar algumas outras atividades que vocês fizeram?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Com o grupo *Sentido do Corpo*, eu também fiz uma peça chamada *Identidade em Delito*. Era uma peça bem... Eu nunca segui um roteiro com início, meio e fim; não me interessava uma coisa acadêmica em que o ator declamasse um texto para a platéia. Eu achava isso chato. Eu queria mais eram imagens,

uma coisa mais solta. Foi um trabalho que pouca gente viu. A gente apresentou num teatro em Porto Alegre e também na USP. Depois montei uma peça que se chamava *A Festa Secreta*. E depois chega! Porque era uma loucura, é um teatro difícil, Porto Alegre era uma cidade pequena que não tinha condições de absorver isso. E eu não tinha ganhado nada. Então eu olhei para isso e pensei “pô, se não quiser passar a minha vida debaixo da ponte eu vou ter que...” né?

LUIZA PIFFERO – *Então tu foste estudar História?*

CARLOS WLADIMIRSKY – É, eu fui fazer História. Mas antes disso eu já fazia aquarelas e desenhos. Daí surgiu o Espaço N.O. e o mercado de arte começou existir em Porto Alegre no início dos anos 80. Eu vivi bem em Porto Alegre, por 15 anos, só de desenho.

LUIZA PIFFERO – *Impressionante.*

CARLOS WLADIMIRSKY – É, eu vendia para galerias de Porto Alegre e algumas de fora. Eu dava aulas também, gostava muito de dar aulas de desenho. Hoje até penso em retomar, não sei.

LUIZA PIFFERO – *Aquele período de atividade do Espaço N.O. coincidiu com um período bem convulsivo na arte; era a entrada do pós-modernismo; havia muitas coisas acontecendo.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Isso foi no início dos anos 80, e, realmente, tinham muitas coisas acontecendo. A fotografia estava começando a entrar na arte e tinha gente fazendo vídeo, mas eu estava descobrindo o desenho de uma forma mais madura. Só que eu também trabalhei com fotografia; eu montava uns grandes despachos na rua e depois fotografava. Com cabeças e com signos do candomblé.

LUIZA PIFFERO – *Como foi a tua atuação no Espaço N.O.?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eu estava lá desde o início. Eu comecei a desenhar, participei de exposições e fiz essas duas *performances*: o *Cais do Corpo* e *Momento I*. E fiz também uma na exposição do Espaço N.O. e na Pinacoteca de São Paulo, com o Rogério Nazari.

LUIZA PIFFERO – *Essa era uma performance sem título que abriu a mostra “Artistas Gaúchos Contemporâneos” (1981). Podes descrever ela?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Era eu e o Rogério usando máscaras. A gente estava com 50 metros de barbante que a gente tirava da boca. Depois a gente esfaqueava maçãs e cravava elas no chão. Era uma alegoria sobre a violência humana.

LUIZA PIFFERO – *Na época, a crítica de arte, Aracy Amaral, declarou que a performance havia sido “a melhor realização do gênero a que já assistimos em nosso país – como estrutura, como organização, como “timing”, como comunicação ao nível da emoção”.*

CARLOS WLADIMIRSKY – *É, nas minhas performances, a parte emocional sempre é uma coisa forte. E eu acho que tem que ser forte. Se for pra fazer uma coisa meia-boca, então não faz. Já tem milhões de coisas meia-boca. Eu faço uma vez e depois não faço mais.*

Eu fiz muita *performance*, só que elas se perderam. Também fiz uma no espaço da Funarte, em São Paulo, chamada *A Baleia e o Tigre*, eu e o Rogério. A gente usava umas máscaras. Quebrávamos gelo, queimávamos pequenos objetos e criávamos um memorial de relíquias, compondo uma instalação com elas e os nossos corpos. Era sempre uma coisa ritualística que tinha a ver com signos.

LUIZA PIFFERO – *Me conta mais sobre a tua segunda performance no Espaço N.O., Momento I (1980).*

CARLOS WLADIMIRSKY – *Momento I* era um ritual de purificação. Eu sempre procurei atingir um estado de consciência não urbano, por isso, então, eu trabalhava com o fogo, com a terra, com a água, com a lama. Que são elementos fortes. Eles envolvem todo o meu corpo para despertar uma memória ancestral. E essa memória te transforma naquele momento... tu saís do chão, é uma catarse, tu liberas uma quantidade de energia muito grande. E isso visualmente era muito bonito. E emocionalmente também. Eu sempre achei que o papel da arte é fazer com que tu saias do "1+1 é 2".

LUIZA PIFFERO – *Em Momento I tu usavas uma máscara. Qual era o significado dela?*

CARLOS WLADIMIRSKY – A máscara, no início da *performance*, é interessante porque ela é uma coisa impessoal, ela te protege, não diz quem tu és. E a segunda parte da *performance* era rasgar a máscara.

LUIZA PIFFERO – *De onde vem o teu interesse pelo ancestral?*

CARLOS WLADIMIRSKY – É bem inconsciente, não tem "ah vou trabalhar com isso". Não é racional.

LUIZA PIFFERO – *Tu segues alguma religião ou filosofia?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Não, não sigo nada.

LUIZA PIFFERO – *Então a tua atividade artística parte, prioritariamente, da intuição?*

CARLOS WLADIMIRSKY – É uma intuição forte, são forças primordiais que até na joalheria eu trabalho.

LUIZA PIFFERO – *A Profª Drª Blanca Brites compara as tuas joias com talismãs e amuletos.*

CARLOS WLADIMIRSKY – É, elas lembram algumas coisas que os homens primitivos usavam. A memória primitiva na arte é o meu chão, é o que me interessa.

82

LUIZA PIFFERO – *E uma arte que aspira à magia?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Tem um pouco de magia, um pouco de religião, mas não no sentido de uma religião judaico-cristã... Eu acho que o trabalho se ligaria a uma religião de muitos deuses, uma religião que adorasse a natureza.

LUIZA PIFFERO – *Tu desenvolveste uma pesquisa profunda sobre este assunto em algum momento da tua carreira?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Nos anos 70, eu pesquisei o Jung, a memória coletiva, arquétipos e signos civilizatórios, mas foi uma pesquisa solitária. Hoje eu não trabalho com nenhum tipo de literatura.

LUIZA PIFFERO – *Esses signos que aparecem no teu trabalho são signos que já existem ou são signos que tu consideras teus?*

CARLOS WLADIMIRSKY – São signos apropriados. É uma coisa interna. De querer buscar uma linguagem própria.

LUIZA PIFFERO – *Depois desses 30 anos, tu olhas pra trás e os trabalhos que tu fizeste naquela época adquirem outros significados?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, mas eu acho que os interesses são os mesmos, o trabalho com a joalheria, com o fogo, o trabalho em cerâmica também, com as cabeças e os corpos. O que aconteceu nesses 30 anos é que eu não trabalhei mais com um grupo de pessoas. Eu fiquei trancado no ateliê.

LUIZA PIFFERO – *Essas questões de ordem mística aparecem em várias mídias com as quais tu trabalhaste. Tem algum interesse teu que só encontra vazão na performance?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Na *performance* eu também mexo em coisas místicas e da memória, mas é uma maneira de se purificar, de exorcizar os demônios. Essa última *performance* (*Transversal do Tempo*) eu compartilhei com dois colegas, o Rogério e a Maria Cristina, que também tinham seus demônios. Eu disse: "Então vamos organizar esses demônios e cada um vai falar dos seus". A gente falava muito das perdas, tinha muito a ver com a morte.

LUIZA PIFFERO – *Em Cais do Corpo, as malas também tinham relação com uma certa bagagem afetiva que devesse ser exorcizada?*

CARLOS WLADIMIRSKY – As malas estavam lá porque eram três jovens viajando. *Cais do Corpo* era muito jovial. Quando tu és jovem tu, geralmente, não tens uma memória de perdas. Só que trinta anos se passaram e deixaram algumas mágoas.

LUIZA PIFFERO – *Então as malas simbolizavamo impulso de viajar?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eram o impulso de se jogar na vida, de viajar em todos os sentidos.



LUIZA PIFFERO – *Momento I tu fizeste sozinho, mas a vontade de libertação também estava lá.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, era eu sozinho. Eu falava sobre sexualidade, sobre querer chutar o balde.

LUIZA PIFFERO – *Tu chegavas a te machucar, não?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Tinha um pote enorme de barro e eu pegava lama. Depois tinha uma hora em que eu batia muito com a cabeça no chão, sorte que eu tenho uma cabeça dura (risos). Em outra hora eu cortava os cabelos. E eu terminei a *performance* recitando um texto e depois dando um beijo de língua bem bom em uma amiga minha, a Heloisa Schneiders, já falecida.

LUIZA PIFFERO – *Essa performance foi realizada só uma vez?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sim, e deu! Era uma coisa de se entregar.

LUIZA PIFFERO – *Nela tu estavas nu em meio a um círculo de velas. Naquela época, essa atitude tinha uma boa dose de “subversão”.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah sim, é algo que hoje não teria sentido nenhum, seria ingênuo. Essa próxima *performance* que eu quero fazer com a Maria Cristina, por exemplo, não tem nada de nudez. Tu tens que liberar o teu corpo quando tu tens 20 anos; aos 60 anos tudo bem, mas já não tem mais o que liberar. Tu tens que te liberar de preconceitos teus e de atitudes diante da vida, de vícios que a idade te vai dando e o tempo vai engessando. Tu tens que te liberar para ter um olhar mais jovem.

LUIZA PIFFERO – *Essas mudanças se transformam em diferenças entre as performances daquela época e as de agora?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah, é uma diferença total e absoluta.

LUIZA PIFFERO – *Uma mudança de libertação?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Não é tanto de libertação. É uma mudança de posição diante da vida. Mas não é do corpo. Agora é de conceito

mesmo. E de ver como é a vida para um cara, um artista que está chegando aos 60. O que ele tem? Ele tem uma memória. E tem as suas dores. Mas, ao mesmo tempo, tem uma vida futura que ele vai ter que aprender a ver sob outras óticas, outros olhares.

LUIZA PIFFERO – *E continuar se renovando também.*

CARLOS WLADIMIRSKY – É, o que é muito difícil. Mas eu acho que tem muitos jovens que são completamente velhos, reacionários, e medíocres. Como há jovens que são ótimos. E como há velhos que são ridículos, muquiranas. E há velhos que são pessoas legais. O ser humano é assim.

LUIZA PIFFERO – *Tu te consideras uma pessoa legal?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah, eu acho que eu sou legal sim. Mas eu não estou preocupado se tu me achas legal. Eu estou preocupado em ter uma qualidade de vida interna. E uma compreensão interna. Eu estou fazendo terapia. A questão é tu teres uma relação existencial diferente.

LUIZA PIFFERO – *Tu achas que com o passar do tempo os teus trabalhos mudaram muito também?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah, mudaram. Eles foram se sintetizando. Até a minha casa. Hoje eu moro num apartamento pequeno, com o mínimo de móveis, o mínimo de coisas. Tu vais te liberando de coisas. E até de pessoas. Tu vais ficar com os amigos que são mais legais ou que te dizem mais coisas. Tu não vais ficar andando com gente chata ou com gente que até pode ser legal, mas não te acrescenta nada.

LUIZA PIFFERO – *E tu és desapegado com as tuas obras?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sou. Se tu fores na minha casa ou no meu ateliê, só tem o que eu tô fazendo agora.

LUIZA PIFFERO – *Esse desapego não impede que o passado esteja sempre presente nas tuas performances. Se o passado arcaico, primitivo, sempre fez parte da tua poética, agora também temos outros tempos,*

*como o tempo da Emily Dickinson, ou o passado autobiográfico, que é resgatado em performances, como Transversal do Tempo. Qual é a relação que tu tens com o passado?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sempre utilizo o passado como alimento de reflexão para criar. Tenho uma visão melancólica do mundo, porque sei que a vida na terra, além de tantas dificuldades, é efêmera. Mas que pode conter momentos de encantamentos e de densidades reflexivas.

LUIZA PIFFERO – *E quais são os teus planos para o futuro?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Já estou planejando outra *performance* com a Maria Cristina. A gente também vai trabalhar a relação entre vida e morte. Vamos ver se rola. E continuo trabalhando com joias, desenhando, pintando.

P R O C U R O P E L O C  
E U D E S E R T O D I R  
E I S A G O R A T R E S  
L O U C A D O A M I G O  
Q U E C O N V E R S A S  
C O M E L A S Q U E S E  
N T I D O T E M O Q U E  
D I Z E M Q U A N D O E  
S T A O C O N T I G O E  
E U V O S D I R E I A M  
A I P A R A E N T E N D  
E L A S P O I S S Q Q U  
E M A M A P Q D E T E R  
O U V I D O C A P A Z D  
E O U V I R E D E E N T  
E N D E R E S T R E L A  
S / O L A V O B I L A C  
C A R M E L A G R O S S

## Não existem dois elefantes iguais\*

---

Ana Albani de Carvalho

Neiva Maria Fonseca Bohns

Esta exposição segue uma das linhas curatoriais adotadas pela Fundação Vera Chaves Barcellos, que consiste em apresentar seu acervo através de mostras articuladas segundo critérios gerados no contato com as próprias obras. A rigor, o trabalho de seleção de peças não se constrói como um exercício em etapas estanques e, sim, como conexões em rede, nas quais é possível propor associações de ordem formal, conceitual, temática, técnica, etc.

Cada obra é um mundo. E como sabemos através da história, mundos distintos podem conviver, tirando partido exatamente das suas riquezas particulares. Por outro lado, os universos individuais também são plenos de diversidade. Ainda que o objeto de investigação seja o mesmo, as percepções nunca serão idênticas. Os indivíduos, munidos de repertórios pessoais e intransferíveis, projetam sobre elas aquilo que conhecem; e percebem o que reconhecem. Em essência, esses mesmos procedimentos estão na base do exercício crítico, em suas mais variadas formas de apresentação.

A questão colocada por Michael Chapman, de que a experiência artística é reveladora por evidenciar a diversidade do mundo sensível, calhou perfeitamente bem para enfatizar as posições que assumimos. Ao afirmar que *Não existem dois elefantes iguais* – expressão de que nos apropriamos para o título desta exposição – o artista chama a atenção para as diferenças de ponto de vista, de concepção, de repertório cultural, de interesses individuais que constituem o panorama da contemporaneidade. Baseadas na ideia de que não existem chaves ou

---

\* Texto da exposição *Não existem dois elefantes iguais* realizada no Espaço 0 da FVCB, 2007. Página anterior, Sem título, 1979, Carmela Gross.

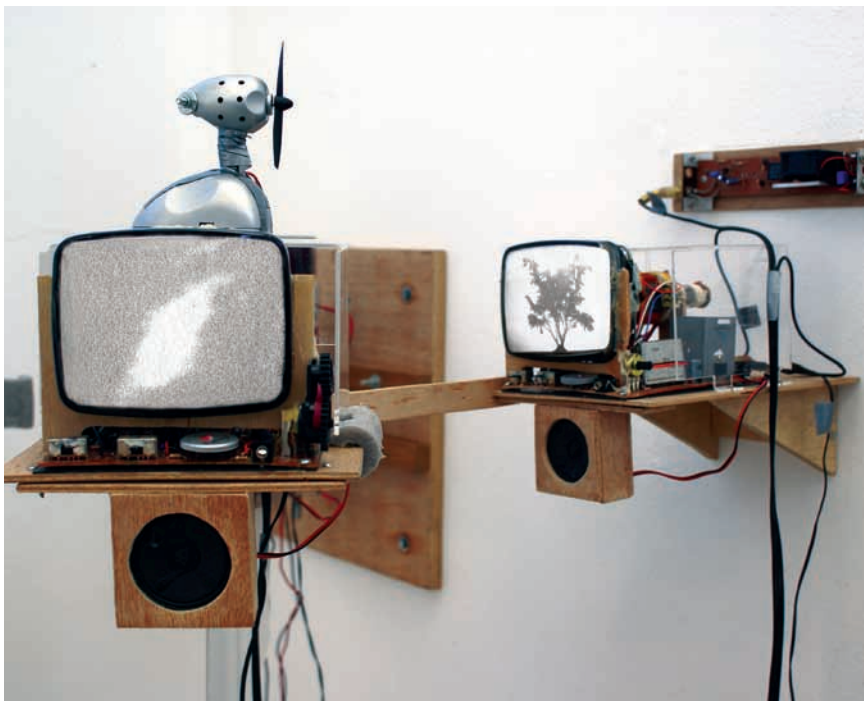


*Thumb Butte Loop*, 1996, Luiz Carlos Felizardo.

fórmulas definitivas de entendimento das obras de arte, privilegiamos alguns enfoques, considerados como possibilidades de articulação entre obras singulares.

A sutileza das xerografias de Carmela Gross é exemplar para observarmos como a economia de meios pode estar alinhada à complexidade artística, semântica e poética. Aqui a sonoridade perfeita do mais conhecido poema de Olavo Bilac surge sobre um pequeno céu estrelado. Deslocada do seu contexto pomposo, e recolocada sob a estética dos tempos recentes, que aceita delicadezas quase imateriais, a poesia parnasiana, rimada, precisa, recupera o fôlego perdido, para dizer que "só quem ama pode ouvir estrelas". O diálogo que se desenvolveu entre pensamentos artísticos de diferentes períodos históricos também é perceptível no vídeo *Apolinère Enameled* de Patricio Farías, com seu duplo processo de apropriação, que nos leva, de maneira inquietante, diretamente às mais inconfessáveis razões de Marcel Duchamp.

O humor e a ironia estão presentes em várias obras desta exposição. Na vídeo-instalação *Arvorar*, de Mariana Manhães, composta de engenhos eletro-mecânicos envoltos em uma atmosfera lúdica, a artista trata,



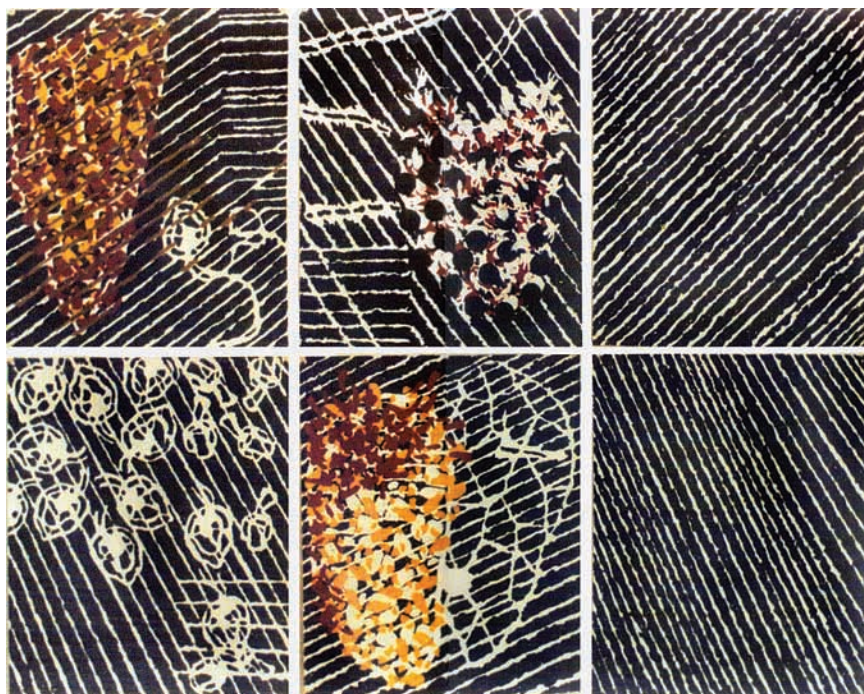
Arvorar, 2006, Mariana Manhães.

metaforicamente, de assuntos fundamentais como as dificuldades de comunicação presentes na sociedade contemporânea. E, se a ideia de humor é pertinente nesta obra de uma jovem artista brasileira, o uso da expressão “*Brasil... tudo bem, tudo bom!*” pelo experiente Antoni Muntadas, sobreposta à imagem de nossas verdes matas, não esconde sua penetrante ironia. Acostumado a associar o raciocínio e as práticas da arte conceitual a comentários sociais e políticos, o artista espanhol tece sua visão crítica sobre o Brasil, cuja população, resignada a enfrentar adversidades, sempre encontra razões para seguir em frente, mesmo diante de situações inaceitáveis.

Por fim, trabalhos tão diversos quanto aos procedimentos e aos propósitos que monopolizaram seus autores durante sua realização, tais como as litografias *Parsifal*, de Robert Wilson, a fotografia *Thumb Butte Loop* de Luiz Carlos Felizardo ou *Desenhos al Óglio*, de Carlos Pasquetti, provocam no espectador uma experiência de potencialização do olhar, seja através do recolhimento, no caso das duas primeiras, ou pela da expansão, no último caso. São obras que não se deixam aprisionar, que fazem recuar qualquer tentativa de interpretação reducionista, vivendo no limiar entre o prazer da criação e a instabilidade do pensamento.

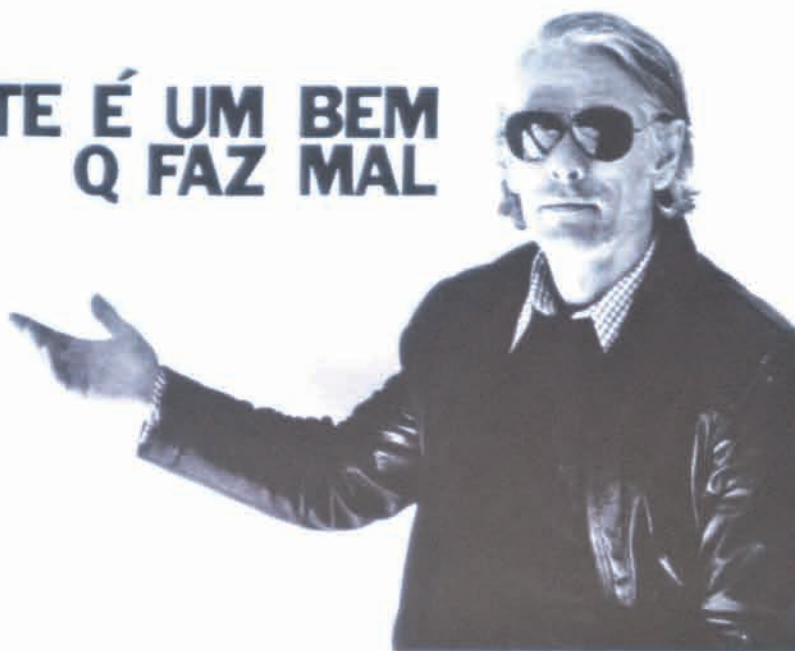


*Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, 1999, Antoni Muntadas.



*Desenhos al óglio*, 2002, Carlos Pasquetti.

ARTE É UM BEM  
Q FAZ MAL



Ciclo de Palestras *Julio Plaza, Construções Poéticas* com Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos, no Santander Cultural, Porto Alegre/RS.

# PROGRAMAÇÃO FVCB 2012

---

## PRIMEIRO SEMESTRE

### Exposição *DES|ESTRUTURAS*

Sob curadoria e organização de Neiva Bohns e Vera Chaves Barcellos, a exposição fez novo recorte sobre o acervo da instituição; apresentou gravuras, desenhos, fotografias, pinturas, esculturas e instalações, cuja curadoria inicialmente propôs diálogos entre obras de dois tipos: aquelas que partem de um projeto específico e claro e outras que dão mais lugar à intuição, ao momento do fazer e ao próprio processo.

Cobrindo longo período de produção, dos anos 70 até a atualidade, a mostra contrapôs o gestualismo de Emilio Vedova ao rigor de Joseph Albers e apresentou desde pequenas obras sobre papel, como as delicadas gravuras em metal da chinesa Lily Hwa, ao expressivo conjunto de 134 pinturas sobre papel de Lenir de Miranda sobre o tema de Ulisses, os potentes desenhos em 12 partes de Maristela Salvatori e a insólita instalação de Carlos Pasquetti. Um dos destaques foi a escultura de Lygia Clark, *LC3*, da série Bichos, editados pela *Limited Edition*, de Londres, nos anos 1960, escultura transformável em múltiplas esculturas distintas e que foi exibida pela primeira vez.

O público também pôde conferir obras adquiridas para o acervo da Fundação através do Fundo Nacional de Cultura, como as monumentais esculturas construtivas da série *Carretéis*, de Eduardo Frola, além de trabalhos de Iole de Freitas, Lucia Koch, Maria Lucia Cattani, Ione Saldanha, Hélio Fervenza, Frantz, Anna Maria Maiolino, Regina Ohlweiler, Nelson Wiegert, Nick Rands, Pic Adrian, Riera i Aragó e Vera Chaves Barcellos, entre outros artistas.

## Programa Educativo *DES|ESTRUTURAS*

O programa educativo implementado teve como principais objetivos oferecer atividades de atualização, formação e capacitação docente no estudo das artes visuais e contemplar tanto o público adulto – professores – quanto o adolescente e o infantil – alunos. Com essa iniciativa, acreditamos ter cumprido com a missão de ampliar as oportunidades de troca e acesso aos bens culturais, numa relação mais estreita entre o ensino formal e não formal. Este ano o projeto introduziu uma inovação e ofereceu curso de atualização no ensino das artes para os professores da rede pública organizado em cinco encontros. Os temas abordados incluíram a revisão de conceitos e práticas do campo das artes visuais, notadamente no que se refere à arte moderna e à arte contemporânea, e propôs um panorama crítico sobre a criação atual aproximando os docentes dessa produção através do contato com o próprio acervo da FVCB. Além do curso, o projeto previu visitas mediadas de professores e alunos às exposições, a produção de material pedagógico especialmente para este programa, além de palestras e encontros com os artistas – atividades paralelas às exposições que já faziam parte da agenda permanente da instituição.

O material pedagógico é constituído pelos seguintes itens: (1) 10 fichas de leitura de obra; (2) glossário com palavras-chave para discutir e pensar os trabalhos em questão; (3) dois jogos, reproduzindo as obras *Quebra-Nuvem*, de Hélio Ferverza, e *Combináveis e Permutáveis*, de Vera Chaves Barcellos. Cada ficha, em particular, traz a reprodução fotográfica de um trabalho artístico, um breve texto sugerindo possíveis interpretações, a biografia sucinta do artista e a indicação de palavras-chave que relacionam e ampliam as abordagens da obra. Tanto as fichas como os jogos podem ser adotados em turmas na Educação Infantil e no Ensino Fundamental e Médio. Além desses materiais didáticos, a Fundação disponibilizou um CD com imagens de todas as obras apresentadas na mostra, convidando o professor a elaborar seu próprio roteiro para percorrer *DES|ESTRUTURAS*, num processo criativo e reflexivo. O curso foi ministrado pela professora Paula Ramos, docente do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutora em Artes pela UFRGS; a coordenação pedagógica foi realizada pela arte-educadora Margarita Kremer, profissional com larga experiência em programas educativos de diferentes instituições artísticas, entre elas a Fundação Bienal do Mercosul.

## CRONOGRAMA:

- 31/03/2012 Apresentação do programa de atividades e do material educativo  
Arte Moderna e Arte Contemporânea: onde está o problema?
- 14/04/2012 ABERTURA DA EXPOSIÇÃO *DES-ESTRUTURAS*
- 28/04/2012 Arte Moderna: vanguardas e modernismos para um mundo em transformação
- 05/05/2012 Renovação e construção no campo da arte: uma nova ordem
- 12/05/2012 Arte Contemporânea: ordem?
- 30/06/2012 Apresentação das propostas pedagógicas elaboradas pelos professores  
Avaliação final do Programa de Atualização Docente

## Performance *Transversal do Tempo* e inauguração do novo prédio da Reserva Técnica

*Transversal do Tempo* é a continuidade de outra performance realizada pelo artista Carlos Wladimirsky em 1979, no Espaço N.O., coletivo de vanguarda e arte experimental que manteve atividades até 1982 na Galeria Chaves e do qual Wladimirsky foi integrante ao lado de Vera Chaves Barcellos, Heloísa Schneiders da Silva, Mário Röhnelt, Rogério Nazari, Milton Kurtz, entre outros artistas.

Além de Wladimirsky, a performance, com duração aproximada de 30 minutos, contou também com a participação de Maria Cristina Rosa, atriz e pintora, e Rogério Nazari, artista plástico e diretor de arte em cinema; o trio compunha a formação original da primeira apresentação da performance.

A programação encerrou a temporada da exposição *DES | ESTRUTURAS*, aberta em abril, e inaugurou o novo prédio de 350 m<sup>2</sup> destinado à ampliação da reserva técnica da FVCB em 28 de Julho de 2012.

## SEGUNDO SEMESTRE

### Exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*

Realizada de 15 de setembro a 21 de dezembro de 2012, a exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas* trouxe um resgate inédito da produção de um artista espanhol que foi fundamental nas artes brasileiras, porém pouco conhecido do grande público. A poética única de Julio Plaza foi representada por dezenas de trabalhos datados dos anos 60, 70 e 80, entre serigrafias, livros de artista, esculturas, pinturas e holografias. Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) viveu a maior parte da sua vida no Brasil e atuou como escritor, gravador, artista intermídia, teórico e professor. No país desde 1973, destacou-se pelo domínio de técnicas gráficas e por uma produção multimeios vinculada à semiologia. Foi pioneiro no campo da arte e da tecnologia, trabalhando com videotexto, *slow-cam* TV, holografia, fax e computação digital. Influenciou gerações de artistas tanto por sua obra quanto no papel de professor na Escola de Comunicações e Arte (ECA-USP), na Faculdade de Direito da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Curadoria e organização: Alexandre Dias Ramos e Vera Chaves Barcellos.

### Programa Educativo *Julio Plaza, Construções Poéticas*

O curso de atualização em Artes da FVCB retomou suas atividades em 1º de setembro na Casa Rural, sede da Secretaria de Cultura de Viamão, das 9 às 12h. A abordagem pedagógica deste semestre teve como foco na obra do artista multimídia Julio Plaza, tema da exposição da Sala dos Pomares.

A fim de proporcionar maior intercâmbio entre as escolas, alunos e professores, o curso de atualização docente foi descentralizado e levado até as escolas do município de Viamão. Para as atividades paralelas realizadas em outubro, foi prevista a vinda da artista Regina Silveira.

Com aulas ministradas pela professora e Dra. Paula Ramos, do Instituto de Artes da UFRGS, e com supervisão pedagógica da arte-educadora Margarita Kremer, o Programa Educativo "Sala dos Pomares:



Performance *Transversal do Tempo*, Sala dos Pomares FVCB, Viamão/RS.



Encontro com Paula Ramos, Programa Educativo FVCB, Viamão/RS.

experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa" foi contemplado em edital do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC) e seguiu sendo desenvolvido junto à Secretaria de Educação de Viamão, além dos municípios de Alvorada, Cachoeirinha, Gravataí e também de Porto Alegre. No primeiro semestre o programa educativo atendeu a alunos e professores das redes pública e privada totalizando mais de 500 visitantes à exposição *DES|ESTRUTURAS*.

#### CRONOGRAMA:

- 01/09/2012 Breve apresentação do Programa Educativo da FVCB  
Arte e imagem, arte e comunicação, arte e tecnologia: novos paradigmas para se pensar a arte no século XXI
- 15/09/2012 ABERTURA DA EXPOSIÇÃO *Julio Plaza, Construções Poéticas*, NA SALA DOS POMARES
- 29/09/2012 Encontro na Escola Municipal de Viamão Araçá
- 29/09/2012 Visita mediada exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*  
Programação integrante da 6ª Primavera de Museus IBRAM/MinC
- 06/10/2012 Arte e comunicação na poética de Julio Plaza  
O livro como forma de arte  
A tradução intersemiótica

# JULIO PLAZA

## CONSTRUÇÕES POÉTICAS

Curadoria e organização Alexandre Dias Ramos e Vera Chaves Barcellos



Visita mediada com Regina Silveira na Sala dos Pomares FVCB, 2012, Viamão/RS.

- 20/10/2012 Arte e novas tecnologias na poética de Julio Plaza  
As linguagens eletrônico-digitais
- 25/10/2012 CICLO DE PALESTRAS - Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos
- 27/10/2012 ENCONTRO COM ARTISTAS Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos
- 10/11/2012 Arte e videotexto: proposições práticas
- 24/11/2012 Fotografia e imagens digitais: proposições práticas
- 01/12/2012 Apresentação das propostas pedagógicas dos professores  
Avaliação final do Programa de Atualização Docente

### **3X4 *Vis(i)ta* Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías**

Em 20 de outubro de 2012, o grupo 3×4 apresentou o resultado de quatro meses de trabalho intenso: *3×4 vis(i)ta Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías*, uma exposição que propôs uma nova experiência do espaço no interior da Reserva Técnica da Fundação Vera Chaves Barcellos. Mais de cem visitantes foram a Viamão conferir a exposição-vernissagem que durou apenas uma tarde. Ao entrar no ambiente, cada um era surpreendido por enormes faixas coloridas que desenhavam sobre o chão e as paredes as plantas dos ateliês de Vera Chaves e Patricio Farías.



Visitas à exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*.

À medida que os olhos se acostumavam à luz do interior da sala, os visitantes percebiam a projeção das janelas de cada ateliê na parede e as imagens da textura dos respectivos pisos no chão. Tudo conspirava para a ideia de fusão dos espaços de trabalho de Vera e Patricio, que são casados e trabalham em dois ateliês ao lado da FVCB. Desde 2006, o grupo 3×4, formado por Carlos Krauz, Helena d'Ávila, Laura Frões e Nelson Wilbert, vem explorando os espaços de trabalho de vários artistas gaúchos com o *Projeto vis(i)ta*. "A proposta do projeto *Vis(i)ta* é conversar com o artista e conhecer o espaço de trabalho dele, pensar esse espaço e processo de trabalho como uma obra de arte", explica Carlos Krauz.

A exposição *3×4 vis(i)ta Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías* foi a única ocasião em que o grupo trabalhou com dois artistas ao mesmo tempo. Eles contaram com a ajuda da arquiteta Ada Broilo e de Denise Liege, encarregada da produção do vídeo. Com a assessoria de Ada, o grupo reconstituiu as plantas dos ateliês de Vera e Patricio. "Quando a gente estava tirando as medidas, levamos uma bússola e notamos que os dois ateliês e a Reserva Técnica estavam orientados a -31°S e 52°O", conta Ada. A partir desse eixo, os artistas sobrepuseram as plantas e puderam traçar o desenho dos ateliês sobre o chão e as paredes da Reserva Técnica. Uma série de painéis e uma maquete eletrônica mostravam detalhes desse processo.

Denise Liege, também contratada especialmente para esta edição do projeto, auxiliou o grupo na gravação de uma entrevista com Vera Chaves e de um vídeo que costurava imagens dos dois ateliês



Visitas à exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*.

realizadas pelos integrantes do 3×4. Nelson Wilbert conta um pouco sobre isso: “Os quatro artistas do grupo filmaram com várias mídias: celular, máquina fotográfica, câmera, e a Denise nos filmou. A ideia foi costurar essas imagens depois. Os ateliês são os bastidores e a gente queria mostrar isso, artistas trabalhando.”

Alguns trabalhos de Patricio e Vera também foram incorporados à mostra: uma série de desenhos de Patricio e uma obra de Vera na qual Patricio foi inserido em uma fotografia em preto e branco de Duchamp. Devido à manipulação, os dois parecem conversar.

A exposição 3×4 *vis(i)ta Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías* inaugurou o espaço da Reserva Técnica. O evento também marcou o encerramento do projeto *Vis(i)ta* que se desdobrará em uma exposição coletiva com todos os artistas participantes desde 2006 e um livro que compilará a memória dos encontros, conversas e trabalhos realizados.

## 6ª Primavera dos Museus na FVCB

A Fundação Vera Chaves Barcellos realizou em 29 de setembro uma visita à exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*, mediada por Margarita Kremer e Paula Ramos. O programa fez parte da programação da 6ª Primavera dos Museus, realizada entre 24 e 30 de setembro em mais de 800 museus brasileiros.



À esquerda: encontro com Paula Ramos, Programa Educativo FVCB, na Secretaria Municipal de Educação de Viamão. A direita e abaixo: Ciclo de Palestras Julio Plaza, Construções Poéticas com Vera Chaves Barcellos e Regina Silveira no Santander Cultural, Porto Alegre/RS.



Ciclo de Palestras *Julio Plaza, Construções Poéticas*, Santander Cultural, Porto Alegre/RS.

## REM se reúne na FVCB

A Sala dos Pomares, em Viamão, foi a sede de um encontro da Rede de Educadores em Museus (REM-RS) no sábado, 8 de dezembro. Na ocasião, a FVCB pôde compartilhar suas práticas pedagógicas com outras instituições culturais do Estado.

Em um primeiro momento, a coordenadora de projetos da FVCB, Carolina Biberg, fez uma apresentação sobre o Programa Educativo FVCB com um balanço das atividades realizadas em 2012. Entre as novidades implementadas neste ano foram destacados o curso de atualização em Artes para professores da rede pública de ensino em Viamão e o Canal do Educador, que estabeleceu um contato semanal entre a FVCB e as professoras participantes. Partindo de uma demanda da Secretaria de Educação de Viamão, o programa descentralizou-se realizando aulas em escolas de vários bairros do município. "As professoras viram que podem trabalhar com arte contemporânea a partir da sua formação em literatura ou matemática, por exemplo", contou Carolina.

Na segunda parte do encontro, a conselheira do REM-RS e diretora do Museu do Trem de São Leopoldo, Alice Benvenuti, apresentou um relatório da sua participação no 5º Fórum Nacional de Museus, realizado entre 19 e 23 de novembro em Petrópolis (RJ). Como coordenadora do GT Ação Educativa, Alice promoveu um debate sobre a ação educativa em museus em 21 de novembro.

## Ciclo de Palestras - *Julio Plaza, Construções Poéticas*: Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos falam no Santander Cultural

A artista Regina Silveira trouxe ao público que compareceu ao Santander Cultural no dia 25 de outubro de 2012, uma palestra focada na primeira fase da carreira de Julio Plaza. Foram imagens, dados e histórias do período em que o artista trabalhou na Espanha, em Porto Rico e sobre seus primeiros meses no Brasil. A atividade integrou a programação paralela da exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*. Em Mayaguez, Julio e Regina, sua esposa na época, trabalharam como artistas residentes na Universidad de Puerto Rico durante quatro anos. Regina contou que eles faziam viagens frequentes à Nova Iorque onde

se atualizavam lendo periódicos, visitando mostras e entrando em contato com artistas do grupo do renomado galerista Leo Castelli. Em San Juan, capital de Porto Rico, Plaza organizou diversas exposições, entre elas, uma das primeiras mostras de arte postal no mundo. A cidade ganhou dele algumas esculturas, uma delas teve seu protótipo exposto na FVCB. Regina mostrou fotos da mais surpreendente incursão de Julio por outras áreas: a construção de um carro de fibra de vidro, em uma oficina montada na sua própria casa. "Ele usou o carro em Porto Rico por quase três anos. Toda a parte elétrica e mecânica foi ele que montou. Como as pessoas sempre se aproximavam curiosas porque o carro tinha uma aparência muito particular, o Julio criou um folheto com explicações", relembra Regina.

Muitas obras de Julio Plaza desapareceram porque ele mesmo tinha o hábito de rasgar e jogar fora seus trabalhos. "O Julio foi muito radical porque achava que a arte não podia ser um objeto comercial. É uma posição com a qual eu talvez concorde porque o valor da obra de arte pode ser a coisa mais arbitrária do mundo", disse Vera Chaves em entrevista projetada para o público. "O Julio não gostava de se intitular um artista, pensava em si como poeta, pesquisador e teórico, aliás, ele escreveu muitos textos", conta Regina. Uma das poucas exposições individuais de Julio foi *As Meninas*, realizada em 1977, em São Paulo. Regina relembra a ocasião: "Ele inverteu fotograficamente os espaços da galeria Global, era uma instalação muito simples, mas rica em possibilidades".

Além de uma entrevista com Vera Chaves, o público também assistiu ao documentário "Julio Plaza, poético e político".

## 104 Visita mediada com Regina Silveira

Em 27 de outubro de 2012, Regina Silveira recebeu visitantes e professoras integrantes do Programa Educativo para uma visita mediada à exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*, na sede da Fundação Vera Chaves Barcellos. "A obra do Julio está muito bem sintetizada, mostra como ele foi se afastando da linguagem construtiva para outras formulações", introduziu Regina, "estou adorando estar aqui porque é um pouco da minha memória", complementou. Regina ressaltou que a produção gráfica de Julio domina a exposição. Ela explicou que algumas das obras foram feitas na gráfica que a Universidad de Puerto Rico montou para o departamento de arte



Visita mediada com Regina Silveira na Sala dos Pomares FVCB, 2012, Viamão/RS.

na época em que ela e Julio eram artistas residentes lá. "O livro, o álbum e a série sempre estiveram na cabeça do Julio como formas melhores de apresentar um trabalho. *Anarquiteturas* (1969) é um álbum e é um dos trabalhos que foram feitos lá e trazidos para o Brasil, ou seja, ele foi salvo, porque deixamos pilhas de gravuras em Porto Rico. Eu sempre vou lembrar das obras amontoadas na calçada da nossa casa", comentou Regina. Outros trabalhos da exposição foram produzidos na fotoliteira que Julio construiu quando se estabeleceu no Brasil. Regina percorreu toda a exposição detalhando como, quando, onde e sob quais circunstâncias as obras foram feitas. Explicou que uma parte dos trabalhos é influenciada pelo interesse de Julio por sistemas filosóficos orientais. "No começo dos anos 80, ele estava pesquisando o fluxo de energia da caligrafia", conta ela. A litografia *Halley* (1986) sintetiza essas preocupações em apenas uma pincelada que exigiu inúmeras tentativas. Outra parte da produção exposta se apoia na veia crítica de Julio Plaza. Um exemplo é o poema visual que organiza a frase "Brasil país do futuro" em um círculo, aludindo a uma serpente que morde a própria cauda. "Ele repetiu a letra 's' para lembrar o ruído que a serpente faz", esclareceu Regina. Olhando para as serigrafias *Duchamp X Vasarely* (1975) e *Sem título* (1975) ela ainda comentou: "São dessacralizadoras, tentativas de desconstruir o significado da arte. O Julio juntou ícones da arte como Duchamp e Vasarely porque tinham poéticas bem diferentes com o objetivo de fazer um embate entre eles". Além da visita mediada, as professoras

da rede pública de Viamão discutiram com a coordenadora educativa, Margarita Kremer, as possibilidades de abordar questões de Julio Plaza em sala de aula. "Precisamos mostrar que existe possibilidade de aprender fora dos padrões formais. O Julio, por exemplo, começou trabalhando como pintor, seguindo o pensamento matemático do Neoplasticismo de Mondrian", explicou Margarita.

## **Apresentação do Programa Educativo da FVCB no *I Salão Artístico-Cultural e Científico MARS Santander Cultural***

O Museu Antropológico do Rio Grande do Sul (MARS), instituição da Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), e o Santander Cultural realizaram entre 05 e 07 de dezembro de 2012 o *I Salão Artístico-Cultural e Científico*, iniciativa que contou com o apoio do curso de Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da UFRGS e da Associação dos Amigos do Museu Antropológico (ASSOMARS). A edição inaugural do evento foi realizada na Sala Multiusos do Santander Cultural e objetivou o diálogo e a troca de experiências entre instituições do campo museológico, assim como a apresentação de comunicações orais em Grupos de Trabalho (GTs) pelos atores sociais dedicados aos estudos, pesquisas e ações educativas e culturais nos campos da memória social, da museologia e do patrimônio cultural.

As atividades previstas incluíam palestras, debate, apresentação artística e comunicações em GTs, visando a socialização de experiências profissionais e a publicação de trabalhos técnicos sobre essas temáticas desenvolvidos em instituições de memória, museus e universidades gaúchas. O *I Salão Artístico-Cultural e Científico* foi concebido como espaço para a troca de experiências entre estudantes de graduação, pós-graduação, professores do ensino médio e superior e os profissionais que atuam em memoriais, museus, bibliotecas e arquivos, nas esferas pública e privada. Ana Paula Meura, assistente do Programa Educativo e Carolina Biberg Maia, coordenadora de projetos da FVCB apresentaram o programa desenvolvido pelo Educativo da FVCB.



*Flores de rato*, 2013, Lia Menna Barreto.

## ONDE (CO)EXISTEM OS MUNDOS IMAGINADOS

---

Neiva Maria Fonseca Bohns\*

### Uma aparente contradição

Desde o título, se percebe o caráter provocativo da exposição *Limites do Imaginário*<sup>44</sup>, apresentada pela Fundação Vera Chaves Barcellos, na Sala dos Pomares, de abril a julho de 2013. Afinal, vivemos numa era que se orgulha de ter ampliado os limites de quase todas as experiências possíveis para o ser humano. Como, então, pode-se ter a ousadia de falar em “limites”? Que limites são esses? E, se, de fato existem, qual é a sua natureza?

O discurso formado pelo conjunto das obras apresentadas parece justamente demonstrar que o trabalho artístico na contemporaneidade independe de determinações externas, e que não há limitações ou impedimentos legítimos que possam ser aceitos, no que se refere ao uso dos materiais e às temáticas escolhidas.

**108** Por outro lado, pode-se pensar que certas definições, de ordem material e visual que ajudam a conformar o trabalho (entenda-se dar forma às obras) só podem existir pela eliminação de outras tantas possibilidades. Ou seja: entre o surgimento da ideia e a materialização da obra, existe um processo que inclui muitas opções. Raramente a

---

<sup>44</sup> A exposição *Limites do Imaginário* teve curadoria de Vera Chaves Barcellos e Neiva Maria Fonseca Bohns e contou com a presença de obras dos seguintes artistas: Avatar Moraes, Begoña Egurbide, Boris Kossoy, Domenèc, Elcio Rossini, Lia Menna Barreto, Lorena Geisel, Mario Ramiro, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Mauro Fuke, Michael Chapman, Nelson Wiegert, Patricio Farias, Ricardo Carioba, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sol Casal, Susy Gomes, Terry Wilson, Tony Camargo, Vera Chaves Barcellos, Vilma Sonaglio e Walmor Corrêa.

ideia artística surge com a sua resolução visual perfeitamente definida. Assim, excetuando-se os casos das obras radicalmente conceituais, os limites do processo imaginativo estão também relacionados com as definições finais que levam à execução da obra.

Se todos os elementos disponíveis (materiais, formas, cores e recursos técnicos) pudessem sempre ser utilizados pelos artistas, provavelmente seria impossível identificar a autoria e a singularidade das obras. Tanto quanto a liberdade para utilizar os recursos que desejar, o processo criativo dos artistas contemporâneos envolve a capacidade para tomar decisões e para estabelecer parâmetros que darão identidade/individualidade ao discurso artístico.

Um dos argumentos do partido curatorial assumido nessa mostra foi o de que artistas e não artistas estão igualmente vocacionados para produzir imagens. A capacidade de imaginar situações, de solucionar problemas e até de criar mundos inteiros é uma qualidade essencialmente humana, que não raras vezes parece ficar obnubilada pela agitação da vida cotidiana.

## O desafio de dar visibilidade às obras de arte

A Sala dos Pomares, pertencente à Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB)<sup>45</sup>, na cidade de Viamão, Brasil, constitui-se numa construção concebida especialmente para receber exposições de arte contemporânea. As mostras são habitualmente feitas com os recursos disponíveis no próprio espaço físico, tendo como foco principal a apresentação de segmentos do acervo da instituição. No processo de planejamento das exposições, é grande a preocupação com a relação que obras diferentes podem estabelecer entre si. Tirar partido do interstício que se cria da aproximação entre uma obra e outra pode ser uma estratégia dos curadores e organizadores das mostras. Mas isso precisa ser feito com muito cuidado, para que uma obra não interfira demasiadamente na outra, já que pode ter sua potencialidade ativada (ou prejudicada) pela vizinhança.

---

<sup>45</sup> Informações complementares sobre a instituição – sem fins lucrativos, mantida por dois artistas e criada para incentivar e divulgar a produção artística contemporânea – podem ser obtidas no site [www.fvcb.com](http://www.fvcb.com).

## O certo e o errado: coisas fora do lugar

Nas duas fotografias apresentadas por Michael Chapman na exposição *Limites do Imaginário*, aparecem situações reais que foram registradas na praia do Cassino, na cidade de Rio Grande, RS. Numa das imagens podemos ver céu, mar e areia da praia. Mas a harmonia da composição, com dominância de um azul profundo, é quebrada pela presença de um objeto com forma de disco, que funciona como um atrativo visual irresistível. Na outra imagem, entre duas pedras grandes, também se vê uma forma oblonga e muito branca. Logo o mistério de dissipa: os alvíssimos objetos são pratos brancos. A decisão do artista de deslocar um objeto cujo *habitat* natural é o armário da cozinha, a mesa de refeições ou o balcão do restaurante é suficiente para gerar uma situação inusitada. É como se o prato tivesse fugido da sua subcondição de objeto de uso cotidiano e pudesse se aventurar, liberto e incógnito, no mundo natural (a praia) ou no mundo cultural (o paredão de pedras, feito para facilitar a aproximação dos navios). Quase constituindo uma narrativa ficcional, as duas imagens provocam no público as reações que variam entre a surpresa e a admiração.

Na obra de Elcio Rossini, artista habituado às ações performáticas, o corpo de uma pessoa aparece parcialmente por trás de uma construção circular que reproduz a copa de um arbusto. A combinação árvore + corpo humano, apresentada de forma algo teatral, já seria interessante para ativar a imaginação do público. O artista, contudo, vai mais além, e apresenta a imagem invertida. O que vemos são duas pernas flexionadas, com pés grudados num *skate* que, inadvertidamente, pende do alto. Situação improvável, embora possível, capaz de provocar tamanho incômodo que vários visitantes tiveram o ímpeto de "consertar" o erro e colocar a imagem na posição "correta".

O recurso da colagem está presente no trabalho de Rosângela Rennó, que, utilizando imagens de arquivo, fundiu a fotografia de um antigo procedimento médico a frascos de medicamentos com tampas coloridas. Os objetos agrupados como se fossem uma pequena multidão sobrepõem-se aos corpos de pessoas com trajes médicos. A ambiência hospitalar é tão reforçada pela associação das duas imagens que chega a ser possível imaginar os cheiros dos medicamentos, misturados aos odores típicos dos materiais de limpeza. O trabalho



*O Caso A*, da série *Endscapes*, 2006, Michael Chapman.



*Gruta\_Estudo*, da série *Endscapes*, 2006, Michael Chapman.

da artista consistiu em sugerir uma determinada situação, e cabe ao público completar os sentidos possíveis da obra, incorporando ao discurso interpretativo suas próprias experiências, nem sempre positivas, por evocarem situações de doença e sofrimento.

O uso de elementos ficcionais para constituição de uma obra também se verifica no trabalho de Walmor Corrêa, que costuma se apropriar de códigos habitualmente encontrados nas ilustrações de obras científicas, como livros de Medicina, para apresentar seres que tomam vida na realidade paralela do mundo da arte (ou da literatura). Em *Ondina*, o artista descreve anatomicamente o organismo de uma sereia, criatura que só pode existir no mundo das realidades inventadas.

Metáforas da vida cotidiana e dos nossos enfrentamentos diários com situações que parecem intransponíveis, as obras de Tony Camargo surgem na contramão dos discursos totalizantes e padronizadores. Nas sequências registradas em vídeo pelo artista, o mundo organizado e controlado (que também é o mundo da arte) dá lugar a situações confusas e caóticas. Coberto por um tecido leve, o próprio artista aparece na situação de lutar com objetos inanimados, que nunca agem. Apenas reagem. E, finalmente, na cena em que, tal qual um misto de Quixote com Macunaíma lutando contra coloridíssimos e inofensivos balões, sem obter qualquer sucesso, a figura do anti-herói se estabelece por definitivo.

Fazer arte também significa contestar a crescente uniformização dos padrões culturais desejáveis e a standardização do comportamento social, em que tudo deve parecer perfeito. Nos vídeos de Tony Camargo, meticulosamente planejados, a despeito da aparência de casualidade, inexistente qualquer paisagem bucólica que emoldure uma cena de harmonia familiar. Não há a garagem organizada em que todos os objetos encontram seu lugar certo. A vida, tanto quanto a arte digna de ser vivida com intensidade, é incerta.



R/A

R

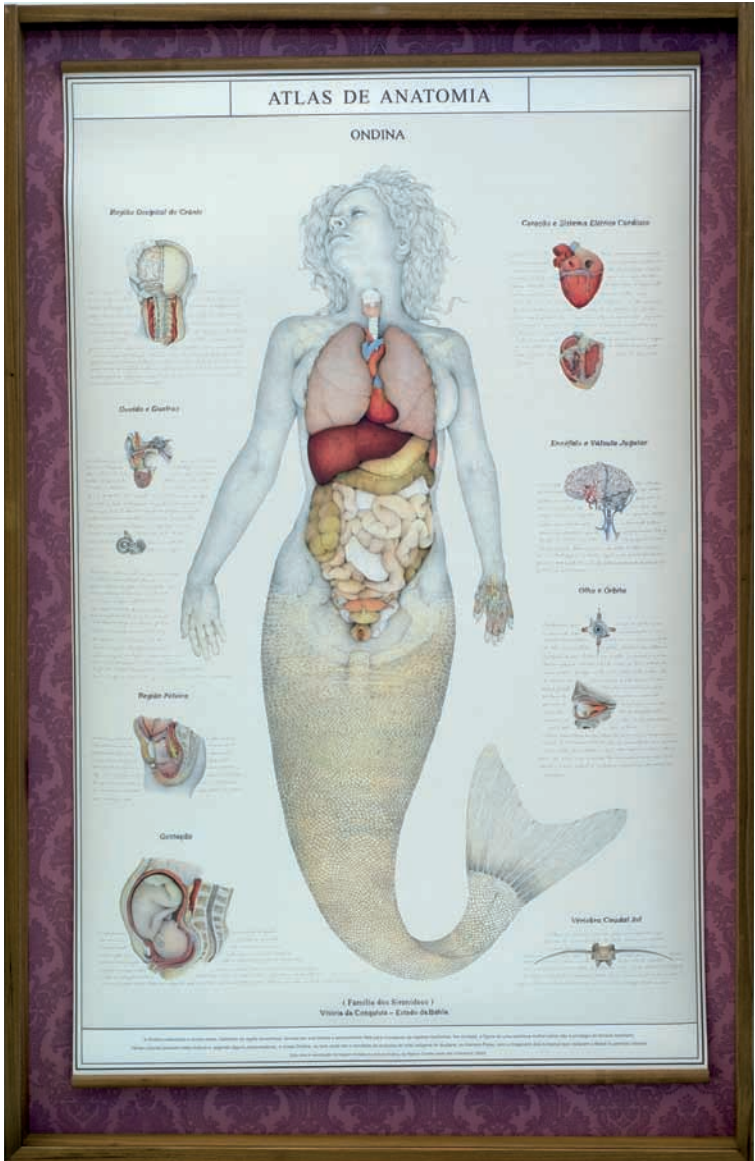
*Olha o passarinho*, 2013, Elcio Rossini.



114

*Corpos estranhos*, 2009, Rosângela Rennó.

fundação vera chaves barcellos



Ondina, 2005, Walmor Corrêa.



## Coisas que parecem mas não são

Bem próximo das obras de Michael Chapman estão duas fotografias de Nelson Wiegert, que lembram céus estrelados. Mas os "céus" de Nelson foram feitos artificialmente, com o registro de luzes contrastando com o fundo escuro. Não há dúvidas de que as luzes que vemos não provêm de estrelas, embora continuem sendo encantadoras. Ativam nossas lembranças de, efetivamente, observar os astros luminosos, e – por que não? – de pensar sobre possíveis mundos que existam na imensidão cósmica.

Uma pequena visitante, de cerca de dois anos, inicialmente assustou-se com uns ratinhos brancos reunidos em torno de algum interesse comum (seria um pedaço de queijo?). Mas logo entendeu que não eram "de verdade". E, portanto, não apresentavam risco. A experiência aconteceu diante de uma das obras da artista Lia Menna Barreto, que viu na sugestiva forma dos objetos (pequenos ratos de borracha) a possibilidade de fazer arranjos ornamentais. O objeto de fabricação industrial, pronto e acabado, deu existência a composições inventivas que nasceram da absoluta liberdade de imaginação da artista.

## A capacidade de imaginar e de produzir imagens

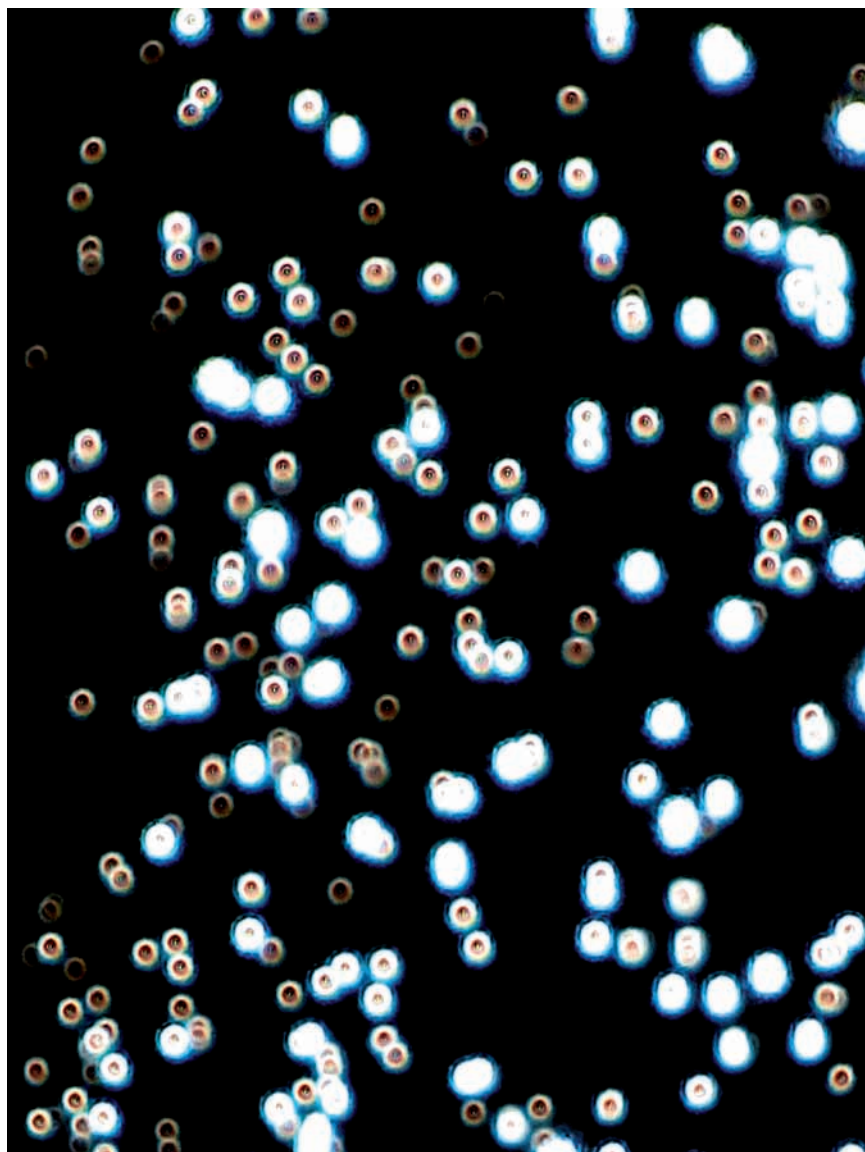
Um dos trabalhos mais comentados pelos visitantes da mostra foi a instalação de Lorena Geisel intitulada *Nu feminino*. A obra consiste numa vitrine, com paredes transparentes, cujas dimensões comportariam uma pessoa de estatura média, em pé. O que podemos ver, objetivamente, no entanto, é, na base da vitrine, um par de sapatos femininos, brancos, de festa, com saltos altos. Completar (ou não) a imagem com um corpo nu, como sugere o título da obra, é tarefa de cada um dos visitantes. Mas os sapatos vazios, por si só, já eram suficientemente eloquentes para tratar de assunto tão corriqueiro na História da Arte: a presença do corpo feminino desnudado, servindo sempre como modelo para o trabalho de outros artistas.

Como tantas outras obras da exposição, o *Nu feminino* de Lorena Geisel situava-se no limite entre obra autográfica e obra alográfica.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Para melhor compreender os conceitos de "obra autográfica" e de obra "alográfica", vide CAUQUELIN, 2011, p. 119-142.

Em outras palavras: a obra tem autoria (de uma artista), mas para que os sentidos se completem depende da participação de outros autores (o público). Basicamente, seu trabalho incentiva a produção mental de imagens. Não se trata de convidar os membros do público a calçar os sapatos e "realizar" os corpos inexistentes na obra. Ao contrário, a vitrine existe para manter a identidade material da obra, que não se pretende interativa, no sentido comum do termo.





*Nu Feminino*, 1987/2013, Lorena Geisel.

Provocativamente chamado de *Per(so)nas*, o conjunto de fotografias da artista Vera Chaves Barcellos entra no rol das obras que desafiam o público a completar as imagens. Ao invés de registrar os rostos de pessoas, a artista fez retratos de pés e pernas, vistos por trás. São os pés, e não as faces, que constituem esse catálogo de imagens, que funciona como testemunho visual de uma época.





*Flores de ratos*, 2003, Lia Menna Barreto.

## Para entender arte contemporânea

O conjunto de obras de Patricio Farías, colocado em vitrines no fundo da sala, tratam, com ironia e espírito crítico, exatamente do problema da apreciação da arte contemporânea. Os equipamentos se fazem acompanhar de áudios que podem ser acessados pelo público através do uso de fones de ouvido. Em alguns casos, podem-se ouvir instruções sobre como proceder diante de uma obra de arte.

Atraindo fortemente o público adulto e versado nas teorias da arte contemporânea, os objetos de Patricio Farías provocam o riso, por causa da irreverência com que tratam de assuntos que dizem respeito ao sistema das artes. Seus trabalhos se colocam na intersecção entre dois mundos: o dos artistas que criam obras, e o dos críticos que as analisam e as avaliam. Assim, as provocações de Patricio Farías desestabilizam não apenas os conceitos mais convencionais de obras de arte, como colocam em questão as bases analíticas empregadas pelos teóricos da arte. Mas também funcionam como um espaço de relaxamento das possíveis tensões produzidas no ambiente artístico, tradicionalmente muito competitivo.

Na obra *Máquina de Bordar*, a artista Lia Menna Barreto utiliza, sobre uma plataforma de madeira, bandejas de metal que dão sustentação a uma larga faixa branca de tecido (de fralda de bebê), para formar um ambiente propício à germinação de sementes de milho e de trigo, distribuídas sobre a superfície cuidadosamente enrugada.

Depois de alguns dias e tendo sido devidamente regadas, germinaram as sementes, fazendo com que o trabalho ganhasse os tons verdes de uma pequena plantação. Passadas algumas semanas, a faixa de tecido era removida e enrolada. Assim, crescia o grande rolo do material que ia se acumulando, espécie de caligrafia natural sobre uma tela branca que podia se estender *ad infinitum*. O título do trabalho, *Máquina de Bordar*, refere-se ao desenho formado pelas raízes das plantas, no verso do tecido branco. Contudo, a obra discute questões relativas às noções de vida, de morte e de transformação das matérias.

Por outro lado, de certa maneira, ideias se parecem com sementes, que podem germinar, desenvolver-se e lançar raízes. E o ato de escrever assemelha-se ao de bordar. Desta forma, o trabalho da artista, que se desenvolve no tempo e conhece ciclos (de vida, crescimento,



*Equipamentos*, 2005, Patricio Fariás.



Sem título, 1984, Patricio Fariás.



Sem título, 1984, Patricio Fariás.

maturidade, envelhecimento e morte), desafia as estruturas convencionais dos museus e dos espaços institucionais devotados às artes visuais.

*A Máquina de Bordar* não se adapta a uma reserva técnica, a não ser sob a forma de registro fotográfico (que não a substitui, mas só sinaliza sua existência), ou de projetos gráficos. É obra que depende da existência imaterial para manter-se ativa.



fundação vera chaves barcellos

124



*Máquina de Bordar*, 1999, Lia Menna Barreto.

Da mesma maneira, todas as constatações, reflexões e pensamentos, suscitados pela experiência diante das obras, existem em estado de fluidez, e nem mesmo a cristalização das ideias sob a forma de texto é suficiente para impedir suas transformações contínuas.

Pensamento crítico e pensamento criativo, no mundo contemporâneo, associam-se entre si, de maneira indelével. Impossível conceber atividade artística e autográfica que se reduza a repetir, sem variantes, alguma ideia já manifesta. Mais impossível ainda aceitar que a atividade crítica possa prescindir da imaginação para referir-se aos procedimentos artísticos em uso na atualidade. Mundos paralelos ou universos em simbiose, todos coexistem quando confrontados pelas obras de arte. Os espaços expositivos são, portanto, lugares altamente propícios para que os mundos imaginados, de diversas naturezas, possam tomar existência.

#### REFERÊNCIAS

- ARCHER, M. *Arte contemporânea*. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 168p.
- CAUQUELIN, A. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, (Coleção Todas as Artes) 264p.
- CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 177p.
- MELO, A. *O que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- MILLET, C. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 147p.
- MONTANER, J.M. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, 158p.



# Enlaces & contiguidades

Carlos Krauz

O presente texto aborda a oitava edição do *Projeto Vis(i)ta* do grupo 3X4, que ocorreu no dia 20 de novembro de 2012, das 14 às 18h, na Sala da Reserva Técnica da Fundação Vera Chaves Barcellos, na cidade de Viamão. O grupo é constituído pelos artistas Carlos Krauz, Laura Fróes, Helena d'Ávila e Nelson Wilbert.

O *Projeto Vis(i)ta* teve seu início no ano de 2006, tendo como característica visitar ateliês de artistas que o grupo escolhe.

O Projeto se desenvolve por aproximadamente quatro meses durante os quais o grupo mantém encontros com o artista convidado e, ao final deste tempo, promovem o evento final denominado de Visita. Neste, o grupo e o artista convidado recebem o público no ateliê do próprio artista. O evento dura quatro horas de uma tarde de um sábado agendado ao longo dos encontros.

Nesta edição, o grupo 3X4 visitou pela primeira vez dois artistas simultaneamente, tendo cada um o seu ateliê. Também é inusitado o fato de esta *Visita* ocorrer fora dos ateliês, o que conduziu o grupo por novos caminhos e desafios que são expostos ao longo deste texto.

## Um passo para nos apresentarmos

Eu, Nelson Wilbert, Laura Fróes e Helena d'Ávila nos conhecemos no ano de 1989, enquanto cursávamos Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Após nossa formação naquela instituição, permanecemos sempre próximos, pois frequentemente nos encontrávamos em eventos. Em alguns destes, levantamos a hipótese de "fazermos alguma coisa juntos". E, em 2005, isso ocorreu ao realizarmos a exposição "*3X4 Construindo a Identidade*", na Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre.

Nesta exposição cada um de nós apresentou três momentos de nossas vidas. Um destes era o da infância, do qual cada um escolheu um desenho. Para o segundo momento, um trabalho desenvolvido durante o período no qual fomos colegas na universidade e, para o terceiro, um trabalho recente.

Após esta exposição, formamos o grupo 3X4, com o intuito de darmos continuidade àquela primeira experiência. Surgiram várias ideias quanto ao modo de atuação. Entre estas ideias uma era central: nos aproximarmos dos artistas cujas obras e trajetórias admirávamos. Entendíamos que essa aproximação seria a possibilidade de um estreitamento de laços tanto com os artistas quanto com a comunidade artística.

Ao mesmo tempo, nos ocorreu que poucas pessoas que têm contato com a obra de um artista conhecem o seu ateliê. Assim, estavam contempladas tanto a forma de estreitarmos os laços com os artistas quanto a oportunidade de compartilharmos esta experiência com um número maior de pessoas.

## O perfil do *Projeto Vis(i)ta* e algumas definições

Criamos o *Projeto Vis(i)ta* com o intuito de estreitarmos laços com artistas cuja produção admiramos, propondo um diálogo com eles, suas obras e dentro de seu espaço de trabalho.

Estava claro, desde o início, que com este projeto não tínhamos nenhum compromisso em mostrar necessariamente obras acabadas, pois, afinal, o ateliê é o espaço da experimentação, do erro e do processo.

Ao contrário do espaço expositivo, aqui o público entraria em contato de um modo diferente com o artista visitado. Seria a oportunidade, para muitos dos visitantes, de conhecer o seu ateliê e se aproximar de sua produção de um modo diferente.

Teríamos, nós e o artista convidado, a oportunidade de nos expormos numa situação nova, fora de um espaço expositivo e privilegiando a troca de vivências.

Com isso o Projeto já estava "batizado" com o nome de *Vis(i)ta*, pois desde os primeiros encontros com o artista convidado até o evento final, com a presença do público, é justamente isso o que acontece: uma visita.

Entretanto, para efeitos de entendimento, chamamos de *Vis(i)ta* o evento final no qual o ateliê é aberto à visitação do público. Já o momento que a antecede, no qual apenas o grupo se encontrava com o artista, denominamos de encontros ou conversas preliminares.

Outro aspecto que definimos desde o início foi o perfil deste evento final. Ele aconteceria em um sábado à tarde e com duração de quatro horas. Esta escolha estava relacionada, por um lado, ao fato de o expediente funcional cotidiano da cidade desacelerar, particularmente neste turno, e isto facilitaria o deslocamento e a visitação ao evento final. E também porque os encontros preliminares aconteciam normalmente nos sábados à tarde.

## Meia-volta para falarmos sobre o convite

Quanto ao procedimento do convite pelo grupo, este se dá a partir de uma lista que cada componente elabora. O artista mais votado dentro do grupo é o convidado.

Após o contato inicial, caso o convite do grupo seja aceito, agendamos um primeiro encontro com o artista em seu ateliê para apresentarmos o Projeto na íntegra. Neste, esclarecemos quaisquer dúvidas, particularmente as relativas à *Vis(i)ta*, ou seja, o momento em que o ateliê será aberto ao público.

Também é normalmente neste momento que formulamos a seguinte pergunta: "O que significa o espaço do ateliê para você?"

A resposta a esta pergunta nos permite conhecer um pouco mais sobre o artista e desenvolver todas as etapas do Projeto. Dentre estas etapas está a montagem de uma logística que vai desde a maneira como o artista prefere convidar o público para visitá-lo em seu ateliê até aspectos relativos à segurança e recepção do público. Também nesta etapa são definidas as áreas de seu ateliê que estarão abertas ao acesso do público.

## *Projeto Vis(i)ta* | Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías

O *Projeto Vis(i)ta* teve sua primeira edição em 2006. Desde lá até hoje já visitamos sete artistas.

Com a presente *Vis(i)ta* a Vera Chaves Barcellos e Patricio Farías,

chegamos à oitava edição. E, como acontece a cada uma, sempre nos vemos diante de novos desafios.

Nesta, o desafio foi agenciar o evento final fora dos ateliês, ao contrário do que ocorreu nas *Vis(i)tas* anteriores. Chegamos a essa alternativa já nos primeiros encontros preliminares, pois Vera e Patricio manifestaram o seu interesse em participar do Projeto desde que ele pudesse ocorrer na nova Sala da Reserva Técnica da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), que estava em construção.

Isso nos conduziu a buscar novos parâmetros. Uma das alternativas seria transferir alguns móveis e/ou equipamentos do interior de cada ateliê (imagens 3a e 3b) para dentro da Sala da Reserva Técnica (imagens 3c, 3d, 3e). No entanto não se tratava apenas de uma simples transferência física de móveis ou objetos de uso frequente pelos artistas individualmente. Deveria haver um "casamento". Mas de que maneira fazê-lo em um espaço de aproximadamente 300 m<sup>2</sup>, distribuídos em dois pisos e três níveis?

Percebemos que, para nós, acostumados a "administrar" *Vis(i)tas* a um ateliê por vez, estávamos, naquele momento, dentro de dois que se encontrariam dentro de um terceiro espaço, que, neste caso, seria destinado futuramente à guarda e continuidade da organização do Acervo da FVCB.

Observamos, assim, que não se tratava apenas de transferir, mas, além disso, também de justapor, criar alguma forma de contiguidade entre os espaços de modo a se enlaçarem dentro daquele terceiro espaço que os receberia. Tínhamos, assim, que justapor não apenas coisas, mas trajetórias e visões de mundo de dois artistas.

A partir disto, durante nossos encontros, aferimos as medidas, a orientação solar dos três prédios (imagens 3c, 3d, 3e), as características físicas e a dinâmica de distribuição e de uso de equipamentos existentes em cada um dos ateliês. Também os registramos em foto e vídeo, bem como o seu entorno. Este levantamento foi uma das nossas ferramentas para a justaposição de cada um dos ateliês dentro da nova sala da Reserva Técnica (imagem 4).

## A Reserva Técnica como espaço de enlace

O que primeiro nos veio à mente foi desenhar, no piso do primeiro



Imagem 3a  
Maquete eletrônica do ateliê de Vera Chaves Barcellos.



Imagem 3b  
Maquete eletrônica do ateliê de Patricio Farias.

andar da Reserva, as plantas baixas de ambos os ateliês em tamanho real. Elas deveriam estar entrelaçadas e teriam cores diferentes.

E foi o que fizemos. Para representar as plantas baixas diretamente sobre o piso, utilizamos fitas em vinil autoadesivo em duas cores diferentes: azul-escuro para o ateliê de Patricio Farias e laranja para o de Vera Chaves Barcellos.

Enquanto ainda estávamos diante das plantas baixas impressas e transferindo-as para o piso, percebemos que as linhas que definiam os ateliês não precisavam ocupar apenas o piso. Elas poderiam subir as paredes. Com o auxílio de uma maquete para nos orientar, elas subiram. Em dois vértices da planta do ateliê de Vera as linhas extrapolaram os limites da sala da Reserva. Em um deles (imagens 1 e 2), elas "vazam" a vidraça da porta de acesso do prédio. No outro, elas "ultrapassam" o teto

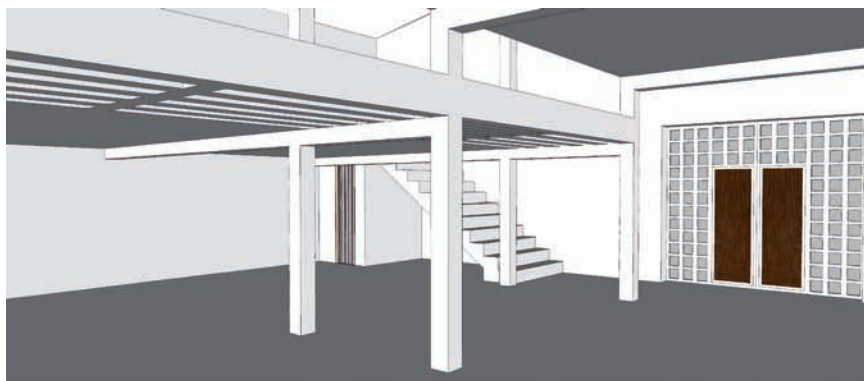


Imagem 3c  
Maquete eletrônica da sala da Reserva Técnica da FVCB.



Imagem 3d:  
Vista aérea de localização dos ateliês de Patricio Farias (contorno em azul), de Vera Chaves Barcellos (contorno em vermelho) e da Sala da Reserva Técnica da FVCB (contorno em verde), exibindo eixo comum entre os espaços. Projeto: Adriana Broilo, a partir de imagem do Google Earth.



Imagem 3e:  
Plantas baixas do ateliê de Patricio Farias, em azul; do ateliê de Vera Chaves Barcellos, em vermelho, sobrepostas à planta baixa da sala da Reserva Técnica da FVCB, em verde.

do primeiro andar e ganham continuidade no andar de cima. Isto nos permitiu enlaçar também um andar ao outro, conectando-os. Esta situação aparece ao fundo, nas imagens 4 e 5 acima, e em detalhe, na imagem 6.

Para dentro de cada uma das plantas, pensamos em transferir alguns móveis ou equipamentos existentes em cada ateliê. Ao fazê-lo, levaríamos em consideração as suas posições dentro de seus espaços de origem. Seria uma forma "material" de dar aos visitantes uma noção de sua distribuição e localização espacial. Para este fim, utilizaríamos uma bússola, que tinha sido a nossa ferramenta para orientação solar de todos os prédios.

Ao longo do processo optamos por utilizar, dentro de cada planta, um "backlight", cada um com uma imagem-amostra do piso de cada ateliê. Esta foi uma forma de transferir elementos de seus espaços de origem sem que isso implicasse numa transferência literal de mobiliário ou objetos. Entendemos que, assim como os ateliês estariam simbolicamente dentro da Reserva, poderíamos abrir mão de móveis ou equipamentos e nos determos em alguns indícios que, de certa maneira, conduzissem o espectador dentro de cada ateliê para ali transferido.



Imagem 4



Imagem 5

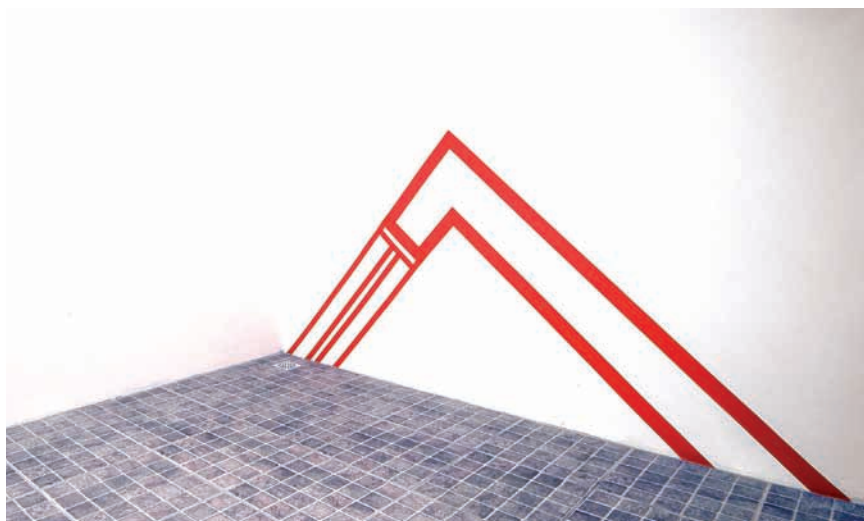


Imagem 6

Também utilizamos a planta elétrica de cada um dos espaços, pois, para que o projeto se realizasse dentro de nossos propósitos, precisaríamos levar para dentro da Reserva dois pontos de luz, cada uma pertencente a um ateliê. Em seus espaços de origem, estariam incidindo sobre uma região ou equipamento mais utilizado no momento. E esses pontos foram transferidos milimetricamente para a Reserva utilizando luminárias tipo "Do it" a pilha. Elas criaram uma luz muito tênue e azulada nos pontos planejados (imagem 7).



Imagem 7

Outra forma de falarmos sobre o enlace nos veio através da captura de imagens dentro de cada um dos ateliês. Uma delas foi a de fotos tomadas através de uma das vidraças de cada ateliê. Elas foram capturadas a intervalos regulares na passagem da tarde para a noite. Nesta passagem, a paisagem vista através delas durante o período diurno dá lugar, paulatinamente, ao reflexo do ambiente interno do próprio ateliê quando a noite vai chegando. Tão logo o reflexo define o espaço interno, novamente a paisagem vai se impondo, e o interior do ateliê vai se “desmaterializando”.

Estas imagens, após serem tratadas, foram editadas em dois conjuntos, cada um relativo a um ateliê.

No evento final, dia 20 de novembro de 2012, estas fotos foram projetadas em “looping”, lado a lado, na parede ao fundo do primeiro piso (imagens 8 e 9).

Como mais uma forma de enlace almejávamos que dentro do Projeto tivéssemos uma obra feita por ambos os artistas. E, ao indagarmos Patricio e Vera a respeito, nos apresentaram uma fotomontagem em preto e branco realizada por Vera em 1998. Na cena participam Patricio Fariás e Pep Admetlla “dialogando” com Marcel Duchamp. Esta obra foi exposta no primeiro piso, junto às plantas baixas. Na foto abaixo (imagem 10), ela aparece ao fundo. Na foto seguinte está a imagem desta obra (imagem 11).



Imagem 8

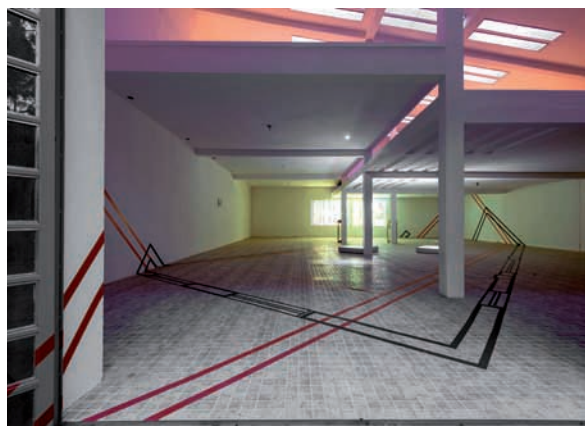


Imagem 9

Assim os visitantes puderam se deslocar de dentro de um ateliê para o interior do outro sem precisar transpor obstáculos. Também puderam experienciar estar ao mesmo tempo dentro de ambos, quando se encontravam na área de intersecção. Em seus deslocamentos de um para o outro encontravam, nas amostras de piso de cada ateliê, vistas nos "backlights" dispostos no chão; nas projeções das imagens ao fundo da sala, encontravam elementos que os guiavam imaginariamente dentro dos ateliês dos artistas.

## O enlace nos dois níveis do segundo piso

136

O enlace dos dois ateliês estava garantido no primeiro piso. Mas e nos níveis superiores?

Neste segundo piso, já tínhamos um vértice da planta do ateliê de Vera, dando continuidade ao enlace iniciado no andar de baixo.

Mas queríamos que estivesse presente, de alguma forma, uma entrevista com os artistas. E isso se fez de modo orgânico ou natural, pois, enquanto com Vera a entrevista é, em si, constituída de perguntas e respostas, com Patricio, a eloquência das imagens, tomadas dentro de seu ateliê, é que constitui seu depoimento. Ambas as entrevistas apontam, por caminhos diferentes, ao modo e à dinâmica de cada um dos artistas (imagem 12).

Foi nesta etapa do processo que contamos com a parceria de Denise



Imagem 10



Imagem 11

Liege, que documentou em vídeo nossas captações de imagens dentro dos ateliês e, com este material, criou e editou os vídeos das entrevistas.

Em adição às entrevistas, solicitamos a Patricio Farías materiais como bloco de anotações de trabalhos e também algumas obras suas que pudéssemos escolher juntos e expô-las também no segundo piso. Em dois blocos de anotações de Patricio, encontramos esboços de obras que são verdadeiras pérolas. Destes, alguns já resultaram em obras, e outros permanecem dentro deles... aguardando...

Ambos os blocos foram digitalizados e criamos uma apresentação que foi exibida em um dispositivo móvel, junto a seus desenhos que emolduramos e dispusemos em uma das paredes (imagem 13).

Vis-à-vis a estes havia dois vídeos com as entrevistas e imagens dos ateliês passando em "looping" e, imediatamente atrás, as plantas baixas e projetos arquitetônicos executados por Ada Broilo e também a maquete que nos auxiliou durante a transferência das plantas baixas.

Durante o evento, Ada também apresentou os projetos e as projeções 3D dos ateliês ao público visitante em audições programadas a cada hora (imagem 14).

## Sobre as parcerias

Aspecto igualmente importante, e que diferencia a presente *Vis(i)ta*



Imagem 12



Imagem 13

das anteriores, é o fato de ter sido projetada e realizada por todos os componentes do grupo, ao contrário das anteriores, nas quais cada um elaborava seu trabalho e os colocava em relação apenas no evento final.

Entretanto, mesmo para oito mãos, o projeto cresceu em tamanho e complexidade. Assim buscamos parcerias com profissionais da área de arquitetura e também da área de captura e edição de vídeo. Na área de arquitetura, contatamos Adriana (Ada) Broilo e, na de vídeo, com Denise Liege.

Ada nos acompanhou desde o início do Projeto; orientou e assessorou nas aferições das medidas dos prédios, pois precisávamos das medidas reais de cada um. E isso só poderíamos obter com base na fita métrica e no trabalho braçal e colaborativo. A partir destas medidas reais é que Ada elaborou as plantas baixas.

Além disso, contamos com a colaboração de Juliana Penglow Hein que, por intermédio de Ada Broilo, elaborou as maquetes eletrônicas de ambos os ateliês. Estas vistas nos forneceram uma visão mais clara do espaço físico, de modo a nos auxiliar na leitura espacial das plantas baixas (imagem 15).

Também trabalhamos em conjunto para aferirmos a orientação solar dos prédios. Estas informações nos guiaram desde os primeiros esboços até o final da montagem e nos orientaram no momento da transferência de cada planta baixa impressa no papel para o espaço real e no tamanho real de cada ateliê.



Imagem 14



Imagem 15

Também na fase de montagem da exposição, particularmente na transferência das plantas baixas para o piso da Sala da Reserva Técnica, Ada nos orientou e auxiliou de modo incansável, pois era uma fase que requeria não apenas conhecimento e disciplina, mas também percepção e perícia.

## Agradecimentos

Agradecemos ao Patricio Farías e à Vera Chaves Barcellos que, acima de serem os anfitriões desta edição, nos acompanharam atentamente em todas as etapas do processo.

Devemos confessar que o oferecimento da Sala da Reserva Técnica da Fundação por Vera e Patricio para a realização desta edição nos surpreendeu. Particularmente pelas suas dimensões, tanto a da extensão física da Sala, quanto a da respeitabilidade na área da produção artística e cultural desempenhada pela Fundação Vera Chaves Barcellos. Esta experiência nos colocou diante de uma enorme responsabilidade que esteve, entretanto, sempre mediada pelo diálogo franco e rico e pelo envolvimento pleno de ambos com o projeto.

À Ada Broilo, pelo apoio profissional e amigo em todas as etapas.

À Juliana Penglow Hein, pelas maquetes eletrônicas.

A todos os amigos e colaboradores da Fundação Vera Chaves Barcellos, que estiveram dispostos em todos os momentos que acorremos a eles.

Também agradecemos aos amigos Carlos Stein e Fábio Del Re cujo envolvimento profissional e apaixonado com a fotografia nos contagiou durante a documentação do evento e o registro da obra resultante, cujas imagens estão aqui presentes.

Aos amigos Dirnei Prates e Nelton Kaspary Pellenz, pela assessoria na edição das imagens das vistas das janelas dos ateliês e, além disso, pelo apoio tecnológico para que o evento se realizasse.

À Mariza Carpes, pelo apoio logístico.

À Denise Liege, pela produção e edição dos vídeos.

Evidentemente agradecemos a todos os visitantes que lá estiveram, quer nos prestigiando pela primeira vez, quer nos acompanhando ao longo destas oito edições do nosso Projeto.

# Fundação Vera Chaves Barcellos: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa

Ana Paula Meura, Carolina Biberg e Margarita Kremer.

## Fundação Vera Chaves Barcellos

*Tem como missão a preservação, pesquisa e difusão da obra da artista Vera Chaves Barcellos, assim como o incentivo à criação artística e à investigação da arte contemporânea. Entre as metas da instituição, estão a realização de uma programação regular de exposições, o estímulo à pesquisa, debates, seminários e projetos editoriais.<sup>47</sup>*

Em 2004, após elaboração dos estatutos pela equipe profissional a cargo de Fernando Schuller, a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) foi registrada no Cartório de Registros Especiais de Viamão, com a aprovação do Ministério Público do Rio Grande do Sul e em 17 de setembro de 2005 foi inaugurada oficialmente, realizando sua primeira atividade pública com a abertura do Espaço 0, situado na tradicional Galeria Chaves no centro histórico de Porto Alegre. Esse local abrigou suas atividades até final de 2008. Em 2010, foi inaugurada a Sala dos Pomares, o novo espaço expositivo da FVCB, em Viamão.

A Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) surge como uma entidade cultural sem fins lucrativos que tem como missão a preservação e a pesquisa da obra da artista, assim como o incentivo à produção contemporânea. Atualmente a FVCB está localizada em dois locais distintos. O Centro de Documentação e Pesquisa, a Coordenação de Projetos, Comunicação e a Administração situam-se em Porto Alegre, RS, e, na cidade de Viamão, cidade vizinha que faz parte da Grande Porto Alegre, localizam-se a Sala dos Pomares e a Reserva Técnica da Instituição.

O Centro de Documentação e Pesquisa é responsável pela organização do Acervo Documental da Fundação Vera Chaves Barcellos e

<sup>47</sup> FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS: [http://fvcb.com.br/?page\\_id=15](http://fvcb.com.br/?page_id=15)



Centro de Documentação e Pesquisa FVCB, Porto Alegre/RS.



Acervo e Reserva Técnica FVCB, Viamão/RS.

está constituído de importantes documentos relacionados à arte contemporânea, divididos em fundos documentais do grupo Nervo Óptico (1976-1978), do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura (1979-1982), da Galeria Obra Aberta (1999-2002), da documentação da própria artista, da fundação e também da Coleção Artistas e Exposições. Os documentos constituem-se de livros, revistas, catálogos e convites, bem como de recortes de jornal e demais documentos relacionados à arte contemporânea. O acervo está em constante ampliação, realizada não só através de intercâmbios com outras instituições, tanto do Brasil quanto do exterior, mas também por meio de novas aquisições. Muitos documentos contam parte importante da história recente da arte, e todos estão disponíveis para pesquisa no local.

A Reserva Técnica abriga o acervo de obras da FVCB e compõe-se de duas coleções: Coleção Vera Chaves Barcellos, que se refere exclusivamente à produção da artista, e Coleção Artistas Contemporâneos, que contém obras de arte contemporânea de artistas consagrados e de jovens artistas que estão emergindo no cenário da arte. Sendo uma das únicas instituições no Estado a abrigar, exclusivamente, arte contemporânea, a equipe do acervo da Fundação busca, através da catalogação e pesquisa, divulgar essas duas coleções no país.

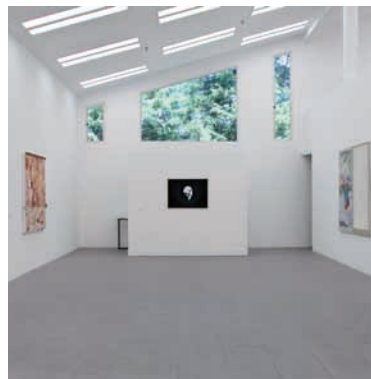
Em 2010, foi inaugurada, na Fundação, a Sala dos Pomares, localizada ao lado da sala do acervo em Viamão. Atualmente é nesta sala que a instituição realiza as exposições que têm duração média de quatro meses, cujas obras são selecionadas através de um recorte feito por curadores convidados.



Entrada da FVCB,  
Viamão/RS.



Sala dos Pomares FVCB,  
Viamão/RS.



Exposição Pintura: da  
matéria à representação.

Além das exposições, também são realizados seminários, palestras, debates e encontros com artistas. São eventos que ocorrem em parceria com outras instituições culturais, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Instituto Santander Cultural, entre outros.

Até 2013, realizaram-se sete exposições na Sala dos Pomares: *Silêncios e Sussurros* (2010), *Pintura: da matéria à representação* (2010 – 2011), *Um Ponto de Ironia* (2011), *DES | ESTRUTURAS* (2012), *Julio Plaza, Construções Poéticas* (2012), *Limites do Imaginário* (2013) e *Inéditos, ou quase...* (2013).

## Projeto Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos

*Um lugar para ser visitado com tranquilidade, longe das grandes avenidas e das ruas poluídas. Um lugar distante dos focos mais dinâmicos de produção da alta cultura, mas inteiramente afinado com as tendências atuais de descentralização das instituições artísticas brasileiras.* (BOHNS, 2011, p. 36)

Neiva Bohns<sup>48</sup>, no texto sobre a Fundação, na Revista POMARES n.1, questiona-se: como a FVCB poderia alcançar a comunidade da qual ela faz parte? Que tipo de público estaria presente na instituição, além de críticos, artistas, estudantes de arte ou pessoas interessadas na área?

<sup>48</sup> Professora de Arte Contemporânea da UFPel (Universidade Federal de Pelotas) e Doutora na área da História, Teoria e Crítica das Artes do PPGAV da UFRGS.



Primeiro encontro com os professores da rede municipal e estadual na Sala dos Pomares em Viamão/RS.

Essa reflexão deve-se ao fato de a Fundação estar inserida em uma comunidade que tem pouco acesso à arte, mas que está sendo levada, gradativamente, a apreciar obras de arte. Desse modo, notamos que, aos poucos, mas cada vez mais, tem aumentado o fluxo de público da comunidade nos eventos realizados pela FVCB. Referente a isso, Neiva Bohns diz que:

*Há que se pensar no impacto social que pode provocar, junto à comunidade onde está inserida, uma instituição dedicada a apoiar e a divulgar a produção artística contemporânea. Algum impacto social haverá. Mas que espécie de transformação individual ou coletiva, a longo prazo, se pode esperar – ou desejar – para os moradores da região? (BOHNS, 2011, p. 36)*

O texto de Bohns reflete uma preocupação com o “entorno” da Fundação e, ainda, levanta a possibilidade de transformar a relação da comunidade com o local onde vive. A partir dessas afirmações, pensa-se nas escolas e nas possibilidades de cruzamento da arte com a educação.

Diante disso e também do reconhecimento de que a instituição está cercada por uma comunidade que não tem acesso à arte devido à distância ou pela ausência de instituições direcionadas à arte, a Fundação buscou contribuir para mudança desse cenário. Assim, através da arte contemporânea e de um Programa Educativo voltado para os professores da cidade isso começou a ser feito. Junto com a primeira exposição e com as que seguiram, foram realizados ciclos



Encontros com os artistas participantes da exposição *Pintura: da matéria à representação*.

de palestras ministradas por artistas e pessoas especializadas em arte, com o objetivo de apresentar, discutir e trocar experiências sobre arte contemporânea com os professores. Esses encontros foram considerados, de certa forma, uma ação educativa, pois a instituição promoveu a discussão acerca da arte contemporânea com educadores e o público, especializado ou não.

O Projeto Educativo da FVCB pôs-se em funcionamento em março de 2011 com a segunda exposição da instituição: *Pintura: da matéria à representação*, visando estimular a participação e o envolvimento da comunidade do entorno nas ações e atividades realizadas na FVCB, além de fortalecer as relações entre museu e sociedade. Antes disso, a Fundação participou com projetos educativos, inscrevendo-se em vários editais a fim de captar subsídios para iniciar o programa, mas, infelizmente, não obteve sucesso.

Diante dessa situação, iniciou-se um projeto-piloto proposto por Vera Chaves Barcellos, diretora da instituição, para um Programa Educativo com recursos próprios, voltado, inicialmente, apenas para a comunidade de Viamão.

O Programa Educativo da FVCB, em parceria com as Secretarias Municipais e Estaduais de Educação de Viamão, abriu as portas da Sala dos Pomares para receber os professores em uma visita mediada pela coordenadora educativa da instituição, na época, Mauren de Leon, proporcionando-lhes a possibilidade de conhecer o espaço e pensar nas possibilidades de trabalhar a arte em sala de aula com seus alunos. O principal objetivo da Fundação, junto aos professores,

é, principalmente, colaborar com o trabalho desenvolvido em sala de aula, na construção de um planejamento focado em iniciativas que trabalhem a arte e a educação de maneira plena.

O projeto contemplou, desde seu início, professores de escolas municipais e estaduais da região e proporcionou aos participantes um primeiro contato com a instituição, através de encontros com artistas e de um Fórum de Relatos, oportunidade de os educadores mostrarem os projetos desenvolvidos em sala de aula.

Esse primeiro contato da comunidade de Viamão com a Fundação foi muito importante, pois confirmou o que Neiva Bohns afirmou a respeito "da importância da FVCB atingir a comunidade onde está inserida", pois a maior parte dos professores ainda não sabia da existência da Fundação. Outra questão importante a ser mencionada é que menos da metade dos professores participantes tem formação em Arte. Tais profissionais são deslocados de suas matérias e designados para Artes; isso reafirma a importância da aproximação da FVCB a este público com o programa de formação continuada em Arte, oferecido pela FVCB.

Após esse primeiro encontro na Sala dos Pomares, aconteceram outros três encontros com três artistas participantes da exposição: *Lenir de Miranda*, *Alfredo Nicolaiewsky* e *Marilene Pieta*. Os encontros foram todos aos sábados em um espaço cedido pela Secretaria Municipal de Educação de Viamão. Nessas ocasiões, os artistas falaram sobre seu trabalho, processo criativo, suas motivações e formação. Dessa forma, os professores tiveram a oportunidade de conhecê-los melhor, tirar dúvidas, conhecer técnicas, potencializar trocas.

No último encontro, o Fórum de Relatos, os professores tiveram a oportunidade de mostrar ao grupo presente os projetos desenvolvidos em sala de aula com seus alunos. Essa interação estabelecida entre a comunidade e o público da Fundação alcançou resultados muito satisfatórios, pois se percebeu que os professores estavam realmente mobilizados em realizar atividades diferenciadas nas escolas, assim como aproveitar esse novo espaço cultural localizado ali na sua cidade.

Nessa primeira etapa do Projeto Educativo da FVCB, a Fundação não recebeu nenhuma visita dos alunos dos professores que participaram dos encontros de capacitação, pois, apesar de contar com o apoio das Secretarias, o transporte gratuito não foi oferecido pela Prefeitura aos alunos, o que lhes dificultou a ida à Sala dos Pomares. Mesmo assim, os professores apontaram para uma mudança de postura e demonstraram



Encerramento e apresentação dos projetos realizados pelos professores.

envolvimento, dedicação e, principalmente, empenho em envolver os alunos nesse novo desafio.

Ainda no Fórum de Relatos, houve troca de experiências entre os professores, e foram citados os relatos dos artistas como uma atividade de suma importância para o trabalho deles dentro de sala de aula. Reforçou-se, também, a importância de se promover atividades, como as trabalhadas no projeto, que propiciassem a reflexão, o debate e o compartilhamento de informações; enfim, eles se sentiram mais instrumentalizados, o que potencializou o trabalho em aula, resultando na construção de futuros apreciadores.

É importante salientar que quando lhes foi lançada a proposta para trabalharem com artistas participantes da exposição, eles ficaram receosos, mas mesmo assim desenvolveram seus projetos. Todos planejaram, organizaram suas aulas e viram que ensinar arte é muito mais do que estar preso a datas comemorativas, períodos de recreação, desenho livre, ou mesmo a amostragem de obras de um ou outro artista apresentando-as apenas do ponto de vista histórico ou passando algumas atividades práticas sem uma reflexão que justifique o que se está fazendo.

A partir dessa primeira fase do Projeto Educativo, também ficou ainda mais visível a defasagem no ensino de Artes em algumas escolas de Viamão. Oportunidades como essa podem aproximar não

só os professores, mas também toda a comunidade escolar através do incentivo e da valorização do professor de Artes e da própria arte.

É importante lembrar que, para muitos desses profissionais, esse foi o seu primeiro contato com obras de arte originais e, até mesmo, com a própria arte.

Para a avaliação dessa primeira etapa do Projeto Educativo da FVCB, foi aplicado aos professores um questionário que, aliado à observação dos encontros, possibilitou a constatação de detalhes a melhorar, no intuito de aperfeiçoar as ações desenvolvidas no programa educativo a cada edição. Além disso, foram analisadas outras ações educativas em instituições culturais que guardam certa semelhança com a Fundação, para estabelecer algumas ações que poderiam ser acrescentadas no desenvolvimento do Programa Educativo da FVCB. Esse contexto, considerando-se a importância de se ter ações educativas definidas dentro das instituições culturais, proporcionou o estreitamento da relação entre as instituições de ensino formal com a Fundação, que se caracteriza como instituição em que ocorre o ensino não formal.

Em relação à recepção do público, inclusive de grupos escolares, é importante ressaltar que a Fundação recebe visitas prioritariamente a partir de agendamento. Qualquer visita à Sala dos Pomares deve ser agendada com antecedência, pois as pessoas responsáveis pelo acervo são as mesmas que recebem os visitantes.

## **Continuidade do Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos**

É recente a legislação e também a preocupação com a formação do professor de Artes. A formação desse profissional inicia-se, em geral, com cursos de curta duração, exigindo desse professor que ele seja polivalente, que ele dê conta de outras áreas pertencentes às Artes, com o pouco tempo disponível em sala de aula. Também é importante mencionar a cobrança feita aos professores de Artes em relação às datas comemorativas e as solicitações para utilizar os períodos de sua disciplina como reforço para as demais áreas do conhecimento.

Felizmente têm acontecido muitas mudanças no ensino da Arte, e muito tem se conseguido avançar. Apesar disso, ainda hoje, é pequeno o número de professores especializados na área e isso se aplica



Material entregue aos professores na primeira visita à FVCB.

também à realidade de Viamão. Isso favorece o fato que se pode ver com frequência em muitas escolas: professores de outras áreas do conhecimento – como Português, Matemática, História, entre outras – ministrando aulas de Artes.

Os cursos de licenciatura em Arte estão se desenvolvendo e ampliando experiências com os estudantes, pois buscam realizar um trabalho que alie a prática à teoria, contribuindo sobremaneira na formação desse profissional para atuar nas escolas.

É um processo lento e que leva tempo para ser “sentido”. Percebem-se, ainda, dentro das escolas, professores desinteressados e desmotivados, usando o tempo que têm para as aulas de Artes como período livre ou como momento de recreação para fazer enfeites, decorações e cartões das mais diversas datas comemorativas do ano. Ao mesmo tempo, também se percebe um movimento de professores interessados, com



Encontro com a artista Vera Chaves Barcellos e Mauren de Leon

vontade de mudar tanto a sua prática como a forma como é vista a disciplina dentro da escola.

Eles estão em busca de aperfeiçoamento, querem a ampliação dos seus conhecimentos, em um movimento que converge com a ênfase que se tem dado na Formação Continuada. Milene Chiovatto reflete sobre isso em seu texto, *O Professor Mediador*, quando fala na necessidade de o professor de Artes se mobilizar em busca de novas experiências.

*A falta de preparo resultante da trajetória de educação formal tende a criar professores desmotivados, acomodados a uma prática convencional, autônoma, na qual perdem o prazer de ensinar, tanto quanto os alunos perdem de aprender.*

*Temos constatado, porém, que os professores de arte sentem a necessidade de aperfeiçoamento ao se depararem com a sua própria insegurança. Isso os mobiliza a procurar alternativas de formação para ampliar seus conhecimentos – e desenvolver a si próprios – transformando, assim, a prática docente. (CHIOVATTO, 2000)*

Outro fator importante em relação à arte, na atualidade, é que, com a emergência das instituições culturais e a implementação de ações educativas nestas instituições, os professores têm mais uma ferramenta

que, aliada ao exercício da profissão, os ajuda nas reflexões e práticas em sala de aula. As Ações Educativas Institucionais têm levado em conta a defasagem da formação do profissional da área acadêmica de Artes e têm contribuído para o aprimoramento e enriquecimento dos saberes, articulando a necessidade de complementação de conhecimentos com a ampliação das atividades dos professores em sala de aula.

Em seu segundo semestre de existência, o Programa Educativo da FVCB renovou suas parcerias com as Secretarias Municipais e Estaduais de Viamão, reafirmando a importância do projeto para ambas as instituições. O programa seguiu a mesma linha inicial, com um programa enxuto, porém inovador.

Foram realizadas diversas ações, entre elas: visita mediada à exposição *Um Ponto de Ironia* com Mauren de Leon e Vera Chaves Barcellos, uma das organizadoras da mostra; Encontro com as curadoras Neiva Bohns e Vera Chaves Barcellos, e ainda o encontro com a arte com a arte-educadora Margarita Kremer, que tratou da prática e teoria em projetos de arte na escola. Além disso, houve um avanço em relação às atividades do semestre anterior; mesmo com as dificuldades financeiras e logísticas, foram recebidos professores com seus alunos para visitarem a instituição.

Os professores não receberam um material específico da exposição, como acontece em outras instituições, mas sim um conjunto de publicações referentes à instituição, a exposições realizadas e à artista Vera Chaves Barcellos. Isto contribuiu para que eles pudessem ficar mais próximos e se inteirar da missão, ações, projetos, espaços e até mesmo das exposições da FVCB.



Encontro da artista Vera Chaves Barcellos com os professores da rede pública e privada de Viamão e arredores.



Encontro do Programa Educativo *Um ponto de ironia*.



Visitas mediadas às exposições *Inéditos, ou quase...* de Vera Chaves Barcellos e *Julio Plaza, Construções Poéticas*.

Como no semestre anterior, foi proposta a realização de algum tipo de projeto em sala de aula, partindo do que lhes foi proporcionado nos encontros. O objetivo desse empreendimento era levá-los, pouco a pouco, a entender algumas questões básicas essenciais a todo o professor de Artes: a importância da escolha das imagens levadas para a sala de aula, da pesquisa e do comprometimento do professor com os temas propostos, e na repercussão dessas escolhas nos alunos, interferindo e impulsionando seu desenvolvimento, contribuindo para a formação de cidadãos mais livres, críticos e criativos.

Eles prepararam seus alunos e realizaram trabalhos em sala de aula. Os resultados foram surpreendentes; registre-se aqui o caso de uma professora participante dos encontros que desenvolveu um projeto em aula e, após, convidou a Fundação para visitar a escola e ver a exposição de trabalhos produzidos por seus alunos a partir da visita à Sala dos Pomares. O trabalho se baseou na figura de linguagem apresentada na exposição: a ironia. A partir da definição da palavra e de obras já trabalhadas anteriormente em aula (*A Fonte* e *A Roda*, de Marcel Duchamp e a obra *Procu-ro-me*, da artista Lenora de Barros) os alunos produziram trabalhos em diversas linguagens como desenhos, vídeos e fotografias e com os quais fizeram uma exposição na escola.

## Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa

*A arte ajuda de uma maneira natural. O olhar para a arte convida, recompensa e encoraja um temperamento atencioso, porque obras de arte requerem atenção para o que elas têm para mostrar e dizer. Obras*



Visitas às exposições *Inéditos, ou quase...* e *Julio Plaza, Construções Poéticas*.

*de arte também conectam o social, o pessoal e outras dimensões da vida com fortes sugestões afetivas. Então, é melhor do que a maioria das situações, olhar para a arte pode construir realmente disposições para um pensamento básico.* (David Perkins, 1994, p. 4)

É no campo do pensar sobre os sentimentos que a arte-educação tem o seu papel chave na educação. Os psicólogos cognitivos descrevem corretamente o aprendizado em termos de uma tripla organização como *conhecimento básico, estratégia e disposição*.

No Programa Educativo *DES|ESTRUTURAS*, contemplamos as três instâncias. O *conhecimento básico* situa-se no campo do pensamento, contendo as ideias e conceitos resultantes da percepção sensorial (exemplos: obras *Bicho* de Lygia Clark, *Combináveis e permutáveis* de Vera Chaves Barcellos, o *Livro de artista* de Frantz). O campo das *disposições* corresponde ao plano dos sentimentos, enquanto que o campo das *estratégias* comanda os meios pelos quais mobilizamos nossa vontade de aprender mais ou empreender ações em face de problemas. O aprendizado bem-sucedido envolve esses três elementos, mas a arte tem atributos próprios para desenvolver e engajá-los.

## Ações educativas e curso de formação continuada em arte

Nosso Programa Educativo tem trabalhado as ações educativas em arte como conteúdo para uma pedagogia crítica que tem como uma de

suas missões o questionamento do mercado cultural internacional e a cultura como uma forma de manifestação local. Em termos gerais, se não entendermos a arte contemporânea, também não entenderemos os problemas que nos coloca a vida dentro da cultura contemporânea. A apreciação da história da arte não é um consumo passivo de uma narração ilustrada, mas sim uma atividade participativa. Trata-se de dissipar a fronteira artificial entre a história da arte e o trabalho artístico. Trata-se aqui de fazer, comparar, entender na medida do possível e utilizar tudo (tanto o passado quanto o presente que nos rodeia) para nosso benefício e da sociedade em que vivemos, criando condições férteis para um pensamento crítico e ativo em lugar de uma apreciação passiva.

Conforme dito anteriormente, os professores da rede de ensino de arte no município de Viamão, em sua absoluta maioria – cerca de 80% a 90% –, não têm formação em arte. Assim, professores de História, Geografia, Matemática e Português, formam o grande efetivo de docentes que dão aulas de Artes nas escolas da rede municipal de Viamão. Frisamos que esta não é uma realidade de exceção dentro da rede de ensino nacional. Também é de nosso entendimento que arte, por falta de informação generalizada, é considerada uma disciplina sem a menor importância no ensino oficial em todo o país. A FVCB, ao longo de suas atividades, pensando justamente o contrário, acredita na importância da arte como fator de desenvolvimento da sensibilidade e do interesse do ser humano pelo valor simbólico como um bem maior que o valor material enfatizado de mil maneiras na sociedade contemporânea.

No ano de 2012, dando continuidade ao Programa Educativo da FVCB, focamos o que seria relevante para reverter essa situação. Para isso, pensou-se em um curso de formação continuada de História da Arte para os professores da rede de ensino do município de Viamão, e o estendemos também para os demais municípios, Cachoeirinha, Gravataí, Alvorada e Porto Alegre. Assim, simultaneamente às exposições *DES|ESTRUTURAS* e *Julio Plaza, Construções Poéticas* foi colocado em prática o projeto educativo *Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea e a sua contribuição educativa*, contemplado em edital do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. O projeto visava a formação de novos públicos e, principalmente, ao desenvolvimento crítico e estético do público infanto-juvenil.

Para tanto, tinha-se como metas curso de atualização em arte, voltado a professores de Viamão/RS e arredores, visando ampliar e qualificar



Curso de Formação Continuada em Artes com Paula Ramos (esquerda) e Margarita Kremer (direita).

a fruição artística dos mesmos; visitas mediadas às exposições *DES|ESTRUTURAS* e *Julio Plaza, Construções Poéticas* na Sala dos Pomares, em Viamão/RS, possibilitando o contato dos mesmos com a arte contemporânea; oferecer encontros com artistas e colaboradores das exposições, dois a cada semestre, dois a cada exposição, atendendo, assim, o público universitário, pesquisadores e público em geral; publicação e distribuição de material didático às escolas de Viamão/RS e arredores, a ser utilizado como subsídio para as visitas às exposições de arte, em especial, as de arte contemporânea.

As atividades do Programa Educativo na exposição *DES|ESTRUTURAS* foram de suma importância para a Fundação, pois inauguraram o ciclo de visitas à Sala dos Pomares. Como nos programas anteriores, os artistas conversaram com os professores; Eduardo Frota e Regina Ohlweiler falaram sobre seus trabalhos, processo criativo, evolução do trabalho,



Visitas mediadas para professores - Programa Educativo FVCB.



156



Visitação de alunos à exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*.

e sublinharam o desafio de trabalhar com a arte contemporânea dentro da sala de aula, como um dos recursos pedagógicos à reflexão por parte dos professores sobre o tema. Na exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*, Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos, contemporâneas de Plaza, realizaram visita mediada à exposição com os professores e apresentaram uma vídeo-entrevista sobre ele. Também foram realizados ciclos de palestras, acompanhados da apresentação de imagens, dados e histórias do período em que o artista trabalhou na Espanha, em Porto Rico, e sobre seus primeiros meses no Brasil.

Um dos diferenciais do programa, nesse ano de 2012, foi que os professores tiveram a oportunidade de encontros abordando amplamente a História da Arte, sempre em contraposição aos temas relativos às exposições, com a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Ramos; além dessa atividade, houve também aulas direcionadas à prática do professor em sala de aula, com a arte-educadora Margarita Kremer. No segundo semestre, nos foi lançado outro desafio: descentralizar as aulas práticas do programa, levando a FVCB para dentro das escolas. Foi gratificante, pois participaram professores, diretores, auxiliares e até mesmo alunos do Programa Mais Educação (constituiu-se como estratégia do Ministério da Educação para induzir a ampliação da jornada escolar e a organização curricular na perspectiva da Educação Integral). A ação surpreendeu não só a equipe, mas os demais envolvidos; nunca sabíamos o que iríamos encontrar; a cada escola um novo grupo, um novo desafio.

Outra inovação do Programa se deu na produção de Material Educativo para cada exposição. Ao longo dos semestres, foi distribuído aos professores participantes e às escolas e enviado para instituições culturais do Rio Grande do Sul e Brasil.

É importante falar da contribuição dos materiais para a atividade – conforme testemunhos dos professores – produzidos com pranchas de fichas de leituras de obras com reproduções fotográficas de alguns dos trabalhos da exposição. Essas fichas trazem uma breve biografia do(s) artista(s), um pequeno texto introdutório sugerindo questões para serem discutidas, palavras-chave e um glossário que pode ampliar questões sobre as obras ou sobre a arte em geral. Apresentam também reproduções de obras (em menor formato) para estimular trabalhos práticos a serem realizados pelos alunos em sala de aula.

O Canal do Educador foi outra ação importante, implementada em 2012, a partir da verificação da necessidade de estreitamento do contato da

Fundação com os professores envolvidos no programa. Trata-se de um boletim com informações sobre cursos, exposições, textos, vídeos que visam atualizar a agenda das atividades e colaborar com o trabalho desenvolvido em sala de aula pelos professores. O boletim *on-line* é enviado semanalmente aos professores e aos demais interessados.

Em 2013, o Programa Educativo da FVCB foi agraciado com o Prêmio Darcy Ribeiro em sua quinta edição. É uma distinção conferida a práticas e ações de educação museal que, por meio das diversas relações de mediação com os públicos, convidem à apropriação, em sentido amplo, do patrimônio cultural, valorizando-o e promovendo sua preservação. Assim, no segundo ano de atuação, o Programa Educativo da FVCB consolidou-se através da realização de encontros de capacitação, visitas mediadas, encontros com artistas, palestras, entre outras atividades educativas direcionadas aos professores das redes pública e privada de ensino, estendido também para professores de cidades vizinhas, tais como Gravataí, Cachoeirinha e Alvorada.

A FVCB vai continuar trabalhando para que o Programa Educativo tenha continuidade, ampliando os horizontes dos professores da cidade de Viamão e arredores. A instituição acredita, segundo Vera Chaves Barcellos, que esse contato e os resultados pontuaram ganhos para os ambos os lados. Por um lado, os professores têm oportunidades diferentes para se aproximar da arte contemporânea e até mesmo descobri-la. Por outro, a instituição se insere na comunidade da qual faz parte da melhor maneira possível, através da educação e de ações simples, mas que trazem ótimos resultados. Dessa forma, aumenta-se o público interessado em arte, ao mesmo tempo em que se buscam novos olhares. Estratégias semelhantes serão desenvolvidas nas atividades futuras do Programa Educativo, dando continuidade a seu principal objetivo: constituir e formar o público para a arte.

## Referências

### Livros

- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa - de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Brasileira Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

- BOHNS, Neiva. *Os Frutos da Arte*. Pomares. Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 1, jan.2011. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.
- CAMNITZER, Luis. *Material Pedagógico 6ª Bienal Mercosul*. Fundação Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2008.
- CANTON, Katia. *Do Moderno ao Contemporâneo*. Coleção temas de arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIOVATTO, Milene. *O Professor Mediador*. [SI]: Artigo extraído do BOLETIM Nº 24 de Outubro/Novembro 2000. Disponível em: [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador\\_O-Professor-Mediador.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_O-Professor-Mediador.pdf)
- CLARK, T. J. *A Pintura na Vida Moderna - Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos - Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. 1.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Contemporânea Brasileira: um Prelúdio*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- EFLAND, A.; FREEDMAN, K. & Sturhr. *Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum*.
- EFLAND, Arthur. *Arte e Cognição: Teoria da Aprendizagem para uma época pós-moderna*. Conferência no encontro "A compreensão e o prazer da arte". SESC Vila Mariana, São Paulo, 1998.
- FIEDLER, Jeannine & FEIERABEND, Peter. *Bauhaus*. Köln (Alemanha): Könemann, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa (Portugal): Instituto Piaget, 1997.
- PERKINS, D. (1994). *The intelligent eye: Learning to think by looking at art*. Santa Monica, CA: Getty Center for Education in the Arts.
- RICKEY, George. *Construtivismo - Origens e Evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- VARINE, Hugues de. *As raízes do futuro: patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. (Asdic, 2002).
- WALTHER, Ingo (Org.). *Arte do Século XX*. Köln (Alemanha): Taschen, 2000.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em Disputa - A Arte desde os anos Quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 2, p. 33-242.

## Catálogos

*Catálogo da exposição: POÉTICAS VISUAIS*. Organização Julio Plaza e Walter Zanini. Edição UNIBANCO Editora.

O TRIUNFO DO CONTEMPORÂNEO: 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Curadoria de Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: Imago Escritório de Arte, 2012.

Vera Chaves Barcelos. Porto Alegre: edição do Espaço N.O., 1986.

#### Outros materiais

MATERIAL DIDÁTICO DESENVOLVIDO PELO PROGRAMA EDUCATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

Material de apoio educativo para o trabalho do professor com arte. Núcleo EDUCAÇÃO XXIV DA BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

POMARES. Fundação Vera Chaves Barcellos, n.1, jan. 2011. 1. ed. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2011. ISSN 2179-0787

PROJETO EDUCATIVO DA XXIX BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, setembro-dezembro de 2010.

RECURSOS EDUCATIVOS EM ARTES: GRAVURA. CADERNO DO PROFESSOR. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.



Visitas de escolares ao entorno da Sala dos Pomares, Viamão/RS.



*Red Send, 2012, Romy Pocztauruk.*



Nó, 1996/1997, Elaine Tedesco.

## Acervo FVCB: Novas Aquisições

Carolina Biberg e Ismael Monticelli

### Sala dos Pomares - Novas Aquisições

Com o objetivo de incentivar a produção das artes visuais no país, a Fundação Nacional de Artes, órgão vinculado ao Ministério da Cultura, lançou, em 2009, o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Pela segunda vez consecutiva, a Fundação Vera Chaves Barcellos é agraciada com o prêmio. Em 2012, com o projeto *Sala dos Pomares – Novas Aquisições* foram adquiridas 29 obras dos seguintes artistas: Ana Miguel, Angelo Venosa, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Eliane Prolik, Elida Tessler, Luciano Zanette, Mara Alvares, Marcos Fioravante, Maria Lucia Cattani, Milton Marques, Pedro Escosteguy e Romy Pocztaruk.

### Acervo - Objetivo

O acervo da FVCB tem o intuito de catalogar, conservar e pesquisar as duas coleções pertencentes à instituição: a coleção Vera Chaves Barcellos e a coleção Artistas Contemporâneos.

#### Brevíssimo Histórico

No ano de 2004, a artista Vera Chaves Barcellos criou oficialmente a FVCB, instituição cultural privada e sem fins lucrativos. O acervo foi iniciado com a presença de grande parte da produção da artista, além



*Você viu o que eu vi?*, 1999, Ana Miguel.

da inserção da sua coleção pessoal de obras de arte. Instaurou-se, a partir de então, como uma das únicas instituições gaúchas dedicadas a colecionar, exclusivamente, arte contemporânea.

O acervo abrange as duas coleções pertencentes à instituição: a coleção Vera Chaves Barcellos, dedicada, exclusivamente, à produção da artista, e a coleção Artistas Contemporâneos, destinada às obras de artistas consagrados e à produção artística emergente. Gozando de estrutura adequada, a equipe do acervo iniciou o trabalho de catalogação, conservação e pesquisa das obras constituintes das coleções, visando, neste primeiro momento, permitir a difusão da coleção no país.

Apesar de ser uma fundação instituída recentemente, seu acervo encontra-se em plena expansão, firmando-se como um dos mais importantes acervos de arte contemporânea da região sul do Brasil.

## Política de aquisições e doações

O acervo desenvolve-se a partir de uma coesa política de aquisições e doações, visando, constantemente, preencher as lacunas existentes nas coleções. São realizados estudos para a inserção de novas obras, considerando a importância dos trabalhos adquiridos para a contemporaneidade e a sua capacidade de agregar valor ao conjunto,



*Coleta de Neblina*, 2010, Brígida Baltar.



Sem título, 1988, Elida Tessler.



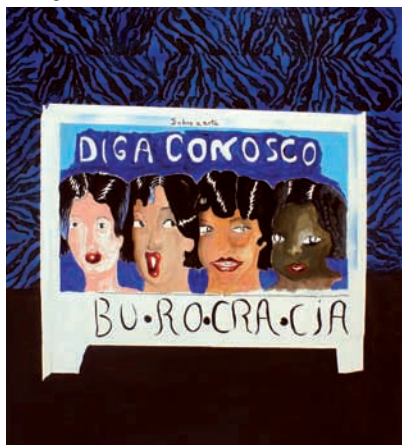
*Defórmica 72*, 2013, Eliane Prolik.



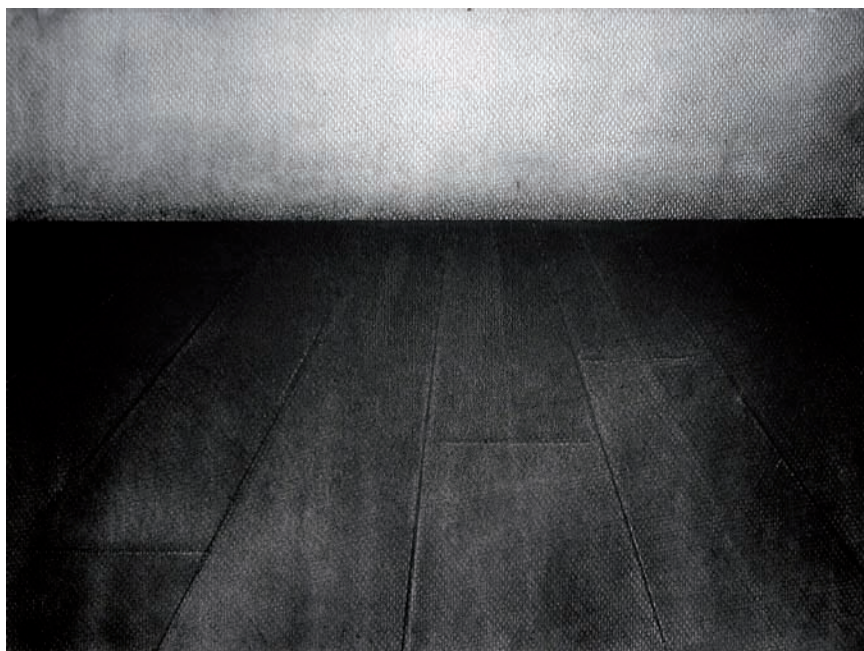
*Ar*, 1967, Pedro Escosteguy.



*Paisagem Portátil-4*, 2003, Daniel Acosta.



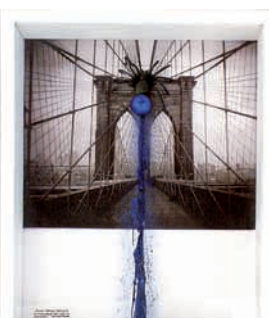
*Diga conosco burocracia*, 1978, Anna Bella Geiger.



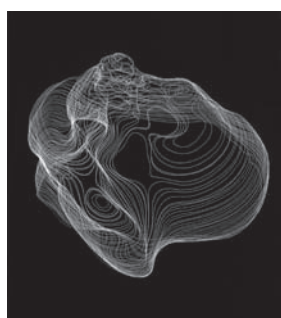
Sem título, 2013, Marcos Fioravante.



Lunita, 1968, Pedro Escosteguy.



Flumenpoint nº1, Universe, New York, 2001/2005, Anna Bella Geiger.



Caixa Preta, 2011, Angelo Venosa.

166

fundação vera chaves barcellos



O Sonho de Alice, 1980, Mara Alvares.



Meu nome é vermelho, 2011, Elida Tessler.



*América Latina, 1977, Anna Bella Geiger.*

estando de acordo com a linha curatorial adotada. As doações passam por uma rigorosa seleção, estando sujeitas à aprovação do conselho deliberativo.

## A difusão do acervo

Nas exposições de média duração é que se dá o peso maior da presença crítica da FVCB em torno da arte atual. Já, nas mostras coletivas de acervo, propõe-se a interlocução entre artistas jovens e consagrados, oriundos do Brasil e do exterior, delineando o pensamento da arte contemporânea por meio de intensos diálogos, que independem de limites temporais e geográficos. As mostras contribuem para apontar as diferentes direções tomadas, a partir da década de 1960, da produção visual contemporânea.

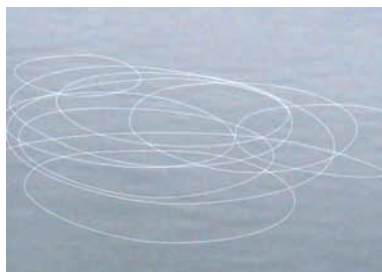
167

## O Perfil da Coleção

A desmaterialização da arte como objeto e o rompimento dos limites das categorias artísticas estão na base das mudanças vivenciadas pela arte no mundo e, também, no Brasil, sobretudo, ao longo dos últimos cinquenta anos. A partir dos anos 1960, a produção artística começa a ser pautada no entendimento da arte como processo, experiência,



*Hábitos Insuficientes*, 2006, Luciano Zanette.



*ooo*, 2007, Maria Lucia Cattani.

projeto ou ideia, em detrimento da necessidade de constituir-se um pensamento que esteja concentrado na produção de objetos artísticos acabados pertencentes a uma única categoria: gravura, escultura, pintura, desenho, etc.

O acervo da FVCB conta com, aproximadamente, 2000 obras, abrangendo trabalhos da década de 1960, quando é evidente o rompimento das categorias artísticas, passando pelos experimentalismos e renovações do contexto gaúcho da década de 1970, advindos, principalmente, do grupo Nervo Óptico e do Espaço N.O., responsável pela renovação e atualização da cena artística local, até a consolidação da arte contemporânea como um fenômeno híbrido, plural e multicultural.

## Coleção Artistas Contemporâneos

A coleção Artistas Contemporâneos possui obras de artistas como Adriana Varejão, Albano Afonso, Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Antoni Muntadas, Barry Flanagan, Begoña Egurbide, Cao Guimarães, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Carlos Zílio, Carmela Gross, Carmen Calvo, Christo, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Elaine Tedesco, Felix Bressan, Flavio Pons, Frantz, Gisela Waetge, Hannah Collins, Hélio Fervenza, Heloisa Schneiders da Silva, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Joan Fontcuberta, Jorge Menna Barreto, José Rufino, Julio Plaza, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Lenora de Barros, León Ferrari, Lia Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Carlos Felizardo, Lygia Clark, Mara Alvares, Maria Lucia Cattani, Mariana Manhães, Mário Röhnelt, Mauro Fuke, Milton Kurtz, Mira Schendel, Nazareno, Nelson Leirner, Patricio Farías, Paulo Bruscky, Paulo Vivacqua, Rafael França, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rintaro Iwata, Robert Wilson, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sol LeWitt, Telmo Lanes, Vik Muniz, Walmor Corrêa, Waltercio Caldas, entre outros.

## Coleção Vera Chaves Barcellos

A coleção Vera Chaves Barcellos abrange grande parte da produção visual da artista. Possui, trabalhos com imagens fotográficas e textos



*Dólar Instável*, 2007, Milton Marques.



*L enfant que tu etais*, 2010. Ana Miguel.



*Local da ação n 8*, 1980. Ana Bella Geiger.



*Indiferenciados*, 2001. Ana Bella Geiger.

que propõem a participação do espectador, em obras como a série *Testartes* (1976), representante brasileira na Bienal de Veneza de 1976, série *Epidermic Scapes* (1977), premiada no 4º Salão Nacional de Artes Visuais, promovido pela UFRGS em 1977, e apresentada em uma exposição individual no MAM do Rio de Janeiro em 1982, as séries fotográficas *On Ice* (Amsterdã, 1977), criação partilhada com os artistas Flavio Pons e Claudio Goulart, *Manequins de Düsseldorf* (1978), *Memórias de Barcelona* (1977/1978) e *Per(so)nas* (1980/1982). Encontram-se também instalações como: *Memorial III: Dones de la Vida* (1992) mostrada na galeria Artual, Barcelona; *O Nadador* (1993), em exposição na Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre; *Os Nadadores* (1998), em Angelot, Barcelona; *Visitant Genet* (2000) no Museu D'Art de Girona, e a instalação multimídia *Per gli Ucelli*, projeto realizado especialmente para o Octógono da Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 2010 e as vídeo-performances *Definição da Arte* (1995) e *No a la Guerra* (2006).

## Entrevista Lia Menna Barreto

Claudia Rüdiger

Lia Menna Barreto é do Rio de Janeiro, mas adotou o Rio Grande do Sul como o lugar de sua produção. Estudou no Atelier Livre de Porto Alegre nos anos de 1970. É bacharel em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se formou em 1985. Nos anos 90, morou nos Estados Unidos e trabalhou num ateliê na Universidade de Stanford, de São Francisco. Participou da 6ª Bienal de Havana e da I e da IV Bienal do Mercosul. Casada com o artista Mauro Fuke há 30 anos, vive com o marido e a filha do casal em Eldorado do Sul, nos arredores de Porto Alegre, onde mantém sua residência e ateliê.



*Casas de Boneca*, 2005, Lia Menna Barreto.

CLAUDIA RÜDIGER – *Lia, tua obra é perpassada pelo tema da infância, seja através da utilização de brinquedos, como as bonecas e os bichos de borracha, seja através de uma série de instalações que chamamos de Sistemas (Cultivados, Elétricos e Produtivos). Para iniciarmos esta entrevista, eu gostaria que falasses um pouco da tua infância no Rio, do teu ambiente familiar, sobre o despertar da menina Lia para o mundo e para a natureza ao redor.*

LIA MENNA BARRETO – Eu só nasci no Rio de Janeiro. Minha infância eu passei no interior de São Paulo, onde vivi até os 13 anos numa cidade onde só havia calor. Eu fui uma criança moleque, daquelas que sobem em árvores pra comer frutas, pular muro; brincava descalça com a mangueira na calçada. Tive poucas bonecas e nenhum bicho de pelúcia. Brincava com meus quatro irmãos. Sou fascinada pelas cores e formas simples que o universo infantil utiliza para exercitar-se, e foi esse material que escolhi para trabalhar.

CLAUDIA RÜDIGER – *Quais as memórias que tens de tua chegada em Porto Alegre? Esta mudança teve algum significado especial na tua juventude? Houve um momento especial em que a Lia artista se manifestou?*

LIA MENNA BARRETO – Sim, foi marcante a minha chegada aqui, pois tive que me adaptar a uma realidade completamente oposta à que eu conhecera desde então... Eu não sabia o que era casaco, foi uma loucura, chocante. Foi uma verdadeira ruptura na minha vida a mudança para Porto Alegre, eu me perdi mesmo e de uma certa forma acho que só me recuperei quando decidi ser artista e entrei na faculdade, no Instituto de Artes (UFRGS). A descoberta da Lia artista na minha juventude me libertou, eu assumi uma personalidade forte e decidida.

CLAUDIA RÜDIGER – *Quais as recordações dos tempos de formação da artista, como era o ambiente de estudos no Atelier Livre e no Instituto de Artes?*

LIA MENNA BARRETO – Vivi momentos lindos de descobertas no Atelier Livre, e no Instituto de Artes eu tive colegas e professores que me ensinaram muito. No início eu pintava, mas eu nunca mostrei... E eu já tinha uma tendência para explorar o lado lúdico dos objetos.

CLAUDIA RÜDIGER – *Como foi o início tua vida como artista?*

LIA MENNA BARRETO – Totalmente romântico. Todo mundo estava brotando. Na década de 80 e parte da seguinte eu trabalhei muito, mas vivia de “amor à arte”. Eu fazia uns trabalhos peludos gigantes que ninguém queria comprar para botar na casa. Eu não vendia meu trabalho aqui e precisava sobreviver. Então eu decidi procurar as galerias em São Paulo que eu achava que aceitariam melhor o meu trabalho. Aí eu fui de galeria em galeria, muito cara de pau, com o portfólio embaixo do braço e queria falar com o marchand (risos). Eu fui a várias galerias famosas. Eu procurei a Luisa Strina, ela me recebeu e me perguntou se eu já havia participado de alguma mostra importante e eu disse que não (risos).

CLAUDIA RÜDIGER – *Como ocorreu a tua primeira exposição na galeria do Thomas Cohn no Rio de Janeiro, em 1982?*

LIA MENNA BARRETO – Como ele era um galerista respeitado, eu comecei a mandar imagens do meu trabalho pra ele conhecer, afinal, eu não tinha nada a perder. Durante um período eu mantive o Thomas Cohn atualizado com o que eu produzia. Acho que ele soube que eu estive em São Paulo, pois logo depois que eu voltei, ele me ligou um dia e disse que estava vindo a Porto Alegre e queria me visitar. Eu não esperava aquilo. Ele foi lá em casa, no ateliê e comprou vários trabalhos meus. Ele também era um romântico, isso de ele ir de repente lá em casa... Depois eu fiz uma exposição em 1990 lá no Rio, em que foram vários artistas jovens, como a Adriana Varejão, o Zerbini... E comecei a ficar conhecida no Rio de Janeiro. O meu trabalho era muito arrojado para a época. Em 1993, eu expus numa galeria recém-inaugurada na época em São Paulo, a Camargo Vilaça, uma exposição só de bonecas e que foi muito vista... e foi quando o meu trabalho começou a ter visibilidade em São Paulo.

CLAUDIA RÜDIGER – *Desde tua primeira exposição, e ao longo de tua trajetória como artista, as bonecas vêm sendo senão o principal objeto de tua obra, um dos teus preferidos. Haveria algum outro motivo pela escolha destes objetos?*

LIA MENNA BARRETO – Eu trabalho com simulacros; com a boneca da lagartixa que é a de plástico, o boneco do sapo que é o sapo de



*Ursos e bonecas, 1994, Lia Menna barreto.*

plástico, a flor de mentira e por aí vai, eu sinto atração por simulacros. O universo infantil me interessa nessa coisa lúdica. E tudo o que é "faz de conta", de contar uma história. O universo infantil sim, mas eu não sou psicóloga, eu não estou interessada na complexidade da infância, o que me interessa mesmo são as cores e as formas dos objetos infantis... quando eu entro numa loja de criança e vejo aquele mundo... é como se fosse uma paleta de pintura pra mim, me encanta plasticamente, muito mais do que a infância e aquela coisa... Me perguntam seguidamente se eu trabalho com a infância, mas eu trabalho com os objetos da infância.

CLAUDIA RÜDIGER – *Mas tu também não relacionas com a tua infância, tu não brincavas de boneca?*

LIA MENNA BARRETO – Não. Eu brinquei muito pouco de boneca, eu tinha uma ou duas que eu ganhei, mas eu não brincava muito com elas, diferente da minha filha, que brincou. A minha filha é filha da Projeto (Escola), ela lê muito, devora livros. Eu não lia muito na infância, eu vivia pendurada em um pé de manga. Urso de pelúcia eu nunca tinha visto até me mudar pra Porto Alegre, pois no interior de São Paulo era só calor.

CLAUDIA RÜDIGER – *“Diário de uma Boneca” é uma obra que marca a tua volta ao trabalho como artista depois do nascimento da Lara, tua única filha. Fala um pouco sobre essa instalação e sobre os “estados emocionais” que elas representam.*

LIA MENNA BARRETO – Cada boneca saía de um jeito, dependendo de como eu estava, às vezes eu estava sem vontade, cansada... Mas eu tinha me proposto àquele trabalho. Então eu descobri que eu podia fazer uma trouxa, uma coisa conforme o meu estado e aí eu fui fazendo... eram bonecas que não eram bonecas. Acabou sendo um trabalho muito rico, muito sincero e franco. No pouco tempo que eu tinha, pois eu cuidava da Lara o dia inteiro, então eu fazia uma boneca para a Lara, antes de ela ir dormir, ou enquanto ela dormia. Eu inventei um trabalho adaptado àquela situação. Eu adaptei o trabalho àquela rotina da Lara, que tinha hora pra comer, hora pra dormir, hora pra acordar. E ao final do dia eu tinha a rotina de criar a boneca. Não lutei pra criar, foi tudo muito intuitivo. Acho que este trabalho é uma luva. Perfeito neste sentido. É um trabalho maluco... refletia o meu estado. É uma característica do meu trabalho: a adaptação.





CLAUDIA RÜDIGER – *O feminino é o teu universo?*

LIA MENNA BARRETO – Eu acho que eu tenho um trabalho feminino, primeiro, porque eu sou mulher. A mulher lida com um universo mais tenebroso... Ela é mais bruxa. A energia masculina não é tão bruxa, é mais pé no chão. A mulher lida com algo mais complexo. A mãe é superbichinho, ela tá atenta a tudo, com a criança recém-caminhando, ela tá olhando pra todos os lados como um animalzinho cuidando da cria. E a gente acaba ficando assim no trabalho também, muito cuidadosa. Eu posso trabalhar com vários universos ao mesmo tempo, quando eu estou pensando num trabalho eu também penso em outro. O meu raciocínio não é lógico, eu sou muito intuitiva... vou muito pelo *feeling* e tenho dificuldade de lidar com a lógica.

CLAUDIA RÜDIGER – *Numa entrevista recente, tu disseste que o carácter abjeto ou perverso de teu trabalho, observado pelos críticos e pesquisadores de tua obra, é algo que te choca. Por quê?*

LIA MENNA BARRETO – Eu não disse que me choca, eu disse que não gostava. Fico triste com esse tipo de leitura, mas entendo que meu trabalho sugira esse lado mais sinistro para algumas pessoas, mas não são todos que percebem assim.

CLAUDIA RÜDIGER – *Tu te achas um pouco artista-bruxa?*

LIA MENNA BARRETO – Não. Eu sou muito intuitiva e percebo muito as pessoas. Eu me acho sim muito feminina.

178

CLAUDIA RÜDIGER – *Tu acompanhas a cena artística contemporânea e a imensa produção dos artistas, que a cada dia invadem a web e o circuito de exposições no Brasil e no exterior?*

LIA MENNA BARRETO – Sim, estamos vivendo uma grande festa onde tem espaço para todos os tipos de arte.

CLAUDIA RÜDIGER – *Ainda existe um certo idealismo, ou romantismo, como tu falas, nos artistas da novíssima geração?*

LIA MENNA BARRETO – Muito pouco, mas acho que existe sim, no começo.



Exposição *Silêncios e Sussurros*, 2010, Sala dos Pomares FVCB, Viamão/RS.  
À direita, instalação *Jardim de Infância*, 1996, de Lia Menna Barreto.

CLAUDIA RÜDIGER – *Conta um pouco de tua experiência em Stanford, na Califórnia. Como foi a convivência com os artistas que conhecestes por lá e o que deixou como legado para o teu amadurecimento como artista.*

LIA MENNA BARRETO – Foi um prêmio muito generoso que eu tive a sorte de ganhar, fui levada para conhecer Nova Iorque, Los Angeles, Chicago, São Francisco, Boston e também o Grand Canyon. Pude trabalhar ao lado de artistas americanos em Stanford, num estúdio só meu. Foi maravilhoso poder ver grandes artistas de perto, conhecer museus importantes.

CLAUDIA RÜDIGER – *Porto Alegre foi definitivamente inserida no circuito de arte contemporânea a partir da I Bienal do Mercosul, em 1997. Além da Bienal, a criação da Fundação Iberê Camargo e da própria FVCB, também contribuíram, e muito, para este reconhecimento. Paralelamente existe uma constatação por parte dos artistas, de um modo geral, da inexistência de um mercado digno da produção aqui realizada. Terias algo a dizer sobre isto?*

LIA MENNA BARRETO – Nós ainda não conquistamos um mercado para arte contemporânea, a cidade precisa crescer mais. Acho que abertura da Bolsa de Arte, da Marga Pasqualli, agora em São Paulo, vai projetar os artistas do RS, vamos conseguir vender nosso trabalho lá. Ela possui garra necessária para isto.



*Máquina de bordar*, 1999/2013, Lia Menna Barreto, Limites do Imaginário, Sala dos Pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão/RS.



CLAUDIA RÜDIGER – Já participaste de duas exposições coletivas da FVCB. Em 2010, na mostra inaugural da instituição, com a obra “Jardim da Infância” e, mais recentemente, em 2013, na exposição Limites do Imaginário, com “Máquina de Bordar”, uma instalação que integra a categoria de Sistemas Cultivados e Produtivos e, como obra-viva, estabelece uma vigorosa relação entre a arte e a vida, já que sem os cuidados necessários, a obra fenece. Gostaria que comentasses um pouco sobre o significado destas instalações no conjunto de tua produção e sobre a relação delas com a série de trabalhos mais recentes, “Bordados”.

LIA MENNA BARRETO – A série *Bordados* não tem a ver com a *Máquina de Bordar*, são simulacros de bordados, imitações de bordados. Eu acredito que a *Máquina de Bordar* trabalha com um conceito de bordado genuíno. Foi uma luta até eu chegar àquele sistema. Levou um ano até ficar daquele jeito. Eu experimentei muito. Comecei com o feijão, como quando a gente é criança, só que ao invés do algodão eu usei um *matelassé*, um tipo de gaze. Depois que brotou, quando eu ia jogar fora, eu levei um susto e disse: o que que é isso! Meu Deus! Olhei embaixo, na parte detrás, e vi um bordado emaranhado incrível, cheguei a pendurar na parede. Aí eu pensei: vou fazer um grande destes. Comprei um *matelassé* grande, enorme e semeei o tecido com



Pézinhos de boneca com cactus, 1998, Lia Menna Barreto.

grãos de milho e passei a molhar todo dia, assim como eu molhava as *Cabeças de Bonecas*, e quando começou a brotar eu fiquei emocionada com aquilo. Era lindo. Mas ainda não era o que eu queria. Mas já era um trabalho. E o que eu achava lindo era ver o milho brotando! Eu pensei em um vídeo... mas não tinha a ver com a linguagem que eu usava. Logo depois eu achei o tecido de fralda e depois as bandejas de padaria e acabei montando a *Máquina de Bordar*. E foi um sucesso! Foi exposta em vários locais. Foi pro Museu de Curitiba, pro MAC de SP, onde tudo é mais profissional, eu enviava um kit com instruções para montagem. Rodou muito a *Máquina de Bordar*.

CLAUDIA RÜDIGER – *O que tu achas dos projetos educativos das instituições culturais? Tu acreditas em arte-educação?*

LIA MENNA BARRETO – Ah, eu acredito sim, muito. O meu trabalho é muito bom pra isto, sabe... por exemplo, as *Cabeças de Bonecas* (instalação) é uma ampliação do cuidado que a criança tem que ter com a boneca. Trabalha cuidado, afeto; a *Máquina de Bordar*, com o milho, é uma ampliação da experiência que toda criança tem com o broto de feijão que fez na escola. Tudo que eu faço nasceu, de uma certa maneira, de um processo educativo. Eu acho que o meu trabalho se presta muito pra arte-educação. A Escola Projeto fez uma experiência neste sentido com a minha obra e as crianças fizeram interpretações incríveis sobre o meu trabalho. Elas se interessaram pelo material que era diferente da obra de arte mais convencional. Reinventaram a boneca, fizeram horrores, usaram outros brinquedos, carrinhos, foi muito interessante.

CLAUDIA RÜDIGER – *Tu concordas com o Ziraldo, que lidera um movimento cujo slogan é “Ler é mais importante que estudar”?*

LIA MENNA BARRETO – Não concordo, essa é mais uma frase feita.

CLAUDIA RÜDIGER – *Os trabalhos da série “Bordados”, expostos recentemente, são muito delicados. Como surgiram?*

LIA MENNA BARRETO – Surgiu quando eu fiquei sem trabalhar um tempo e eu fiquei sem ateliê que foi ocupado pela Tun, a empresa de acessórios de borracha que eu criei com o Mauro (Fuke). Eu comecei a

fazer trabalhos com seda, com cara de bordado. Comecei a colecionar elementos como passarinhos e flores para compor os bordados. Esses bordados são mais um simulacro, assim como as bonecas e os bichos de pelúcia. Mas desta vez, com mais cara de bordado mesmo, mas de mentirinha, *fake*. Mas eu me diverti muito, eu tenho que me divertir no trabalho, senão tem alguma coisa errada (risos).

CLAUDIA RÜDIGER – *Como foi a criação da instalação “A Fábrica”, que participou da Bienal de 2003?*

LIA MENNA BARRETO – Mais um trabalho adaptado, um Sistema Produtivo. Surgiu da emergência. Eu tinha sido convidada para participar e um mês antes eu não sabia o que ia expor e eu não conseguiria criar a tempo. Eu tinha acabado de expor na Bolsa de Arte os tapetes de lagartixas, que eram fundidos com ferro de passar. Eu nunca tive assistente, mas para fazer os tapetes eu tive uma pessoa que me ajudou, era um trabalho que precisava de assistente. Aí eu pensei, sabe de uma coisa, eu vou levar meu ateliê pra Bienal, e a Bienal me dá os ajudantes, assim mesmo. Para fazer os tapetes, as bobinas e os outros objetos, eu usei as lagartixas, os sapos, as cobras e os ratos de borracha. Era um processo de trabalho usando ferro de passar roupa que vinha desde o ano de 2000. Dali nasceu um sistema produtivo, que era o mais interessante daquele trabalho. Foi um trabalho muito impactante, as pessoas adoravam ver a *Fábrica*, foi uma experiência única.

CLAUDIA RÜDIGER – *Tu és casada com um escultor há 30 anos e vocês vivem a experiência de viver e trabalhar juntos em tempo integral. O trabalho de um influencia o do outro e vice-versa?*

LIA MENNA BARRETO – Acho que não. A essência do trabalho dele é muito diferente do meu, eu não interfiro no trabalho dele. O mundo dele é muito particular, diferente do meu mundo. Minha “pegada” é diferente. O Mauro domina o material dele como eu domino o meu. Outro dia eu disse pra ele que ele lutava com a madeira e ele disse que agora menos. Temos mundos e olhares diferentes como artistas. Dividimos casa e ateliê, somos companheiros um do outro. E nós moramos lá (Eldorado do Sul) também por uma razão bem prática. A ida pra lá também foi fruto da necessidade, nós não vendíamos nosso trabalho aqui em Porto Alegre, não conseguíamos nos manter. Então

a minha mãe emprestou a casa dela pra gente morar em Eldorado do Sul. Lá sim, foi romântico mesmo (risos). Nós nos instalamos sem nenhum conforto, improvisamos os ateliês, não tinha água quente, tinha bichos, foi uma loucura... Mas nós conseguíamos trabalhar assim mesmo, a Lara ainda não tinha nascido. Não nos dávamos conta daquele "romantismo" (risos).

CLAUDIA RÜDIGER – *Como surgiu a Lia empresária, e a empresa de acessórios de borracha Tun?*

LIA MENNA BARRETO – Essa outra história também. O Mauro lida melhor com isso. Nos anos 80, durante o movimento *dark*, eu comecei a fazer uns acessórios pra mim com câmara de borracha de pneu. Eu recortava com tesoura, inventei um anel que ficava de pé, umas pulseiras, uns colares. Eu dava de presente para os amigos, eu nunca vendi. Aí passou a fase e eu esqueci. Aí, quando a Lara estava na escola, eu me lembrei daquele movimento e resolvi fazer uns anéis pra ela de câmara de pneu, ao mesmo tempo eu estava no ateliê recortando as bonecas em espiral, o Mauro quando viu aquilo disse: "Lia, vamos fazer isto com recorte a laser, a tesoura já era. Podemos desenhar e depois passar para o computador." Aí quando eu vi o resultado eu fiquei fascinada! E o Mauro também. Mas eu não pensava que a ideia ia crescer. Foi uma série de tentativas e erros. Até acertar a borracha certa, a gente errou muito. Aí, um dia, eu fui convidada para expor os acessórios lá na Fundação Iberê Camargo, pois a pessoa encarregada gostou do meu colar, ficou fascinada. De lá pra cá a gente cresceu muito, vendemos na França, na Austrália, no MAM de São Paulo, o Instituto Tomie Ohtake. Nós trabalhamos juntos em todo o processo de produção, desde a escolha do material até o resultado final.

CLAUDIA RÜDIGER – *Por último gostaria de saber sobre o que passa na cabeça da artista por estes dias e sobre os projetos futuros.*

LIA MENNA BARRETO – Estou construindo um Ateliê novo para mim, pretendo trabalhar muito mesmo, estou superanimada com os meus falsos bordados para compor a minha nova exposição que acontecerá em São Paulo. Estou feliz de ver nascer uma nova artista aqui em casa: minha filha Lara, de 17 anos, não consegue parar de desenhar. Ela está escolhendo *design*, eu acho que ela quer ser artista.



# Entrevista Vera Chaves Barcellos

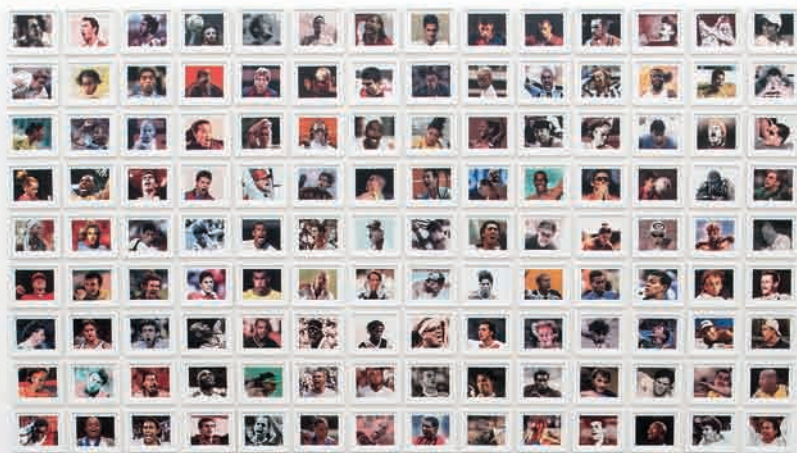
Ana Albani de Carvalho

## *Inéditos, ou quase...*

*Inéditos, ou quase...* reuniu 25 obras de Vera Chaves Barcellos, realizadas entre 1974 e 2013. Um dos principais critérios para a eleição dos trabalhos que integram a mostra está apontado no título, escolhido pela própria artista: obras não exibidas ou raramente expostas, ainda que algumas produzidas há trinta anos. Desde a inauguração da Fundação Vera Chaves em 2005, com a montagem da instalação *Enigmas* no então Espaço 0, recinto expositivo localizado na Galeria Chaves, centro de Porto Alegre, nenhuma exposição organizada diretamente pela instituição teve a obra da artista como objeto principal de apresentação. Por sua vez, a possibilidade de ver um conjunto significativo de trabalhos de um mesmo artista, produzidos ao longo de uma sequência de tempo, é algo fundamental para a compreensão de seu pensamento artístico. E, de modo geral, no Brasil, temos poucas oportunidades para desfrutar deste tipo de experiência proporcionada por mostras retrospectivas ou antológicas.

Tendo essas questões por baliza, a curadoria de *Inéditos, ou quase...* seguiu um modelo que tem sido usual no caso de Vera Chaves, em um processo de diálogo entre artista e curadora que vai, pouco a pouco, percebendo relações e construindo o nexu entre os trabalhos escolhidos para a exposição. A partir deste exercício – olhar, conversar sobre certos trabalhos, dispô-los lado a lado – determinadas questões recorrentes na produção da artista ao longo destas últimas décadas ganham evidência.

O uso da fotografia e a exploração das qualidades intrínsecas da imagem técnica são procedimentos recorrentes na produção de Vera Chaves Barcellos, desde o início de sua trajetória artística. Alinhada com a vertente conceitual desde inícios dos anos 1970, a importância concedida pela artista ao plano das ideias nunca se dá em detrimento da materialidade ou do apuro formal. Dito de forma mais precisa, o interesse de Vera Chaves pela imagem e pela fotografia passa pela atenção à forma, ao lugar e ao contexto de apresentação, assim como



Exposição *Inéditos, ou quase...*  
Vera Chaves Barcellos,  
Sala dos Pomares FVCB, Viamão/RS.

é direcionado ao exercício da linguagem e às referências ao próprio campo da arte e à sua história. A investigação sobre as relações entre pensamento e percepção constitui outro fundamento para a abordagem dos trabalhos reunidos nesta exposição, na medida em que a conduta perceptiva ou imaginativa do receptor/espectador é um dos focos de pesquisa da artista. O recurso à série, por sua vez, é outro ponto de conexão entre vários trabalhos apresentados em *Inéditos, ou quase...*, por sua recorrência na produção de Vera Chaves ao longo destas quatro décadas de atividade. Mais do que um desejo de elaborar um tipo de narrativa visual, o trabalho com séries de imagens sinaliza o caráter processual da produção de uma obra artística, conectando o momento de sua concepção ao seu destino. Destino que se manifesta ao propiciar o compartilhamento de uma experiência estética que desestabilize as certezas e os lugares-comuns da vivência cotidiana. Ao atingir este caráter emancipador pouco importa se vemos uma obra pela primeira ou pela milésima vez.

Para a publicação, por fim, optamos por realizar uma entrevista, realizada por escrito, em lugar do tradicional texto crítico de curadoria. As questões formuladas são abrangentes e não se restringem ao conjunto de obras apresentadas em *Inéditos, ou quase...*, mas procuram lançar pontos de ancoragem – ou desvios, talvez – para a compreensão do processo criativo e artístico de Vera Chaves.

*ANA ALBANI – Somente em 2007, depois de uma trajetória artística de mais de quarenta anos, tivemos a oportunidade de ver uma exposição representativa do conjunto da tua produção, por ocasião da mostra O Grão da Imagem, realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre. Agora, com Inéditos, ou quase... em 2013, o público teve mais uma vez a chance de entrar em contato com um conjunto significativo de obras produzidas desde a década de 70 até a presente data. Tendo em conta estas duas mostras que apresentaram tua produção de forma retrospectiva ou antológica, gostaria de colocar algumas questões. Qual a importância, do ponto de vista de um artista, de montar uma exposição articulando obras de diferentes períodos, diferentes linguagens, diferentes questões artísticas e estéticas? Achas que este olhar sobre a própria produção, de certo modo, “filtrada” por outros olhares – seja de quem te acompanha na curadoria ou pelo modo como as obras são dispostas e articuladas espacialmente no espaço expositivo – impacta ou repercute de alguma forma em teu processo artístico ou em tua reflexão sobre arte?*

VERA CHAVES BARCELLOS – A exposição do Santander, em 2007, foi a primeira oportunidade que tive de eu mesma confrontar-me com um conjunto de várias décadas de um trabalho realizado a partir dos anos 60.

Embora creia que haja um rompimento nos anos iniciais dos setenta, com a entrada da fotografia como fio condutor de minha obra, uma coisa me surpreendeu nessa mostra. Eu sempre pensei que meu trabalho era um tanto disperso e tratava uma vez de uma questão, outra vez de outra, sem ter um fio condutor. A surpresa para mim foi ver que, embora num conjunto tão variado de tempos e formulações, havia uma certa coerência. Isto foi a principal constatação que tive ao ver esse grande apanhado de minha obra, em um mesmo espaço expositivo. Estavam ali preocupações e formulações diversas, estéticas, conceituais, às vezes políticas, críticas ou irônicas, mas todas permeadas através de uma utilização e preocupação efetiva principalmente com imagens e com a forma e como essas são apresentadas, mesmo em se tratando de instalações com objetos reais. E isso para minha surpresa, tinha, para mim uma inesperada unidade. Já a exposição *Inéditos*, ou quase... foi uma mostra de menor porte, de certa forma, mais intimista, sem pretensões de abrangência, onde foram pinçadas obras menos expostas ou não ainda mostradas, mas mesmo assim havia uma amostragem perpassando vários anos de minha produção até obras bem recentes.

ANA ALBANI – *E do ponto de vista do público, como percebes a importância deste tipo de exposição de caráter retrospectivo ou antológico que disponibiliza um conjunto ampliado de obras produzidas em períodos diversos e não apenas um recorte da produção mais recente?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Eu, quando tenho a oportunidade de ver grandes retrospectivas de outros artistas, considero um privilégio, pois essas mostras aclaram muito sobre o processo e evolução do pensamento de um artista no decorrer da construção de sua obra através do tempo. Penso que isto acontece com qualquer espectador de uma mostra retrospectiva.

Acho que a exposição realizada no Santander Cultural teve grande visitação não só de um público especializado, isto devido a que lá há um fluxo permanente de visitantes que frequentam o centro da cidade de Porto Alegre por motivos diversos. É quase um lugar de passagem e as pessoas são convidadas a entrar. O mesmo poderia dizer da outra

grande mostra realizada no MASP, em São Paulo, em 2009, com curadoria de Gloria Ferreira. O MASP é um dos museus brasileiros certamente mais visitados, devido principalmente a sua inestimável coleção, e à sua localização no coração da cidade.

Um exemplo a destacar nesse sentido foi o prazer de ter visto, no ano passado (2013), a magnífica exposição retrospectiva de Wilma Martins, sob a cuidadosa organização de Frederico Moraes, no Paço Imperial no Rio de Janeiro. Percebe-se todo um sentido e um fio condutor, ao ver reunida uma obra de tal densidade.

ANA ALBANI – *Considerando o público especializado, percebes algum diálogo com outros artistas ou com especialistas. Em outras palavras, como percebes a repercussão do teu trabalho no próprio circuito de artes, não a simples difusão, mas quanto à intencionalidade da tua obra?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Esses diálogos sempre acontecem tanto em exposições que tenho realizado no Brasil como no exterior em maior ou menor medida e são sempre enriquecedores. Creio que isto acontece com outros artistas, esses diálogos coincidindo muitas vezes com a intencionalidade da obra e, outras vezes, o que talvez seja mais interessante, contendo observações ou mesmo interpretações inusitadas, sugerindo conteúdos ou abordagens absolutamente inesperadas ao artista, das quais ele não se havia conscientizado que estivessem presentes em sua obra, mas nem por isso menos instigantes.

ANA ALBANI – *Ainda considerando a relação entre público e arte contemporânea, como vês a repercussão do teu trabalho para além do circuito dos próprios pares, sejam outros artistas, curadores, pesquisadores, colecionadores ou galeristas. Em que medida ou sentido, a participação dos segmentos de público não especializado te mobiliza?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Considero importante esse público amplo e não especializado, e gosto de tê-lo em minhas exposições. De certa forma é um público com menos pré-conceitos em relação à arte e encontro interessante esse aspecto ser levado em conta, principalmente pelo papel didático que essas mostras podem provocar em um público não iniciado. Eu sempre me interessei que a participação do público fosse mais efetiva como no caso das respostas aos Testartes, a exemplo das recolhidas na Bienal de Veneza de 1976, e como, posteriormente,





Visita dos professores do curso de Formação em Artes à exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares, Viamão/RS



Visitas mediadas à exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares FVCB, Viamão/RS.

da maneira em que as obras poderiam despertar nas diferentes pessoas em termos de suas diversas interpretações.

ANA ALBANI – *Ainda pensando a partir destas exposições de caráter retrospectivo/antológico, quais os momentos que salientas como pontos chave em tua produção, que podem sinalizar mudanças ou direções em teu processo artístico? Formulo esta questão pensando tanto em termos de procedimentos artísticos – por exemplo, anos 60/70: da gravura para a fotografia; anos 70/90: do bidimensional para o espaço, com a instalação –, como em termos de linguagem – abstração/figuração – e mesmo conceitual.*

VERA CHAVES BARCELLOS – Em 1974, eu já iniciara há um par de anos a introduzir a fotografia em meu trabalho e nesse ano realizei uma exposição que reunia cerca de dez anos de minha produção de xilogravura. Eu mesma fiz a seleção das obras (naquela época seria ridículo ter um curador para uma mostra individual, e nem havia o hábito desse termo hoje já tão desgastado). Fiz essa mostra como uma revisão do que considero ainda meu período “moderno” (abstrações com cuidados de forma e cor) enquanto a produção posterior a essa já está inserida no que pode chamar de pós-moderno entrando pela fotografia e um aspecto mais conceitual do que formal. Em 1981, fiz no Espaço N.O., em Porto Alegre, outra mostra abrangendo uma produção



pós-1973, que incluía o álbum *Ciclo*, os *Testartes*, e trabalhos da série *Atenção I – Processo Seletivo do Perceber*. Em 1982, fiz uma mostra de *Epidermic Scapes* (série de 30 impressões fotográficas de grande formato) e *Muros* (um dos *Testartes*) no Mam-Rio e dois anos depois também no Mam, foram mostrados todos os *Testartes*, e os trabalhos da série *Atenção*. Há algum tempo encontrei uma foto de uma dessas exposições no Mam citadas acima, em que estão a meu lado, Cildo Meireles e Avatar Moraes.

Todas essas mostras serviram para mim como um confronto com a minha produção anterior e o contato com outros artistas e um público diverso. Mas não sei se as exposições mais abrangentes influenciaram minha obra posterior no sentido de alguma grande mudança. Essas mudanças se dão mais por outros estímulos de experiências diversas devidas ao contato com a produção de outros artistas e de outros lugares. Creio que minha transferência para Barcelona, em 1986, e a informação que ali chegava na época, as viagens para outros países, as Documentas e Bienais de Veneza e outras exposições importantes, sim causaram um impacto que se traduziu na continuidade e evolução de meu trabalho, como as instalações, além da utilização permanente da fotografia e fotografia manipulada. Foi uma época efervescente e com muitos estímulos no ar.

ANA ALBANI – *Como parte significativa da tua produção está configurada como série ou como instalação, podemos considerar que a relação com o espaço através da montagem é um aspecto fundamental em tua poética e em teu pensamento artístico. Sendo assim, o fato de uma obra estar em exposição, disposta em um espaço expositivo – e não simplesmente armazenada em uma reserva técnica – é um aspecto fundamental para a apreciação/compreensão de teu trabalho. Ao longo destes anos em que tenho acompanhado de perto teu trabalho, observo que sempre acompanhaste intensamente o trabalho dos curadores e da expografia, tanto quanto a edição de imagens nos catálogos das exposições. Isto me faz pensar que a exposição, em seu conjunto, é que efetivamente funciona como a “tua obra”.*

VERA CHAVES BARCELLOS – Sim, esta é uma boa observação. Um de meus maiores problemas é este. Minhas obras devem ser vistas em sua maioria, expostas, e não em peças soltas no atelier, ou mesmo em documentação fotográfica de exposições. A maioria das pessoas tem muita dificuldade em “ver” minha obra se mostrada em partes ou apenas em imagens. É curioso, trabalho com imagens, mas elas devem ser vistas ao vivo. François Soulages no livro *Obras Incompletas* analisa



Exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares, Viamão/RS.



*Consum*, 2013, Vera Chaves Barcellos

muito bem essa questão, num tom até de advertência ao leitor do livro, questão essa que é crucial para meu trabalho. O mais extraordinário é que ele conseguiu escrever o livro e entender minha obra vendo-a assim aos pedaços e por imagens, sem ter visto nunca uma exposição minha.

*ANA ALBANI – Aprofundando esta questão, considerando teu trabalho durante os últimos 25 anos, percebo que dedicas grande atenção tanto à montagem, quanto ao design dos convites e catálogos de tuas exposições. Na medida em que trabalhas com instalações, o espaço é certamente um integrante da obra, como já foi dito acima. Poderias desenvolver um pouco mais sobre o trabalho de montagem, geralmente realizado com o concurso de um profissional especializado, o museógrafo ou designer de exposições e o catálogo para as tuas exposições? Consideras importante acompanhar a realização pormenorizada destes trabalhos? Algo relacionado com tua própria obra ou mais com a apreciação que o público poderá ter?*

**VERA CHAVES BARCELLOS** – Ilustrando o tema de montagens vou contar algo que me passou há anos quando, em 1982, fui montar a versão



*Origem da Abstração, 1988,*  
Vera Chaves Barcellos



*Exposição Inéditos, ou quase...,*  
Sala dos Pomares, Viamão/RS.

recém produzida de grande formato de *Epidermic Scapes* no Mam do Rio de Janeiro. O montador do Mam na época era o competente Luis Alberto Zuñiga. Quando cheguei no Mam havia um espaço já disponível para a montagem de minha exposição que logo achei inadequado, por ser demasiado compartimentado, o que destruiria totalmente o sentido que queria dar à exposição. Assim, disse a Zuñiga que queria montar esse trabalho em um ambiente aberto onde se pudesse vislumbrar todas as trinta ampliações dos fragmentos da pele ao mesmo tempo. E ele compreendeu e assim fizemos. Era como uma instalação onde os espectadores penetrariam dentro do ambiente formado por fragmentos ampliados da pele e seriam abraçados por ela. Desde sempre tive essa exigência sobre a relação obra e espaço onde deve ser mostrada. Considero essa adequação fundamental. E, pessoalmente, prefiro os espaços mais limpos e neutros do que espaços complexos e que contenham outros elementos, embora reconheça que o trabalho que vem fazendo Marcio Doctors, com o *Projeto Respiração*, na Fundação Eva Klabin, é notável; os artistas contemporâneos que ali têm mostrado sua obra, têm se saído de forma geral muito bem com suas instalações integradas em um espaço cheio de objetos, móveis e obras de arte de outra época. Creio que mesmo havendo especialistas em montagem, *designers*, há sempre em minhas exposições um toque pessoal.

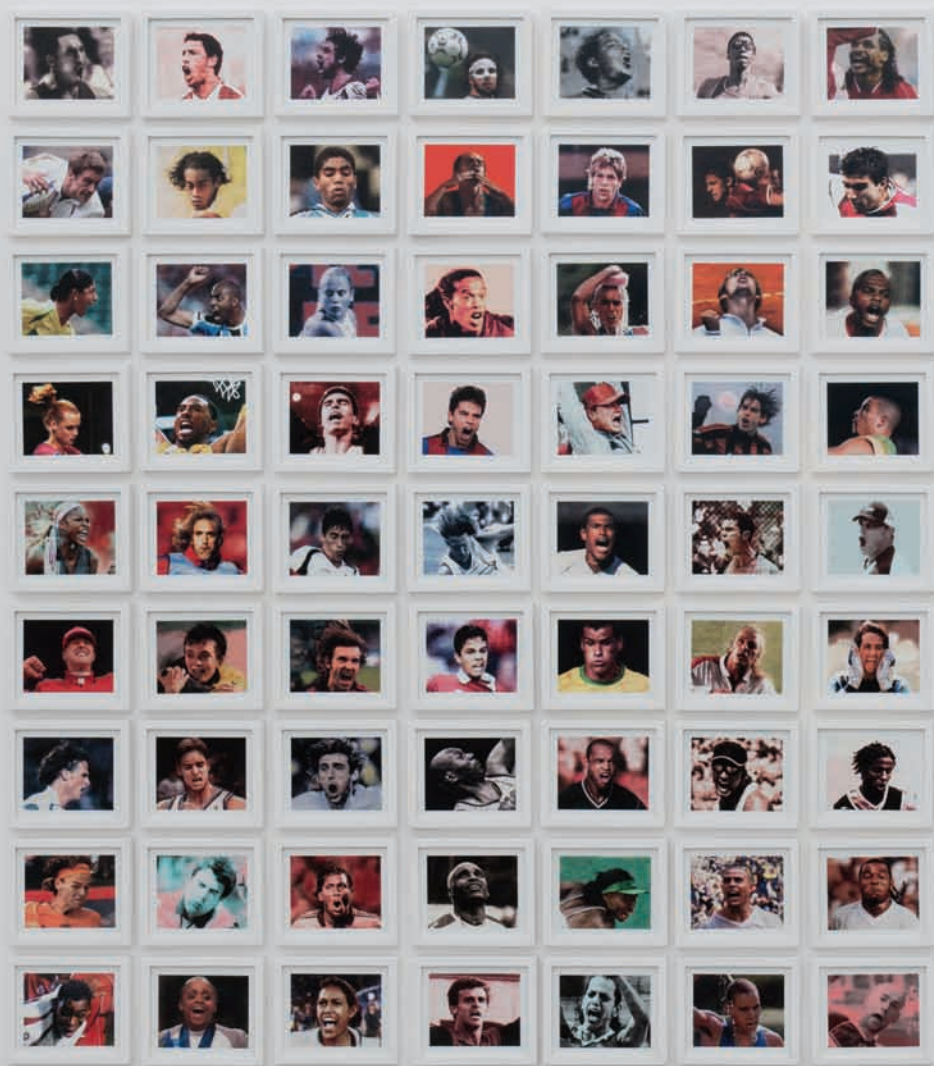
ANA ALBANI – *A arte propõe uma experiência, uma “conduta” diante/junto à obra, com um tipo específico de atenção que envolve os sentidos, a percepção, o pensamento. Dito de outro modo, o fato de que as imagens se apresentem como fotografia impressa, como vídeo ou através de uma projeção sobre uma determinada superfície produz/ resulta em experiências distintas. Estar diante/junto a imagens em um espaço de exposição, em uma situação de sociabilidade com outros espectadores é diferente de apreciar estas imagens impressas em um suporte com a forma de um livro ou na tela de um computador. A relação corpo/espaço/tempo pode ser considerada como um aspecto central na experiência proporcionada pelas artes visuais em geral e, em especial, no caso das obras que se configuram como instalação. Observando o conjunto da tua produção percebo que a dimensão espacial e temporal da experiência sempre desempenhou um papel significativo. Isto pode ser observado no trabalho com séries de fotografias, nas instalações que articulam imagens, objetos e palavras e também nos trabalhos em vídeo. Teu modo de trabalhar com a imagem se manifesta através da*

montagem de um tipo de sequência. Por exemplo, no trabalho da série “De Película”, apresentado em “Inéditos, ou quase”... ou em “O Grito”, ocorre uma captura de determinadas imagens, que são retiradas de sua sequencialidade original: no caso desta obra da série “De Película”, um filme, e em “O Grito”, fotografias de esportistas. Em um segundo momento, durante a montagem da série no espaço da exposição, um espaço “entre” as imagens ao mesmo tempo separa cada unidade e conecta o conjunto, propondo ao espectador que construa uma certa inteligibilidade a partir do que lhe é dado a ver e também, do que foi ocultado, por tua própria escolha como artista, ao selecionar determinadas imagens ou ângulos para o trabalho finalizado.

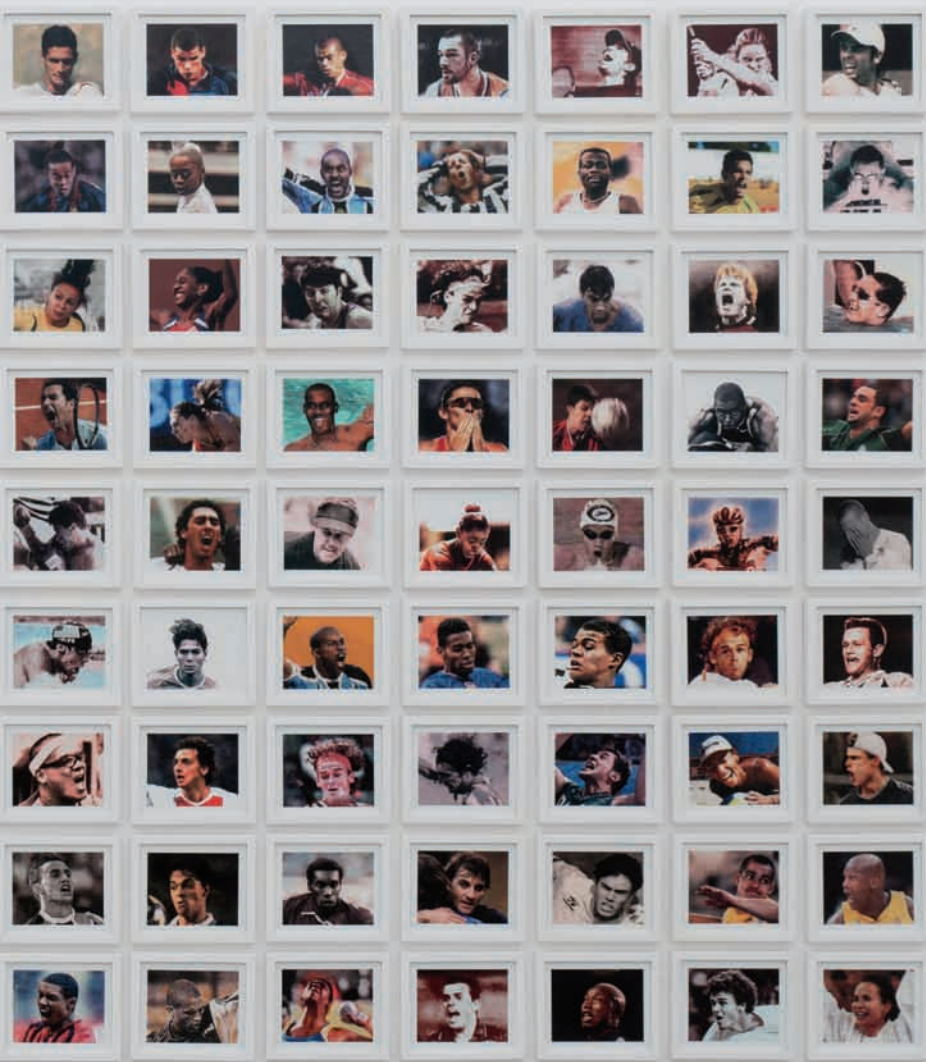
Em um primeiro momento, talvez por comodidade, somos levados a pensar que a noção de “narrativa” poderia funcionar como um mote para compreensão de trabalhos que realizaste em períodos diversos, como os “Testartes” (anos 70), séries de fotografias como os “Manequins”, “Per(so)nas”, “Atenção I – Processo Seletivo do Perceber”, até mais recentes como a série “De Película” (anos 2000). Um olhar mais compreensivo, porém, me faz propor outro caminho para compreender teu pensamento artístico, quando articulas imagens entre si em uma determinada sequência de montagem, ou imagens e palavras. Uma definição recortada a partir do ensaio “O destino das imagens”, proposta pelo filósofo Jacques Rancière pode contribuir neste sentido: “... a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda”<sup>49</sup>.

Acompanhando esta ideia de “uma maneira como as coisas falam e calam” como uma potencialidade da experiência proporcionada pela arte, poderias comentar sobre o emprego da palavra em alguns de teus trabalhos. Penso por exemplo em obras nos quais este uso tem propósitos distintos, como nos “Testartes” (uma indagação/provocação ao espectador), em instalações como “Le Revers du Rêveur” (instalação, 1998-2003) ou “Dones de la vida” (1992) e por fim, no vídeo “Mulheres do Mundo” (2010), apresentado na exposição “Inéditos, ou quase...”, no qual mulheres, de diferentes faixas etárias, classes sociais e etnias pronunciam seu primeiro nome.

<sup>49</sup> RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.22



*O grito*, 2006, Vera Chaves Barcellos.



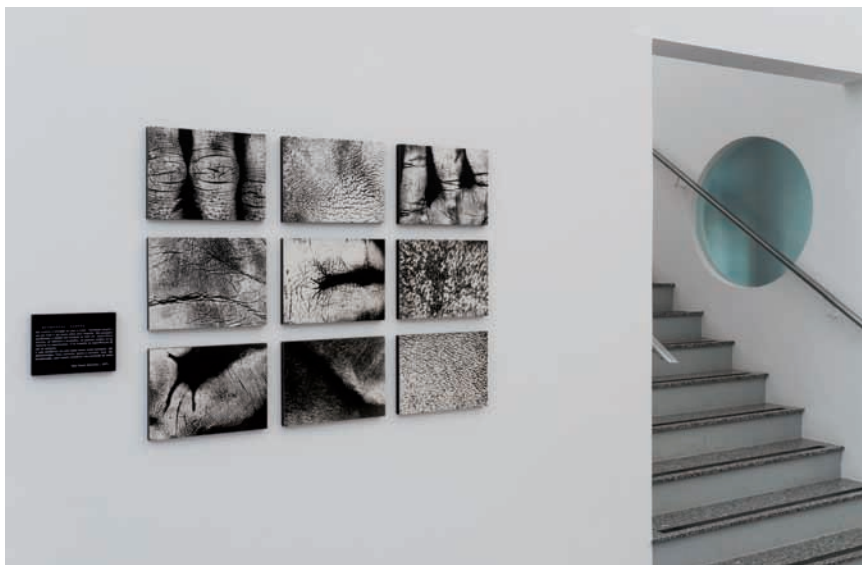


Exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares, Viamão/RS.

VERA CHAVES BARCELLOS – Na verdade desde meus inícios, nos anos 1960, ainda com as gravuras, os títulos para mim já eram importantes e continuaram a ser no decorrer dos anos até agora, em obras bem recentes. Mas a palavra integrada ao trabalho, textos propriamente ditos aparecem em minha obra já no primeiro trabalho em que utilizei a fotografia (em 1972) isto foi numa serie de serigrafias, como *Árvore, Muro, Sinais do Homem*, série pouco mostrada, em que a imagem é acompanhada por uma explicação verbal do processo que gerou o objeto retratado. Aí, vem o álbum *Ciclo* (1973) e logo depois os *Testartes*, (onde a palavra em forma de pergunta que acompanha a imagem e a resposta do espectador) é fundamental, por se tratarem de imagens projetivas, e, também, *Atenção I*, (1980), livro de artista reeditado em 2007, em forma de foto e painel eletrônico, que utiliza a descrição de uma mesma imagem exaustiva de seu geral ao mais particular. Lembro também do trabalho *Epidemic Scapes*, que na exposição realizada pelo *Nervo Óptico* na *Eucatexpo*, (1977, Porto Alegre), em um audiovisual com trabalhos de todo o grupo, teve as imagens da pele, em slides, projetadas, e uma gravação de minha própria voz com mais de cinquenta adjetivos das possibilidades/qualidades da pele. É um trabalho que eu gostaria de rerepresentar nesse formato. Há também o livro de artista *Habitat*, (1975), onde anúncios de casas e apartamentos (textos apropriados de jornais do Rio

de Janeiro), são seguidos por imagens fotográficas de uma população ribeirinha e miserável, do estado de Alagoas. Também *Da Capo*, (1979) utiliza a palavra, e é esta que dá sentido às imagens repetidas do Metrô. E o trabalho só com palavras: *Momento Vital*, livro de artista que também é transformado em performance, (1979). Esta performance foi refeita em 2013, em São Paulo e em Belo Horizonte.

Pulando um pouco para os anos 90, há o vídeo *Definição da Arte*, onde a minha própria imagem frontalista, sentada em uma cadeira, ouve, se aborrecendo e cochilando, um discurso interminável sobre arte. Na verdade, uma colagem de diversos textos de diferentes autores. Há também as instalações *Dones de la Vida*, (1992) com 180 nomes de mulheres gravadas no mármore, *Menexène* (1992), com o nome do diálogo de Platão repetido, gravado em mármore ao longo de 6 metros, abaixo de imagens de uma fila de soldados iraquianos presos na guerra do Golfo, guarnecidos por tanques ianques e *Memorial V – Pau Brasil*, (2005), onde, em uma das 4 partes da instalação, desta vez 400 nomes de árvores brasileiras, quase todos de origem indígena, são gravados também em mármore, evocando uma câmara mortuária das árvores brasileiras. Também *Visitant Genet*, conta com uma vídeo-animação e um texto do autor referente aos seus dias na prisão. Há o citado vídeo *Mulheres do Mundo*, um vídeo de 1999 refeito em 2010.



*Epidermic Scapes*, 1977, Vera Chaves Barcellos.

Para terminar, voltando aos títulos de trabalhos, *Fata Morgana* (2014) significando a transformação da imagem da fada mutante, é o nome da mais recente série fotográfica, onde uma imagem gera muitas outras pela sobreposição de suas partes fragmentadas.

ANA ALBANI – A obra “Mulheres do Mundo” remete a um aspecto recorrente em trabalhos teus, o qual vou sinalizar de uma forma muito ampla, como uma questão relativa ao feminino no âmbito da cultura ocidental. Em diversas obras, como em “Per(so)nas”, “Donnes de la vida”, “De Película”, entre outras, vemos mulheres como protagonistas. Além de fotografar ou te apropriar de imagens que representam outras mulheres, também recorres ao autorretrato. Tenho em mente dois trabalhos em especial, o cartazete “Nervo Óptico Keep Smiling” (1977) e o vídeo “No a la guerra” (2007), nos quais tua imagem aparece, distanciada em 30 anos de vida. Poderias falar um pouco sobre esta presença de figuras femininas e do autorretrato ao longo da tua produção?

VERA CHAVES BARCELLOS – O autorretrato é recorrente para mim, de uma forma esporádica, desde que iniciei a utilizar a fotografia, e tenho muitas fotos de mim mesma que nunca foram mostradas. Na mostra *Inéditos, ou quase...*, resolvi colocar um desses autorretratos feito em um espelho de banheiro e duplicá-lo, espelhando a própria imagem. Quanto à questão da idade, não ser jovem é uma realidade assumida para mim. Não pinto o cabelo, porque tenho certeza que isto não me tornaria mais jovem. Na verdade, creio que me sentiria ridícula. Mas isto se refere unicamente a mim. Certamente continuarei ainda fazendo autorretratos. E como citaste, usei minha própria imagem em o que poderia se chamar de vídeo-performance, em *Definição da Arte* e *No a la Guerra*.

A relação de meu trabalho com a questão da mulher, posso dizer que esse tema ou preocupação que aparece na reedição do vídeo *Mulheres do Mundo*, em 2010, (sendo a primeira versão de 1999), está presente em meu trabalho muito antes e posso citar *Per(so)nas*, (1980) cujo nome contém já implícito a intenção desse trabalho: a leitura das personalidades pelas pernas, no caso, pernas de mulheres. É interessante como essa parte do corpo pode revelar a idade, status social, passar a sensação de otimismo ou sofrimento, decisão ou indecisão, dinamismo ou morosidade, enfim um número grande de

característicos que podem definir uma "persona". Já em meados dos anos 1990, realizei a série *Retratos*, que são retratos de mulheres, mas vistas de costas. Isto se deve a que sempre que observei uma pessoa de costas, independente de seu gênero, gostava de imaginar seu rosto, que, se visto, geralmente não coincidia com o imaginado. Assim, confesso que a preocupação maior desses trabalhos não era só o documento psicossocial contido nessas imagens em si, mas também despertar o imaginário do espectador, sendo mais um trabalho preocupado com a questão da percepção do que propriamente com as questões de gênero. Poderia ser considerado uma continuação dos *Testartes*. Mas, como toda a obra de arte extrapola os limites previstos muitas vezes pelo artista, as conotações relativas às questões femininas também estão presentes, obviamente, e podem, segundo o olhar do espectador, tornar-se o principal foco do trabalho.

Voltando aos anos 70, a série *Manequins de Düsseldorf*, possui uma espécie de narrativa dramática, onde pela sequência de imagens de manequins, fotografados nas vitrines da cidade alemã num dia de inverno, no momento do desmonte das vitrines, sugere todo um conflito centrado principalmente nas figuras femininas que assumem atitudes agressivas e violentas, características do mundo contemporâneo. Há também outros trabalhos que focam o feminino com o nunca exposto *Sudários*, que reúne fotos de mãos femininas, este talvez com um acento feminista, já que se refere a mãos e ao trabalho cotidiano da mulher, em suas atividades domésticas.

ANA ALBANI – *A relação entre arte e política tem sido objeto de diversas exposições e debates nos últimos anos. Por outro lado, o cientista social Néstor García Canclini afirma que "estamos longe dos tempos em que os artistas discutiam o que fazer para mudar o mundo ou ao menos para representar suas transições revelando o que 'o sistema' escondia."*<sup>50</sup> *Um posicionamento crítico pode ser observado em muitos de seus trabalhos, seja na linha acima mencionada (as questões do feminino na sociedade contemporânea) ou da violência, da ecologia (como em "Memorial V – Pau Brasil", instalação apresentada na 5ª Bienal do Mercosul, em 2005). Considerando a atual configuração do sistema*

---

<sup>50</sup> CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Ed. USP, 2012. p.28.



*As you like it*, 1990, Vera Chaves Barcellos.



Exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares, Viamão/RS.

*de arte, no qual as forças do mercado parecem protagonizar uma cena marcada por grandes exposições endereçadas a uma audiência global e cosmopolita, como percebes o papel da arte (e do artista) como fomentador de uma potencialidade crítica? De alguma forma, acreditas que o exercício de uma potencialidade crítica, para além dos limites do campo artístico, dos limites da linguagem e da poética, é importante no exercício como artista?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Faz tempo que vivemos na dita sociedade do espetáculo, isto atinge é claro, também a arte, nas últimas duas décadas pelo menos. As obras que mais chamam a atenção são as que envolvem um certo sensacionalismo. Damien Hirst seria um exemplo a ser citado. Fatiar um animal e exibi-lo mergulhado no formol numa caixa de vidro causa certamente sensação. A mostra *Sensation*, (Royal Academy of Art, Londres, 1997) foi um marco nesse sentido. Embora isto sirva para que o mesmo artista realize a genial caveira cravejada de diamantes, que toca questões cruciais da ambição, riqueza, valores, vida e morte. A notícia sensacionalista ajuda a carreira de um artista e pode lhe dar a desejada fama e sucesso de mercado, assim como lhe proporcionar uma liberdade de criar qualquer coisa que se lhe ocorra. Tudo isto acontece desde o momento que o mundo da arte está condicionado ao sistema de *marketing* que promove a arte

não pelos seus valores intrínsecos sejam eles quais forem, mas pelo mito criado artificialmente sobre a figura do artista. Mas se o artista tiver talento poderá tirar partido disto para continuar criando. Mas na maioria dos casos creio que não é o que acontece.

Para mim um olhar crítico sobre a sociedade em que vivemos é crucial. Eu, francamente, não gosto da sociedade em que vivemos, principalmente no Brasil e de seus valores predominantes.

Quanto à diferença das gerações jovens nos anos 1960 ou 70 que procuravam mudar o mundo e a sociedade hoje, a maioria dos jovens quer se inserir no mundo, como se tivesse acabado a capacidade crítica. O mesmo acontece com os artistas bem jovens que antes de desenvolverem um corpo de obra, já procuram seu lugar ao sol no mercado e em fazer uma carreira e obter sucesso.

Não se pode negar que o mercado hoje tem grande influência não só na carreira de um artista como sua introdução nas coleções, como no contexto das grandes exposições e nos acervos dos museus. E se abandona o sentido político e contestador que a arte pode ter.

ANA ALBANI – *Continuando com o tema do mercado, poderias comentar mais uma vez sobre os anos 60 e 70 em Porto Alegre, quando ao par da ditadura militar configura-se um cenário econômico favorável ao surgimento de um número expressivo de galerias na cidade. Na época, um grupo de jovens artistas – que logo depois produziria o cartazete – assumiu publicamente uma posição crítica em relação ao poder que o mercado de arte poderia exercer sobre a produção artística e a autonomia das instituições culturais. Atualmente vivemos em um cenário diferente em termos políticos e em termos culturais daquele configurado durante a década de 70, mas o mercado mais uma vez parece exercer um poder muito significativo no campo da arte, de certo modo afetando a ideia ou o mito de sua autonomia, mesmo que “relativa”. Depois de comentar sobre a posição assumida pelos artistas nos anos 70 em Porto Alegre, poderia abordar estes dois momentos do mercado de arte? Como percebes o mercado para a arte contemporânea, hoje, no Brasil e em Porto Alegre, em especial?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Olhando retrospectivamente as questões levantadas no manifesto do Nervo Óptico, em 1976, essas abordavam questões absolutamente atuais e que na época ainda não

tenham sequer mostrado a ponta do iceberg que é hoje, que é absoluta predominância do mercado, como motor do que passa no mundo da arte em termos mundiais, coisa que já citei acima. Penso que existe mercado de arte no Brasil, nos grandes centros, e maior profissionalismo pelos galeristas na seleção de artistas dos quais realmente gostam de seus trabalhos, mas considero que em Porto Alegre, hoje, ainda não existe um mercado suficientemente amadurecido, e isto se deve à falta de educação artística da camada social que tem o poder aquisitivo. Temos sim algumas galerias, mas não ainda colecionadores suficientes para absorver uma produção de maior significado e valor. Creio que ainda prevalece o mercado para decorar ambientes, mas não de obras que sirvam a uma reflexão mais profunda sobre o significado da arte. Talvez falte também aos galeristas mais cultura artística para que possam exercer um papel didático paralelo ao seu papel comercial. Creio que é fundamental para um galerista ter verdadeira paixão pelo trabalho dos artistas que representa, independente da possibilidade de venda ou não.

*ANA ALBANI – Passando para outro aspecto, observo que o arquivo e a questão da memória são duas questões significativas para a compreensão do conjunto da tua produção. És uma colecionadora de imagens. E estas imagens, geradas, capturadas ou apropriadas por ti em momentos diversos, podem ser empregadas na produção de obras em situações específicas e bem posteriores. Claro, esta é uma possibilidade para quem trabalha com fotografia e imagens em geral. Considerando que tiveste longa experiência com a fotografia analógica e agora com a tecnologia digital, como percebes esta passagem, entre uma imagem que poderia ser considerada como “documento” (analógica) e outra, que expõe de modo mais ou menos explícito, seu caráter de construção?*

*VERA CHAVES BARCELLOS – A fotografia documental, eu a faço para registrar situações específicas, viagens etc, como qualquer pessoa. Mas quando emprego a fotografia dentro de meu trabalho, procuro uma extensão da imagem. Desde um princípio, mesmo utilizando a fotografia analógica ela deveria para mim assumir outros significados que não apenas o documental. Era desde o início o que estava além da imagem pura e simples. Assim, a passagem para foto digital para mim foi mais uma maior facilidade técnica, quanto a poder fotografar com*

menos luz ou com diferentes recursos ou mesmo efeitos – embora eu não abuse dessas possibilidades demasiadamente artificiais- porque não me agradam, mas creio que conceitualmente não mudou meu caminho mas me ajudou a prosseguir com minha obra. Se bem que ainda sinto uma nostalgia do quarto escuro, da luz vermelha, do milagre do aparecimento da imagem pelos químicos da foto analógica. Tanto é, que estamos fazendo uma reforma em nossa velha casa, mas eu não quis me desfazer de meu laboratório. Ainda tenho lá o ampliador e pretendo ainda voltar a copiar alguns de meus negativos pb.

ANA ALBANI – *Prosseguindo neste tema, observas alguma diferença significativa entre o trabalho decorrente da fotografia analógica – quando o arquivo era através do negativo – e agora, com os procedimentos próprios da tecnologia digital? Por exemplo, alguns trabalhos dos anos 70 ou 80, produzidos originalmente na forma de dispositivos foram passados para vídeo. Consideras que esta passagem é apenas de ordem técnica (de slide para vídeo/digitalizado) ou esta mudança de suporte tem efeitos na poética do trabalho?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Creio que te referes mais especificamente ao *Estranho Desaparecimento de VCB*, recentemente reeditado. Não me lembro de outro trabalho que tenha sido passado para vídeo dessa época. Na verdade, era uma sequência de diapositivos, feitos a partir de duas fotografias, uma de um grande sino e outra com o mesmo enquadre, mas onde apareço na frente do sino. São da metade dos anos 70. Como eu tinha essas duas fotos – não lembro se fiz alguém me tirar a fotos já com essa intenção, mas me parece que sim, que era de fazer uma animação pela rápida sequência de imagens onde por recorte e colagem eu apareceria e desapareceria. A ideia do trabalho permaneceu a mesma, mas na edição recente, apenas, fiz digitalmente mais recortes mais próximos uns dos outros e obtive mais imagens, mas ainda continua sendo uma sequência de imagens fixas que sugerem o movimento. O conceito do trabalho não mudou.

O uso da tecnologia pode dar outra cara a trabalhos antigos. O livro de artista de 1980, *Atenção I*, já citado acima, onde uma imagem era repetida em todas as páginas, enquanto frases curtas iam descrevendo desde seu aspecto geral até os pequenos detalhes, foi reeditado em 2007 com uma foto, e abaixo dela, um painel eletrônico com as frases em sequência. Mas ainda assim, o conceito fica intacto. Mas há evidentemente uma grande mudança formal e mesmo na poética do trabalho.

Há o caso também de *Os Nadadores* (1998) antes era feita uma projeção com slides, mas depois já em 2007, a sequência foi passada para DVD, por uma questão mais prática em relação aos equipamentos mais resistentes a longas horas de exposição. Mas eu quis conservar o som do clique da passagem de cada slide para caracterizar a origem.

ANA ALBANI – *Ao criar a Sala dos Pomares – espaço expositivo da FVCB em Viamão – concebeste um local adequado para a exibição do acervo da Fundação. O que consideras fundamental para a excelência de um espaço de exposição? Isto é, a arte contemporânea teria um espaço com características ideais? Como o cubo branco modernista, ou não?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Referindo-me especificamente ao espaço expositivo da FVCB, a Sala dos Pomares, o projeto é de Patricio Farias, embora tenhamos dialogado bastante sobre ele antes. Considero que a sala tem um bom tamanho para abrigar o que estamos fazendo até agora, mas sempre consideramos um espaço provisório já que existe um projeto futuro, que espera uma verba possível, de uma verdadeira estrutura museológica num espaço do terreno anexo.

ANA ALBANI – *Tendo em conta a Fundação Vera Chaves Barcellos, como percebes a conjugação dos papéis de artista e colecionadora de arte contemporânea? Quais são teus critérios para a formação e ampliação da tua coleção? O que te motiva a escolher uma obra ou um artista para integrar a coleção da FVCB?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Acho que apesar do tempo que conduzir uma Fundação de arte ocupa e consista em um trabalho intenso, conciliar com a minha atividade de artista para mim ainda é possível, porque lidar com o trabalho de outros e com a organização de mostras é um trabalho enriquecedor. Quanto à coleção ela é essencialmente formada por artistas contemporâneos, brasileiros e estrangeiros. As escolhas obedecem a critérios de qualidade e também como objetivo de preencher lacunas existentes na coleção visando obras de artistas que consideramos importantes e ainda não presentes na coleção. Em geral as aquisições são feitas através de verbas ganhas em editais, embora haja casos de aquisições feitas sem nenhum apoio, com verbas próprias.

ANA ALBANI – *Ainda sobre a Fundação Vera Chaves Barcellos: que te motivou a criar uma fundação? Consideras que teus objetivos iniciais estão sendo atingidos? Quais os principais ganhos a ressaltar neste momento e quais as maiores dificuldades? O que te motiva mais neste trabalho desenvolvido pela Fundação?*

VERA CHAVES BARCELLOS – A Fundação tem 10 anos desde sua instituição, formação de estatutos e conselho, mas suas atividades só iniciaram em 2005.

Atuar na animação cultural foi algo recorrente e acompanhou minha atividade como artista em diversos períodos, tal como fazer parte de grupos, (Nervo Óptico, 1976-78 ) e de espaços culturais (Espaço N.O., 1979-1982 e Obra Aberta, 1999-2002) o que culminou com a presente Fundação, na qual temos intensa atividade dedicada ao Programa Educativo, principalmente ao contexto da cidade de Viamão onde está inserida. Mas a Fundação e seu espaço expositivo já tem um público fiel em Porto Alegre e em outras cidades do interior do Estado. Também é um local muito visitado por artistas e teóricos que vem de diversas regiões do Brasil e mesmo do exterior. É um local que já está inserido no roteiro do turismo cultural do sul do país.

Devo citar também o nosso Centro de Documentação e Pesquisa, o arquivo de documentos, que tem sido de grande apoio a pesquisadores e estudiosos pelo precioso material sempre em expansão que reúne catálogos, folders, fotos, cartazes, cds, dvds, livros, material esse que vem sendo acumulado desde os anos 1970, vindo do que foi o arquivo do Espaço N.O. (1979-82).

212

Sobre as dificuldades que podem surgir, vamos resolvendo cada uma por vez. É claro que um apoio financeiro permanente seria o ideal. A gestão desse espaço cultural, embora tenha alguns traços pessoais, não se faz sem uma boa equipe. E tenho a sorte neste momento de contar com colaboradores que correspondem com entusiasmo ao que estamos fazendo.

ANA ALBANI – *Na tua opinião, qual o papel da arte na sociedade/ cultura contemporânea, na articulação entre centros e periferias, entre o local e o global?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Responder isto daria todo um tratado. Quem sabe deixamos isto para outra entrevista?



Exposição *Inéditos, ou quase...*, Sala dos Pomares, Viamão/RS.



*Sem título, 1998*

## corpocomopção\*

Ana Carvalho

Neiva Bohns

Hudinilson não fotografa. Fotocopia. Interage com uma máquina xerográfica, ao mesmo tempo "veículo e co-autora", como se fosse uma amante. Ou um médico legista (autoanálise metódica). Em *Narciso*, examina o próprio corpo à exaustão. No *Exercício de me ver* – viagem do olhar – não o encontramos inteiro. Ironia na metonímia: a parte é maior que o todo. Um corpo seu. Um corpo meu. O olhar percorrendo a pele, a carne sobrecarregada de sentido. Em todos os textos e imagens, a delicadeza do menino caprichoso. Poesia.

(O que o artista vê? O que o espectador faz?) Percorrer as páginas dos diários visuais de Hudinilson é assim como olhar pelo buraco da fechadura. Somos tragados pela volúpia da imagem. Associações de ideias, turbilhão. Imagens de homens, mulheres, coisas, lugares. De uma maneira, por assim dizer, warburguiana, as ideias do artista estão todas ali (nas imagens; na associação entre elas).

Formas das mais distintas origens podem se assemelhar, podem se completar, podem sugerir relações inusitadas. Redes concretas de objetos heterogêneos são unificadas pelo olhar e pelo gesto do artista. Por associação, conectamos as bordas dessas imagens/objetos e construímos sentidos. Potência.

Livro de artista feito pela agregação de imagens disseminadas pelos meios de comunicação de massa, pela seleção de coisas que agradam aos olhos e prometem prazeres, pelo desdobramento de ideias, pela

215

---

\*Texto produzido por ocasião da mostra Hudinilson Jr. – xerografias, pinturas, colagens, livros e objetos – no Espaço 0 da FVCB, Porto Alegre, 2008.



Registro da performance *Pugnar Radical*, 1984, de Hudinilson Jr., com colaboração de Cláudia Alencar, Centro Cultural São Paulo.

subversão do acaso, pela revelação, sem censura, de todos os desejos. Montagem como poética e linguagem.

Um pouco de história: no final dos anos setenta e início dos oitenta, vivia-se, no Brasil, uma fase de distensão política, que anunciava a retomada da democracia, depois de longos anos sob regime militar-ditatorial. Nas artes visuais, era tempo de experimentações de novos suportes e linguagens, e de negação dos métodos tradicionais de fabricação de imagens.

Os princípios da arte conceitual já se tinham tornado conhecidos em certos meios artísticos que mantinham contato com os principais núcleos de produção internacional. A associação entre linguagem verbal e visual, iniciada com a poesia concreta dos anos cinquenta, tornava-se central no trabalho de alguns artistas (*vide* o caso do espanhol radicado no Brasil, Julio Plaza).

O formalismo concretista – e mesmo neoconcretista – cedia lugar a obras com conteúdo crítico, de cunho político ou comportamental.



Convite exposição *Hudinilson Jr.* – xerografias, pinturas, colagens, livros e objetos – Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre/RS.

As apropriações de imagens do mundo capitalista, iniciadas pela *Pop Art*, tinham produzido, em terras tropicais, uma versão muito mais debochada, ácida e provocativa do que as vertentes norte-americana e inglesa. Ainda se estavam absorvendo as propostas espaciais e sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

O enfoque sobre as experiências físicas colocava o corpo (e todas suas possibilidades) no centro das atenções, não só nas artes plásticas, mas também na dança e no teatro. Nesse contexto, o trabalho de Hudinilson Jr. despontava na capital paulista como um libelo pela liberdade de opções, fossem elas políticas, estéticas ou sexuais.

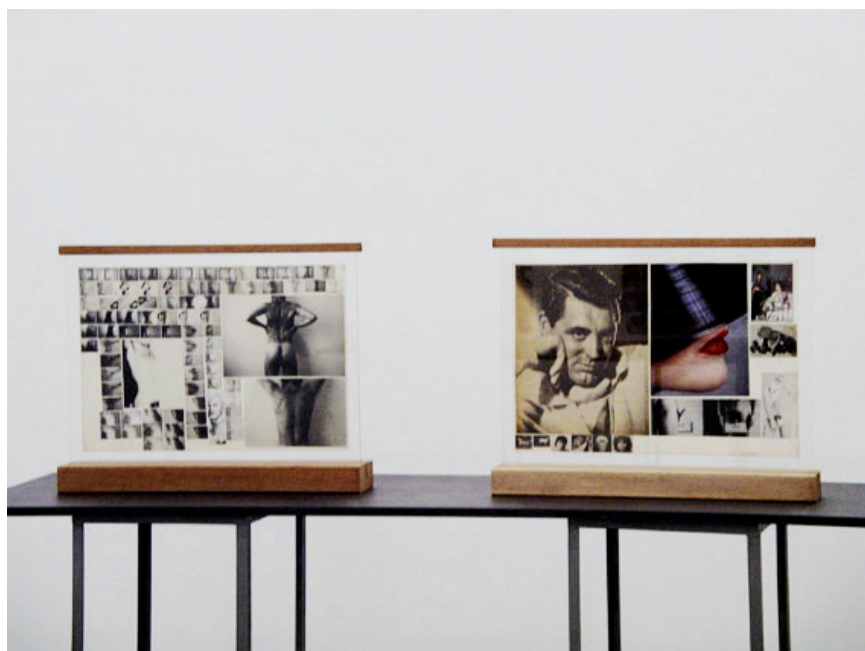
Um pouco de diferença: o jovem poeta, de corpo atlético e vasta cabeleira, foi um dos pioneiros, no Brasil, no uso de recursos mecânicos (como máquinas fotocopiadoras) para produção de imagens de grande força visual. Explorando ao máximo os recursos do meio que utilizava, obtinha resultados altamente expressivos. Desde seus primeiros álbuns, datados dos anos setenta, já recorria ao uso de formas surgidas a partir de partes de seu próprio corpo. A exuberância das formas musculosas

e a profusão dos pelos davam a perceber um corpo masculino e viril. Mas o contato íntimo do corpo com a máquina, e a relação de total entrega às sensações físicas também colocavam em questão a sua condição sexual de homem/mulher. Homemulher. Nem homem nem mulher. Ou ambos. Pessoa.

A sinceridade de uma pessoa só – um artista *outsider* – contra a hipocrisia social. Para além do exercício masturbatório e exibicionista, a ênfase do trabalho recaía sobre o prazer da descoberta do corpo, sobre o ato de desvencilhar-se dos medos e dos tabus, dos preconceitos e das determinações morais e religiosas.

Uma última questão: por que trazer Hudinilson Jr. à baila, depois de findo e exaurido o século dos mais malditos dentre os malditos, e quando as artes visuais parecem ter recuperado a saúde dos pulmões, e os bons hábitos/hálitos?

Primeiro, porque a produção de Hudinilson nos auxilia a perceber a diferença entre pureza e ingenuidade. Seu trabalho é de uma pureza brutal, sem concessões ao ingênuo ou ao espetacular. Segundo, para recordar um tempo em que não éramos tão pragmáticos. Apenas mais alegres, confiantes e produtivos. Como dizia Lacan, "antes do visto há o dado-a-ver".



Exposição Hudinilson Jr. - xerografias, pinturas, colagens, livros e objetos, 2008, Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre/RS.



*Grupo de alunos no entorno da Sala dos Pomares, Viamão/RS.*

# PROGRAMAÇÃO FVCB 2013

---

## PRIMEIRO SEMESTRE

### Exposição *Limites do Imaginário*

A Fundação Vera Chaves Barcellos inaugurou a primeira exposição de 2013, *Limites do Imaginário*, apresentando coletânea de obras de 25 artistas do acervo. Com organização de Neiva Bohns e Vera Chaves Barcellos, a mostra exibiu esculturas, desenhos, gravuras, vídeos e instalações, e tem como artistas convidados: Lia Menna Barreto, Nelson Wiegert e Lorena Geisel, além de Tony Camargo, jovem artista paranaense que exhibe seus *Videomódulos* no Rio Grande do Sul pela primeira vez.

A abertura foi no dia 13 de abril das 11h às 17h, e a visitação de 15 de abril a 20 de julho. *Limites do Imaginário*, a exposição que abriu a programação anual da FVCB, contou com a organização e curadoria de Vera Chaves Barcellos e Neiva Bohns, professora na UFPEL e diretora cultural da FVCB. A mostra reuniu trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros: Avatar Moraes, Begoña Egurbide, Boris Kossoy, Domènec, Elcio Rossini, Lia Menna Barreto, Lorena Geisel, Mario Ramiro, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Mauro Fuke, Michael Chapman, Nelson Wiegert, Patricio Farías, Ricardo Carioba, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sol Casal, Suzy Gomes, Terry Wilson, Tony Camargo, Vera Chaves Barcellos, Vilma Sonaglio e Walmor Corrêa. Todas as obras integram a coleção da FVCB.

A mostra contou ainda com trabalhos de quatro artistas convidados que, embora tenham obras na coleção da FVCB, apresentaram nesta mostra obras distintas. Lia Menna Barreto com destaque para sua *Máquina de Bordar*, da série *Sistemas cultivados*, trabalho que segundo a artista, embora datado em 1998, nunca foi exposto no sul; Tony Camargo, jovem artista de Curitiba que vem se destacando por suas videoperformances, apresentou ao público trabalhos da série *Videomódulos*; Nelson Wiegert, artista gaúcho radicado em Munique desde os anos de 1960 e que retorna com toda a força em suas recentes

e impecáveis fotografias, e ainda Lorena Geisel, artista gaúcha que mostrou um de seus objetos inéditos, *Nu feminino*.

A exposição *Limites do Imaginário*, numa espécie de reação ao rigor construtivo e racionalista da exposição anterior (dedicada à obra de Julio Plaza) propôs ao espectador o diálogo livre entre obras que provocam a imaginação do público sobre o que é real e o que é representação e inclui trabalhos em que se notam reverberações do surrealismo.

## Programa Educativo

O Programa Educativo da FVCB/2013 foi contemplado com o Prêmio Darcy Ribeiro, instituído pelo IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus, para práticas e ações de educação museal. A programação do educativo contou com visita mediada à exposição com a coordenadora do Educativo, encontro com o artista Michael Chapman, encontro com a historiadora, crítica de arte e curadora Neiva Bohns, visita ao Museu de Trabalho em Porto Alegre, além de encontro sobre como desenvolver seus projetos em sala de aula.

## Cronograma

06/04	Abertura e apresentação do Programa Educativo da exposição <i>Limites do Imaginário</i> .
13/04	Abertura e visita mediada à exposição <i>Limites do Imaginário</i> .
27/04	Conceitos e contextos da História da Arte na exposição <i>Limites do Imaginário</i> com a Curadora Prof. Dra. Neiva Bonhs.
04/05	Visita Museu do trabalho.
18/05	Conversa com o artista britânico Michael Chapman, professora de artes visuais da FURG.
22/06	Fórum de Relatos, Avaliação e certificação dos professores participantes.
	Certificado de 22h/aula.

## Elcio Rossini tem fotoperformance editada pela FVCB

A obra é uma impressão digital da fotoperformance: *Olha o Passarinho* e teve lançamento na abertura da exposição *Limites do Imaginário*.

Elcio Rossini realizou duas performances na FVCB em 2011, *Palavras e Figuras*; e *Fantasma* na abertura da exposição *Um Ponto de Ironia*, uma seleção de obras do acervo da instituição abrangendo produção nacional e internacional a partir dos anos 1970 até o presente.

Esta foi a terceira obra de artistas editada pela FVCB. A primeira foi *Eu não disse Nada*, de Lenora de Barros, e a segunda, *Evolución de la Revolución*, de Julio Plaza, uma caixa com 10 fotografias. Essas obras estão à venda enquanto houver exemplares disponíveis. A fotoperformance de Elcio Rossini tem tiragem limitada, apenas 10 exemplares e três provas de artista.

### *Dia Internacional de Museus*

No dia 18 de maio houve visita especial realizada à exposição *Limites do Imaginário*. Com a presença dos artistas Michael Chapman e Marlies Ritter, Margarita Kremer realizou mediação ao público, comentando sobre as obras exibidas na exposição.

### Doações dos artistas

Lorena Geisel, Lia Menna Barreto e Tony Camargo, artistas convidados da exposição *Limites do Imaginário*, fizeram doação ao acervo da FVCB das obras que participaram da exposição.

### *3º Fórum Estadual de Museus*

As equipes do acervo e do Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB participaram do 13º Fórum Estadual de Museus realizado em conjunto na Casa de Cultura Mario Quintana, no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e no Museu Militar do Comando Militar do Sul.

Com o tema *Políticas Museais: A memória, os avanços e a contemporaneidade*, o encontro foi promovido pelo Sistema Estadual de Museus da Secretaria de Estado da Cultura. O fórum coloca em pauta as políticas públicas que circundam os museus, analisando os processos históricos de construção museológica e as perspectivas futuras na área. Com o objetivo de reunir conhecimentos e visões diferentes, os Grupos de Trabalho intensificaram a produção de conteúdo de base para a construção do Plano Estadual de Museus e demais projetos estaduais para a área museológica.

### **Lançamento livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* no Santander Cultural, edição e produção da FVCB**

O lançamento do livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*, no Santander Cultural, foi precedido das palestras de Inês Raphaelian e Omar Khouri. A tarde de 23 de Julho reuniu um grupo vivamente interessado no legado de Julio Plaza.

Inês Raphaelian é artista plástica, gestora e produtora cultural e professora do Curso de Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, desde 1989. Foi curadora e diretora técnica do MuBE, da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, e do Museu da Cidade de São Paulo. Expõe no Brasil e exterior desde 1981 e é doutoranda em Poéticas Visuais na ECA/USP.

O público que se deslocou ao Santander Cultural desfrutou das histórias de Raphaelian sobre a longa convivência que teve com Julio Plaza, quando foi sua aluna na FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, desde a década de 1980, conhecida como a "década de ouro" da instituição, até a morte do artista em 2003. Inês relembrou as exposições que organizou posteriormente sobre a obra de Plaza, a convivência que teve com o casal Regina Silveira e Plaza, casados durante 20 anos, e ainda sobre a intensa e complexa personalidade de Plaza, artista e teórico, que em dado momento rompeu radicalmente com a crítica concentrando sua atenção nos estudos de semiótica e na pesquisa acadêmica no campo da teoria da comunicação, da arte e dos chamados multimeios, que acabaram sobrepondo-se ao seu interesse pelas artes plásticas.

Omar Khouri é poeta, artista gráfico, historiador e crítico de linguagens, além de professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", UNESP, em São Paulo. É mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

Khouri é também editor e autor da revista *ARTÉRIA*, publicação de poesia intersemiótica (cujo nº 1 é de 1975). Ele contou aos presentes como conheceu Julio Plaza, por indicação de Décio Pignatari e dos irmãos Campos, para apresentar-lhe a revista. Focando sua fala na relação de Plaza com os poetas, o palestrante contou que a aproximação de Plaza com os poetas concretistas, que resultaria nas edições dos livros de artista *Poemóviles*, *Caixa Preta* e *Reduchamp*, atribui-se ao rigor semântico e formal da poesia concreta, e observou que *Caixa Preta*, de 1975, burilou tecnicamente os *Poemóviles*, publicado um ano antes.

Khouri lembrou ainda da prolífera colaboração de Plaza com Walter Zanini (primeiro diretor do MAC-USP, no qual foi diretor por 16 anos), tanto no MAC, quanto na Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983, em que Zanini foi o curador-geral.

Plaza colaborou com Zanini na organização das exposições *Poéticas Visuais* e *Prospectiva 74*, marcos para a arte "não sistema".

Khouri concluiu sua fala, citando também a experiência do ateliê-escola *Aster*, Centro de Estudos de Artes Visuais, organizado com Regina Silveira, Walter Zanini e Donato Ferrari em São Paulo, espécie de universidade aberta em torno da qual se organizaram várias atividades com as diversas linguagens artísticas, e também sessões de vídeo e conferências.

## Seminário discute a transversalidade na arte contemporânea

O Museu de Arte Contemporânea do RS promoveu o seminário *Versões*, pontos de vista e possibilidades da Arte no museu, realizado no Santander Cultural, dia 15 de junho 2013, e contou com a participação da arte-educadora Margarita Kremer representando a FVCB. Foram abordadas questões sobre arte, educação e museus. Alguns tópicos foram sugeridos para a polêmica e o debate em torno às atividades dos museus, como os temas: "piruetas curatoriais"; "excesso de didatismo";

“o público consumidor entretido”; “o espectador construtivista” ou ainda “o consumidor educado”.

## **Meteorito de Michel Zózimo desembarcou na FVCB**

A instalação *Meteorito e Cadeira*, de Michel Zózimo, foi doada pelo próprio artista ao acervo da Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos e acatada a pleno pelo Conselho Deliberativo da instituição. A obra foi selecionada para a mostra *Rumos Itaú Cultural | 2011 – 2013*.

Desde 1997, o programa *Rumos* é o principal meio de apoio do Itaú Cultural à cultura brasileira. Valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país, premiar artistas e pesquisadores de várias áreas são os objetivos do programa. Intitulada *Convite à Viagem – Rumos Artes Visuais 2011-2013* teve curadoria de Agnaldo Farias. Foram 1.770 projetos inscritos, com a seleção de mais de 100 trabalhos de 45 artistas de todo o Brasil.

## **Convênio UFRGS-FVCB recebeu bolsistas no CDP**

O Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB foi alvo de uma pesquisa coordenada e desenvolvida pela Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, do Instituto de Artes da UFRGS.

A pesquisa foi realizada pelas bolsistas Luise Malmaceda e Laura Miguel. Entre seus objetivos gerais, esteve o levantamento histórico-documental do arquivo documental e bibliográfico da Fundação, a fim de posicioná-lo como polo referencial para pesquisa em arte contemporânea, além de promover a articulação do CDP junto aos demais setores de atuação da instituição. O CDP remonta à década de 1970 e reúne um rico arquivo documental sobre arte contemporânea, como os fundos documentais do grupo “Nervo Óptico”(1976-1978), do “Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura”(1979-1982), da “Galeria Obra Aberta”(1999-2002), da artista Vera Chaves Barcellos, o arquivo da própria Fundação e também a “Coleção Artistas e Exposições”.

O CDP conta com mais de 12.000 itens cadastrados entre catálogos, convites, cartazes, revistas, livros, entre outros tipos de documentos, além de manter um intercâmbio permanente de publicações com instituições do Brasil e do exterior.

## Lançamento *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*

São Paulo mostrou a importância do legado artístico e teórico de Julio Plaza através da presença de quase 150 pessoas no auditório do MASP na noite do dia 30 de julho. Estudantes, professores, pesquisadores, críticos, artistas, colaboradores e ex-colegas de Plaza na ECA-USP, UNESP, UNICAMP e FAAP reuniram-se para escutar os depoimentos de Inês Raphaelian e Omar Khouri que novamente contaram um pouco de suas colaborações com o artista espanhol, falecido em 2003. Após as falas, todos os participantes receberam um exemplar do livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*.

Regina Silveira e Augusto de Campos, autores no livro, compareceram ao lançamento que também contou com as presenças de Angélica de Moraes, Martin Grossmann, Hudinilson, além de Anabela e Angel Plaza, viúva e filho do artista, entre dezenas de outras pessoas mais.

A publicação foi enviada às bibliotecas das principais instituições de ensino, arte e cultura do país com as quais a FVCB já mantém um intenso intercâmbio desde sua origem. Muitos pedidos chegaram através de ex-alunos de Plaza hoje professores ligados a diferentes faculdades e laboratórios, de pesquisa espalhados pelo país e exterior o que atesta sua influência e importância na formação destes pesquisadores. A FVCB, através de intercâmbio com instituições culturais e bibliotecas do Brasil e exterior, distribuiu mais de 400 exemplares do livro.

## SEGUNDO SEMESTRE

### Exposição *Inéditos, ou quase...*

A exposição *Inéditos, ou quase...* trouxe ao público pela primeira vez na Sala dos Pomares uma ampla seleção de obras de Vera Chaves Barcellos e teve curadoria e organização de Ana Albani de Carvalho. A exposição apresentou uma seleção de obras da artista e cobriu sua longa produção desde as primeiras xilogravuras dos anos 1960, as fotografias com técnicas mistas da série *Comparações*, passando pelas séries *Testartes*, que levou a artista a Bienal de Veneza em 1976, e ainda *Atenção I – Processo Seletivo do Perceber*, o *Grito*, da série *De película* e *Cadernos* para colorir e inclui livros de artista, vídeos e trabalhos inéditos mais recentes. *Mulher / Aeroporto* da série *De Película*, pode ser visto também pela primeira vez. A exposição teve abertura no dia 14 de setembro na Sala dos Pomares em Viamão.

### Educativo recomeça

O primeiro encontro do Programa Educativo da FVCB, para o segundo semestre de 2013, ocorreu no dia 31 de agosto, sábado, das 9h às 12h, na Casa Rural, sede da Secretaria de Cultura de Viamão/RS (Calçada Tapir Rocha, 49, Centro).

Na abertura do programa, a coordenadora educativa Margarita Kremer fez uma apresentação do Programa Educativo *Sala dos Pomares: Inéditos, ou quase...* que se desenvolveu em torno da nova exposição de Vera Chaves Barcellos, a primeira da artista a realizar a Sala dos Pomares da FVCB. Foram distribuídos certificados.

### Programação

#### Curso de formação continuada em Arte | FVCB 2013/2

- |       |   |
|-------|---|
| 31/08 | Apresentação do Programa Educativo <i>Sala dos Pomares: Inéditos, ou quase...</i> e da exposição <i>Inéditos, ou quase...</i> |
| 14/09 | Abertura da exposição <i>Inéditos, ou quase...</i> , da artista Vera Chaves Barcellos.  |

- 28/09            Visita mediada pela exposição *Inéditos, ou quase...* com a artista Vera Chaves Barcellos.
- 05/10            Práticas na escola com Margarita Kremer.
- Aula com Fernanda Medeiros e Pietro Pacheco, abordando o contexto histórico nos anos 1970/1980.
- Distribuição do Material Didático.
- 26/10            Encontro com Margarita Kremer:
- Práticas em sala de aula e elaboração e supervisão de projetos articulando escola, formação continuada e Material Didático.
- 30/11            Fórum de relatos.

## Abertura do Programa Educativo

A 6ª edição do Programa Educativo da FVCB foi iniciada no dia 31 de agosto de 2013, em Viamão. A coordenadora educativa Margarita Kremer apresentou o programa aos professores, e a atividade contou com a participação da secretária de educação do município, Maria Clarice de Oliveira.

Na recepção ao grupo de professores, majoritariamente da rede municipal, Margarita Kremer discorreu sobre a importância e o significado simbólico da existência da FVCB no município, celebrando a arte como item de primeira necessidade, indispensável à formação individual e coletiva e como projeto de desenvolvimento.

A secretária Maria Clarice falou da importância da escola como o ambiente mais aparelhado para a recepção de políticas públicas que promovam a cidadania e a inclusão social, sem esquecer o grande problema estrutural do Brasil ligado à educação: formar a maioria jovem e prepará-la para o novo país que se quer construir.

O Programa Educativo da FVCB se desenvolveu ao longo deste semestre em torno da exposição *Inéditos, ou quase...* mostra sobre a obra de Vera Chaves Barcellos a partir do dia 14 de setembro. A coordenadora do Programa lembrou que nada mais inspirador do que a obra e o projeto de Vera Chaves Barcellos para personificar o desejo de divulgar a arte através da criação de uma instituição como a FVCB.

Além de abrigar uma importante coleção de arte contemporânea e promover a obra da artista, a FVCB proporciona à comunidade local o acesso ao conhecimento e ao exercício da expressão, a partir do reconhecimento de sua dimensão cultural, e potencializa o cidadão a experimentar o seu próprio caminho, a partir de suas escolhas, presentes na formação como indivíduo, elementos indispensáveis ao projeto educacional do país.

## Vera Chaves Barcellos faz mediação especial

A exposição *Inéditos, ou quase...* recebeu mediação especial da artista Vera Chaves Barcellos no dia 28 de setembro de 2013, na Sala dos Pomares da instituição. A atividade integrou o Programa Educativo da FVCB.

## Programa Educativo da FVCB na Escola Municipal Dom Diogo de Viamão

O Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos visitou a Escola Municipal Dom Diogo em Viamão no dia 05 de outubro de 2013. A equipe da Fundação foi recepcionada pela Diretora da escola, Adriana Aguiar. A ação fez parte da proposta de descentralização das ações educativas da instituição, e de parceria firmada com a Secretaria Municipal de Educação. A programação, que contou com a participação da coordenadora educativa Margarita Kremer, abordou temas como o aprender a olhar obras de arte e os desafios de trabalhar a arte contemporânea na sala de aula, entre outros.

229

## Equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo visita a FVCB

No dia 12 de outubro, recebemos parte da equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo. Galit Eilat e Pablo Lafuente visitaram a exposição *Inéditos, ou quase....* de Vera Chaves Barcellos na Sala dos Pomares em Viamão.

## Adriano Pedrosa passa um dia em Porto Alegre, visitando a FVCB e a *Bienal do Mercosul*

No sábado, dia 26 de outubro, o historiador e curador Adriano Pedrosa realizou uma visita à mostra *Inéditos, ou quase...*, que reúne trabalhos de diversas épocas da produção de Vera Chaves Barcellos, no momento em exposição na Sala dos Pomares.

Logo depois da visita à FVCB, em Viamão, o curador foi conferir os quatro espaços da 9ª *Bienal do Mercosul*, em Porto Alegre, retornando a São Paulo no fim do dia.

### Encontro com a curadora de *Inéditos, ou quase...* e Vera Chaves Barcellos

A curadora da mostra *Inéditos, ou quase...* Ana Albani de Carvalho participou de encontro com o público ao lado da artista Vera Chaves Barcellos no dia 14 de dezembro de 2013, na Sala dos Pomares, em Viamão.

*Inéditos, ou quase...* é uma exposição que reúne obras de várias décadas da criação artística de Vera Chaves Barcellos. A produção da artista ocupa a Sala dos Pomares pela primeira vez e mostra cerca de 30 obras, desde objetos inéditos dos anos 60, obras em xerografia e fotografia manipulada dos anos 70 e 80, até trabalhos mais recentes, incluindo um vídeo e dois livros de artista.

### Microssimpósios na Fundação Vera Chaves Barcellos

A Fundação Vera Chaves Barcellos realizou em sua sede em Porto Alegre, parte da programação paralela da 9ª *Bienal do Mercosul*.

O Microssimpósio, programação que integrou o Simpósio Internacional "Alguém que sabe alguma coisa...e alguém que sabe algo mais: educação como encontro e igualdade" aconteceu dia 08 de novembro, das 9h às 11h na FVCB – Porto Alegre. A coordenação da mesa foi realizada por Eduardo Veras, professor no Instituto de Artes da UFRGS e Carolina Biberg, Coordenadora de projetos na Fundação, foi a mediadora.

## Em 30 de outubro a Bienal do Mercosul realizou a programação em parceria com a FVCB

Encontros na Ilha foi uma série de viagens até a Ilha do Presídio, onde artistas e convidados produziram textos e imagens a partir da experiência no local. Uma das formas de tomar contato com essa produção artística foi participar do metaprograma de *Encontros na Ilha*, que aconteceu na Fundação Vera Chaves Barcellos, das 13h às 17h. Os participantes trouxeram seu piquenique, ideias, leituras e músicas sobre ilhas! Participação e transporte até o local foram oferecidos gratuitamente aos participantes.

## Documentários da FVCB no Canal BOX BRAZIL TV

Os canais Travel e Prime exibiram os documentários *Vera Chaves Barcellos, Julio Plaza, o poético e o político* e *Pintura: da matéria à representação* de 07 a 24 de junho. Os vídeos foram produzidos pela FVCB e a Flow Filmes.

## Laboratório de Mediação da 9ª Bienal do Mercosul

A Sala dos Pomares sediou o 1º Laboratório de Mediação da 9ª Bienal do Mercosul, ocorrido nos dias 25 e 26 de maio.

Cerca de 180 mediadores que iriam trabalhar na próxima Bienal foram recebidos pela equipe da instituição e acolhidos pela arte educadora Margarita Kremer, coordenadora pedagógica do Programa Educativo da FVCB. O Programa Redes de Formação da 9ª Bienal do Mercosul é um programa integrado e dirigido aos mediadores, professores e público em geral, e propôs a criação de uma rede de conhecimento em torno de temas presentes no projeto curatorial dessa Bienal que teve como título *Se o clima for favorável*.

O primeiro laboratório de mediação realizado na Sala dos Pomares, recebeu o grupo de 180 mediadores selecionados para a 9ª Bienal do Mercosul e visou introduzir aos participantes noções básicas de mediação, relacionando a prática educativa do mediador à noção de clima, fundamental para a concepção do projeto curatorial desta Bienal. O encontro foi constituído pelo encadeamento de atividades

e conversas incluindo a criação de estratégias educativas para lidar com situações comuns ao ofício do mediador. A arte-educadora Margarita Kremer, coordenadora pedagógica do Programa Educativo da FVCB, teve participação especial no acolhimento ao grupo de mediadores com a fala *Conhecendo novas terras*. A 9ª Bienal do Mercosul aconteceu de 13 de setembro a 10 de novembro de 2013.

## **A curadora da 9ª Bienal do Mercosul visitou a exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas***

A mexicana Sofia Hernández Chong Cuy, diretora artística e curadora-geral da 9ª Bienal do Mercosul, aproveitou uma de suas visitas periódicas a Porto Alegre para visitar a sede da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. No dia 13 de outubro, ela foi conferir a mostra *Julio Plaza, Construções Poéticas* na companhia de Bernardo de Souza, um dos curadores adjuntos da Bienal e também conselheiro na FVCB. A peculiaridade do espaço da Fundação, cercado de natureza, impressionou a curadora. Durante a visita, ela também aproveitou para conversar com Vera Chaves Barcellos e Cristiane Löff sobre as últimas edições da Bienal do Mercosul.

## **Lançamento do livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* no Museu de Arte do Rio - MAR**

No dia 04 de dezembro, a Fundação Vera Chaves Barcellos, em parceria com o Museu de Arte do Rio – MAR, realizou o lançamento do livro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*.

*Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*, cuidadosa publicação da FVCB contemplada no Projeto Conexão Artes Visuais Minc/Funarte/Petrobras por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, teve lançamento em julho em Porto Alegre, no Santander Cultural, e em São Paulo, no MASP.

*Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* é a primeira publicação no Brasil dedicada ao artista e reúne textos assinados por artistas e pesquisadores como Alexandre Dias Ramos, o poeta Augusto de Campos, Cristina Freire, o filósofo espanhol Ignacio Gómez de Liaño, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, além de um artigo de apresentação assinado pelo próprio Julio Plaza (1938-2003).

Espanhol radicado em São Paulo desde 1973, Julio Plaza engajou-se em praticamente todos os desenvolvimentos tecnológicos das artes, do videotexto, à holografia, à arte digital, pioneiro que foi em várias dessas experiências, envolvendo novos suportes e novas mídias. O livro inclui imagens de suas obras, desde as primeiras criações nos anos 1960, na Espanha, até suas últimas produções no Brasil, com cronologia do artista. O livro traz encartado um DVD com o documentário *Julio Plaza – o poético e o político*.

## **FVCB recebe pela segunda vez Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça**

Com o objetivo de incentivar a produção das artes visuais no país, a Fundação Nacional de Artes, órgão vinculado ao Ministério da Cultura, lançou, em 2009, o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Pela segunda vez consecutiva, a Fundação Vera Chaves Barcellos foi agraciada com o prêmio, neste ano com o projeto Sala dos Pomares – Novas Aquisições. Foram adquiridas 28 obras dos seguintes artistas: Ana Miguel, Angelo Venosa, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Eliane Prolik, Elida Tessler, Luciano Zanette, Mara Alvares, Maria Lucia Cattani, Marcos Fioravante, Milton Marques, Pedro Escosteguy e Romy Pocztaruk.

## sobre os autores

Adolfo Montejo é paulista (1954) e mora no Brasil há mais de 24 anos; é poeta, crítico, curador independente, tradutor e artista visual. Colaborador de diversas publicações culturais de Espanha; correspondente no Brasil desde 1998 da revista de arte internacional, *Lápiz* (Madri), colaborador da revista *Art Nexus* (Colômbia) e da *Guia Folha* (Folha de São Paulo). Suas últimas produções em livros em poesia são, em poesia: *Anúncios* (Katarina Kartoner, Florianópolis, 2012); em arte: *O Outro Lado da Imagem e outros textos – A Poética de Regina Silveira* (Edusp, S. Paulo, 2012), *Poesis Bruscky* (Cosac Naify/APC, S. Paulo, 2013) e *Mário Carneiro – Trânsitos* (coautor, MinC, Circuito, Rio de Janeiro, 2013). As últimas curadorias são as seguintes: *Fotografia transversa* (Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão/Porto Alegre, 2014), *Ana Vitória Mussi – Imagética* (Paço Imperial, Rio, 2015, com Marisa Flórido César), *Lula Wanderley – Não tudo na vida é Política e Futebol* (Estúdio Dezenove, Rio de Janeiro, 2015). Ganhou o 1º *Premio Mário Pedrosa de ensaio e cultura contemporânea* (Fundação Joaquim Nabuco, 2009) e mais recentemente o XV *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia* (Funarte, 2015). Como artista, as últimas exposições individuais foram *Poética & Sinais* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2013) e *Outros poemas* (Estúdio Dezenove, Rio, 2013).

Ana Albani de Carvalho é Doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte (Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes, UFRGS) com estágio junto a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris, França). Possui mestrado (1994) e graduação (1985) na mesma área. Desenvolve pesquisas sobre Arte Contemporânea no Brasil, com ênfase na produção realizada durante os anos 1960 e 1970. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – IA/UFRGS (gestão 2013 a 2015). Professora, pesquisadora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (Mestrado e Doutorado) e do Departamento de Artes Visuais (IA/UFRGS), desde 1996. Também integra o quadro de professores orientadores do Mestrado em Artes Visuais da UFSM (RS). Coordenou a *Galeria da Pinacoteca* do Instituto de Artes (UFRGS) entre 2007 e 2010 e o *Projeto UNIARTE* (Unicultura – Pró-Ext-UFRGS), responsável por curadorias e exposições de arte. Integra a Coordenação do Laboratório de História

da Arte, vinculado ao Departamento de Artes Visuais (IA/UFRGS) e a Comissão Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – gestão 2011 a 2013. Integrou a Direção Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB). Coordenou a pesquisa no Centro de Documentação e Pesquisa na FVCB, desenvolvendo projetos de curadoria e expografia.

Ana Paula Meura tem especialização em Pedagogia da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012-2013) e graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição (2008-2011). Atuou como coordenadora do acervo artístico e colaboradora nas ações do Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Trabalhou como professora de arte nas instituições EEEM Nísia Floresta e no Colégio Pró-Futuro, ambas em Viamão (RS). Foi mediadora na Bienal do Mercosul e no Centro de Informação e Memória do Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina. Atualmente faz graduação em Museologia na Universidade Federal de Santa Catarina, atua como professora de arte na Escola Básica Professora Francisca Raimunda Farias da Costa, em Palhoça (SC) e segue com pesquisa na área da arte e educação.

Carlos Krauz. Porto Alegre, RS, (1958), bacharel em Artes Plásticas – Pintura (1993) pelo Instituto de Artes – UFRGS – Porto Alegre, RS; mestre em Poéticas Visuais na mesma instituição (2001). Oficinas com José Rezende na Universidade Federal de Espírito Santo (1991) e com Carlos Fajardo na Casa de Cultura Mario Quintana, (1992). Exposição individuais: Espaço Cultural ESPM Sul; *diante / através*, (2015); Bordas, Galeria Augusto Meyer, Casa de Cultura Mario Quintana, ambas em Porto Alegre, RS (2012). Exposições coletivas: Conversas Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, RS (2016). TRIO Bienal Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ (2015). Prêmio Marcantonio Vilaça Edição Especial - Trajetória, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ (2014). Cor, Luz e Movimento, Centro Cultural Minas Tênis, Belo Horizonte, MG (2014). O Triunfo do Contemporâneo, Santander Cultural, Porto Alegre, RS (2012). Obras em coleções: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS

Carlos Wladimirsky nasceu em Porto Alegre (RS), em 29 de junho de 1956. Foi um dos integrantes do *Espaço N.O.*, associação de artistas atuante em Porto Alegre de 1979 a 1982, que desenvolveu e promoveu manifestações artísticas experimentais, fundamentais para o desenvolvimento da arte contemporânea local. Dedicou-se inicialmente ao teatro, ao cinema experimental e às performances. Desde o início dos anos 1980 dedica-se ao desenho e posteriormente à pintura e à joalheria (a partir de 1990) e à cerâmica (a partir de 2002). Entrou em contato com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992) e com a produção de jóias de René Lalique (Ay, Marne, 1860 – Paris, 1945) em 1990 quando em viagem por Portugal. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS).

Carolina Biberg Maia é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e graduada em Gestão Cultural na Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos). Inicia suas atividades na área da cultura durante a faculdade de Artes Visuais, sendo colaboradora no Santander Cultural durante sete anos. Na instituição, trabalhou em diversas áreas, como atendimento ao público, ação educativa e controle e execução de projetos culturais. Foi mediadora na Bienal do Mercosul e atualmente é coordenadora de projetos culturais na Fundação Vera Chaves Barcellos. É responsável pela coordenação das áreas educativa, CDP, acervo e comunicação, e realiza ainda organização de todos os projetos da instituição, entre eles exposições, ciclos de palestras, programa educativo, publicações e demais atividades da instituição.

236

Claudia Rüdiger é formada em Comunicação pela Famecos-PUC/RS, e estudou Arte, História e Literatura na Espanha. Entre 2010 e 2013 foi responsável pela Assessoria de Imprensa da FVCB.

Fernanda Medeiros é historiadora e coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos. Curadora no Acervo Independente. Editora na *Cactus Edições*. Estudante de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ismael Monticelli vive e trabalha em Cachoeirinha (RS). Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2010) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL, 2014). Realizou a exposição individual *Todas as coisas, surgidas do opaco*, curadoria de Luisa Duarte (Santander Cultural, Porto Alegre/

RS, 2014). Participou de exposições coletivas como *Mensagens de Uma Nova América – A Poeira e o Mundo dos Objetos*, 10ª Bienal do Mercosul, curadoria geral de Gaudêncio Fidelis (Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS, 2015); *SharedSpace – Music Weather Politics*, 13th Prague Quadrennial of Performance Design and Space, curadoria de Sodja Lotker, Simon Banham e Aby Cohen (TopičSalon, Praga/República Tcheca, 2015); *Ficções*, curadoria de Daniela Name (Caixa Cultural, Rio de Janeiro/RJ, 2015); *Vértice*, curadoria de Marília Panitz, Marisa Mokarzel e Polyanna Morgana (Museu Nacional dos Correios, Brasília/DF, 2015; Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro/RJ, 2015); *Situações Brasília*, curadoria de Cristiana Tejo, Evandro Salles e Ricardo Sardenberg (Museu Nacional da República, Brasília/DF, 2014-2015); *A Casa dos Pais*, curadoria de Raphael Fonseca (Casa Contemporânea, São Paulo/SP, 2014); entre outras. Foi contemplado pelo XII Concurso de Artes Plásticas Contemporâneas do Goethe-Institut Porto Alegre, onde realizou a exposição individual *A Paixão Faz das Pedras Inertes um Drama* (2011). Foi destaque na seleção da Bolsa Iberê Camargo 2011 e premiado no *Festival de Fotografia HTTPpix* (Instituto Sérgio Motta, São Paulo/SP, 2010).

Lia Menna Barreto é artista plástica. Em 1985 forma-se bacharel em desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e realiza exposição individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), em Porto Alegre. Participa do 10º Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1988, na Fundação Nacional de Arte (Funarte), no Rio de Janeiro, no qual é contemplada com o prêmio aquisição. Entre 1993 e 1994, vive em São Francisco, nos Estados Unidos, e estuda na Stanford University com bolsa concedida pelo programa International Fellowship in the Visual Arts, da America Arts Alliance. Em 1997, expõe na 6ª Bienal de Havana, na Bienal de Los Angeles e na 1ª e 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997 e 2003) em Porto Alegre. Participa das mostras Limites do Imaginário(2014) e Destino dos Objetos (2015), Sala dos Pomares, FVCB, em Viamão, RS.

Luiza Piffero é mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte. Graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2008). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Cultural em publicações impressas e *online*. Atualmente atua como editora-assistente no jornal Zero Hora.

Margarita Santi Kremer. Rosário, Santa Fé, Argentina, 1966. Marga, como é conhecida, é artista plástica e pedagoga. Atualmente é coordenadora das ações educativas da Fundação Vera Chaves Barcellos. Integra o Conselho do Museu de Arte Contemporânea do RS 2011/ 2014. Coordena o Setor de Mostras e Exposições da CAP da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, de junho de 2010 a junho de 2011. Professora e pesquisadora em Artes no CAEF/UFRGS e consultora para projetos culturais com grandes públicos de 2008 a 2010. Ministra diversos cursos de capacitação em ações educativas pelo SEM/RS e instituições particulares como o Museu da PUC/RS e o MUHM/RS. Em 2007, foi coordenadora das ações educativas da exposição *No Ar, 50 anos da Comunicação do Grupo RBS*. Foi membro da Comissão Cultural do Fórum Mundial de Educação, outubro de 2001. Atuou também como Coordenadora Pedagógica das ações educativas do *Projeto Êxodos* do Fotógrafo Sebastião Salgado em 2000 e da I, II e III edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Michel Chapman é radicado no Brasil desde 1981, participou em grupos da vanguarda europeia na década de 60: *Exploding Galaxy* – Londres, 1967/70 e *Zanzibar Films* – Paris, 1968. Em 1969 fundou a revista *L'idiot International*, em Paris junto com Sylvina Boissonas, Jean Edern Hallier, Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre, entre outros. Atuou com Karin Lambrecht e Heloisa Schneider da Silva nas artes visuais no Rio Grande do Sul na década de 80. Mestre em Artes Visuais (HDK, Berlim, 1983) e Doutor em Engenharia de Produção, na área de Mídia e Conhecimento (UFSC, 2003). Atualmente leciona no curso de Artes Visuais da FURG.

Neiva Maria Fonseca Bohns é mestre e doutora na área de História, Teoria e Crítica das Artes Visuais, formada pelas Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Trabalha como professora e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS). Também atua como curadora e crítica de artes visuais. É Diretora Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos, com sede em Porto Alegre e Viamão (RS).

Vera Chaves Barcellos nasceu em Porto Alegre, RS, Brasil, em 1938. Nos anos 1960, dedicou-se à gravura depois de estudos na Inglaterra e Holanda. Em 1975, aprofundou seu conhecimento em técnicas gráficas

e em fotografia, com bolsa do British Council, no Croydon College, em Londres. Em 1976, fez parte da representação do Brasil na Bienal de Veneza com o trabalho Testarte. Desde os anos 1970, tem atuado na animação cultural de Porto Alegre, figurando entre os fundadores do Nervo Óptico (1976-1978), do Espaço N.O. (1979-1982) e também da galeria Obra Aberta (1999-2002). Em 2005, instituiu uma fundação que, dedicada à arte contemporânea, leva seu nome e é presidida pela artista.

Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior. Participou de quatro Bienais de SP e de exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estado Unidos e Austrália. Desde a década de 80, realiza instalações multimídia, empregando, além da fotografia, muitos outros meios.

Entre suas exposições individuais nos últimos anos estão as seguintes: *Enigmas*, FVCB, Porto Alegre (2005); *O Grão da Imagem*, no Santander Cultural, Porto Alegre, (2007); e *Imagens em Migração* (2009), no MASP, SP, que lhe rendeu um prêmio da Associação dos Críticos de São Paulo. Realiza a instalação *Per gli Ucelli*, no Octógono da Pinacoteca do Estado, São Paulo, (2010), *Derivas*, na Bolsa de Arte em Porto Alegre (2011).

Como artista convidada, participou da exposição *Cegueses* no Museu de Arte de Girona, Espanha (1997), do *Panorama da Arte Brasileira* em São Paulo (1997); do *Salão Nacional do RJ*; da exposição *Pasaje de Ida*, na Galeria Antonio de Barnola, Barcelona; de *Território Expandido* no Sesc Pompéia, SP (2000); *Sem Fronteiras*. Mostra de abertura do Santander Cultural, em Porto Alegre (2001).

Participou da *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (2005) e da mostra *MAM na Oca, Arte Brasileira do Acervo do MAM SP* (2006).

Em 2007, foi agraciada com o Prêmio Joaquim Felizardo, em Artes Plásticas, Porto Alegre, RS. Ainda em 2007, fez parte da mostra *Anos 70 – Arte como Questão*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Em 2008, participou da representação oficial brasileira na ARCO, Madri, Espanha. No mesmo ano, expôs na Galeria Vermelho, SP, o trabalho *Casasubu*. Esta série fotográfica também foi exposta no Goethe Institut, em Porto Alegre, logo a seguir. Em 2008, *O Grão da Imagem – uma Viagem pela Poética de Vera Chaves Barcellos* recebeu o Prêmio de Melhor Exposição Individual, na segunda edição do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Teve editada a série fotográfica *Per(so)nas*, por Ediciones Originales, Espanha. Em 2009, participou da mostra coletiva *Multiples*, junto com Peter Friedl e Carlos Pazos, com curadoria de Antonio Zuñiga, na Galeria Palmadotze, Vilafranca Del Penedès, Barcelona, Espanha. Desde 1986, vive entre Barcelona e Viamão, situada na região metropolitana de Porto Alegre. Há alguns anos tem também nacionalidade espanhola.

Em 2010, realizou a curadoria da exposição *Silêncios e Sussurros*, que inaugurou o espaço expositivo da FVCB: Sala dos Pomares, em Viamão. Dividiu curadoria com Neiva Bohns na exposição *DES | ESTRUTURAS* e com Alexandre Dias Ramos na exposição *Julio Plaza, Construções Poéticas*, ambas mostradas em 2012, na Sala dos Pomares, e novamente, com Neiva Bohns, na mostra *Limites do Imaginário*, em 2013.



## Editorial

La Revista Pomares tiene como principal objetivo la difusión del trabajo que viene realizando la Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB), institución dedicada al arte contemporáneo. Artistas, críticos, curadores, investigadores, profesores brasileños y extranjeros de destacada actuación en las artes visuales componen el Consejo de la Revista.

Después de três años, la Revista Pomares retorna a lectores con esta edición especial de los ejemplares 3 y 4, en versión bilingüe, portugués-español, documentando las actividades de los años 2012 y 2013. La publicación cuenta con textos sobre las exposiciones recientes, recuerda muestras anteriores realizadas entre los años 2007 y 2008, y presenta entrevistas inéditas con artistas.

En 2012, además del extracto del texto *O livro como forma de arte*, de Julio Plaza, contamos también con una excelente reflexión de Adolfo Montejo Navas, poeta y crítico de arte, sobre este importante artista, que ha tenido una bella retrospectiva en la Sala dos Pomares de nuestra Fundación, pero todavía carece de pesquisa y mayor divulgación de su trabajo. Michael Chapman, artista participante de la exposición *DES|ESTRUTURAS*, nos ambienta en su trayectoria; desde su intensa participación en el grupo The Exploding Galaxy, con David Medalla y otros artistas, a sus incursiones por Rio Grande (en Rio Grande do Sul (RS), ciudad en donde reside actualmente. Fernanda Medeiros, historiadora y coordinadora del CDP – Centro de Documentação e Pesquisa, presenta técnicamente el Centro, mostrándonos el sistema de organización del archivo. En la sección de Noticias, la periodista Luiza Piffero conversa con el artista Carlos Wladimirsky, quien nos recuerda detalles de su trayectoria desde sus performances con el grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* hasta los días de hoy, en los que se destaca como maestro en el arte del dibujo, pintura y la orfebrería. En la sección de Archivo, recordamos la exposición *Não existem dois elefantes iguais*, con curaduría de Ana Albani de Carvalho y Neiva Bohns, realizada del 17 de septiembre de 2007 al 31 de enero de 2008 en el Espaço 0 de la Fundación Vera Chaves Barcellos, en Porto Alegre (RS).

En 2013 contamos con una reflexión sobre la exposición *Limites do Imaginário* de Neiva Bohns, directora cultural de la FVCB, profesora e investigadora del Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas (RS). Neiva nos convoca a pensar sobre las relaciones entre el arte, la vida y la ampliación de los límites de las experiencias humanas, entre otros temas. Carlos Krauz, artista integrante del grupo *3X4*, nos narra las experiencias del grupo en sus visitas a los talleres de importantes artistas a lo largo de los años; también presenta la visita realizada a los talleres de Vera Chaves Barcellos y Patricio Farías que resultó en una instigadora exposición que inauguró la nueva Reserva Técnica de la Fundación Vera Chaves Barcellos. Se relatan detalles del ambicioso Programa Educativo de la FVCB desde su inicio hasta mediados de 2013. Seleccionado en una licitación del IBRAM – Instituto Brasileño de Museos –, el proyecto na escola, Sala de los Pomares: experiencias en arte contemporánea en la escuela, extiende su Proyecto Educativo a la región metropolitana de Porto Alegre, Viamão y alrededores.

Contando con el apoyo de la Secretaría Municipal de Viamão para el transporte de los alumnos, la Fundación, bajo la coordinación de la arte-educadora Margarita Kremer, realizó visitas guiadas a las exposiciones; ofreció un Curso de Formación Continuada en Artes para profesores; elaboró material educativo; promovió encuentros con artistas; brindó ponencias con curadores, investigadores e historiadores del arte; entre otros. Carolina Biberg, responsable por el área de proyectos de la FVCB, relata, con ayuda de Ismael Monticelli, los detalles sobre el proyecto *Sala dos Pomares – Novas Aquisições* a través del cual se adquirieron 29 obras nuevas de diversos artistas. Este proyecto le valió a la Fundación, por segunda vez consecutiva, el Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. En la sección de Entrevistas, Lia Menna Barreto habla, en una larga entrevista hecha por Claudia Rüdiger, de sus trabajos de manera muy

divertida sobre su infancia y sobre su actuación en el circuito cerrado de las artes. En la sección Archivo recordamos la exposición individual Hudinilson Jr, realizada del 07 de abril al 01 de agosto de 2008, en el Espaço 0 de la Fundação Vera Chaves Barcellos, en Porto Alegre (RS).

Por último, y no por eso menos importante, se presenta un resumen de las actividades realizadas en 2013 en la Fundação Vera Chaves Barcellos. Se destaca también *Inéditos, ou quase...*, que es la primera exposición individual de Vera Chaves Barcellos realizada en la Sala dos Pomares, en Viamão (RS).

¡Les deseamos una excelente lectura, y que Pomares continúe dando muchos frutos al arte y a la reflexión!

Fundação Vera Chaves Barcellos

## artículos

### El libro como forma de arte\*

Julio Plaza

#### El Libro Artístico

El libro es un volumen en el espacio. Es una secuencia de espacios (planos) en los que cada uno se percibe como un momento diferente. El libro es, por lo tanto, una secuencia de momentos.

El libro es signo, es lenguaje espaciotemporal.

El texto verbal contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una estructura autónoma espaciotemporal en secuencia. Una serie de textos, poemas u otros signos, distribuidos por medio del libro y siguiendo un orden particular y secuencial, revela la naturaleza del libro como estructura espaciotemporal. Esta disposición revela la secuencia, pero no la incorpora, no la asimila.

El libro es un sintagma sobre el cual se proyecta el paradigma página.

No obstante, a la linealidad impuesta por el libro (por el sistema de lectura) puede sobreponérsele la similitud. Si el libro impone límites físicos, formales y técnicos fijados por la tradición, también impone una lectura y una lógica del discurso en el lenguaje escrito y discreto que puede, sin embargo, sustituirse por la analogía del montaje. Como ya lo dijo Apollinaire: "Es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente". Esta sustitución defendida por Apollinaire codifica precisamente el proceso acelerado de las mutaciones del lenguaje en nuestra época. La lectura del mundo cotidiano, hace ya tiempo, se ha distanciado de la reducida gama de métodos tradicionales fijados hace siglos por el libro: la influencia de los grandes carteles de la imagen y textos esparcidos por la ciudad y, sobre todo, los medios masivos de comunicación nos proporcionan datos culturales que corresponden a los módulos de nuestra época, creando, por otro lado, interrelaciones no solo del tipo intermedia como también interlengua.

Si los libros son objetos de lenguaje, también son matrices de sensibilidad. El hacer-construir-procesar-transformar y crear libros implica determinar relaciones con otros códigos y, sobre todo, apelar a una lectura cenestésica con el lector: de esta manera, los libros no son más leídos, sino oídos, tocados, vistos, tirados y también destruidos. El peso, el tamaño, el desdoblamiento espacial-escultural son tenidos en cuenta: el libro dialoga con otros códigos.

El "libro de artista" se crea como un objeto de diseño, dado que el autor se preocupa tanto con el "contenido" como con la forma y hace de esta última una forma-significante. Mientras que el autor de textos tiene una actitud pasiva en relación al libro, el artista de libros tiene una postura activa, ya que es el responsable por el proceso total de producción porque no crea en la dicotomía "continente-contenido", "significante-significado". Esta actitud se refleja principalmente en los libros analógico-sintético-ideográfico, mientras que los libros de arte conceptual, documental, siguen el modelo de la lengua verbal, adquiriendo un carácter analítico-discursivo.

Levantar el problema del libro de artista es levantar automáticamente otros dos aspectos que son inherentes y que delimitan la producción del libro como trabajo artístico: primero, las relaciones entre el libro y su sistema de producción industrial, y segundo, las relaciones de las artes entre sí, sobre todo entre la literatura y los demás lenguajes, como: el periódico, la fotografía, el telégrafo, el cine, la propaganda y también tipos de reproducción tradicional como técnicas reproductoras de lenguajes artístico-visuales.

En primer lugar, desde una perspectiva ya histórica, el advenimiento de la sociedad de masas, en la cual la obra única entra en crisis no por el conocido argumento de la introducción de la fotografía, sino, de acuerdo con Walter Benjamin, por la contemplación simultánea por parte de un gran público y por la pretensión de la obra de arte de llegar a las masas. En la época de su reproducibilidad técnica, la cantidad se vuelve calidad y, lo que es importante para este estudio, "el crecimiento masivo del número de participantes modificó la naturaleza de las participaciones", o sea: la masa se coloca como matriz de comportamiento frente a la obra de arte<sup>1</sup>.

Por otra parte, el arte, debido a la acción de los medios de reproducción gráfica, se transformó en el "Museo Imaginario" (Malraux) por la reproducción cuadrigráfica. El artista, tradicionalmente considerado un productor artesanal, se ve obligado a industrializarse por presión del sistema industrial de emisión y comunicación del arte.

Aún sobrevivientes, las artes plásticas tradicionales ya no están formadas, como en el pasado, por medios privilegiados de la visualidad delante de la enorme producción y difusión de imágenes hechas por los mismos medios masivos de comunicación. La obra de arte única, sin características de reproducibilidad y difundida solamente a partir de reproducción cuadrigráfica, no tiene condiciones de competir, desde un punto de vista cuantitativo, con los medios visuales actuales, producidos industrialmente.

Desde una perspectiva como esa es natural que el artista de las nuevas tendencias busque, a partir del uso de medios con mayor difusión por canales de masa (aunque en la práctica esta difusión esté fuera de su alcance), aumentar su audiencia.

En segundo lugar, lo que apuntamos también como un factor inherente a la producción del libro como trabajo artístico remite a la necesidad de una visión semiótica que se refiere a la percepción de los diferentes tipos de lenguaje que los diferentes medios vehicular. Esta percepción incluye todas las operaciones de interinfluencias que un lenguaje puede ejercer sobre los otros, lo que se denomina proceso de intersemiotización. Se trata, por lo tanto, de la captación de las ligaciones (diferencias y semejanzas) existentes entre los diferentes tipos de lenguaje. No restan dudas de que el lenguaje artístico también ha sufrido los efectos y presiones de estos códigos diferentes, así como los ha afectado también. Esto, de hecho, podría explicar, bajo ciertos aspectos, el proceso de transformación ininterrumpida de las artes, que tratan continuamente de rearticularse en la realidad mutable del lenguaje. Este proceso de ruptura en las artes empezó a germinar hace menos de 200 años. Y hablar de dos siglos atrás es hablar del advenimiento de la revolución industrial, que, en términos de la prensa, ya empezó a desarrollarse alrededor el siglo XV, concretamente con Gutenberg. La industrialización y la producción mecanizada pusieron en crisis no solo la artesanía, sino también el arte de germen artesanal, hasta entonces reverenciada y venerada por su carácter de objeto único y auténtico.

Aquí empieza la historia del arte moderno –una historia de crisis. La multiplicación de los códigos generó y continúa generando profundas mutaciones en el mundo del lenguaje, continuos cambios en las funciones entre los sistemas de signos, y el lenguaje artístico se ha venido transformando, revolviéndose en sus impactos y generando a cada instante una nueva fase de sí mismo. De ahí nace la necesidad de desarrollar una percepción que sea capaz de sentir e inteligir las operaciones de interinfluencias que un lenguaje puede ejercer sobre otro. (conferir 2)

Sin embargo, cabe destacar todavía, junto con los factores incidentes anteriormente mencionados, otro factor de transformación de las técnicas artísticas bajo las actuales condiciones de producción. Esta transformación solamente reafirma la constante relación histórica entre el arte y las técnicas de comunicación visual sincrónicamente en uso. Recién ahora esta relación se presenta más consistente. Mientras los medios

tradicionales se sujetan a modos de producción individual y artesanal, los nuevos medios acogen las condiciones más avanzadas de la producción social. Como consecuencia, el objeto artístico hoy se presenta transformado, volviendo difícil la delimitación de su artísticidad por las rupturas en las coordenadas usuales de identificación del arte; creando nuevos marcos y confundiendo con su medio, llega a definirse por su forma de presentación: videoarte, mail-art, holograma, computer-art. La pérdida de la tradicional "especificidad" de los medios artísticos todavía provoca situaciones límite, en las cuales un objeto se considera arte solamente por su inclusión en un contexto de arte. En este punto de vista es que se inserta el libro de artista.

El libro es un espacio, montaje de espacios

La creación del libro como forma de arte comporta un distanciamiento crítico con respecto al libro tradicional; refutándolo se recrea la tradición en traducción creativa, haciendo surgir nuevas configuraciones y formas de lectura. Con el paso del sistema lineal para el simultáneo, cambió también la sistemática de lectura: dejamos de lidiar con símbolos abstractos y pasamos a hacerlo con figuras, dibujos, diagramas e imágenes. Libro es un montaje de signos, de espacios donde conviene diferenciar los diferentes tipos de montaje ya que ese procedimiento "es el proceso fundamental de la organización de los signos icónicos". Se distinguen, básicamente, tres tipos de montaje que son extensivos a todo el arte contemporáneo.

1. Montaje sintáctico: el mensaje estético es fuertemente autorreferente, orientada para sí mismo; de ahí proviene su carácter ambiguo, pues está básicamente organizado por la similitud. Se encuentra en el cubismo, sobre todo en Mondrian, y en la plástica minimalista. En el cine el montaje sintáctico se encuentra también en Eisenstein con la película "O encouraçado Potiomkin" y en "Limite", de Mário Peixoto, con claro predominio de la similitud y del juego visual. En términos de libro de artista, el montaje sintáctico está en los libros que tienen su soporte como forma significativa, en donde existe interpenetración entre la información y el soporte, como es el caso del libro objeto, el libro poema y también el libro obra. O sea que se considera la estructura espaciotemporal del libro; en estas condiciones el libro es intraducible para otro sistema o medio.

El libro, en este caso, permite el intercambio o montaje de sus hojas, creando y recreando estructuras poéticas (Colidouescapo). Permite establecer una secuencia espaciotemporal recuperando la información anterior como memoria (Poética-Política), explotar en el espacio en busca de significados (Poemóviles), ser destruido en el acto de hojearlo (Aumente sua renda) o incluso permitir la circularidad a partir de dos posibles lecturas: comienzo por cualquiera de las dos tapas.

2. Montaje semántico o collage: es lo "normal medio" del universo icónico (dejando claro que esta clasificación no representa una escala de valores ni tampoco un estudio diacrónico). El montaje semántico (collage), aunque destaque la similitud, tiende hacia la diferencia, la contigüidad, como sucede en el periódico, en el cubismo de Picasso y Braque, en la pintura de Klee y Kandinsky. Como ejemplo de libro podría citarse "Alice no país das maravilhas", de Lewis Carroll y con ilustraciones de John Tenniel, en el que el artista busca una similitud de significado, pero no de forma. En William Blake, ilustrando un poema de Edward Young, o incluso Eugène Delacroix con las litografías que ilustran "O Corvo", de Edgar Allan Poe en la traducción de Mallarmé (París, 1885).

3. Montaje pragmático o bricolaje: la tendencia es la mezcla y la unión de elementos provenientes de otras estructuras estéticas. Rauschenberg transita por el bricolaje de la misma manera que lo hace por el happening y la performance. Es lo que Marcel Duchamp propone en su libro "La Boîte-en-Valise" al montar un pequeño museo portátil con las reproducciones en miniatura de sus "ready-mades". El bricolaje está en la Praça da Sé de São Paulo, kitschizado por las élites culturales con un amontonado de esculturas, así como en la estación terminal de la misma ciudad. El llamado Arte Postal y sus soportes de repro y producción tienden al bricolaje, marcando una fuerte tendencia a la estética de la recepción. Las publicaciones colectivas de trabajos creativos, los libros intermedia y los documentos forman parte de este tipo de montaje.

## CUÁDRO SINÓPTICO DE LOS LIBROS DE ARTISTA

Libro como soporte de los elementos	EJE DE SIMILITUD: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÁMICO			EJE DE CONTIGUIDAD: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÁMICO			JULIO PLAZA
	Libro ilustrado	Poema-libro	Libro-poema Libro-objeto	Libro conceptual	Libro documento	Libro intermedio	
Libro volumen en el espacio: Estructura espacio-temporal.	Soporte pasivo.	La información puede ser dispuesta en otros medios o soportes. Espacio temporalizado y poesía espacial.	Soporte significativo como objeto espacial, isomorfía e espacio-tiempo.	Soporte pasivo, discurso temporal.	Soporte pasivo, discurso temporal.	Intersoportes discurso espacial.	Libro como subproyecto, abstraído de su función.
LENGUAJES: Verbales y no verbales	Traducción de un discurso para otro. Paratextual, complementación de significado, arbitrario.	Publicación en forma de libro como la forma más adecuada.	Isomorfía, Soporte, Información.	Registro de pensamiento e ideas, investigación sobre lenguajes, investigaciones sobre objetos del pensamiento.	Registro de eventos, happenings, o sucesos de existencia precaria temporal o libro como memoria.	Atrio intersemióptico, intermedios multimedios.	Parodia, ironía o libro como material artístico/subversión del libro o como objeto de registro de conocimiento.
CRITERIO	Montaje semántico, Escritura visual en relación de sentido y significado, montaje pragmático o collage.	Montaje semántico/ Montaje sintético. Escritura visual, tendencia a la simultaneidad.	Montaje sintético escritura visual analógico-sintético-ideográfico. Espacio-tiempo.	Montaje pragmático, ilustración.	Montaje pragmático, narrativa visual y ilustración.	Intertextual, todos los tipos de intercódigos polifónicos y montaje.	Montaje pragmática como collage, transformación del libro en objetos y otros lenguajes artísticos.
ARTES	Discurso verbal ilustrado con códigos artísticos, dibujos, pintura, collage, topografía etc.	Tendencia al discurso espacial -plástico.	Ideográfico y pictográfico.	Interdisciplinariedad antropología lingüística, filosofía y ciencia.	Fotografía, dibujos documentación informaciones y diagramas.	Todos los posibles.	Artes tridimensionales. Esculturas, objetos, happenings, eventos, performances y sucesos.
EJEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" "LIFE" "Organismo-Órgasmo" "Poetamentos" "Oxigénesis" "História de dois quadrados"	"Coliduescapo" "A ave" "Poética-Política" "Poemóviles" "JP Objetos" "Aumente sua renda"	"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings - assemblages" "Tem Days Off" "Livro-catálogo sobre os graffitis"	"Boite em valise" "Caixa Preta" "Arteria" "Armar"	Esculturas Objetos
AUTORES	John Tenniel, Gustave Doré, Edouard Manet, William Blake, Eugène Delacroix, William Morris, Burne-Jones, Pablo Picasso y Fernand Léger.	Mallarmé, Augusto de Campos, Décio Pignatari, El Lissitzky, Ronaldo Azeredo y Maiakowsky.	Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino, M. A. Amaral Resende, Noigandres, Julio Plaza, Villari Herrman y Ronaldo Azeredo.	Jan Dibbets, Michel Baldwin, Piero Manzoni, Art Language, Goup Terry, Aiknsons y Grupo Fluxus.	Allan Kaprow, Grupo Fluxus y Joseph Beuys.	Marcel Duchamp, Octavio Paz, Ronaldo Azeredo y vários.	Lucas Samaras, Dadaístas, Surrealistas y Jaspers Johns.

El libro como categoría. Artística adjunta a las Categorías Tradicionales del Arte: Pintura, Grabados, Esculturas

Tipología de libros de artistas en los siglos XIX y XX

Al realizar una primera aproximación al cuadro esbozado al lado, que se propone a reunir todas las categorías de libros encontradas, vemos dos grandes grupos: el libro sintético-ideográfico y el libro analítico-discursivo, privilegiando respectivamente la similitud-simutaneidad y la linalidad-contigüidad. El cuadro, en la lectura horizontal, nos ofrece los paradigmas característicos del libro: autor, tipo de lenguaje, intención de la creación, etc. Ya en la lectura vertical, nos da el sintagma libro. En el primer grupo aparecen:

Libro ilustrado

Poema-libro

Libro-poema, libro objeto o libro-obra y en el grupo inmediatamente próximo, vemos:

Libro conceptual

Libro-documento, de rasgos analítico-discursivos.

Ya en la tercera columna vemos el libro intermedia como aquel que posee un carácter de atrito y polifonía intersemiótica.

En la última columna, y ya fuera de los libros de artista, tenemos el *Antilibro* como una categoría donde la idea del libro disipa y extrapola para otro lenguaje. El Antilibro no se considera, por lo tanto, un libro de artista, aunque sea, eso sí, una obra de arte.

De la misma manera, el libro texto, el libro sobre arte y toda publicación que no refleje un trabajo artístico sobre el libro, también se han excluido de esta relación sinóptica.

El cuadro sinóptico pretende registrar aquí las características dominantes de los libros de artistas. Para poder comprender mejor cada tipo de libro, escogeremos un modelo ejemplar como siendo aquel que mejor codifica las características de la categoría. En este análisis nos centraremos principalmente en las relaciones dominantes de los sistemas semióticos empleados; no nos detendremos, por lo tanto, en el análisis de la obra como un todo, pues esto llevaría a la producción de otro libro sobre cada libro.

\*El extracto reproducido arriba forma parte del emblemático texto de Julio Plaza en el que analiza el libro de artista bajo diferentes aspectos. Dicho texto fue publicado integralmente en dos ediciones de la revista *Arte em São Paulo* – en los números 6 y 7, del año 1982, respectivamente. Recomendamos la lectura. La primera parte del texto puede ser accedido en la página: [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf)

## Julio Plaza, un buscador de lenguajes

Adolfo Montejó Navas

247

*“La creación no está en las columnas del templo, sino entre columnas.”*

*Leonardo da Vinci*

*“El arte es un bien que hace mal.”*

*Julio Plaza*

I

Tal vez la característica más central de la poética de Julio Plaza (Madrid, 1938-São Paulo, 2003) sea ser un buscador de lenguajes, un artista e poeta (criador) en el que la producción de obras (repertorio e imaginario), sólo se guía por la tentativa inédita de encontrar nuevas fórmulas artísticas y hacer que de ellas emane concepto, poesía, lenguaje (o metalenguaje, si nos circunscribimos al imperativo de una actividad no libre de pensamiento, en definitiva, de poética en el proceso de conceptualización). Incluso, pasando por cima de las propias formalizaciones, porque la semilla de ideas y proyectos pesaba tanto como las obras en sí (lo que ocurre en las colecciones museográficas de Brasil más cerca de su actividad, como en el caso del MAC-São Paulo<sup>2</sup>); e independientemente, por lo tanto, de su propia trayectoria biográfica y artística que se

evaluó en tres complejos culturales diferentes: España, Puerto Rico y finalmente Brasil. De hecho, el diseño geográfico cultural de este triángulo revela que forma parte de un linaje de artistas que intercambian sus raíces en el horizonte<sup>3</sup>, antes de que las nuevas trashumancias – mucho más de viajero y con la categoría de lugar más diluida – de los artistas contemporáneos globalizados.

Y será ese lado de *homo faber*, de hacedor, lo que explica en parte la gran diversidad de caminos y vertientes originadas por su actividad de largo recorrido: artista, poeta, diseñador gráfico, multimedia y también organizador de exposiciones, teórico y profesor, aunque hay algunos aspectos medulares que construyen, de manera subyacente, una teoría del arte como una reflexión estética continua. En este sentido, el hecho de que haya ministrado clases durante gran parte del tiempo que vivió en São Paulo no solo alimenta, como amplía esta última circunstancia, por lo que también se puede decir que Julio Plaza era artista, profesor, mentor de algunas generaciones<sup>4</sup>, y atento a los signos cambiantes de los tiempos.

Este rasgo de artista en proceso de búsqueda lingüística – como verdadera matriz y praxis en tránsito – sirvió para alcanzar el territorio más fascinante que existe actualmente: las nuevas tecnologías y su afiliación al territorio de la comunicación – aunque no sepamos a ciencia cierta qué comunicación es esa, sin duda estaríamos hablando mucho más de una comunicación poética que de una estandarizada únicamente por el imperio de los medios de masas. En sentido estricto, hay que decir de inmediato que se trata de un punto neurálgico de su obra de arte, en que en ningún momento se disfraza la tensión entre las coordenadas del lenguaje de la invención y las vehiculadas por la objetivación comunicacional. Otra pregunta, sin embargo, es la conciencia de este nuevo marco llamado *infoesfera*, que aún estando vivo el artista, pero sobre todo, unos años más tarde, ha alcanzado macro extensiones exorbitantes, y no precisamente tan liberadoras – a pesar del registro interdisciplinar de la web y sus derivados democratizadores de la cultura informática en red (y que el arte postal ya inauguró en un cierto sentido).

La consecuencia de la falta sumaria de una evaluación cultural (expositiva, bibliográfica)<sup>5</sup> que esté a la altura de Julio Plaza – curiosamente tanto en Brasil como en España –, este acercamiento crítico sólo puede remedar una indagación más grande, a expensas, entonces, de un ensayo más abarcador y profundo.<sup>6</sup> De cualquier modo, si existe un punto de partida en esta biografía que ya se signifique como potencia artística, empieza en las experiencias constructivas de la mitad de los años 60, cuando la irrupción plural de numerosos artistas en pleno franquismo representa la liberación formal y semántica (dígase política) al mismo tiempo. Se reconoce, en estas primeras preocupaciones aún más formales, una relativa implicancia poética – política latente en su trabajo, que se configurará mucho más explícitamente más adelante y que tendrá frutos de diferentes matices, hasta sus últimos años (de ahí que se hace irresistible, pasando por alto el tiempo, no mencionar los *ejercicios antibélicos* llamados de *As mil e uma... (bombas)*<sup>7</sup> donde el bombardeo ocurrido en la guerra del Golfo adquiere una visualidad verbo-visual cáustica y dura, con palabras cayendo y dejando en mala posición a los presidentes de los países involucrados, incluyendo, con notoriedad, el español). Algo que se puede rastrear en otros momentos de su producción más iconográfica, en las obras que se hibridan y hacen bailar los signos y sus significados, como un giro semiótico de la visualidad, la ideología y la política, y donde el valor cultural de la imagen siempre añadido sufre una intervención / erosión de su lado más dominante en dirección de otra nueva semántica. Y esta es una circunstancia pionera de otra mejora de la imagen con su presencia y no sólo la representación que los estudios visuales posteriores de “girar la imagen” (JT Mitchell, 1994) explicarán.

A este contexto pertenecen muchos trabajos serigráficos – uno de sus territorios preferidos – donde la ironía visual se manifiesta, cuando no la mordacidad, en la desconstrucción de imágenes: una imagen de Lenin con su famosa perilla triangular aparece con otra forma parecida, pero ya perteneciente al vello del pubis femenino o la del Capitán América sujetado a una geometría tan paradójicamente constructiva como *pop*. De hecho, en su obra gráfica abundante se repotencia el valor de la imagen como la iconografía en el choque cultural, la presencia de signo diverso, sumar Malévich y Duchamp, Mondrian y el *arte pop*, sin notarse ninguna contradicción. Como obras que prometen una saludable vuelta, y que no dejan de ser referencias simbólicas de su constelación cultural, a la que la poesía visual de Moholy-Nagy o Gabo se suma al neoplasticismo holandés; así como

en el contexto español, como el artista reconoce intrahistóricamente, se reconoce el valor lapidado de la pintura de Zurbarán, el pasaje concentrado en el límite del horizonte de Castilla, el orden de la luz inscrita en el romántico y el volumen en los castillos, así como la diagramática geometría árabe, tan presente arquitectónicamente.

También aparece esta latencia política en algunos libros de artista emblemáticos, como *Poética Política* (1969/1977) y *Evolución de la revolución*<sup>8</sup> (1972). En los dos ocurren cosas con la dinámica de su lectura, ya que esta pone al lector en el proceso de una metamorfosis, desde los risueños presidentes norteamericanos Nixon y Johnson, que se transforman paulatinamente en la figura anónima de una vietnamita armada, como si fuese el velo de una transparencia que muestra otro desnudo, el segundo caso; y el de toda una cartografía geográfica accidentada que rompe los moldes de representación conocidos, el primer ejemplo. Así, *Poética Política* un libro cartográfico al revés, una meditación plástica del régimen, de forma que la geografía nos pasa en su codificación, como si fuese un candado a ser abierto (imagen, evidentemente colocada por el artista en el centro del libro). En este caso, cada página presenta un dibujo de un país de Latinoamérica, en el exacto lugar que ocupa en el mapa como una mancha negra, pero aislado, único, de tal forma que solo juntando/reviendo todas las hojas, o solo si fueran transparentes, podríamos ver el mapa del continente completo. Ya en otra parte, la mudanza de las manchas continentales presenta una danza geográfica que relativiza las posiciones hegemónicas<sup>9</sup>.

Sin embargo, y retomando cierta secuencia histórica, el territorio primero del artista en España se orienta hacia una experimentación constructiva, que no abandonará nunca como eje operativo y conceptual, pero que acabará teniendo otras vertientes o modulaciones. En mi arte, las estructuras primarias y minimalistas toman forma al mismo tiempo en que surgen en el horizonte poético el arte combinatoria, permutable y modular, la cual se codifica en "obra abierta"<sup>10</sup>. En estos comienzos españoles la atracción por las estructuras modulares tras de una inicial pintura de cuño aun telúrica, está manifestada en rítmicas secuencias espaciales (*Programación*, 1968) y relieves y conjuntos de colores / luz que pronto podrán verse reflejados de otra manera, en superficies de papel, corte y plegado (esculturas gráficas que se convertirán en *poemóviles*), y que no es absurdo sintonizar con obras de Amilcar de Castro y Franz Weissmann, y antes con Jorge Oteiza, como otra forma de concreción espacial.

De esta forma, las proposiciones que establecen *Composición Positivo Negativo con Simetría Giratoria y especular* (1966) como pintura sobre chapa que entraña cierto movimiento, o aun más evidentemente *Rotor luminoso* o *Sin título (composición geométrica)* o *Planos* (todas del mismo año, 1966), por ejemplo, son el análisis de formas-estructuras, a favor de una geometría que sale de la planaridad – y que en Brasil tendría en Sérgio Camargo una cierta familiaridad – y que el artista, en su estadia corta en Puerto Rico, ha llevado hasta la realización de esculturas modulables, que aún se conservan en el campus universitario de Mayaguez, y que se vuelven explícitos más tarde en las formas tridimensionales de *Objetos* (1969), una obra maestra cuyas serigrafías de colores planos pop básicos (colores) reúnen su devoción analítica por la concavidad y convexidad del espacio, por los espacios internos/externos que son un "continuo flujo y reflujo de tensiones y huecos y volúmenes" (como señalado anteriormente Ignacio Gómez de Liaño, en 1967). La edición tuvo una colaboración seminal de Augusto de Campos, un poema que se abría en sus combinaciones *vocabulares* de plegamiento espacial ideada por Plaza y sería nombrado *poemóvil*.

Esta condición de rigor visual, y de visión, digamos, tan austera y ascética, que asocia racionalidad y arte, haciendo del arte algo más calculado y pensado que expresivo, forma parte de una generación estética significativa en España (el grupo *Equipo 57* entre ella)<sup>11</sup>, en el que Plaza se inscribe, y que corre en el borde del retorno de la polaridad figurativa-abstracta; esta causa estética, que reúne análisis y experimento, recibirá contornos más sinuosos e insinuantes en Brasil – incluso mayor libertad – a partir de otras experiencias fronterizas (ya sea por medio del libro del artista u objetos o de un perfil más conceptual), a través de una visualidad sintonizada en la sociedad de masas y mediáticas, ampliadas con formatos distintos, en placas metálicas, fotografías, esculturas u obra impresa, algunas de ellas inscritas como piezas en los libros, o en el terreno de los medios más tecnológicos, caso del video, o videotexto, las holografías... y léase textualidad en movimiento, en otra función signica) ya como instrumentos incorporados para las artes plásticas con pleno derecho. Bajo esa perspectiva, Julio Plaza se inscribe de forma pionera, sobre todo a partir de los años 70, en la cultura visual que

permeabiliza las poéticas digitales, en la interfase entre el arte, la poesía, la ciencia, la tecnología, en un intenso proceso de hibridación, resultado de su investigación siempre paralela y convergente como artista y teórico, acercando todo al discurso crítico-sensible que camina en partes iguales hacia la creación y la reflexión (el *doublé* comprometido de artista e investigador).<sup>12</sup>

Sin embargo, el predominio de la investigación (teoría, ensayo) como un fin y como medio también suponía el abandono de las coordenadas del mercado del arte, sobre todo, su calidad de miembro requerida. Y en este sentido, la Cooperativa de Producción Artística en los años 60 en España, de la cual formó parte, en conjunto con Elena Asins, su primera esposa, Luis Luga y otros; y la fundada por él, ya en Brasil, STRIP, sigla divertida que, traducida, significa Sindicato de los Trabajadores de la Industria Plástica o Poética, establecen sincronía pertinente.

Bajo un recorte histórico, y en un nuevo *flashback*, ocurre, mientras estaba en Río de Janeiro en 1967, algo importante en su carrera: el interés y reconocimiento de aspectos de la cultura industrial, la semiótica, la estética de información y comunicación visual, como él mismo reconoce "en ESDI (Escuela Superior de Diseño Industrial, en traducción literal), artes gráficas, diseño industrial y comunicación visual, definitivamente, entra en mi campo de interés y se integran con mis investigaciones y poéticas." En Puerto Rico, Regina Silveira, artista y segunda esposa Plaza, pone el acento en otro giro trascendental en su biografía: la renovación del repertorio – otra conceptualización de la práctica artística – en parte por vivir en la isla centroamericana desde otro contexto artístico plagado de importantes visitas internacionales procedentes del universo de Nueva York (Robert Morris, Frank Stella, Rafael Ferrer, entre otros). Era el carácter de un arte más performático y el procesual, donde la concatenación de la conducta y el conceptualismo regía la desmitificación de la obra de arte aura, genérica, cosificada. En Puerto Rico, Plaza también comienza de forma *sui generis* su lado docente, específicamente, de lenguaje visual, así como el curso *Proposiciones Creativas*, celebrado en Porto Alegre, UFRGS en 1971, incide (en estas circunstancias). Lo que coincide con la renovación de los medios de reproducción que Plaza adoptará de forma constitutivamente a su poética tan vinculada a las superficies y el papel de las impresiones, o más tarde, a otras superficies de la imagen más tecnológica, dentro del imaginario digital.

## II

Al ver las sucesivas y todavía fragmentadas exposiciones dedicadas a su trabajo, es notable la exigencia casi absoluta que el artista se imponía para hacer valer las obras y objetos de atención estética en su potencia y significados y no tanto en su idolatría o multiplicación. No estamos hablando de una obra inflacionaria, sino, de hecho, de rasgo más ecológico y esencial. En gran medida, el itinerario plaziano que toma forma a través cuestiones, en primer lugar, oriundas del constructivismo geométrico y de orden nítidamente abstracto, así como, en otro orden, aparece la importancia siempre creciente del metalenguaje como reflexión teórica y práctica – inscritas en las propias obras – y, casi en consecuencia, el papel que el conceptualismo o arte como idea son para el artista la matriz generadora de la estética, así como también el campo de la traducción inter-semiótica que permite establecer analogías entre campos disímiles, es decir, realizar obras transversales. Otros ejes que se pueden contemplar también, como operativos en su poética, y que se articulan con estos rasgos mencionados, son la propia reflexión de imagen y la estética de comunicación – una atención avanzada para la cultura visual que ya se iba imponiendo en el litigio con la imagen del arte– así como la interrelación palabra-imagen, de las cuales dan fe muchos trabajos.

Históricamente, la atención por la obra gráfica de Julio Plaza se puede considerar un puente entre la primera obra en España (basado más en la investigación de relieves y espacios en el ámbito de las piezas que alcanzaban el límite de pintura / escultura) y más tarde en Brasil, ya incipiente en las actividades en curso en Puerto Rico: sea la pionera muestra de arte postal *Creation/Creación*, (1972) u obras-libro como *Signspaces* (1967/1969) tan significativas a este respeto. Se trata de una herencia de peso constructivo, pero que se amplía para el serial, para otras coordinadas menos clásicas y más mundanas donde el bastidor *imagético* se pluraliza: el terreno de la poesía expandida en numerosos soportes (incluso el correo), el arte postal como denominador que permite vehicular la articulación *signica* del texto y la imagen, toda una visualidad en régimen abierto (ya

transdisciplinario). No podemos olvidar que uno de los trabajos significativos de Plaza fue el cuidado editorial y el diseño de publicaciones alternativas que intercalaban la poesía y las artes plásticas en sus páginas como laboratorio lingüístico, y que reflejan la vitalidad casi colectiva del artista (que su faceta de profesor universitario también dimensionaba).

Es necesario recordar aquí que la llamada era *post-verso*, después del derrocamiento del monopolio de bellas letras y, por lo tanto, con el presente y el vigor de la poesía experimental (el turno de la poesía expandida, dentro de la cual la poesía concreta era parte crucial), desde mediados del siglo XX, la mayoría de las publicaciones híbridas e interdisciplinarias alcanzó una importancia y un papel simbólico extraordinario: en ellas, Julio Plaza tuvo papel importante, tanto para en *On / Off* y cuidados como editor (proyectos, organización, supervisión y impresión) marcó todas las revistas (la mayoría de São Paulo) de una forma u otra. Esta producción vinculada a la revista de poesía intersemiótica era todo un síntoma también de esta confluencia de las artes gráficas, la poesía visual y las artes visuales; una frontera de creación que parecía aludir a un lindero artístico que ejemplificó como pocos en la escena, y no sólo de Brasil.

Otra consideración importante casi implícita, pero medular en su obra es la combinación de la palabra y la imagen. Esta simbiosis conquistada es un territorio creativo en el que la ironía semántica dice mucho a aquellos que ven las retraduccioness o traslaciones de íconos en otra cosa. En este contexto, resulta especialmente significativa la preocupación de Julio Plaza por la cultura de los medios de la nueva sociedad de masas, y, por lo tanto, por el universo de fricción que el arte y la cultura establecen de forma continua o periódica. Incluso podemos decir que esta preocupación por la naturaleza de las imágenes se sintoniza con el nuevo valor que tienen en el nuevo contexto de la cultura visual y los estudios visuales que empiezan a tener lugar simbólico en la cultura de nuestro tiempo, como se ha comentado anteriormente.

Lo que se da con intervenciones verbales y visuales diversas (la mirada de la Gioconda repetida y asociada con *Galeria Galeria Alegria Alergia* o con *C'znn* escrito sin vocales sobre la reproducción de un paisaje del mencionado maestro francés) o aun con la materialización del lenguaje escrito convirtiéndose en visual (el caso de la colección de placas de metal, de naturaleza urbana, como una señal de que se refiere a la investigación lingüística, como el famoso título de Wittgenstein indicaba, donde la frontera del sentido está continuamente latente, en peligro, al borde de la lengua y la realidad: *69, Artefacto o Linguagem* – este prácticamente recortado – serán parte de un conjunto de signos que señalan la otra recodificación semántica con su presencia / representación en jaque).

Como correlato explícito de su obra poética en su totalidad, se cuentan numerosos ejemplos de juegos de lenguaje y confluencia abierta de signos gráficos de todo tipo (la serie *Técnica do pincel*, 1974, hecha en colaboración con Regina Silveira, reunía la impresión serigráfica y el diseño de tinta, imaginario artístico y la pedagogía cultural). Sobre todo, trabajos de verdadero enlace textual-visual, de simbiosis conceptual: *Event, Concept, Art, Ecology, Action, In.for.ma.tion*, entre otros, é una serie de serigrafías de 1972, ejemplar en mucho aspectos: por um lado, por el trabajo con imágenes de segunda generación, oriundas muchas veces de la cultura industrial o comunicacional<sup>13</sup>, derivado de una previa preocupación por la imagen que desmitifica su aura a través del tratamiento y reproducción, haciendo de ella una negociación iconográfica y no una estética precategorial. Este interés tan benjaminiano explica el desvío de imágenes fotográficas (nada puristas) para la serigrafía, para otro comportamiento y la experiencia visual, como una especie de fotograbado, una interfaz donde la retícula de la imagen era trabajada como significante, en sintonía con el discurso conceptual vehiculado en fragmentos textuales, de modo alguno, narrativos (afortunadamente, para distanciarnos de la palabra tan en boga).

Y también era omnipresente – como dice Omar Khuori – el encantamiento por las palabras (*Braquebra*, 1990), por juegos anagramáticos y paranomásticos y, por extensión, podemos decir, de los signos, ya sea como textualidad visual, la iconografía o traducciones inter-semióticas. Juegos de palabras como *Uroborus* (1990), por ejemplo, que da fe de una ironía letal: la frase gastada de Stefan Zweig (1936), *Brasil – país do futuro* es una serpiente semántica como un eterno retorno, convirtiéndose la cola de la caligrafía sibilante: *Brassilpaissdooofuturoboross*. O también *Icones são redondos* (sin fecha) frase que talvez sea otra declaración de principios estéticos, también humorística, del carácter lábil y resbaladizo que la visualidad contemporánea tiene, porque el lenguaje depende de metáforas visuales, el estado de animación de las imágenes (ver el socarrón video

*Descanso*, 3, 1978 en monitor de TV en un vacío de programación). Como parte de un repertorio de imágenes que son logotipos en estado de giro de tuerca, giro visual (como un candado que se convierte en la bisagra del libro *Poética, Política*). Y considérese – en toda su importancia semántica – el lugar que los valores que tenían en su trabajo, como *Anarquitecturas* (1970), realizado con José María Iglesias, o *Antifotografías* (1972-1973), que, con sus edificios de reflejo y sitios diferentes como bisagras contrastadas, presentadas como imágenes-antídoto de la imagen aurizada.

De hecho, Plaza defendió esta tesis intersemiótica, de original procedencia del lingüista Román Jakobson y también desarrollada por Haroldo de Campos, en el que traducir significa conseguir “efectos similares con diferentes medios” (Valéry) para obtener la “equivalencia en las diferencias” traducido (Jakobson). Si en la traducción entre formas verbales (poemas, en su mayoría) el proceso traductor tiene lugar en el mismo medio (escritura), en idioma diferenciado, sin embargo, la tendencia es despertar los sentidos latentes de forma metafórica. En la “transmutación” se hacen relevantes las relaciones entre sentidos, medios y lenguajes, acentuándose ahí un distanciamiento entre estos aspectos. Los medios, como instrumentos de traducción, ofrecen las cualidades necesarias a los caracteres de los signos, sus apariencias. Los medios artesanales, industriales y electrónicos y los procedimientos poéticos nos muestran cómo traducciones entre diferentes sistemas de signos absorben las cualidades materiales de estos mismos medios e interfieren en las apariencias, calificándolas .

Si en la poesía concreta, el ámbito de la lírica oriental y la adoración por estudios de Fenollosa apuntan a una fascinación consciente de la síntesis imágética, de la partitura sonoro-espacial, en el caso de Julio Plaza existen muestras de esta misma atracción en el poema de Basho, *O velho tanque*, traducido visualmente por partida doble (poema visual y el teletexto y la colaboración histórica con Haroldo de Campos) o ejemplos de traducciones intersemióticas de piezas líricas de otros (otro *haikai* de Basho en la versión de Alicia Ruiz y trasmutado por Julio Plaza em videotexto). Pero quizá el mayor ejemplo en su propio trabajo sea un sencillo poema visual-objetual de un fósforo apagado cubierto por una tira: una imagen de economía ideogramática: una suma visual que es una resta, una síntesis minimalista.

No están distante de eso, aunque pertenezcan a otro diapason cultural, siendo homenajes a dos figuras centrales del siglo XX, John Cage e Marcel Duchamp: *I Ching Change* (1978) – una vez más la confeccionalidad oriental trasmutada con el Occidente, como el músico estadounidense lo hacía – y *Reduchamp* (1976, con Augusto de Campos). En el primero, el azar tan decisivo en la obra del músico estadounidense se traduce en un tema que reúne las variaciones geométricas paginadas. Pero con respecto al libro duchampiano, se trabaja en dos frentes de unión: la porosa, narración crítica de Augusto de Campos, y la *iconografía simbólica* realizada por el artista español<sup>14</sup> en forma de “iconogramas” (fragmentos-signos iconizados).

Ya como una topología real de otra poesía visual se manifiesta en todo su esplendor la pléyade de márgenes que los libros -artefacto, en tres dimensiones, libros-cajas ofrecen una gran variedad de propuestas gráficas objetual, poemas visuales tridimensionales, esculturas verbales, iconografía textual en una verdadera lección de los signos en rotación. Véanse las experiencias de *Poemóviles* (neologismo redondo de A. de Campos que se refiere a su movilidad) y *Caixa Preta*, obra que comparte el sueño mítico de Mallarmé, de todo aspirar a tener el destino integrado de un libro. Lo que ocurre en las obras mencionadas son, principalmente, dos cosas: en primer lugar, “la forma plástica avanza en el espacio” (J. Plaza *dixit*) produciéndose un deseado paso de formas geométricas escultóricas a otra dimensión, estructuradas en tres dimensiones de papel, en simbología con el universo libro: estructura poéticas para versos espaciales; en segundo lugar, y en la asociación de formas y poemas se produce, cabe destacar, una instalación verso, visualmente, en la escala de un libro ampliado. De hecho es sorprendente darse cuenta en la construcción poética de estos libros un tránsito del plano al espacio y del espacio al plano<sup>15</sup>. *Caixa Preta* é rotundamente ejemplar en esto: la configuración de “cubogramas” que, por una parte, tridimensionalizan los textos poéticos de Augusto de Campos con ángulos y perspectivas para distorsionar y, por otro, presentan una descomposición de esculturas para ser montadas, haciéndose eco de los cuboides de Oteiza (cuboides descompuestos para obtener la matriz de Malevich, *circa* 1973).

A pesar de las estrechas colaboraciones con Augusto de Campos, tan fundamental en tantas direcciones, y de otra manera más episódica con Haroldo de Campos – y de

su consiguiente amistad duradera, por lo tanto con ellos – Julio Plaza parece haber conservado cierta autonomía estética; eso significa no haber entrado por completo en la poética concretista (en parte debido a que el momento la época más ortodoxa y programática de la poesía concreta había terminado, incluso para sus principales protagonistas y tal vez debido a que la membresía constructiva era relación de afinidad y también de diferencia). La cuestión puede ser menor, según cómo se mire, pero pertinente, en vista de la falta de comentarios críticos con esta aplicación.<sup>16</sup> Aún más si cabe, en base, también, a las coincidencias de criterio sobre la obra de arte como proceso – recuérdese el énfasis del movimiento *poema-proceso* en este punto, así como el conocimiento de su estancia en Río de Janeiro (época do ESDI) de poetas de este movimiento (Wladimir Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá), según su propio testimonio.<sup>17</sup> El mismo énfasis en el valor de uso, el proceso combinado a la función del espectador *homo ludens* – como defiende en el texto *Librobjeto* – y en las actividades artísticas que se rigen más por el ser que por el resultado objetualizado (su famoso curso de Porto Alegre *Proposições criativas*, 1972) siempre ha sido un punto de conexión más allá de la estricta poesía concreta, que también fue el exponente *ad latteri* singular por su ascendencia europea constructiva y la contribución también poética.

Otro objetivo importante del análisis es la estética de la comunicación, un aspecto de atención preferencial del artista, que supera, en gran escala, los espacios clásicos de representación artística. De ahí que la atención a la deriva del signo estético es el reconocimiento de un campo en expansión, que supera, evidentemente, las intituladas artes plásticas. Ya estaríamos en el espacio público donde las imágenes de todo tipo se cruzan con muy diferentes semánticas y producciones simbólicas. Tampoco es ajena a esto la mirada sobre la creación, la producción y la comunicación del signo estético – su comentada colaboración en publicaciones de naturaleza fronteriza en la que la poesía es un gesto expandido, visual, territorio gráfico que pasa a otros canales, o su interés en multimedia, videoarte, videotexto, la holografía como arte en movimiento, en transformación.

A pesar de su convicción reflexiva, su actitud teórica constante, Plaza siempre reconoció que había una brecha abismal entre lo que se ve y lo que se dice, haciendo hincapié en la condición del arte como un lenguaje y no como un discurso. O, en otras palabras, tomando nota de la importancia de la cultura visual, es decir, de lo que se dice sin palabras, por su reserva de sentido (que está más en su espectro o sombra que en su forma definida). “El arte es demasiado importante para dejarla en manos del... verbo”, señalaba en junio de 1977, con motivo de su exposición, la instalación *La(o)s Menina(o)s*, una meditación velasqueña sobre a la ambigüedad espacial. El meta-espacio de Velázquez por el que ha sido atraído también Waltercio Caldas (entre otras obras, su libro *Velázquez*, 1998), ofrece una instalación, que hasta el momento es recordada. Y que se encuadra en otro tipo de mirada o comprensión de lo visual, más libre ya del dominio y competencia de lo lingüístico. El reconocimiento, de su parte, de las ausencias contenidas en los objetos de arte indica una sintonía mayor por la capacidad de agenciar que las imágenes tienen, incluso, además de lo estético.

### III

Hacer cumplir el enunciado de los dos títulos utilizados, que demarcan aquí situaciones y semántica oportunas: sea por la creación nunca deja de ser un territorio “entre”, en situación de paso, de interface (de registro, de lenguaje, de imaginario, incluso de época), siempre bajo el signo de “lo que pasa entre las formas interesa más que sus propias formas,” de acuerdo con un Plaza davinciano (*Holotempo*, 1987), como su deslizamiento de la naturaleza de las imágenes unieran a Da Vinci con la cultura de hoy; o bien, en otra dirección – y sirva como remate ideológico, crítico – para dimensionar el objetivo de la ironía perversa del artista, de que el arte es una actividad que hace tan bien porque su foco y su práctica no favorecen tanto el lugar común ni prometen ser artículo de conveniencia, precisamente, por estar fuera de orden, de regla – o no será – y más cerca de la excepción, lo que representa enfatizar el conflicto arte-cultura (percibiendo que la cultura sí promete, política, democráticamente, ese bien, a pesar de que sea otra cosa saber aquel que lo consiga).

Lo que, por su parte, no deja de producir otro eco más distante, pero oportuno: el binomio de la creación y la salvación, que como considera Giorgio Agamben, a pesar de ser caras

de la misma moneda, mantienen su tensión, inveterada atávicamente en la historia de las culturas. “En las culturas de la Edad Moderna, filosofía y crítica heredaron la obra poética de salvación (que ya en la esfera sagrada había sido confiada a la exégesis); mientras que la poesía, la técnica y el arte heredaron la obra angélica de la creación”<sup>18</sup>. Forma parte de la característica del artista reconocer el contrapunto de esta herencia. De hecho, la doble condición de Julio Plaza de artista e investigador, diseñador y teórico, expande la resonancia de esta polaridad milenaria, siempre condenada a apalparse nuevamente, a ecoarse, como una posibilidad de pertenencia, de *reliqatio*. Y uno de los campos metafóricos donde tal vez más ha dado frutos esta interrelación fue el espacio del libro del artista, ya que además de tener trabajos emblemáticos – comentados superficialmente estas líneas- donde se exploraban las dimensiones, el espacio y la idiosincrasia de formato de libro más libre y ampliado, Julio Plaza también teorizó sobre la naturaleza y clasificación, como soporte que era el medio y el destino plausible de experimento, de otro recorrido y constelación artística.

Por otra parte, ya sea con “La vida es una cosa / extraña al hombre”, tal y como aparece escrito en una placa de metal grabada, o con la frase provocativa “El arte es un bien que hace mal” en un documento ilustrado con su autoirónica imagen como silogismos reflexivos, oraciones verdaderas del artista español-brasileño, lo que se pone en pauta son algunas ideas críticas de contrasena escépticas, gran parte del gusto del último Plaza, que ya reconoce el mundo del arte como un espectáculo demasiado banalizado, de mera inercia y sin ninguna promesa de salvación, de regeneración. No cabe duda, sin embargo, que su paralela y convergente actividad crítica y creativa apuntaba, quiméricamente, a un umbral de cierta unidad perdida. En este sentido, su producción – nunca excesiva, pero si diversa – siempre trabaja ciertos atisbos (y algún abismo en ellos); así como debe entenderse que su conocido distanciamiento gradual de la esfera del arte tal vez no sea tanto uno de sus rasgos más característicos de identidad de creación, como de su sistema (entiéndase la comercialización, la institucionalización, etc.) más venal e instrumental.

En nuestra opinión, la línea divisoria de poé/lítica en Julio Plaza era una realidad cotidiana personal, como un ciudadano-artista, sobre todo cuando la creciente *marketing* cultural presenta paradojas crueles, señalados por el artista: “el artista se convierte en un comerciante, compañero de viaje, colega, capaces de ocupar posiciones políticas y no poéticas; adúlador del poder, que vive de la derecha, y está alineado políticamente con la izquierda “En esta frecuencia también están los comentarios que, a modo de escracho cronológico de las últimas décadas del arte, recrudescían y ampliaban la desmitificación de *glamour* artístico y sus intereses mediocres: la época actual era, para el artista español-brasileño, desalentadora y motivo de refugio: “la presente década (2000-2010): de los empresarios y los patrocinadores (los logos). La audiencia de masas; arte educación. Artistas muertos. Sedientos de fama...”<sup>19</sup>

En suma, una poética, ejercida como forma de reclamación vital. No es en vano, como dice Omar Khuori, que Julio Plaza no soportaba la redundancia, y eso, a pesar de las apariencias de novedad que el *marketing* exige, nunca estuvo tan a la vista, tan orquestada. Su obra, desde la distancia, promete otro ejemplo, el diapason de otra vida estética.

Si para Augusto de Campos la tarea de Plaza era “colocar el arte en el límite del ojo y de la forma y la poesía en la aventura extrema del ‘entre’ – una tierra incógnita aun por explorar”<sup>20</sup>, y por lo tanto encontrar “en los intersticios la semilla de la creación” (conforme Plaza), “con la incertidumbre como constante”, no deja de formar parte de la incógnita artística dejada por el artista poeta las posibles respuestas estéticas al ámbito nuevo y litigioso que dibuja entre imágenes culturales y artísticas ya en otro régimen estético.

São Paulo/Foz do Iguaçu, noviembre, 2013.

## Un diálogo interno

Michael Chapman

El aspecto creativo puede ser procesado por un diálogo interno reflejado por la conciencia del propio proceso de retroalimentación que se produce al interrogar su obra. Son momentos cruciales, sin cita previa. Leonardo da Vinci dijo de que la primera

pincelada no es definitiva, enfatizando el deber de los artistas cuanto a la exploración de un tema. Los dibujos del maestro hablan por sí mismos. En este sentido, el artista no se compara con la figura de un rey Midas, que al tocar la materia la convierte en oro. El artículo presenta las líneas de razonamiento que he desarrollado a lo largo de la creación de una serie de fotografías tomadas desde 2005.

Considerando la obra y la nomenclatura dada a la acción fotográfica titulada *Gruta\_estudo*, pensé sobre los fenómenos del cotidiano y el filtro de la “*experiencia original*” del autor, en que la relevancia y significados del encuentro con la realidad son dados también por la mirada del observador.

¿Es posible ejemplificar la estética del encuentro con lo imprevisto? Sí.

*El agua salta rítmicamente de una manguera pinchada. ¡Llena! ¡Rebalsa! Conectada a una bomba eléctrica sin aliento, respira y chupa un pozo de agua situado entre las tuberías y los cables de una obra realizada sobre un arroyo cerca de su casa<sup>21</sup>.*

La situación era divertida

Al ver la parafernalia de una construcción de carreteras durante un paseo, me acordé del trabajo *Fassnacht Brunnen* (fuentes carnavalescas) del artista suizo Jean Tinguely<sup>22</sup>. Se trata de una fuente compuesta por un conjunto de esculturas cinéticas montada sobre un espejo de agua en la Basilea, en Suiza.

Se trata de una fuente compuesta por un conjunto de esculturas cinéticas montada sobre un espejo de agua en la ciudad de Basilea, en Suiza. Los objetos aparecen como un conjunto de mangueras y herrajes industriales, siguiendo el concepto del artista de *meta-mechanics*<sup>23</sup>. Las máquinas son proyectadas para escenificar situaciones miméticas y extravagantes, tirando agua alrededor.

Dos rocas y un plato de porcelana blanco

La posición de los tres elementos principales en la fotografía *Gruta\_estudo* establece una composición equilibrada y estructurada. Hay un lado izquierdo y un lado derecho divididos por el plato, colocado en el medio e inclinado en posición casi vertical.

Las posibles interpretaciones de una imagen son guiadas no solo por la índole del observador, por experiencias suscitadas por puntos de vista personales. El culto de la imagen es conducida también por la fuerza abstracta de la obra, por el conjunto de valores reconocidos en las relaciones formales y psicológicas que definen su composición.

Arte y fotografía

Me gusta fotografiar ocasionalmente, pero no me considero un fotógrafo profesional. En 2005, llevé mis alumnos de dibujo para la *Praia do Cassino*, para estudiar la perspectiva *in loco*. La división en franjas de ese espacio abierto (cielo – mar – arena) y la polarización de las líneas convergentes longitudinales es un ejemplo muy definido para trabajar la perspectiva lineal.

Mientras la clase ocurría me alejé un poco del grupo.

Al andar sobre la arena encontré situaciones visuales interesantes, objetos, vestigios de productos dejados, traídos por las olas del mar, cosas- un guante de goma rosado, hilos atados de nylon, trapos en pedazos, un ladrillo con alquitrán, pedazos de madera trabajados por el mar, en fin, un conjunto de objetos surtidos.

Configuré las escenas, encuadrando los objetos por el ángulo de la cámara en sentido perpendicular como superficie a partir de una vista aérea. Revisando las imágenes, sentí la calidad inmersiva de los planos, talvez por haber ignorado los entornos que pudiesen contextualizar el lugar. Se identifica una playa, pero ¿cuál es la playa? ¿Cuál es el país?

La puesta en escena de un modelo de la naturaleza no se limita a la coordinación básica de objetos existentes necesarios para representar el "mundo real" para los controles del dispositivo fotográfico y las condiciones ambientales. Para aquellos que quieran tener el poder imagético, el poder que se libera al instaurar la imagen, la naturaleza externa debe corresponder a la naturaleza interna y psicológica del propio autor.

La calidad catártica de cualquier imagen puede soltar pensamientos reprimidos y llevar a la aparición de otras imágenes, y así sucesivamente. El estímulo al imaginario provocado por la técnica psicoanalítica de "asociación libre"<sup>24</sup> elaborada por Sigmund Freud<sup>25</sup> se añade al fenómeno de la proyección"

*Esta noche vi en un callejón, llovía torrencialmente, una pared donde había manchas de tinta de humedad. Los niños en la calle señalaban y reían. Les pregunté, por último, qué habían encontrado de especial en esa pared: ¡Mira, ese extraño monstruo que se formó allí, Giovanni! Una boca serpiente de boca abierta, y junto a ella, un ángel muy joven y risueño huyendo del monstruo". Es maravilloso ver cómo el juego de manchas, por cierto, produce tantas figuras que serían dignos de un gran pintor...<sup>26</sup>*

Ese registro, atribuido a Leonardo da Vinci<sup>27</sup>, inspiró al joven psicólogo suizo Hermann Rorschach<sup>28</sup>, que, al sintetizar las observaciones empíricas del grande pensador, creó láminas de tintas a colores, manchas no representacionales como medio para estimular el imaginario. El lado derecho y el lado izquierdo de la figura son la imagen especular una en la otra, dividida al medio, estableciendo así una composición simétrica. El objetivo del ejercicio era diagnóstico – evaluar el estado psicológico de pacientes con "disturbios de comportamiento".

En el proceso creativo, no podemos ignorar la ocurrencia ni las utilidades del fenómeno de proyección. Contra el enigma de la "forma", la experiencia estética puede darse por una ola de comprensión al sucumbir al poder de la imagen. Al crear un espacio de olvido del medio circundante en el ato de la creación, el escultor Constantin Brancuși <sup>29</sup> declaró:

*Hay propósito en todo. Para realizarlo, es necesario desprenderse de la conciencia de sí mismo [...] Ya no soy de este mundo, estoy lejos de mí mismo, ya no soy parte de mi propia persona. Estoy dentro de la esencia de las propias cosas<sup>30</sup>.*

La estética no es políticamente correcta

El conflicto que surge al ver los objetos de basura dispuestos en la playa pueden considerarse de la siguiente manera: la experiencia estética, estimulada por la mirada desprevenida de encontrar objetos en la playa, en otro momento, puede convertirse en una actitud de rechazo y condena por negligencia de otros.

El tema divide opiniones

256

En la computadora, abrí una imagen en el *Photoshop* y escribí sobre el fondo de arena: *A estética não é politicamente correta* [La estética no es políticamente correcta]. Entre o prazer e o repúdio. En una segunda imagen escribí: *Entre o prazer e o repúdio* [Entre el placer y el repudio]. Sentí un alivio que vino en el flujo de una onda de comprensión.

### *The Exploding Galaxy*

En mi adolescencia he sido integrante de la comunidad *The Exploding Galaxy*, una confluencia de artistas transmedios formados en Londres por el artista filipino David Medalla<sup>31</sup> en la primavera de 1967. Nuestra manera de vivir y crear estaba integrada a proyectos que, vistos en retrospectiva, pueden ser descritos como investigación y la reinterpretación de los objetos y el comportamiento social. Con el tiempo, la evolución de las actividades realizadas por los miembros del grupo se convirtió en un desafío para el comportamiento social y las normas estéticas del denominado "buen ciudadano".

El *modus operandi* del grupo era de examinar y evaluar todos los aspectos de la vida, de forma libre y de espontaneidad de las personas involucradas.

Un concepto importante se logró con la interpretación y la redefinición de los términos

de antónimos geología *quaquaversal*<sup>32</sup> y *centroclinal*<sup>33</sup>, que fueron dirigidos a identificar y orientar modos opuestos de pensar y actuar – *cuacuaversal*, modos de pensar y actuar multifacéticos, y *centroclinal*, modos de pensar y actuar de forma linear. Veíamos el pensamiento *cuacuaversal* como un pensar más equilibrado que examinaba las cuestiones por los diversos aspectos, mientras el pensar *centroclinal* representaba el sentido opuesto, es decir, un pensar dogmático y estrecho. Esos conceptos eran contextualizados para contemplar todas las atribuciones del comportamiento humano.

Una de las actividades importantes del *The Exploding Galaxy* fue la de investigar materiales desechados en las calles o en lugares y edificios abandonados. Los objetos eran analizados y a ellos les eran atribuidos funciones y significados nuevos.

*Acostumbraba salir temprano de la casa Balls Pond Road para caminar por las calles de Londres, recogiendo cualquier cosa interesante que encontraba por el camino. Encontraba una gran mezcla de objetos descartados – una vara de bambú, casquillo brillante, linterna china, goma vieja, reja de alambre que se encuentra en la cuneta, una patata y algunas hierbas. Discutía las implicaciones estéticas y metafóricas de esos materiales con las personas en la calle, a medida que probaba, juntaba y ataba las cosas hasta obtener un objeto nuevo.*<sup>34</sup>

El espíritu de reinención de los artefactos los elevó al status de metáforas con funciones sintácticas. Jill Drower<sup>35</sup>, integrante del *The Exploding Galaxy* y autora del libro *99 Balls Pond Road: the story of The Exploding Galaxy*, describe el momento en que surge el término que inició la trayectoria del concepto de la palabra *scrudge*, una atribución inicial dada al estado físico y condición estética de determinados objetos desechados.

*Fue durante una de nuestra muchas exploraciones deambulando por la calle que Edward [Pope] encontró un objeto interesante. Era un conjunto de resortes de hierro herrumbrado, unidos en una pequeña construcción. Parecía como si hubiera sido parte de la cama de un niño y puede haber venido de los escombros de la Segunda Guerra Mundial por los que pasábamos durante nuestra caminata. De ese objeto estaba por surgir una obra de arte de grande significación, donde aparece el termino *Scrudge*: una palabra nueva, formada por las letras y significados de otras tres palabras de lengua inglesa – “Scrounge” (hurtar), “Scrunch” (onomatopeya correspondiente al sonido de alguien pisando la nieve) y “Scrup” (Pop. robar frutas en una huerta)<sup>36</sup>.*

El concepto de la palabra *scrudge* evolucionó para más allá de la identificación poética de objetos despojados de sus funciones originales, sirviendo para denominar la acción cinética de procesos mecánicos y otras actividades. La autora Jill Drower aclara la evolución del concepto *scrudge* a partir de una declaración mía:

*Un scrudge podría ser también un proceso industrial... una palabra que se convertiría en un concepto, una nueva mirada... En este caso, una manera de mirar el mundo a través de “varias capas de significado.”*

*La prueba más elocuente de esto es la descripción de un scrudge hecha por Michael Chapman para ver el trabajo de una draga:*

*“Cuando estábamos en Ámsterdam [noviembre de 1967], algunos de nosotros observábamos un barco haciendo el dragado de los canales. Pasamos lo que parecieron horas observando la máquina, comentando con entusiasmo la estética de la operación (una sucesión de cubos en cadena, llenos de barro acuoso, surgen del fondo del canal. Llegando arriba, cada cubo se sacudía tras dejar su carga, continuando así alrededor, hasta caer de nuevo en el agua). Esto era tan fascinante para nosotros”.<sup>37</sup>*

En carta a Lygia Clark<sup>38</sup> (Londres, 20/6/1969), Hélio Oiticica<sup>39</sup> comenta la cuestión estética de detritos encontrados por él al deambular por las calles de Londres con Edward Pope, miembro del *The Exploding Galaxy*.

*Edward trajo basura para acá, y hay un material, una especie de yute anaranjado<sup>40</sup> que, le dije, que te encantaría a ti, por eso lo separé para dártelo – como estoy enloquecido con volver a Rio, porque allá podía recoger cosas y llevarlas a casa, mientras que aquí tengo que hacerlo un poco a las escondidas. Edward y yo nunca habíamos visto tanta basura genial en las calles como ayer.<sup>41</sup>*

En 2006, recibí una invitación para unirme al proyecto “Pratos Limpos” coordinados por el estilista Beto Zambonato<sup>42</sup>, involucrado en conseguir donaciones para la construcción de un asilo de menores abandonados, ubicado en la Zona Sur de Porto Alegre.

Fiel al título del proyecto, Beto entregó un plato de porcelana blanca para un determinado número de artistas, con el reto de producir una obra de arte relacionada al tema del plato. Posteriormente, las obras fueron donadas y subastadas para pagar los costes de la reforma. Me puse feliz al recibir el plato y decidí llevarlo conmigo, actitud que adopté para familiarizarme con el objeto y el tema del proyecto.

### *La Playa de Cassino*

El paisaje que circunda la ciudad de Rio Grande es de relieve plano. La playa se extiende sin interrupción desde los muelles de la barra a la orilla del Arroio Chuí, en la divisa con Uruguai, a una distancia de unos 240 km. Ubicada en Cassino, de espaldas para el mar, se encuentra la bella estatua de una bonita mujer, la figura de Iemanjá, esculpida por un artista de Rio Grande, Érico Gobbi, en 1973. El balneario recibe anualmente miles de personas para la Fiesta de Iemanjá. Se montan barracas en la playa que sirven tanto para el descanso de los peregrinos como para la improvisación de *terreiros*. El evento en sí es marcado por actos públicos, ritos y cantos devocionales, rezo y ofrendas. Durante toda la noche, se lanzan al mar miniaturas de barcos pintados y adornados con los colores blanco y azul, cargados con flores y velas encendidas.

Invitaba a los niños frecuentemente para que me acompañaran en las caminatas: mi hijo Thierry, de ocho años, y su prima Beth, de diez. Caminábamos sobre la arena de la playa, subiendo por entre las rocas que forman los muelles de la Barra. Yo con mi cámara y el plato de porcelana blanca. Los niños jugaban, investigando los lugares por los que pasábamos, mientras yo, siguiendo una línea de pensamiento propia, observaba una y otra situación por la cual me interesaba.

Las caminatas eran tranquilas y despreocupadas. No estaba en la búsqueda de escenas dramáticas o de respuestas inmediatas, porque no sentía el deber de expresarme. El abordaje era otro, de cercanía y de actos. El acto de poner el plato en un determinado sitio escogido por mí, vivir la sensación de enmarcar la escena – subentendida como recorte de la imagen, calidad de luz y sombra, posición y reflejo del plato en el cuadro, ángulo y distancia de la cámara en relación al objetivo. La actividad generó una enorme cantidad de material relacionado al tema.

Ignoré, en un principio, la simbología eminente de grutas y cuevas, pero, al escalar las piedras en la playa, percibí una situación semejante en ellas, que se formó en la organización de los materiales y elementos efímeros que marcaron el ambiente.

Había un aluvión de conchillas depositadas por el movimiento del agua. Objetos llegan, se agrupan o se retiran. Formaciones agrupadas; un jarrón de barro cocido, frutas y flores, paquetes baratos con etiquetas de aguardiente, desperdicios, fibras, santos. En los objetos de ofrenda, los restos de la acogida. Coloqué mi plato en la apertura de una cueva y tomé algunas fotos. En el estudio, abrí el archivo y reflexioné sobre el significado de una entrega. Al día siguiente escribí sobre la imagen del plato la frase *Sim Senhor [Sí Señor]*. Al reflexionar sobre la complejidad de la rendición incondicional de un alma para al otro, escribí sobre una copia de la misma imagen las palabras *hoje não [hoy no]*.

La inmensidad del espacio playero es un territorio instigador con aire de libertad. Encontré un trozo de Eucatex rectangular recubierto de fórmica. Tomé una foto sin tocar el objeto. El formato y la superficie blanca de la placa, junto con el factor ambiental, sirven como una advertencia de que la experiencia alcanzó la condición de NOTICIA, capaz de estimular una línea de pensamiento filosófico hacia “otras noticias” y lecturas.

El mar estaba tranquilo, las pequeñas ondulaciones del agua eran acompañadas por la espuma que flotaba y que terminó depositada en la playa. La composición de los elementos de espuma en la textura rugosa de la arena húmeda formaba un cuadro interesante que me despertó una idea discutida por los miembros del grupo *The Exploding Galaxy* hace algún tiempo, una especie de lema internalizado por mí: *Não existem dois elefantes iguais [No hay dos elefantes iguales]*.

La antología del pensamiento humano no se procesa exactamente de acuerdo a las normas del lenguaje escrito. Por lo tanto, aquellos que dudan del mundo, no deben nada a las necesidades ortográficas y lingüísticas de una sociedad ávida por la normatización. La intensidad del diálogo interno establece su propio ritmo y condición. Una vez más, el buen arte necesita un soporte para ser revelado, pero pierde su mensaje en ausencia de contrastes.

Al inventar unos versos, empecé a escribir sobre la superficie de la imagen del plato redondo de porcelana blanca. La tipografía era hermosa, de impresión limpia, que declaraba, línea tras línea, su dimensión rectangular. Al salir del plato, el texto disminuía su intensidad visual para desvanecerse en la sombra que lo rodeaba, después revelada en la superficie de granito de color más clara. Al terminar los versos, traduje el texto para otros idiomas (inglés y alemán). La paridad entre los actos de pensar y (re) escribir, en tiempo real despertó un proceso de retroalimentación entre las líneas, lo que generó un gráfico de desvío de pensamiento y palabras escritas por "actos fallidos". ¿El sentido del ejercicio? Externalizar un contenido antes escondido, el clamor de las pérdidas y ganancias, los deseos y decadencia de la mente.

En 2006, me invitaron para participar de una exposición colectiva de profesores de Artes Visuales de la FURG llamada >entre.meios<, en la Galería Loide Schwambach, ubicada en el nuevo edificio de la Fundarte, en la pequeña ciudad de Montenegro. Al caminar por los ambientes de la casa, vi una puerta donde había un cartel que decía "Prohibido entrar". Me dio curiosidad y abrí la puerta, era la entrada a un patio interno abierto. La escena que se presentó fue impresionante: un ambiente lleno de cosas tiradas en el piso, sobras de construcción del edificio; vidrios rotos y borra de café, tirada de la cocina por los empleados. Lo que me llamó la atención fue el hecho de que el área estaba ocupada por un gran número de plantas que brotaban, se arrastraban por todos lados. Pensé en una especie de lucha entre la cultura y la naturaleza.

Formalmente, las escenas eran muy ricas y decidí fotografiar algunas de ellas.

La relación entre las plantas y los escombros produjo un espacio bastante plástico, que balanceó el foco automático de la cámara. Al ver los resultados, tuve varias ideas. Algunas escenas enmarcadas contenían objetos de superficie plana: una caja de cartón despegado, una pequeña placa de Eucatex madera pintada de blanco y un caño atravesándola al medio. Al pisar en el terreno, algunas construcciones lingüísticas surgieron en mi cabeza – oportunidades. Me encanté con los aspectos filosóficos de la situación y la identificación con el cuadro.

El conjunto de detritos era un caos. Me acordé de un concepto discutido en el pasado: "En el momento en que se termina de construir una casa, la casa comienza a deconstruirse". Los escombros significaron el momento actual, la fase de deconstrucción de algo que había existido en el pasado y en el futuro podría llegar a ser algo más. De vuelta en el estudio, escribí sobre la imagen de la superficie de la caja de cartón: *Eu sou Não sou [Yo soy No soy]*. Sobre la imagen de la placa Eucatex encubierta por la vegetación junto a un tablero en el suelo, escribí la frase *Mi nombre es Sin Nombre*.

En una entrevista con el artista David Medalla (Pelotas, 2013)<sup>43</sup>, durante la 9ª Bienal del Mercosur, grabe un testimonio sobre el proceso de creación:

*Hago mi arte para comunicar y no para dar sermones sobre cómo hacer arte. Yo creo que uno debería comunicarse primero con los muertos. Pero eso es apenas la mitad de la comunicación. La otra mitad es dedicada al futuro. Uno no va a saber sobre su apariencia, ni quiénes son ellos. El presente está en el medio. Nunca creo que un artista debería esperar para ser entendido en el presente (Trad. nuestra).*

## Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Vera Chaves Barcellos, un análisis técnico del archivo

Fernanda Medeiros

El Centro de Documentación e Investigación (CDP) de la *Fundación Vera Chaves Barcellos* fue oficialmente inaugurado en 2008 con el objetivo de preservar registros de eventos y de proyectos culturales relacionados al arte contemporáneo local, nacional e internacional. Al almacenar documentos de gran relevancia para la memoria cultural brasileña, el CDP

busca convertirse en lugar de referencia para los estudiantes, profesores, investigadores y otros profesionales, en el área artística. El espacio ofrece el servicio al cliente en persona, y las visitas deben programarse con antelación por correo electrónico o por teléfono. También proporciona copias reprográficas y digitales de documentos de archivo y promueve la realización de visitas guiadas al archivo de documentos.

El archivo está formado por los fondos documentales del grupo Nervio Óptico (1976-1978), del *Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura* (1979-1982) y de la galería *Obra Aberta* (1999-2002), de la documentación de la propia artista y de la Fundación, y también por la *Coleção Artistas e Exposições*. El Centro de Documentación e Investigación ha reunido en su archivo más de quince mil documentos, incluyendo carteles, catálogos, invitaciones, folletos, fotografías, libros, periódicos, recortes de periódicos y otros materiales relacionados con el arte contemporáneo. Los documentos en el CDP que están allí, son en el resultado de cinco matrices diferentes: el archivo artístico y documental de la artista Vera Chaves Barcellos; materiales relacionados al grupo *Nervio Óptico*; materiales relacionados al *Espaço N.O.* y la galería *Obra Aberta*; y materiales recibidos, todos los días, a través de intercambios con otras instituciones culturales y artistas.

La catalogación se realiza a través de una base de datos, *File Maker, software* que le permite al usuario crear su propio diseño. Por lo tanto, la base de datos se organizó con el fin de satisfacer las necesidades primarias del archivo. En la actualidad, ya está finalizada la catalogación de los documentos relativos tanto a la base documental del grupo *Nervio Óptico* como la base documental del *Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura* y la base documental de la Galería *Obra Aberta*. Estos tres fondos tienen aproximadamente mil doscientos treinta documentos. Entre estos documentos, figuran fotografías, carteles, folletos, invitaciones, catálogos y libros. El Fondo Documental de la artista Vera Chaves Barcellos y la base de documentos Fundación Vera Chaves Barcellos están en continuo proceso de clasificación y catalogación.

Además de las bases documentales antes mencionadas, el Centro de Documentación e Investigación tiene en su archivo la *Coleção Artistas e Exposições*, que contiene carteles, catálogos, invitaciones, folletos, fotografías y libros sobre arte contemporáneo local, nacional e internacional. Esta colección se divide en dos categorías: artistas e instituciones. Cada artista tiene un código de identificación y se registran informaciones acerca de todo el material que el archivo tiene sobre el artista. Así, a través de la consulta de base de datos, se puede saber si en el archivo consta algún tipo de material documental sobre determinado artista, y, caso haya, cuántos de cada tipo: catálogo, invitación, currículo, *release*, carteles, texto informático, libro y postal.

Actualmente están registrados ochocientos sesenta y siete artistas nacionales e internacionales. Todos los días, la base de datos se actualiza con nuevos datos, visto que el archivo recibe, a menudo, nuevos documentos a través de compras, donaciones e intercambios. Además, cada vez que se reciben materiales un nuevo artista, se crea un código para este artista.

Otra categoría de la base de datos es el de las "Instituciones": cada institución cultural recibe un código, y cualquier actividad relacionada con esta institución se registra bajo ese código. De esta forma, cuando ocurre una exposición colectiva en determinada institución, se cataloga la exposición en el código de la institución y se listan todos los artistas participantes, además de registrar el año, el lugar y el tipo de material que el archivo tiene. Hasta la fecha, están catalogados dos mil cuarenta y un eventos en la categoría "Instituciones" de la *Coleção Artistas e Exposições*.

Se decidió crear también "descriptor" tanto para la colección de documentos de los artistas como para la recopilación de documentos sobre las instituciones. Estas son las palabras clave que faciliten la investigación, tales como, "arte-post", "videoarte", "instalación", "pintura", "escultura", "fotografía", "performance", "Brasil", "1990", entre otros. Así, el Centro de Documentación e Investigación ofrece a los investigadores frecuentes una amplia bibliografía documental.

## Referencias

CARVALHO, Ana Albani. Centro de Documentación y Pesquisa da FVCB – história e atuação. *Pomares*, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p.128-130, 2012.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Desenvolvido pela Fundação Vera Chaves Barcellos. Apresenta informações gerais sobre a instituição*. Disponível em: <http://www.fundacaoverachavesbarcellos.org.br/>

## Carlos Wladimirsky: *Performances* que atraviesan el tiempo

Entrevista de Luiza Piffero<sup>45</sup>

En cuatro décadas de experiencia en Rio Grande do Sul, el artista Carlos Wladimirsky consolidó una forma lírica única de ver al mundo, que ha transpuesto con coherencia extrema a diversos medios artísticos.

Con la práctica obsesiva de dibujar, ha madurado una investigación sobre los símbolos arcaicos y universales que acompañan las expresiones artísticas de la humanidad desde las pinturas rupestres. La licenciatura en Historia ha fortalecido la concepción de su arte como una especie de puente a los *tiempos* inmemorables. A cada trabajo, Wlady como se lo conoce en el círculo artístico, parte para un viaje de descubrimiento de una memoria visual, primitiva y simbólica de la especie humana. Su poética de signos adecuados ha encontrado espacio en la pintura, la cerámica y la joyería, donde el agua, la tierra y el fuego asumen gran importancia como elementos de poder de transformación. Estos materiales también son parte esencial de las actuaciones que marcaron época por su carácter inédito.

En el principio de la década de 1980, Wlady fue autor de varias *performances* que se aproximaban a rituales. Con el grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, desafió la censura de la dictadura con la producción de *O Sentido do Corpo [El sentido de cuerpo]* y más tarde desarrolló una serie de *performances*, algunas de ellas en el *Espaço N.O.* – asociación artística que estuvo a la vanguardia del arte entre 1979 y 1982 en Porto Alegre. Recientemente, después de un paréntesis de tres décadas, el artista multimedia comenzó una retomada de obras centradas en el cuerpo, y su punto de partida fue precisamente el pasado.

En esta entrevista, Wlady analiza el paso del tiempo, el rescate de la historia de *performances* cuyos registros se perdieron, el actual momento de su carrera y se aventura a predecir lo que vendrá en el futuro.

LUIZA PIFFERO – *Tu Performance más reciente, Transversal do Tempo, acabó consolidando la reanudación de su práctica como artista (performer). Cuenta el origen de este montaje celebrado el 28 de julio de 2012 en la inauguración de la Reserva Técnica de Fundação Vera Chaves Barcellos, en Viamão.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Decidí reunir a dos personas que me acompañaron en *performances* en los años 80: María Cristina Rosa y Rogerio Nazari. Habían pasado más de 30 años desde la última *Performance* que habíamos realizado. Durante este período, pasaron muchas cosas, y sobre todo mucha gente murió.

Esta *Performance* es una mirada hacia el pasado a través de rituales en los que el fuego, las tintas y los signos expresan lo que hemos vivido y vivimos. Básicamente, habla del binomio "vida o muerte". Y en ella, cada uno hablaba de sus experiencias. No hablaba... Visualizaba imágenes: lo que vivía y lo que vivió en estos últimos 30 años. Principalmente las pérdidas.

LUIZA PIFFERO – *¿Y qué hablabas tú?*

El texto que mencioné era de Heródoto, un historiador griego que dice "este tiempo siempre ha sido y será el fuego que siempre vive". Hay una llama que se enciende durante toda la *Performance*. Como yo lidio con lo primordial, el fuego siempre estuvo presente en las *performances*.

LUIZA PIFFERO – *Al mencionar nombres de personas ya fallecidas, ustedes han partido de una idea de trascendencia, de una posibilidad de estar en contacto con estas personas, ¿de la misma de la misma manera que algunos rituales religiosos?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Mencionábamos nombres de artistas que conocíamos y que ya habían muerto. De los amigos cercanos y familiares. Pero era un homenaje y un sentimiento. No había conexión cósmica, era terráqueo.

LUIZA PIFFERO – *¿Ustedes se sintieron de una manera diferente cuando la performance*

*Transversal do Tempo llegó a su fin?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, fue una catarsis.

LUIZA PIFFERO – *¿Por qué reunir antiguos compañeros de performances después de tanto tiempo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Tenemos casi 60 años de edad, si no lo hacemos ahora (risas), no lo hacemos más. Es un momento en el que empezamos a pensar en la finitud de las cosas.

LUIZA PIFFERO – *¿Qué ha cambiado en tu forma de pensar y hacer frente a la finitud?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Creo que después de 50 años uno internaliza el concepto de mortalidad. Antes de los 50, no; uno sabe que se va a morir y que todo el mundo muere, pero eso no está dentro de uno. Y creo que después de los 50 eso está más unido. Así que uno no pierde más el tiempo con cosas que no le interesan. Uno torna la vida más objetiva. Ahora eso es más presente para mí.

LUIZA PIFFERO – *¿La muerte ya era un tema presente en tus trabajos de la década de 1970?*

CARLOS WLADIMIRSKY – En la década de 1970, los trabajos eran de liberación. Veníamos de una dictadura de la palabra, del cuerpo, de la sexualidad. Mis obras eran trabajos de brotadura, para mandar a freír espárragos.

LUIZA PIFFERO – *¿Se puede decir que estás retomando tus performances?*

Carlos Wladimirsky – Sí, también hice un recital poético, que era una *performance* también, sobre la poesía de Emily Dickinson, intitulada *Alma e Terra en Emily Dickinson*. Maria Cristina recitaba la obra de Emily Dickinson, con traducción de Ivo Bender. Es una poetisa americana antigua, del siglo XIX, y toda su obra lidia con la muerte y con la vida. Fue hace dos años (2009) en la galería La Photo.

LUIZA PIFFERO – *Habla un poco sobre el momento actual de tu carrera. Estás haciendo joyas, actuaciones y ¿qué otras actividades?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Aquí hago joyas [en el estudio, en el centro de Porto Alegre], y, en mi casa, hago pequeñas pinturas y dibujos que, para mí, es lo mismo que hacer pan. Ya tengo una familiaridad con el diseño que viene de 40 años de dibujo. De vez en cuando, los muestro y ocasionalmente vendo. Esto ya está muy insertado en mi vida diaria.

LUIZA PIFFERO – *El dibujo ha sido tu puerta de entrada en el arte, ¿verdad? ¿Es una práctica espontánea incluso en los días actuales?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, empecé con el dibujo. Hasta hoy, estoy en casa y de repente empiezo a dibujar. Pero, obviamente, no como solía dibujar. Antes dibujaba ocho horas por día.

LUIZA PIFFERO – *¿La performance Transversal do Tempo tenía un carácter de continuación de algún trabajo antiguo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, tuvo un carácter de continuación, de un trabajo intitulado *Cais do Corpo* (1979), hecho por Paulo Vicente, Maria Cristina Rosa y por mí, en el *Espaço N.O.*

LUIZA PIFFERO – *El artista Mario Röhnel ha dicho que tus performances en el Espaço N.O., Corpo e Momento I, tienen rasgos dramáticos que surgen del lenguaje teatral, porque tienen un desarrollo narrativo que contrasta con las actuaciones de otros artistas, a menudo más conceptuales. ¿Cuál es la narrativa de la performance Cais do Corpo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Eran tres personajes muy jóvenes que llegaban a un muelle. Rogerio había hecho un río de papel celofán y una luz azul. El muelle era la vida, era simbólico. Las personas estaban con tres maletas y de las maletas, sacaban un vigoroso signo. Maria Cristina sacó un pájaro, y Paulo Vicente sacó un pájaro muerto. Sacó barro e hice algunos dibujos de signos en la cara.

LUIZA PIFFERO – *¿Esa performance era conceptual o esos signos tenían un valor, principalmente, afectivo?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Había un aspecto emocional, eso sí, los signos indicaban una cosa para cada uno.

LUIZA PIFFERO – *¿Y qué indicaban?*

CARLOS WLADIMIRSKY – El *Cais do Corpo*, para mí, significó buscar la memoria que

figura en los signos de la tierra, pero para los otros artistas, no lo sé.

LUIZA PIFFERO – *Antes de la aparición del Espaço N.O., te involucraste con el grupo Ói Nós Aqui Traveiz. ¿Cómo ha sido esa aproximación?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ya estaba trabajando con super-8, alrededor del año de 1978. De ahí Paulo Flores me pidió que hiciera una película para una obra de teatro. Y, tras eso, él me invitó a dirigir otra obra. Así empecé el trabajo *Sentido do Corpo*.

LUIZA PIFFERO – *Detalla esa primera experiencia que tuviste con el grupo.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Fue en *Ensaio Selvagem* (1979). La obra no era mía, era de Zé Vicente (dramaturgo José Vicente de Paula). Trataba sobre el auge y la decadencia de una estrella ficticia, una estrella de Brasil en los moldes de Hollywood. Era una obra muy famosa. Y yo hice la película que pasaba durante la presentación de la obra, donde un grupo de actores sale de un depósito de basura, hecho a partir de periódicos viejos, que "devora" por completo a la actriz Ellen Nara.

LUIZA PIFFERO – *Como Ensaio Selvagem, el espectáculo Sentido do Corpo (también de 1979) tuvo un gran impacto debido al alto grado de experimentación. ¿Cómo fue tu experiencia como director de este montaje?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Bueno, escribí el guión y lo dirigí. Por supuesto, no fuimos aprobados por la censura de la época. Lo presentábamos en un sótano y huíamos por la parte de atrás.

LUIZA PIFFERO – *¿Ha sido una producción marginal?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, lo fue. Los actores entraban en escena desnudos. Y había un agua de color rojo que goteaba de sus prendas. Había una sola mujer. Y había una escena en la que los actores permanecían a su alrededor besándose, tocándose, pero no había una connotación sexual, nadie estaba teniendo sexo. Era algo de piel. ¿Te imaginas esta escena en los años 70? Entonces ella era sacrificada. Todo era muy rojo. Era muy bonito ese trabajo.

LUIZA PIFFERO – *¿Y se trataba de una obra teatral o de una performance?*

CARLOS WLADIMIRSKY – No era una obra. Era una *performance*, pero aún no se hablaba de *performance*, Nunca había ocurrido eso en Porto Alegre.

LUIZA PIFFERO – *¿Dónde fue?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ellos tenían un teatro que estaba ubicado en la parte antigua de la Ramiro Barcelos, después de la Cristovão. No hay más imágenes, todo se ha perdido.

LUIZA PIFFERO – *¿Cuáles eran tus búsquedas en esa época?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Mis búsquedas eran de liberación. Vine de una tradicional familia judía, fui a cursar arquitectura y soy homosexual, lo que en la época era un escándalo. Pero tenía un grupo de amigos que eran todos de la facultad de periodismo de la PUC. Ellos eran mayores, tenían otra forma de pensar. Así que también decidí que no quería ser ingeniero, casarme, tener hijos; quería vivir libremente.

LUIZA PIFFERO – *¿Y esos montajes tenían un carácter político?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Creo que todo lo que uno hace tiene un carácter político. En el momento en el que desea tener a dos hombres desnudos besándose o a una mujer besando a dos hombres en la época... Incluso no habiendo una connotación sexual. Además, la gente también orinaba durante la obra. Y también estaba la proyección de la película. Era algo muy impactante.

LUIZA PIFFERO – *¿Cómo fue sido la receptividad del público?*

CARLOS WLADIMIRSKY – El público se quedó atónito, al principio. Pero a la mayoría de la gente le gustó. También, al principio, me quedé atónito, porque no pensaba que sería tan fuerte. El grupo Ói Nós Aqui Traveiz ya estaba haciendo obras con desnudos, aún más audaces que esta. Pero este fue un trabajo que nadie que lo haya visto olvidará.

LUIZA PIFFERO – *Después de estos dos montajes con el Ói Nós Aqui Traveiz has creado el grupo Sentido do Corpo, con quien has hecho la performance Cais do Corpo. ¿Puedes recordar otras actividades que hayan hecho?*

Con el grupo *Sentido do Corpo*, también he hecho una obra llamada *Identidade em Delito*. Era una obra... Nunca seguí un guión con principio, medio y fin; Yo no estaba

interesado en una cosa académica, donde el actor le declamase un texto a la platea. Me parecía aburrido. Yo quería más imágenes, algo más relajado. Ha sido un trabajo que pocas personas vieron. Lo presentamos en un teatro en Porto Alegre y también en la USP. Después monté una obra de teatro que se llamaba *A Festa Secreta*. ¡Y basta! Porque era una locura, es un teatro difícil, Porto Alegre era una pequeña ciudad que no tenía condiciones de absorber eso. Y yo no había recibido nada. Entonces miré todo eso y pensé, "si no quiero pasar mi vida bajo un puente tendré que..." ¿verdad?

LUIZA PIFFERO – *Así, ¿Entonces fuiste a estudiar Historia?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, empecé a estudiar Historia. Pero antes de ella, hacía acuarelas y dibujos. De ahí surgió el *Espaço N.O.* y el mercado del arte se inició allí en Porto Alegre, en los años 80 yo viví bien en Porto Alegre, durante 15 años, sólo de dibujos.

LUIZA PIFFERO – *Impresionante.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, los vendía a galerías de Porto Alegre a algunas de afuera. Impartía clases también, me encantaba dar clases de dibujo. Hoy en día, incluso, pienso en reanudar, no sé.

LUIZA PIFFERO – *Aquel período de actividades en el Espaço N.O. coincidió con un período bastante convulsivo en el arte; era la entrada de la posmodernidad; había muchas cosas sucediendo.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Esto fue en los años 80, y realmente había muchas cosas ocurriendo. La fotografía estaba empezando a entrar en el arte y había gente haciendo videos, pero yo estaba descubriendo el diseño de una forma más madura. También trabajé con la fotografía, montaba algunas ofrendas en la calle y luego las fotografiaba. Con las cabezas y los signos de Candomblé.

LUIZA PIFFERO – *¿Cómo ha sido la actuación en el Espaço N.O.?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Participé desde el principio. Empecé a dibujar, participé de exposiciones e hice estas dos *performances*: *Cais do Corpo* y *Momento I*. También en una exposición del Espaço N.O. en la Pinacoteca de São Paulo con Rogerio Nazari.

LUIZA PIFFERO – *Esa era una performance sin título que abrió la muestra Artistas Gauchos Contemporâneos (1981). ¿Puedes describirla?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Era Rogerio y yo usando máscaras. Teníamos 50 metros de hilo que sacábamos de la boca. Luego apuñalábamos manzanas y las clavábamos en la tierra. Era una alegoría acerca de la violencia humana.

LUIZA PIFFERO – *En la época, la crítica de arte Aracy Amaral, declaró que la performance había sido "la mejor realización del género que había visto en nuestro país – como estructura, como organización, como "timing", como comunicación de nivel emocional".*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, en mis *performances*, la parte emocional es algo fuerte. Creo que tiene que ser fuerte. Si es para hacer algo a medias, entonces mejor no hacerlo. Ya hay millones de cosas a medias. Lo hago una vez y después no lo hago más.

Hice muchas *performances*, sólo que se perdieron. También hice una en el espacio Funarte en São Paulo, llamado *A Baleia e o Tigre*, Rogerio y yo. Llevábamos una máscara. Rompíamos hielo, quemábamos objetos pequeños y creábamos un memorial de reliquias, haciendo una instalación con ellos y nuestros cuerpos. Siempre fue una cosa ritual que tenía que ver con los signos.

LUIZA PIFFERO – *Cuéntame más sobre la segunda performance en el "Espaço N.O.", "Momento I" (1980).*

CARLOS WLADIMIRSKY – *Momento I* era un ritual de purificación. Siempre he tratado de llegar a un estado de no-urbano de la conciencia, por lo que entonces trabajaba con el fuego, con la tierra, el agua, el barro, que son elementos fuertes que envuelven todo mi cuerpo para despertar una memoria ancestral. Y esa memoria te transforma en aquel momento... sales del suelo, es una catarsis, liberas una gran cantidad de energía. Y eso era visualmente muy hermoso. Y también emocionalmente. Siempre he pensado que el papel del arte es hacer que salgas del "1 + 1 es 2".

LUIZA PIFFERO – *En Momento I, usabas una máscara. ¿Qué significado tenía?*

CARLOS WLADIMIRSKY – La máscara en el comienzo de la *performance*, es interesante

porque es algo impersonal, que te protege, no dice quién eres. Y la segunda parte de la *performance* era romper la máscara.

LUIZA PIFFERO – *¿De dónde viene el interés por lo ancestral?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Es inconsciente, no hay un “voy a trabajar con eso”. No es racional.

LUIZA PIFFERO – *¿Sigues alguna religión o filosofía?*

CARLOS WLADIMIRSKY – No, no sigo nada.

LUIZA PIFFERO – *¿De ahí, que tu actividad artística parte, prioritariamente, de la intuición?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Es una intuición fuerte, son fuerzas primordiales que, incluso, las trabajo en la orfebrería.

LUIZA PIFFERO – *La profesora Dr<sup>a</sup> Blanca Brites compara tus joyas a talismanes y amuletos.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, recuerdan a algunas cosas que los hombres primitivos llevaban. La memoria primitiva en el arte es mi tierra, es lo que me interesa.

LUIZA PIFFERO – *¿Es un arte que aspira a la magia?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Hay un poco de magia, un poco de religión, pero no en el sentido de una religión judeo-cristiana... Creo que el trabajo se uniría a una religión de muchos dioses, una religión que adorase la naturaleza.

LUIZA PIFFERO – *¿Has desarrollado una investigación profunda sobre ese tema en algún momento de tu carrera?*

CARLOS WLADIMIRSKY – En los años 70, investigué Jung, la memoria colectiva, arquetipo y signos civilizatorios, pero ha sido una investigación solitaria. Actualmente no trabajo con ningún tipo de literatura.

LUIZA PIFFERO – *¿Esos signos que surgen en tu trabajo son signos existentes o son signos que consideras tuyos?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Son signos apropiados. Es algo interno. De querer buscar un lenguaje propio.

LUIZA PIFFERO – *¿Después de esos 30 años, mirando hacia atrás, los trabajos que has hecho en aquella época adquieren otros significados?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, pero creo que los intereses son los mismos, trabajando con la joyería, con el fuego, el trabajo en cerámica también, con sus cabezas y cuerpos. Lo que pasó en esos 30 años es que ya no trabajo con un grupo de personas. Me encerré en el taller.

LUIZA PIFFERO – *Esas cuestiones de orden místico surgen en diversos medios con los que has trabajado. ¿Hay algún interés tuyo que solo encuentra escape en la performance?*

CARLOS WLADIMIRSKY – En la *performance* también abordo cosas místicas y de memoria, sin embargo, es una manera de purificarse, de exorcizar los demonios. A esta última *performance* (*Transversal do Tempo*) la compartí con dos compañeros, Rogerio y Maria Cristina, que también tenían sus demonios. Les dije, “vamos a organizar esos demonios y cada uno hablará del suyo”. Uno hablaba mucho de las pérdidas, estaba muy relacionado con la muerte.

LUIZA PIFFERO – *¿En Cais do Corpo, las maletas también estaban relacionadas con un cierto bagaje afectivo que debería exorcizarse?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Las maletas estaban allí porque eran tres jóvenes viajando. *Cais do Corpo* era muy jovial. Cuando eres joven tú, generalmente, no tienes memoria de pérdidas. Sin embargo, treinta años pasaron y dejaron algunos resentimientos.

LUIZA PIFFERO – *¿Entonces, las maletas simbolizaban el impulso por viajar?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Era el deseo de tirarse a la vida, de viajar en todos los sentidos.

LUIZA PIFFERO – *Momento I lo has hecho solo. ¿Pero las ganas de liberación también estaban allí?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, era yo solo. Hablaba sobre sexualidad, sobre querer largar todo.

LUIZA PIFFERO – *Te has lastimado, verdad?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Yo tenía un tarro con lodo y agarraba barro. Luego había un momento que me golpeaba la cabeza en el suelo, por suerte tengo la cabeza dura (risas). En otro momento me cortaba el pelo, Y terminé la *performance* recitando un texto y luego dándole un buen beso francés en una amiga, Heloisa Schneiders, ya fallecida.

LUIZA PIFFERO – *¿Esa performance ha sido realizada apenas una vez?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, era algo de entregarse.

LUIZA PIFFERO – *En ella, estabas desnudo en el medio de un círculo de velas. En esa época, esa actitud tenía una gran dosis de “subversión”.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah, sí, es algo que hoy en día no tendría ningún sentido, sería ingenuo. La próxima *performance* que quiero hacer con María Cristina, por ejemplo, no tiene nada desnudo. Uno libera el cuerpo cuando tiene 20 años; a los 60 años, todo bien, pero ya no hay qué liberar. Uno se libra de los prejuicios y de las actitudes ante la vida, de vicios que la vida va trayendo y el tiempo enyesando. Uno se tiene que liberar para tener una visión más juvenil.

LUIZA PIFFERO – *¿Esos cambios se transforman en diferencias entre las performances de aquella época y las de ahora?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Claro, es una diferencia total y absoluta.

LUIZA PIFFERO – *¿Un cambio de liberación?*

CARLOS WLADIMIRSKY – No tanto de liberación. Es un cambio de posición ante la vida. Pero no es el cuerpo. Ahora es el propio concepto. Ver cómo es la vida para un hombre, un artista que está llegando a los 60. ¿Qué tiene? Tiene una memoria. Y tiene sus dolores. Pero al mismo tiempo, tiene una vida futura que tendrá que aprender a ver bajo otros puntos de vista, otras miradas.

LUIZA PIFFERO – *Y seguir renovándose también.*

CARLOS WLADIMIRSKY – Sí, es muy difícil. Pero creo que hay muchos jóvenes que son completamente viejos, reaccionarios y mediocres. Como hay jóvenes que están muy bien. Y que hay personas mayores que son ridículas, mezquinas. Y hay personas mayores que son buena gente. Los seres humanos son así.

LUIZA PIFFERO – *¿Te consideras una buena persona?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Creo que soy sí. Pero yo no estoy preocupado si piensas que soy *cool*. Estoy preocupado por tener una calidad de vida interior. Y una comprensión interna. Estoy haciendo terapia. La cuestión es tener una relación existencial diferente.

LUIZA PIFFERO – *¿Crees que con el tiempo tus trabajos han cambiado mucho también?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ah, han cambiado, fueron sintetizándose. Incluso mi casa. Hoy vivo en un pequeño departamento, con lo mínimo de muebles, cosas mínimas. Te vas liberando de las cosas. E incluso de personas. Te vas a quedar con amigos que son buenos, o que te dicen más cosas. No vas a caminar con gente aburrida o con gente que parece ser buena pero no te añade nada.

LUIZA PIFFERO – *¿Y eres desapegado con tus obras?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Soy. Si fueses a mi casa o a mi taller, solo verás lo que estoy haciendo ahora.

LUIZA PIFFERO – *Este desapego no impide que el pasado siempre esté presente en tus performances. Si el pasado arcaico, primitivo, siempre ha sido parte de tu poética, ahora también tenemos otras ocasiones, como el tiempo de Emily Dickinson, o el pasado autobiográfico, que es rescatado en performance como Transversal do Tempo. ¿Cuál es la relación que tienes con el pasado?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Yo siempre uso el pasado como alimento de reflexión para crear. Tengo una visión melancólica del mundo, porque sé que la vida en la tierra, y con muchas dificultades, es efímera. Pero eso puede contener momentos de encanto y densidades reflexivas.

LUIZA PIFFERO – *¿Qué planes tienes para el futuro?*

CARLOS WLADIMIRSKY – Ya estoy planeando otra *performance* con Maria Cristina.

Vamos a trabajar, también, la relación entre la vida y la muerte. Vamos a ver lo que pasa. Y sigo trabajando con joyas, dibujando y pintando.

arquivo

## Não existem dois elefantes iguais

Ana Albani de Carvalho

Neiva Maria Fonseca Bohns

Esta exposición sigue una de las líneas curatoriales adoptadas por la Fundación Vera Chaves Barcellos, que consiste en presentar su acervo por medio de muestras articuladas conforme criterios motivados en el contacto con las propias obras. De hecho, el trabajo de selección de las piezas no se construye como un ejercicio en pasos estrechos y, sí, como conexiones en red, donde es posible proponer asociaciones de orden formal, conceptual, temático, técnico, etc.

Cada obra es un mundo. Y ya es sabido a través de la historia, mundos distintos pueden convivir, aprovechándose de cada uno sus riquezas peculiares. Por otra parte, los universos individuales también son llenos de diversidad. Aunque el objeto de investigación sea el mismo, las percepciones nunca serán idénticas. Los individuos, armados de repertorios personales e intransferibles, proyectan sobre ellas aquello que saben; y se dan cuenta de lo que ellos reconocen. En esencia, estos mismos procedimientos que sostienen el ejercicio crítico en su diversas formas de presentación.

La cuestión colocada por Michael Chapman, de que la experiencia artística es reveladora por evidenciar la diversidad del mundo sensible, ha servido perfectamente para enfatizar las posiciones que tenemos. Al afirmar que "No hay dos elefantes iguales" – expresión que nos hemos apropiado para el título de esta exposición – el artista pone en relieve las diferencias de punto de vista, de concepción, de repertorio cultural, de intereses individuales que constituyen el panorama de la contemporaneidad. Basadas en la idea de que no existen claves o fórmulas definitivas de entendimiento de las obras de arte, privilegiamos algunos enfoques, considerados como posibilidad de articulación entre obras singulares.

La sutileza de xerografías de Carmela Gross es ejemplar para observar cómo la economía de medios se puede alinear a la complejidad artística, la semántica y la poética. Aquí el sonido perfecto del poema más conocido de Olavo Bilac surge sobre un pequeño cielo estrellado. Desplazado de su contexto pomposo, y recolocado bajo la estética de los tiempos actuales, que acepta delicadezas casi inmateriales, la poesía parnasiana, rimada, precisa recuperar el aliento perdido, para decir que "solo quien ama puede oír estrellas". El diálogo que se desarrolla entre pensamientos artísticos de diferentes períodos históricos también es perceptible en el video *Apolinère Enameled* de Patricio Farias, con su doble proceso de apropiación, que nos lleva, de manera inquietante, directamente a las más inconfesables razones de Marcel Duchamp.

El humor y la ironía están presentes en varias obras de esta exposición. En el video instalación *Arvorar* de Mariana Manhães, compuesta por dispositivos electromecánicos envueltos en un ambiente lúdico, la artista trata metafóricamente de cuestiones fundamentales como las dificultades de comunicación presentes en la sociedad contemporánea. Y, si la idea de humor es pertinente en esta obra de una joven artista brasileña, el uso de la expresión "*Brasil... tudo bem, tudo bom!*" por el experimentado Antoni Muntadas, superpuesta a la imagen de nuestros bosques verdes, no oculta su ironía penetrante. Acostumbrado a asociar el pensamiento y las prácticas del arteconceptual a comentarios sociales y políticos, el artista español teje su visión crítica de Brasil, cuya población, resignada a enfrentar la adversidad, siempre encuentran razones para seguir adelante incluso frente a situaciones inaceptables.

Por último, obras tan diversas en lo que se refiere a los procedimientos y propósitos que han monopolizado sus autores durante su realización, como litografías *Parsifal* de Robert Wilson, fotografía *Thumb Butte Loop* de Luiz Carlos Felizardo o *Desenhos al Óglio* de Carlos Pasquetti, provocan en el espectador una experiencia potenciación de la mirada, ya sea a través de la recolección, en el caso de las dos primeras, o por la expansión en

el último caso. Son obras que no se dejan encarcelar, que hacen retroceder cualquier intento de interpretación reduccionista, que viven en el borde entre el placer de la creación y la inestabilidad del pensamiento.

## Programación FVCB 2012

### Primer Semestre

#### Exposición *DES|ESTRUTURAS*

Bajo curaduría y organización de Neiva Bohns y Vera Chaves Barcellos, la exposición presentó un nuevo recorte del acervo de la institución; presentó grabados, dibujos, fotografías, pinturas, esculturas e instalaciones. La curaduría propuso, inicialmente, diálogos de dos tipos entre las obras: aquellas que se basan en un proyecto específico y claro, y otros que dan más lugar para la intuición, el tiempo de hacer y el proceso en sí.

Mostrando largo período de producción, de los años 70 hasta el momento, la exposición contrasta el gestualismo de Emilio Vedova al rigor de Joseph Albers y presentó desde pequeñas obras sobre papel, como los delicados grabados en metal de la china Lily Hwa, al expresivo conjunto de 134 pinturas sobre papel de Lenir Miranda sobre el tema de Ulises, los potentes dibujos en 12 partes de Maristela Salvatori y la inusitada instalación de Carlos Pasquetti. Uno de los destaques ha sido la escultura de Lygia Clark, LC3, de la serie de Bichos, editados por *Limited Edition*, Londres, en los años 1960, escultura transformable en múltiples esculturas y que fue exhibida por primera vez.

El público también pudo ver obras adquiridas para el acervo de la Fundación por intermedio del Fondo Nacional de Cultura, como las fenomenales esculturas construidas de la serie *Carretéis*, de Eduardo Frota, además de Iole de Freitas, Lucia Koch, Maria Lucia Cattani, Ione Saldanha, Hélio Ferverza, Frantz, Anna Maria Maiolino, Regina Ohlweiler, Nelson Wiegert, Nick Rands, Pic Adrian, Riera i Aragó y Vera Chaves Barcellos, entre otros artistas.

#### Programa Educativo *DES|ESTRUTURAS*

Los principales objetivos del programa educativo implementado son: ofrecer actividades de actualización, capacitación y formación de los docentes en el estudio de las artes visuales y abarcar tanto el público adulto – docentes – como el adolescente y el infantil – estudiantes. Con esta iniciativa, creemos cumplir la misión de mejorar las oportunidades para el intercambio y el acceso a los bienes culturales, y una relación más estrecha entre la enseñanza formal y no formal. Este año, el proyecto introdujo una innovación y ofreció un curso de actualización en la enseñanza de las artes para los maestros de escuelas públicas organizado en cinco encuentros. Los temas abarcados incluyen la revisión de conceptos y prácticas del campo de las artes visuales, particularmente en lo que se refiere al arte moderno y el arte contemporáneo, y propone un panorama crítico sobre la creación actual aproximando a los maestros a esa producción a través del propio acervo de la FVCB. Además del curso, el proyecto ha previsto visitas guiadas de profesores y alumnos a las exposiciones, la producción de material pedagógico especialmente hecho para este programa, además de las ponencias y encuentros con artistas, actividades paralelas a las exposiciones y que ya forman parte de la programación permanente de la institución.

El material pedagógico está constituido por los siguientes ítems: (1) 10 fichas de lecturas de obra; (2) glosario con palabras-clave para discutir y pensar los trabajos en cuestión, (3) dos juegos, reproduciendo las obras *Quebra-Nuvem*, de Hélio Ferverza, y *Combináveis e Permutáveis*, de Vera Chaves Barcellos. Cada ficha, en especial, trae la reproducción fotográfica de un trabajo artístico, un breve texto sugiriendo posibles interpretaciones, la biografía resumida del artista y la indicación de palabras-clave que relacionan y amplían los abordajes de la obra. Tanto las fichas como los juegos pueden ser utilizados en la enseñanza infantil, primaria y secundaria. Además de esos materiales didácticos, la Fundación ofreció un CD con imágenes de todas las obras presentadas en la exposición, pidiéndole al profesor que elabore su propio guión para recorrer *DES|ESTRUTURAS*, en un proceso creativo y reflexivo. El curso fue impartido

por la profesora Paula Ramos, profesora del Instituto de Artes y doctora por la UFRGS; la coordinación pedagógica fue realizada por la arte-educadora Margarita Kremmer, profesional con extensa experiencia en programas educativos en diferentes instituciones museológicas, entre ellas la Fundación Iberê Camargo y la Fundación Bienal del Mercosur.

#### Cronograma

31/03/2012: Presentación del programa de actividades y del material educativo

- Arte Moderno y Arte Contemporáneo: ¿dónde está el problema?

14/04/2012: INAUGURACIÓN DE *DES|ESTRUTURAS* EN LA SALA DOS POMARES

28/04/2012: Arte Moderno: vanguardias y modernismos para un mundo en transformación

05/05/2012: Renovación y construcción en el campo del arte: un nuevo orden

12/05/2012: Arte Contemporáneo: ¿orden?

30/06/2012: Presentación de las propuestas pedagógicas elaboradas por los profesores – Evaluación final del Programa de Actualización Docente

#### Performance *Transversal do Tempo*

*Transversal do Tempo* es la continuidad del otra *performance* realizada por el artista Carlos Wladimirsky en 1979 en el *Espaço N.O.*, colectivo de vanguardia y arte experimental que estuvo en funcionamiento hasta 1982 en la Galeria Chaves, de la cual Carlos Wladimirsky ha sido miembro al lado de Vera Chaves Barcellos, Heloisa Schneiders da Silva, Mário Röhneit, Rogério Nazari, Milton Kurtz, entre otros artistas.

Además de Wladimirsky, la *performance*, con duración de unos 30 minutos, contó con la participación de Maria Cristina Rosa, actriz y pintora, y de Rogerio Nazari, artista plástico y director de arte en cine; el trío componía la formación original de la primera presentación de la *performance*.

La programación encerró la temporada de la exposición *DES|ESTRUTURAS*, iniciada en abril en abril e inauguró el nuevo espacio de 350 m<sup>2</sup> destinado a la ampliación de la reserva técnica de la FVCB de la FVCB el día 28 de julio de 2012.

#### Segundo Semestre

##### Exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*

Realizada del 15 de setiembre al 21 de diciembre de 2012, la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas* ha traído un rescate sin precedentes de la producción de un artista español que tuvo un papel decisivo en las artes brasileñas, pero que es poco conocido por el público en general. La poética única de Julio Plaza estuvo representada por decenas de obras que datan de los años 60, 70 y 80, incluyendo serigrafías, libros de artista, esculturas, pinturas y hologramas. Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) vivió la mayor parte de su vida en Brasil y se desempeñó como escritor, artista intermedia, teórico y profesor. En el país desde 1973, se destacó por el dominio de las técnicas gráficas y, por una producción multimedia vinculada a la semiótica. Fue un pionero en el campo del arte y la tecnología, trabajando con videotexto, *slow-cam* TV, holografía, fax y computación digital. Influenciando generaciones de artistas, tanto por su trabajo como el papel de profesor en la Escuela de Comunicación y Arte (ECA-USP), en la Facultad de Derecho de la Fundación Armando Alvares Penteado (FAAP), en la Pontificia Universidad Católica (PUC-SP) y en la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP). Curaduría y organización: Alexandre Dias Ramos y Vera Chaves Barcellos.

## Programa Educativo Julio Plaza, Construções Poéticas

El Programa de Actualización Docente de la FVCB reanudó sus actividades el 1 de setiembre en la Casa Rural, sede de la Secretaría cultura Viamão, de 9h a 12h. El enfoque pedagógico de este semestre se centró en el trabajo del artista multimedia Julio Plaza, el tema de la exposición de la *Sala dos Pomares*.

Con el fin de proporcionar un mayor intercambio entre las escuelas, los estudiantes y los profesores, el curso de actualización docente se descentralizó y llegó a las escuelas del municipio de Viamão. Para las actividades actividades paralelas realizadas en octubre, contaran con la participación de la artista Regina Silveira.

Con las clases impartidas por la profesora y Dra. Paula Ramos, del Instituto de Artes de la UFRGS, y supervisión pedagógica de la arte-educadora Margarita Kremer, el programa educativo Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa ha sido contemplado en la convocatoria del Instituto Brasileño de Museos (IBRAM / Ministerio de Cultura) y fue desarrollado por el Departamento de Educación de Viamão, además de los municipios de Alvorada, Cachoeirinha, Gravataí y también de Porto Alegre. En el primer semestre, el programa educativo atendió a estudiantes y a profesores de las redes pública y particular que totalizaron más de 500 visitantes a la exposición *DES|ESTRUTURAS*.

### Cronograma

01/09/2012: Breve presentación del Programa Educativo de la FVCB

- Arte e imagen, arte y comunicación, arte y tecnología: nuevos paradigmas para pensar el arte en el siglo XX

15/09/2012: INAUGURACIÓN EN LA EXPOSICIÓN

*Julio Plaza, Construções Poéticas*, en la SALA DOS POMARES

29/09/2012: Encuentro en la Escuela Municipal de Viamão Araçá

29/09/2012: Visita mediada a la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*

Programación integrante de la 6ª Primavera de Museos IBRAM/MinC.

06/10/2012: Arte y comunicación en la poética de Julio Plaza

- El libro como forma de arte

- La traducción intersemiótica

20/10/2012: Arte y nuevas tecnologías en la poética de Julio Plaza

- Los lenguajes electrónicos digitales

25/10/2012: CICLO DE PONENCIAS – Regina Silveira y Vera Chaves Barcellos

27/10/2012: ENCUENTRO CON ARTISTAS Regina Silveira y Vera Chaves Barcellos

10/11/2012: Arte y videotexto: proposiciones prácticas

24/11/2012: Fotografía e imágenes digitales: proposiciones prácticas

01/12/2012: Presentación de las propuestas pedagógicas elaboradas por los profesores

- Evaluación final del Programa de Actualización Docente

### *3X4 Vis(i)ta Vera Chaves Barcellos y Patricio Farias*

El 20 de octubre de 2012, el grupo 3X4 presentó los resultados de cuatro meses de trabajo duro: *3X4 Vis(i)ta Vera Chaves Barcellos y Patricio Farias*, una exposición que propone una nueva experiencia del espacio en el interior de a la Reserva Técnica de la Fundación Vera Barcellos Chaves. Más de un centenar de visitantes fueron a Viamão para ver la *exposición-vernissage* que duró sólo una tarde. Al entrar a la sala, cada visitante se sorprendía con grandes bandas de color que dibujaban el piso y las paredes las plantas de los talleres de Vera Chaves y Patricio Farias.

Conforme los ojos se acostumbraban a la luz interna de la sala, los visitantes percibían

la proyección de las ventanas de cada taller en la pared y las imágenes de la textura de los respectivos pisos en el suelo. Todo conspiraba para la idea de la fusión de los dos espacios de trabajo de Vera y de Patricio, que están casados y trabajan en dos talleres al lado de la FVCB. Desde 2006, el grupo 3X4 formado por Carlos Krauz, Helena d'Ávila, Laura Fróes y Nelson Wilbert viene explorando los espacios de trabajo de varios artistas de Rio Grande do Sul con el *Projeto Vis(i)ta*. "La propuesta del *Projeto Vis(i)ta* es conversar con el artista y conocer su espacio de trabajo, pensar ese espacio y proceso de trabajo como una obra de arte" explica Carlos Krauz.

La exposición *3X4 vis(i)ta Vera Chaves Barcellos y Patricio Farias* ha sido el único momento en que el grupo trabajó con dos artistas a la vez. Ellos tuvieron la ayuda de la arquitecta Ada Broilo y de Denise Liege, encargada de la producción del video. Con asesoría de Ada, el grupo ha reconstruyó las plantas de los talleres de Vera y Patricio. "Cuando estábamos midiendo, llevamos una brújula y percibimos que los dos talleres y la Reserva Técnica estaban orientados a -31°S e 52°O", cuenta Ada. A partir de este eje, los artistas superpusieron las plantas y pudieron trazar un diseño de los talleres sobre el piso y las paredes de la Reserva Técnica. Una serie de paneles y una maqueta de computadora mostraban detalles de este proceso.

Denise Liege, también contratada especialmente para esta edición del proyecto, ayudó al grupo en la grabación de una entrevista con Vera Chaves y un vídeo que mostraba imágenes de los dos talleres realizados por miembros de lo grupo 3X4. Wilbert Nelson cuenta un poco sobre eso: "Los cuatro artistas filmaron el grupo con diversos medios de comunicación: teléfono móvil, cámara de fotos, filmadora, y Denise nos filmó. La idea era unir estas imágenes más tarde. Los talleres están detrás de las escenas y queríamos mostrar, los artistas trabajando".

Algunos trabajos de Patricio y Vera han sido incorporados a la exposición: una serie de dibujos de Patricio y una obra de Vera, en la cual Patricio ha sido insertado en una fotografía en blanco y negro de Duchamp. Debido a la forma que ha sido manipulada, los dos parecen hablar.

La exposición *3X4 vis(i)ta Vera Chaves Barcellos y Patricio Farias* ha inaugurado el espacio de la Reserva Técnica. El evento también ha marcado la clausura del *Projeto Vis(i)ta* que debe transformarse en una exposición colectiva con todos los artistas participantes desde 2006 y un libro que compilará la memoria de los encuentros, charlas y trabajos realizados.

#### 6ª Primavera de los Museos en la FVCB

La Fundación Vera Chaves Barcellos celebró el 29 de setiembre una visita a la exposición *Julio Plaza, Construcciones Poéticas*, mediada por Margarita Kremer y Paula Ramos.

El programa formó parte de la programación de la 6ª Primavera de los Museos, celebrada entre 24 y 30 de setiembre en más de 800 museos brasileños.

#### REM se reúne en la FVCB

La *Sala dos Pomares*, en Viamão, fue sede de un encuentro de la *Rede de Educadores em Museos (REM-RS)* el sábado, 8 de diciembre. En la época, la FVCB, pudo compartir sus prácticas pedagógicas con otras instituciones culturales del Estado.

En un primer momento, la coordinadora de proyectos de la FVCB, Carolina Biberg, hizo una presentación sobre el *Programa Educativo FVCB* con un balance de las actividades celebradas en 2012. Entre las novedades implementadas en este año se destacaron el Curso de Historia del Arte para los profesores de las escuelas públicas de Viamão y el Canal del Educador, que estableció un contacto semanal entre el FVCB y los profesores participantes. A partir de una demanda del Departamento de Educación de Viamão, el programa se descentralizó dando clases en las escuelas de diferentes barrios del municipio. "Los profesores vieron que pueden trabajar con el arte contemporáneo desde su formación en literatura o matemáticas, por ejemplo", dijo Carolina.

En la segunda parte del encuentro, la consejera del REM-RS y directora del Museo del

Tren de São Leopoldo, Alice Benvenuti, presentó un informe sobre su participación en el 5º. Foro Nacional de Museos, celebrado entre los días 19 y 23 de noviembre en Petrópolis (RJ). Como coordinadora del Grupo de Trabajo Acción Educativa, Alice ha promocionado un debate sobre la acción educativa en museos en 21 de noviembre.

Ciclo de Ponencias – *Julio Plaza, Construções Poéticas*:

Regina Silveira y Vera Chaves Barcellos hablan en el Santander Cultural

La artista Regina Silveira trajo al público que asistió al Santander Cultural el jueves (25/10), una conferencia centrada en la primera fase de la carrera de Julio Plaza, con eran imágenes, datos e historias de la época en la que el artista trabajó en España, Puerto Rico y sobre sus primeros meses en Brasil. La actividad formó parte del programa paralelo de la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*. En Mayagüez, Julio y Regina, su esposa en aquel momento, trabajaron como artistas residentes en la Universidad de Puerto Rico durante cuatro años. Regina dijo que hicieron frecuentes viajes a Nueva York, donde se actualizaban leyendo periódicos, visitando exposiciones y estando en contacto con artistas del grupo del reconocido galerista Leo Castelli. En San Juan, capital de Puerto Rico, Plaza organizó varias exposiciones, entre ellas una de las primeras muestras de arte postal en el mundo. La ciudad recibió algunas esculturas y uno de los prototipos de tales esculturas estuvo expuesto en la FVCB. Regina mostró fotos de las más increíbles incursiones de Julio por otras áreas: la construcción de un coche de fibra de vidrio en un taller instalado en su propia casa. "Utilizó el coche en Puerto Rico durante casi tres años. Él mismo creó toda la parte eléctrica y mecánica. Como la gente siempre se acercaba curiosa porque el coche tenía un aspecto muy particular, Julio creó un folleto con explicaciones", recuerda Regina.

Muchas obras de Julio Plaza han desaparecido porque él tenía la costumbre de romper y tirar sus trabajos. "Julio era muy radical porque pensaba que el arte no puede ser un objeto comercial. Es una posición con la que yo talvez esté de acuerdo porque el valor de la obra puede ser la cosa más arbitraria en el mundo", dijo Vera Chaves en una entrevista proyectada para el público. "A Julio no le gustaba llamarse a sí mismo un artista, se consideraba un poeta, investigador y teórico, de hecho, él escribió muchos textos", dice Regina. Una de las pocas exposiciones individuales de Julio ha sido "As Meninas", celebrada en 1977, en São Paulo. Regina recuerda la ocasión: "Él fotográficamente invirtió los espacios de la Galería Global, era una instalación muy sencilla, pero rica en posibilidades."

Además de una entrevista con Vera Chaves, el público también asistió al documental *Julio Plaza, poético e político*.

Visita guiada con Regina Silveira

En 27 de octubre, Regina Silveira recibió a visitantes y a profesoras participantes del Programa Educativo para una visita guiada a la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*, en la sede de la Fundación Vera Chaves Barcellos. "La obra de Julio está muy bien sintetizada, muestra la forma en que se estaba alejando del lenguaje constructivo para otras formulaciones", introdujo Regina, "Me encanta estar aquí porque es un poco de mi memoria", añadió. Regina señaló que la producción gráfica de Julio domina la exposición. Explicó que algunas de las obras se realizaron en la gráfica que la Universidad de Puerto Rico preparó para el departamento de arte en el momento en que ella y Julio eran artistas residentes allí. "El libro, el álbum y la serie siempre han estado en la cabeza de Julio como las mejores maneras de presentar un trabajo. 'Anarquitecturas' (1969) es un álbum y es uno de los trabajos que fueron hechos allá y traídos para Brasil, o sea, se salvó, porque hemos dejado pilas de grabados en Puerto Rico. Siempre recordaré las obras amontonadas en la acera de nuestra casa", dijo Regina. Otros trabajos de la exposición fueron producidos en la fotoliteira que Julio construyó cuando se estableció en Brasil. Regina recorrió toda la exposición detallando cómo, cuándo, dónde y en qué circunstancias se hicieron las obras. Explicó que parte de la obra está influenciada por el interés de Julio por los sistemas filosóficos orientales. "A principios de los años 80, él estaba investigando el flujo de energía de la caligrafía", dice ella. La litografía *Halley* (1986) resume estas preocupaciones en una pincelada que requirió numerosos intentos. Otra parte de la producción se basa en el rasgo crítico de Julio Plaza. Un ejemplo es el

poema visual que organiza la frase *Brasil país do futuro [Brasil país del futuro]* en un círculo, en alusión a una serpiente que se muerde la cola. "Repitió la letra 's' para remitir al sonido que hace la serpiente", explicó Regina. Mirando las serigrafías *Duchamp x Vasarely* (1975) y *Sin título* (1975) también comentó: "Son desacralizadoras, intenta desconstruir el significado del arte. Julio unió íconos del arte como Duchamp y Vasarely porque tenían poéticas muy diferentes con el fin de hacer un enfrentamiento entre ellos". Además de la visita guiada, los profesores de la red pública de Viamão debatieron con la coordinadora educativa de la exposición, Margarita Kremer, las posibilidades de abordar cuestiones de Julio Plaza en clase. "Tenemos que mostrar que hay posibilidad de aprender fuera de las normas formales. Julio, por ejemplo, comenzó a trabajar directamente con las matemáticas de Mondrian", dijo Margarita.

Presentación del Programa Educativo de la FVCB en el  
*I Salón Artístico-Cultural y Científico MARS Santander Cultural*

El Museo Antropológico de Rio Grande do Sul (MARS), institución de la Secretaría de Estado de Cultura (Sedac) y el Santander Cultural celebraron entre el 05 y el 07 de diciembre el I Salón Artístico Cultural y Científico, iniciativa que cuenta con el apoyo de curso de Museología de la Facultad de Biblioteconomía y Comunicación (Fabico) de la UFRGS y de la Asociación de los Amigos del Museo Antropológico (ASSOMARS). El evento inaugural se celebró en el Salón de Usos Múltiples del Santander Cultural y buscaba el diálogo y el intercambio de experiencias entre las instituciones del campo de museo, así como la presentación de comunicaciones orales en los Grupos de Trabajo (GTs) de los actores sociales dedicados a los estudios, a la investigación y a las actividades educativas y culturales en los campos de la memoria social, la museología y el patrimonio cultural.

Las actividades previstas incluyeron charlas, debates, presentación artística y comunicación en GTs, dirigidas a la socialización de experiencias profesionales y a la publicación de documentos técnicos sobre estos temas desarrollados en las instituciones de memoria, museos y universidades de Rio Grande del Sur. El I Salón Artístico-Cultural y Científico fue concebido como un espacio para el intercambio de experiencias entre los estudiantes de grado, postgrado, profesores de escuela secundaria, profesores universitarios y profesionales que trabajan en memoriales, museos, bibliotecas y archivos, en las esferas pública y privada Ana Paula Meura, asistente del Programa Educativo, y Carolina Biberg Maia, coordinadora de proyectos de la FVCB, presentaron el programa desarrollado por el Educativo de la FVCB.

**artigos**

## Donde (Co) Existen Los Mundos Imaginados

Neiva Maria Fonseca Bohns

Una aparente contradicción

Desde el título, es evidente el carácter provocador de la exposición *Limites do Imaginário*<sup>44</sup>, presentada por la Fundación Vera Chaves Barcellos, en la *Sala de los Pomares*, de abril a julio de 2013. Después de todo, vivimos en una época que se enorgullece de haber ampliado los límites de casi todas las experiencias posibles para los humanos. ¿Cómo, entonces, puede atreverse a hablar de "límites"? ¿Cuáles son estos límites? Y si de hecho hay, ¿cuál es su naturaleza?

El discurso formado por todas las obras presentadas parece precisamente mostrar que la obra de arte en la contemporaneidad depende de determinaciones externas, y que no hay limitaciones o impedimento legítimo que pueden ser aceptados, en relación con el uso de los materiales y los temas elegidos.

Por otro lado, se podría pensar que ciertas definiciones, de naturaleza material y visual ayudan a conformar el trabajo (es decir, dar forma a las obras), sólo pueden existir

mediante la eliminación de muchas otras posibilidades. En otras palabras, entre el surgimiento de la idea y la materialización de la obra, hay un proceso que incluye muchas opciones. Raramente la idea artística viene con su resolución visual claramente definida. Por lo tanto, excepto en los casos de obras radicalmente conceptuales, los límites del proceso imaginativo están también relacionados con los ajustes finales que conducen a la realización de los trabajos.

Si todos los elementos disponibles (materiales, formas, colores y recursos técnicos) siempre pudiesen ser utilizados por los artistas, probablemente sería imposible identificar la autoría y la singularidad de las obras. Tanto cuanto la libertad de usar los recursos que desea, el proceso creativo de los artistas contemporáneos implica la capacidad de tomar decisiones y de establecer parámetros que dan identidad/individualidad al discurso artístico.

Uno de los argumentos de la parte curatorial asumido en esta exposición era que los artistas y no artistas también están igualmente sometidos a producir imágenes. La capacidad de imaginar situaciones, resolver problemas e incluso crear mundos enteros es una cualidad esencialmente humana, que parece no pocas veces ser eclipsada por el ajetreo y el bullicio de la vida cotidiana.

El reto de dar visibilidad a las obras de arte.

La *Sala dos Pomares*, perteneciente a la Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB)<sup>45</sup>, en la ciudad de Viamão, Brasil, es una construcción concebida especialmente para recibir exposiciones de arte contemporánea. Las exposiciones se realizan generalmente con los recursos disponibles en el espacio físico, centrándose principalmente en la presentación de los segmentos de la colección de la institución. En el proceso de planificación de las exposiciones, existe una gran preocupación con la relación que obras distintas pueden establecer entre sí. Sacar partido del intersticio que se crea y la cercanía entre un trabajo y otro puede ser una estrategia de los curadores y organizadores de la exposición. Pero esto debe hacerse con mucho cuidado para que una obra no interfiera demasiado en la otra, ya que puede tener su potencialidad activada (o perjudicada) a través de la cercanía.

Lo correcto y lo equivocado: cosas fuera del lugar

En las fotografías presentadas por Michael Chapman en la exposición *Limites do Imaginário*, aparecen situaciones reales que han sido registradas en la playa do Cassino, en la ciudad de Rio Grande, RS. En una de las imágenes podemos ver cielo, mar y arena de la playa. Pero la armonía de la composición, con predominancia de un azul profundo, es interrumpida por la presencia de un objeto con forma de disco, que funciona como un atractivo visual irresistible. En otra imagen, entre dos piedras grandes, también se ve una forma alargada y muy blanca. Pronto el misterio desaparece, los blanquísimos objetos son platos blancos. La decisión del artista de desplazar un objeto cuyo hábitat natural es la cocina, la mesa o la barra de un restaurante es suficiente para promover una situación inusitada. Es como si el plato hubiera huido de su subcondición de objeto de uso cotidiano y pudiera aventurarse, libre e incógnito, en el mundo natural (la playa) o en el mundo cultural (el muro de piedra, hecho para facilitar la proximidad de los barcos). Casi constituyendo una narrativa ficcional, las dos imágenes provocan en el público reacciones que oscilan entre la sorpresa y la admiración.

En la obra de Elcio Rossini, artista acostumbrado a las acciones performáticas, el cuerpo de una persona aparece parcialmente detrás de un edificio circular que reproduce la copa de un arbusto. La combinación árbol + cuerpo humano, presentado en forma algo teatral, ya sería interesante para activar la imaginación del público. El artista, sin embargo, va más allá y muestra la imagen invertida. Lo que vemos son dos piernas flexionadas con los pies atrapados en un *skate* que, inadvertidamente, cuelga desde arriba. Situación poco probable, aunque posible, capaz de causar tamaña molestia que varios visitantes tuvieron la necesidad de "arreglar" el error y poner la imagen en la posición "correcta".

La función de bricolaje está presente en la obra de Rosângela Rennó, que, utilizando imágenes de archivo, fusionó la foto de un antiguo procedimiento médico a frascos de medicina con tapas de colores. Agrupa objetos como si fueran una pequeña multitud y

superpone a los cuerpos de las personas con trajes médicos. Y ambiente del hospital se ve reforzado por la combinación de las dos imágenes es posible imaginar los olores de las drogas, mezclados con el olor típico de los productos de limpieza. El trabajo de la artista era sugerir una situación particular y le corresponde al público completar los posibles sentidos de la obra, incorporando al discurso interpretativo sus propias experiencias, no siempre positivas, por evocar situaciones de enfermedad y de sufrimiento.

El uso de elementos de ficción para la constitución de una obra también se puede ver en la obra de Walmor Corrêa, que tiende a apropiarse de códigos normalmente encontrados en ilustraciones de obras científicas, como libros de medicina, para presentar los seres que toman vida en la realidad paralela del mundo de arte (o de la literatura). En *Ondina*, el artista, anatómicamente, describe el cuerpo de una sirena, criatura que sólo puede existir en el mundo de las realidades inventadas.

Metáforas de la vida cotidiana y de nuestros enfrentamientos cotidianos con situaciones que parecen insuperables, las obras de Tony Camargo surgen contra los discursos totalizantes y estandarizadores. En las secuencias grabadas en video por el artista, el mundo organizado y controlado (que es también el mundo del arte) da lugar a situaciones confusas y caóticas. Cubierto con una tela ligera, el propio artista aparece en la posición de luchar con objetos inanimados, que nunca actúan. Sólo reaccionan. Y, por último, en la escena donde, como una mezcla de Quijote con Macunaíma luchando coloridísimos e inofensivos globos, sin obtener ningún éxito, la figura del antihéroe se establece definitivamente.

Hacer arte también significa contrariar la creciente uniformización de los patrones culturales deseables y la estandarización del comportamiento social, en que todo debe parecer perfecto. En los videos de Tony Camargo, milimétricamente planeados, a pesar de la apariencia de casualidad, inexistente cualquier paisaje bucólico que enmarque una encena de armonía familiar. No hay un garaje organizado en el que todos los objetos encuentren su sitio correcto. La vida, tanto como el arte digna de ser vivida con intensidad, es incertidumbre.

Cosas que parecen, pero que no son

Y cerca de las obras de Michael Chapman hay dos fotografías de Nelson Wiegert, que recuerdan cielos estrellados. Pero los "cielos" de Nelson fueron hechos artificialmente, con el registro de luces que contrastando con el fondo oscuro. No hay duda de que las luces que vemos no provienen de estrellas, sin dejar de ser encantador. Activan nuestros recuerdos de, efectivamente, observar los astros brillantes, y – ¿por qué no? – reflexionar sobre los mundos posibles que existen en la inmensidad cósmica.

Una pequeña visitante, de unos dos años, en un principio se asustó con unos ratones blancos reunidos alrededor de algún interés común (¿sería un pedazo de queso?) Sin embargo, enseguida entendió que no eran "de verdad". Y, por eso, no presentaban peligro. La experiencia ocurrió frente a una obra de la artista Lia Menna Barreto, que vio en la sugestiva forma de los objetos (pequeños ratoncitos de goma) la posibilidad de hacer adornos ornamentales. El objeto de fabricación industrial, listo y acabado, dio existencia a composiciones inventivas que nacieron de la absoluta libertad de imaginación de la artista.

La capacidad de imaginar y producir imágenes

Uno de los trabajos más mencionados por los visitantes de la exposición fue la instalación de Lorena Geisel, titulada *Nú feminino*. La obra consiste en un escaparate, con paredes transparentes, cuyas dimensiones comportarían una persona de estatura media, de pie. Lo que vemos, de manera objetiva, sin embargo, es en la base del escaparate, un par de zapatos de mujer, blancos, de fiesta con tacones altos. Completar (o no) la imagen con un cuerpo desnudo, como lo sugiere el título de la obra, es la tarea de todos los visitantes. Pero los zapatos vacíos, solos, ya eran lo suficientemente elocuentes para tratar el tema de manera común en la historia del arte: la presencia del cuerpo femenino desnudo, siempre sirviendo como modelo para la obra de otros artistas.

Como tantas otras obras de la exposición, el *Nú feminino*, de Lorena Geisel, se ubicaba

en el límite entre la obra autográfica y obra alográfica<sup>46</sup>. Es decir, la obra tiene autoría (de una artista), pero para que los sentidos se completen depende de la participación de otros autores (el público). Básicamente, su trabajo incentiva la producción mental de imágenes. No se trata de invitar al público a ponerse los zapatos y “realizar” los cuerpos inexistentes en la obra. Por el contrario, el escaparate existe para mantener la identidad material de la obra, que no se pretende interactiva, en el sentido del término.

Provocativamente titulado de *Per(so)nas*, el conjunto de fotografías de la artista Vera Chaves Barcellos entra en la lista de las obras que desafían al público a completar las imágenes. En lugar de registrar los rostros de personas, la artista hizo fotografías de pies y piernas, vistos por detrás. Son los pies, y no las caras, que constituyen este catálogo de imágenes, que funciona como testimonio visual de una época.

Para entender arte contemporáneo

El conjunto de obras de Patricio Fariás, colocado en escaparates en el fondo de la sala, trata con ironía y espíritu crítico, exactamente el problema de la apreciación del arte contemporáneo. Los equipos están equipados con audio que se pueden ser accedidos por el público mediante el uso de auriculares. En algunos casos, se pueden escuchar las instrucciones sobre cómo proceder ante una obra de arte.

Atrayendo totalmente al público adulto y conocedor de las teorías del arte contemporáneo, los objetos de Patricio Fariás provocan la risa, a causa de la irreverencia con la que tratan los temas que se relacionan con el sistema del arte. Sus obras se sitúan en la intersección entre dos mundos: el de los artistas que crean obras, y el de los críticos que las analizan y las evalúan. Por lo tanto, las provocaciones de Patricio Fariás desestabilizan no sólo los conceptos más convencionales de obras de arte, como ponen en tela de juicio las bases analíticas utilizadas por los teóricos del arte. Pero también actúan como un espacio de relajación de posibles tensiones producidas en el ambiente artístico, tradicionalmente muy competitivo.

En la obra *Máquina de Bordar*, la artista Lia Menna Barreto usa, sobre una plataforma de madera, bandejas de metal que dan soporte a una ancha faja blanca de tela (tipo de pañal de bebé), para formar un ambiente propicio a la germinación de semillas de maíz y de trigo, distribuidas sobre la superficie cuidadosamente arrugada.

Después de unos días y habiéndolas regado correctamente, las semillas germinaron, haciendo que el trabajo tuviera los tonos verdes de una pequeña plantación. Unas semanas más tarde, se retiraba y se enrollaba la faja de tela. Así crecía el gran rollo de material que se acumulaba, tipo de escritura natural en una pantalla blanca que se podía extender infinitamente. El título del trabajo, *Máquina de Bordar*, se refiere al dibujo formado por las raíces de las plantas, en el revés de la tela blanca. Sin embargo, la obra aborda cuestiones relativas a las nociones de vida, de muerte y la transformación de los materiales.

276

Por otro lado, en cierto modo, las ideas se parecen a semillas, que pueden germinar, crecer y echar raíces. Y el acto de escribir es similar al bordado. De esta manera, la obra de la artista, que se desarrolla en el tiempo y sabe ciclos (de la vida, crecimiento, madurez, vejez y muerte), desafía las estructuras convencionales de museos y espacios institucionales dedicadas a las artes visuales

*La Máquina de Bordar* no se adapta a una reserva técnica, a no ser bajo la forma de registro fotográfico (que no sustituye, sino que apenas señala su existencia), o de proyectos gráficos. Es una obra que depende de la existencia inmaterial para mantenerse activa.

Del mismo modo, todas las conclusiones, reflexiones y pensamientos, planteados por la experiencia ante de que las obras se encuentran en estado de fluidez, e incluso y ni siquiera la cristalización de las ideas en forma de texto es suficiente para evitar sus continuas transformaciones.

El pensamiento crítico y el pensamiento creativo en el mundo contemporáneo se asocian entre sí, de manera indeleble. Es imposible concebir una actividad artística y autográfica que se reduzca a repetir, sin variantes, alguna idea ya manifiesta. Más imposible es aceptar que la actividad crítica puede prescindir de la imaginación para hacer referencia a los procedimientos artísticos en uso hoy en día. Mundos paralelos o universos en

simbiosis, todos coexisten cuando confrontados por las obras de arte. Los espacios de exposición son, por lo tanto, lugares altamente favorables para que mundos imaginados, de diversos tipos, pueden existir.

#### Referencias

- ARCHER, M. *Arte contemporânea. Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 168p.
- CAUQUELIN, A. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, (Coleção Todas as Artes) 264p.
- CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 177p.
- MELO, A. *O que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- MILLET, C. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 147p.
- MONTANER, J.M. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, 158p.

## Enlaces & cercanías

Carlos Krauz

Este texto aborda la octava edición del *Proyecto Vis(i)ta* del grupo 3X4, que ocurrió el día 20 de noviembre de 2012, de las 14 a las 18 h, en la Sala de Reserva Técnica de la Fundación Vera Chaves Barcellos, en la ciudad de Viamão. El grupo ha sido constituido por los artistas Carlos Krauz, Laura Fróes, Helena d'Ávila y Nelson Wilbert.

El proyecto *Vis(i)ta* ha sido iniciado en el año 2006, teniendo como y se caracteriza por visitar estudios de artistas que el grupo escoge.

El *Proyecto* se desarrolla durante aproximadamente cuatro meses en los que el grupo mantiene encuentros con el artista invitado y, al final de este tiempo, se promueve un evento final llamado de *Vis(i)ta*. En ellos, el grupo y el artista invitado reciben al público en el propio taller del artista. La actividad dura cuatro horas de una tarde de sábado acordado en los encuentros anteriormente realizados.

En esta edición, el grupo 3X4 visitó por primera vez dos artistas simultáneamente, cada uno teniendo su taller. También fue inusitado el hecho de que esta visita haya ocurrido fuera de los estudios, lo que ha llevado al grupo a nuevos caminos y retos que serán expuestos a lo largo de este texto,

Palabras-clave: yuxtaposición, transferencia, enlace, espacio.

Un paso para presentarnos

Nelson Wilbert, Laura Fróes y Helena d'Ávila y yo nos conocimos en 1989, mientras cursábamos Artes Plásticas en el Instituto de Artes de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre. Tras nuestra formación universitaria, seguimos siempre allegados, porque frecuentemente nos encontrábamos en eventos. En algunos de ellos, levantamos la posibilidad de "hacer alguna cosa juntos". Y em 2005 eso ocurrió al realizar la exposición *3X4 Construindo a Identidade*, en la Galería Xico Stockinger de la *Casa de Cultura Mário Quintana*, en Porto Alegre.

En esta exposición cada uno presentó tres momentos de nuestras vidas. Uno era la infancia, donde cada uno escogió un dibujo. Para el segundo momento, un trabajo desarrollado en el período en el que fuimos compañeros en la universidad y, para el tercero, un trabajo actual.

Tras esta exposición, formamos el grupo 3X4, con el objetivo de dar continuidad a la primera experiencia. Surgieron varias ideas en lo que se refiere a la actuación. Entre estas ideas una era central: acercarnos a los artistas cuyas obras y trayectorias

admirábamos. Entendíamos que esa cercanía sería la posibilidad de un estrechamiento de lazos tanto con los artistas como con la comunidad artística.

Al mismo tiempo, pensamos que pocas personas que tienen contacto con la obra de un artista conocen su estudio. Como la manera, serían contempladas tanto la forma de estrechar los lazos con los artistas cuanto la oportunidad de compartir esta experiencia con un número mayor de personas

El perfil del *Proyecto Vis(i)ta* y algunas definiciones

Creamos el *Proyecto Vis(i)ta* con la finalidad de estrechar lazos con artistas cuya producción admiramos, proponiendo un diálogo con ellos, sus obras y dentro de su espacio de trabajo.

Estaba claro, desde el principio, que con este proyecto no teníamos ningún compromiso de mostrar necesariamente obras terminadas, pues el estudio es el espacio de experimento, de equívocos y del proceso.

A diferencia del espacio expositivo, aquí el público entraría en contacto de un modo diferente con el artista visitado. Sería la oportunidad, para muchos de los visitantes, de conocer el estudio del artista visitado y acercarse a su producción de un modo diferente.

Tendríamos, el artista invitado y nosotros, la oportunidad de exponernos a en una situación nueva, fuera del espacio expositivo y privilegiando el intercambio de vivencias, Así, el proyecto ya había sido "bautizado" con el nombre de *Vis(i)ta*, ya que desde los primeros encuentros con el artista invitado hasta el evento final, asistido por el público, que es precisamente eso lo que sucede: una visita.

Sin embargo, para efectos de comprensión, llamamos *Vis(i)ta* el evento final en el que el estudio está abierto para la visita del público. Ya el momento que lo antecede, en el que sólo el grupo se ha reunido con el artista, lo denominamos de las reuniones o conversaciones preliminares.

Otro aspecto que definimos desde el principio era el perfil de este evento final. Ocurriría un sábado por la tarde y con duración de cuatro horas. Esta elección se relaciona, por un lado, al hecho de que el ritmo funcional cotidiano de la ciudad desacelera, sobre todo por la tarde, y esto facilitaría los viajes y las visitas al evento final. Y también porque las reuniones preliminares generalmente tuvieron lugar los sábados por la tarde.

Cambiando de tema para hablar sobre la invitación

**278** En cuanto a la forma de la invitación que el grupo hace, esta es escogida de una lista elaborada por cada uno del grupo. El artista más votado dentro del grupo es el que será invitado.

Tras el contacto inicial, en caso de que acepte la invitación del grupo sea aceptada, se marca una primera cita con el artista en su estudio para la presentación del Proyecto en su totalidad. En esta, se aclaran cualesquier dudas, sobre todo las relativas a la *Vis(i)ta*, es decir, el momento en que el taller se abrirá al público.

También es por lo general en este punto que se formula la siguiente pregunta: "¿Qué significa el espacio del estudio para usted"?

La respuesta a esta pregunta nos permite conocer un poco más sobre el artista y desarrollar todas las etapas del Proyecto. Entre estas etapas está la creación de una logística que va desde la forma en que el artista prefiere invitar al público a visitarlo en su estudio hasta los aspectos relacionados con la seguridad y la recepción del público. También en esta etapa se definen las áreas de su estudio que estarán abiertas al acceso público.

*Proyecto Vis(i)ta* | Vera Chaves Barcellos y Patricio Farías

El *Proyecto Vis(i)ta* tuvo su primera edición en 2006. Desde entonces hasta hoy han visitado siete artistas.

Con esta *Vis(i)ta* a Vera Chaves Barcellos y Patricio Fariás, llegamos a la octava edición. Y, como ocurre con cada una, siempre nos encontramos ante nuevos retos.

En esta edición, el reto ha sido la negociación de un evento final fuera de los estudios, al contrario de lo ocurrido en las *Vis(i)tas* anteriores. Llegamos a esta alternativa ya en las primeras reuniones, siempre y cuando pudiera ocurrir preliminares porque Vera y Patricio expresaron su interés en participar en el Proyecto, desde que ocurriese en la nueva sala de la Reserva Técnica Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB), que estaba en construcción.

Eso nos llevó a buscar nuevos parámetros. Una alternativa sería la de transferir algunos muebles y / o equipos del interior de cada taller (imagen 3a y 3b) para la sala de la Reserva Técnica (imágenes 3c, 3d, 3e). Sin embargo, no era solo una simple transferencia física de los muebles o de objetos de uso frecuente de los artistas. Debería haber un "unión". Pero, ¿cómo hacerlo en un espacio de unos 300 m<sup>2</sup>, repartidos en dos plantas y tres niveles?

Percibimos que, para nosotros, acostumbrados a "gestionar" las visitas a un estudio por vez, estábamos en ese momento dentro de dos que se reunirían en un tercer espacio, que en este caso sería destinado futuramente a la custodia y la continuidad de la organización del acervo de la FVCB.

Observamos, pues, que no se trataba sólo de transferir, pero además también yuxtaponer, crear alguna forma de contigüidad entre los espacios de forma de que se enlacen dentro de aquel tercer espacio que los recibiría. Teníamos, entonces, que yuxtaponer no apenas cosas, sino trayectorias y visiones de dos artistas.

A partir de esto, durante nuestras reuniones, evaluamos las medidas, la orientación solar de los tres edificios (imágenes 3c, 3d, 3e), las características físicas y la dinámica de la distribución y el uso de los equipos existentes en cada uno de los talleres. También los registramos en foto y vídeo, así como su entorno. Estos apuntes fueron una de las herramientas para la yuxtaposición de cada uno de los talleres dentro de la nueva sala de Reserva Técnica (Imagen 4).

#### La Reserva Técnica como espacio de enlace

Lo que primero vino a la mente fue dibujar, en el piso de la primera planta de la Reserva, los planos de planta de ambos talleres en tamaño completo. Deberían ser entrelazados y tendrían diferentes colores.

Y así lo hicimos. Para representar los planos de planta directamente sobre el suelo, utilizamos cintas autoadhesivas de vinilo en dos colores diferentes: azul oscuro para el taller de Patricio Fariás y naranja para el de Vera Chaves Barcellos.

Mientras estábamos todavía frente a los planos de los talleres impresos y transfiriéndolos para al suelo, nos dimos cuenta de que las líneas que definían los estudios no sólo no necesitaban ocupar solamente el suelo, sino que podían subir también por las paredes. Con la ayuda de una maqueta para guiarnos, subieron. En dos vértices de los planes del taller de Vera, las líneas extrapolaron los límites de la sala de Reserva. En un (foto 1 y 2), se fugan por la puerta de vidrio de acceso al edificio. En otro "van más allá" del techo de la primera planta y continúan continuidad en el piso de arriba. Esto nos permitió enlazar un piso a otro, conectándolos. Esto aparece al fondo de las imágenes 4 y 5 y en detalle en la imagen 6.

Para dentro de cada una de las plantas pensamos transferir algunos muebles o equipos existentes en cada taller. Al hacerlo, llevaríamos en consideración las posiciones dentro de sus espacios originales. Sería una forma "material" de dar a los visitantes una noción de distribución y localización espacial. Para esto utilizaríamos una brújula, que había sido nuestra herramienta para orientación solar de todos los edificios.

Durante todo el proceso se optó por utilizar dentro de cada planta una "backlight", cada una con una imagen-muestra del piso de cada estudio. Esta fue una forma de transferir elementos de sus lugares de origen sin que ello implicara en una transferencia literal de muebles u objetos. Entendemos que, así como los talleres estarían simbólicamente dentro de la Reserva, podríamos no usar muebles o equipos y detenernos en algunas pruebas

que, en cierto sentido, llevarían al espectador para dentro de cada taller trasladado allí. También utilizamos la planta eléctrica de cada uno de los espacios, para que el proyecto fuera realizado dentro de nuestros propósitos, tendríamos que llevar para dentro de la Reserva dos puntos de luz, cada uno perteneciente a un estudio. En sus lugares de origen, estarían centrados en una región o en los equipos más usados en el momento. Y estos puntos fueron transferidos milimétricamente a la Reserva usando lámparas "Do it" a pila. Crearon una luz azulada muy suave en los puntos planeados (imagen 7).

Otra forma de hablar sobre el enlace ha surgido por la captura de imágenes en cada uno de los talleres. Una de ellas ha sido la de fotos tomadas a través de las ventanas de cada estudio. Fueron capturados en intervalos regulares en el horario que la tarde se transforma en noche. En este pasaje, el paisaje visto a través de ellas durante el día da paso, gradualmente, al reflejo del propio entorno interno del taller, al caer la noche. Tan pronto como el reflejo define el espacio interno, de nuevo el paisaje se va imponiendo, y el interior del estudio se va "desmaterializando".

Estas imágenes, después de ser tratadas, fueron editadas en dos conjuntos, cada una relacionada a uno de los talleres.

En el evento final, día 20 de noviembre de 2012, estas fotos fueron proyectadas en "looping", lado a lado, en la pared en el fondo del primer piso (imágenes 8 y 9).

Como una forma más de enlace, deseábamos que dentro del Proyecto hubiera un trabajo realizado por ambos artistas. Y cuando les preguntamos a Patricio y a Vera sobre eso, nos presentaron un fotomontaje en blanco y negro realizado por Vera en 1998. En la escena participan Patricio Farías y Pep Admetlla "dialogando" con Marcel Duchamp. Esta obra ha sido expuesta en el primer piso, junto a los planos. En la foto a seguir (imagen 10), ella aparece al fondo. En la foto siguiente está la imagen de esta obra (imagen 11).

De esta manera los visitantes podían pasar de dentro de un estudio a otro sin tener que superar obstáculos. También experimentaron estar, al mismo tiempo en ambos, durante su estancia en la zona de intersección. En sus desplazamientos de uno a otro encontraban, en las muestras de suelo de cada estudio, vistas en los "backlights" dispuestos en el suelo; las proyecciones de las imágenes al fondo de la sala, encontraron elementos que los guiaban imaginariamente dentro de los estudios de los artistas.

El enlace en los dos niveles del segundo piso

El enlace de los dos talleres estaba garantizado en el primer piso. Pero, ¿cómo sería en los niveles superiores?

En el segundo piso ya había un vértice del plano del taller de Vera, dando continuidad al enlace iniciado en el piso de abajo.

Sin embargo, queríamos que estuviera presente, de alguna manera, una entrevista con los artistas. Y se hizo de manera orgánica y natural, ya que, mientras que con Vera la entrevista, en sí misma, está compuesta por preguntas y respuestas, con Patricio, la elocuencia de las imágenes tomadas en el interior de su estudio, es lo que constituye su testimonio. Ambas entrevistas señalan, de diferentes maneras, la forma y dinámica de cada uno de los artistas (imagen 12).

Fue en esta etapa del proceso que tuvimos una asociación con Denise Liege, que documentó en video nuestras imágenes de captura dentro de los talleres y, con este material, ha creó y editó los videos de las entrevistas.

Añadiendo a las entrevistas, le solicitamos materiales a Patricio Farías materiales, como apuntes de trabajo y también algunas de sus obras que podríamos elegir juntos y también exponerlas en el segundo piso. En dos blocs de apuntes de Patricio encontramos bocetos de obras que son verdaderas joyas. De ellos, algunos ya habían dado lugar a obras y otros permanecen en ellos... esperando...

Ambos blocs fueron escaneados y se creó una presentación que fue exhibida en un dispositivo móvil, con sus dibujos que, enmarcados, se dispusieron en una de las paredes (imagen 13).

Vis-à-vis a estos había dos videos con entrevistas e imágenes de los talleres que van en "looping" e, inmediatamente detrás, planos y proyectos arquitectónicos con Ada Broilo y también la maqueta que nos ayudó durante la transferencia de los planos de la planta.

Durante el evento, Ada también le presentó al público visitante los proyectos y las proyecciones en 3D de los estudios en audios programados a cada hora (imagen 14).

Acerca de las alianzas

Un aspecto igualmente importante, y que diferencia la actual Vis(i)ta de las anteriores, es el hecho de que fue diseñada y realizada por todos los miembros del grupo, a diferencia de los anteriores, en los que cada uno elaboraba su trabajo y ponía en relación sólo en el evento final.

Sin embargo, incluso para ocho manos, el proyecto creció en tamaño y complejidad. Así que buscamos alianzas profesionales del área de arquitectura y también del área de captura y edición de vídeo. En el campo de arquitectura, se estableció contacto con Adriana (Ada) Broilo y en el video, con Denise Liege.

Ada nos ha acompañado desde el principio del Proyecto, nos ha guiado y asesorado en la medición de los edificios porque necesitábamos las medidas reales de cada uno, y esto solo podría hacerse basado en las medidas y el trabajo manual y de colaboración. A partir de estas medidas reales, Ada dibujó los planos de planta.

Además, contamos con la colaboración de Juliana Hein Penglow que, a través de Ada Broilo, preparó los modelos electrónicos de ambos talleres. Estas visitas nos han dado una visión más clara del espacio físico con el fin de que nos ayudasen en la lectura espacial de planos de planta (imagen 15).

También trabajamos en conjunto para verificar la orientación solar de los edificios. Esta información nos guió desde los primeros bocetos hasta el montaje final y nos guió en el momento de la transferencia de cada plano impreso en papel para el espacio real y el tamaño real de cada estudio.

También en la etapa de montaje de la exposición, en particular en la transferencia de los planos de planta para el piso de la Sala de Reserva Técnica, Ada nos guió y ayudó incansablemente porque era una fase que requería no solo de conocimiento y disciplina, sino también de percepción y experiencia.

#### Agradecimientos

Agradecemos a Patricio Fariás y a Vera Chaves Barcellos que, más allá de ser anfitriones de esta edición, nos han acompañado atentamente en todas las etapas del proceso.

Debemos confesar que la oferta de la Sala da Reserva Técnica de la Fundación por Vera y Patricio para la realización de esta edición nos sorprendió. En particular por sus dimensiones, tanto de extensión física, como de responsabilidad en el área de producción artística y cultural desempeñada por la Fundación Vera Chaves Barcellos. Esta experiencia nos ha colocado ante una enorme responsabilidad que ha sido, sin embargo, mediada siempre por el diálogo sincero y rico y por el involucramiento de ambas partes con el proyecto.

A Ada Broilo, por el apoyo profesional y amigo en todas las etapas.

A Juliana Penglow Hein, por los modelos electrónicos.

A todos los amigos y colaboradores de la Fundación Vera Chaves Barcellos, que han estado dispuestos en todos los momentos que acudimos a ellos.

También agradecemos a los amigos Carlos Stein y Fábio Del Re, cuya participación profesional y apasionada por la fotografía nos ha contagiado durante el evento de la documentación y el registro de la obra resultante y cuyas imágenes están aquí presentes.

A los amigos Dirnei Prates y Nelton Kaspary Pellenz por la asistencia en la edición de las imágenes de las vistas de las ventanas de los talleres y, además, por el soporte tecnológico para el evento que tuviera lugar.

En Mariza Carpes de apoyo logístico.

A Denise Liege, por la producción y edición de los videos.

Evidentemente agradecemos a todos los visitantes que se hicieron presente, ya sea nos prestigiando por primera vez, o acompañandonos a lo largo de las ocho ediciones de nuestro Proyecto.

# Fundación Vera Chaves Barcellos: experiencias en arte contemporánea y su contribución educativa

Ana Paula Meura, Carolina Biberg y Margarita Kremer

Fundación Vera Chaves Barcellos

*“Objetiva la preservación, investigación y difusión de la obra de la artista Vera Chaves Barcellos, así como el incentivo a la creación artística y a la investigación del arte contemporáneo. Entre las metas de la institución, están la realización de una programación regular de exposiciones, el estímulo a la investigación, ponencias, charlas y proyectos editoriales.”<sup>47</sup>*

En 2004, tras la elaboración de los estatutos por el equipo profesional a cargo de Fernando Schuller, la Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB) fue registrada en la Oficina de Registros Especiales de Viamão, con la ciencia del Ministerio Público de Rio Grande del SI, y el 17 de setiembre de 2005 fue inaugurada oficialmente, realizando su primer actividad pública con la apertura de *Espaço N.O.* ubicado en la tradicional Galería Chaves en el centro histórico de Porto Alegre. Ese sitio albergó sus actividades hasta fines del 2008. En 2010, se inauguró la *Sala dos Pomares*, el nuevo espacio expositivo de la FVCB, en Viamão.

La Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB) se establece como una entidad cultural sin fines lucrativos que objetiva la preservación y la investigación de la obra de la artista, así como el incentivo a la producción contemporánea. Hoy en día la FVCB está ubicada en dos sitios diferentes. El Centro de Documentación e Investigación, la Coordinación de Proyectos, el sector de Comunicación y la Administración están ubicados en Porto Alegre, RS, y, en Viamão, ciudad próxima que forma parte de los alrededores de Porto Alegre, está localizada la *Sala dos Pomares* y la Reserva Técnica de la Institución.

El Centro de Documentación e Investigación es responsable por la organización del Acervo Documental de la Fundación Vera Chaves Barcellos y está constituido por importantes documentos vinculados al arte contemporánea, divididos en fondos documentales del grupo *Nervo Óptico* (1976 – 1978), del *Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura* (1979 – 1982), de la *Galería Obra Aberta* (1999 – 2002), de la documentación de la propia artista, de la fundación y también de la *Coleção Artistas e Exposições*. El acervo está constituido por libros, revistas, catálogos e invitaciones, así como de recortes de periódicos y otros documentos relacionados al arte contemporánea. El acervo también está en constante ampliación, realizando intercambios, no solo con otras instituciones, tanto de Brasil cuanto del exterior, sino también por intermedio de nuevas adquisiciones. Muchos documentos cuentan una parte importante de la historia actual del arte y todos están disponibles para consulta local.

282

La Reserva Técnica alberga el acervo de obras de la FVCB y está compuesto por dos colecciones: la *Colección Vera Chaves Barcellos* que está relacionada exclusivamente a la producción de la artista, y la *Colección Artistas Contemporáneos*, que posee obras de arte contemporáneo de artistas consagrados y jóvenes artistas que están apareciendo en el escenario del arte. Es una de las únicas instituciones en el Estado a albergar, exclusivamente, arte contemporáneo. El equipo del acervo de la Fundación procura, por medio de la catalogación e investigación, divulgar esas dos colecciones en el país.

En 2010, fue inaugurada, en la Fundación, la *Sala dos Pomares*, ubicada al lado de la sala del acervo en Viamão. Actualmente, es en esta sala que la institución realiza las exposiciones que se extienden en un promedio de cuatro meses, cuyas obras son expuestas a través de un recorte hecho por curadores invitados.

Además de las exposiciones también se han realizado seminarios, ponencias, charlas y encuentros con artistas. Son eventos que ocurren en conjunto con otras instituciones culturales, como el Museo de Arte de Rio Grande do Sul, Instituto Santander Cultural, entre otros.

Hasta 2013, se han realizado siete exposiciones en la Sala dos Pomares: *Silêncios e Sussurros* (2010), *Pintura: da matéria à representação* (2010 – 2011), *Um Ponto de Ironia* (2011), *DES|ESTRUTURAS* (2012), *Julio Plaza, Construções Poéticas* (2012), *Limites do Imaginário* (2013) e *Inéditos, ou quase...* (2013).

Proyecto Educativo de la Fundación Vera Chaves Barcellos

*Un lugar para ser visitado con calma, lejos de las grandes avenidas y de las calles contaminadas. Un lugar alejado de los focos más dinámicos de producción de alta cultura, pero enteramente armonizado con las tendencias actuales de descentralización de las instituciones artísticas brasileñas (BOHNS, 2011, p. 36)*

Neiva Bohns<sup>48</sup>, en el texto acerca de la Fundación, en la Revista POMARES n.1, ha cuestionado, ¿cómo la FVCB podría alcanzar a la comunidad de la cual forma parte? ¿Qué tipo de público frecuentaría la Institución, además de críticos, artistas, estudiantes de arte o personas interesadas en el área?

Esta reflexión se debe al hecho de que la Fundación se encuentra en una comunidad que tiene poco acceso al arte, pero que está siendo llevada gradualmente a apreciar obras de arte a través de proyectos como los de la FVCB. Así, observamos que, poco a poco, y cada vez más, aumentado el interés del público y de la comunidad por los eventos realizados por la FVCB. Refiriéndose a eso, Nieva Bohns dice que:

*Debemos pensar en el impacto social que se puede provocar, en la comunidad a la que pertenece, una institución dedicada a apoyar y promover la producción artística contemporánea. Algún impacto social habrá. Pero, ¿qué tipo de transformación individual o colectiva, a la larga, se puede esperar – o se quiere – para los residentes locales? (BOHNS, 2011, p. 36)*

El texto de Bohns refleja una preocupación con el "entorno" de la Fundación y también plantea la posibilidad de transformar la relación de la comunidad con el sitio donde vive. A partir de estas declaraciones, se piensa en las escuelas y en las posibilidades de cruce del arte con la educación.

En vista de esto, y también el reconocimiento de que la institución está rodeada por una comunidad que no tiene acceso al arte debido a la distancia o a la falta de instituciones destinadas a arte, la Fundación busca contribuir para cambiar este escenario. Así que por el arte contemporáneo y un programa educativo dirigido a los maestros de la ciudad esto comenzó. Junto con la primera exposición y las que se siguieron, se realizaron ciclos de conferencias impartidos por artistas y especialistas en arte, con el fin de presentar, discutir e intercambiar experiencias sobre el arte contemporáneo con los docentes. Se consideró que estas reuniones eran, de cierto modo, una actividad educativa, porque la Institución promovió una discusión sobre arte contemporáneo con los educadores y el público, especializado o no.

El Proyecto Educativo de FVCB se puso en funcionamiento en marzo de 2011 con la segunda exposición de la institución: *Pintura: da matéria à representação*, tratando de fomentar la participación y la implicación de la comunidad circundante en las acciones y actividades de la FVCB, y fortalecer las relaciones entre el museo y la sociedad. Antes de eso, la Fundación participó en programas educativos, inscribiéndose en varios proyectos para captar donaciones para iniciar el programa, pero lamentablemente no obtuvo éxito.

Ante esta situación, se inició un proyecto piloto propuesto por Vera Chaves Barcellos, directora de la institución, para un programa educativo con recursos propios, destinado inicialmente sólo para la comunidad de Viamão.

El Programa Educativo de la FVCB, en colaboración con las Secretarías Municipal y Estadual de Educación de Viamão de Educación, abrió las puertas de la *Sala dos Pomares* para recibir maestros en una visita mediada por la coordinadora educativa de la institución en el momento, Mauren León, proporcionándoles la posibilidad de conocer el espacio y pensar en las posibilidades de la obra de arte en clase con sus alumnos. El objetivo principal de la Fundación, con los maestros, es colaborar, principalmente, con el trabajo en el clase, en la construcción de planificaciones enfocadas en iniciativas que trabajen con el arte y con la educación de forma completa.

El proyecto incluyó, desde su creación, a los maestros de las escuelas municipales y estatales de la región, y les proporcionó a los participantes un primer contacto con la Institución, a través de encuentros con artistas y foros de informes, oportunidad para los educadores para mostrar los proyectos desarrollados en las clases.

Este primer contacto de la comunidad de Viamão con la Fundación fue muy importante,

ya que confirmó lo que Neiva Bohns ha dicho sobre “la importancia de FVCB llegar a la comunidad en la que opera”, porque la mayoría de los profesores no sabían de la existencia de la Fundación. Otra cuestión importante de mencionar es que menos de la mitad de los profesores que participan tienen la formación en Arte. Estos profesionales están desplazados de sus asignaturas y designados para Artes, lo que reafirma la importancia de la aproximación de FVCB al público con el programa de educación continua en el Arte, que ofrece la FVCB.

Después de esta primera reunión en la *Sala dos Pomares*, ocurrieron tres otros encuentros con otros tres artistas participantes de la exposición: *Lenir de Miranda*, *Alfredo Nicolaiewsky* y *Marilene Pietá*. Las reuniones eran todos los sábados en un espacio proporcionado por la Secretaría Municipal de Educación de Viamão. En estas ocasiones, los artistas hablaron de su trabajo, del proceso creativo, de sus motivaciones y formación. Por lo tanto, los maestros tuvieron la oportunidad de conocerlos mejor, hacer preguntas, aprender técnicas, mejorar los intercambios.

En la última reunión, el Foro de Informes, los maestros tuvieron la oportunidad de mostrar a los grupos los proyectos desarrollados en clase con sus alumnos. Esta interacción que se establece entre la comunidad y el público de la Fundación ha logrado resultados muy satisfactorios, ya que fue posible notar que los maestros se movilizaron realmente para realizar diferentes actividades en las escuelas, así como aprovechar las ventajas de este nuevo espacio cultural ubicado allí en su ciudad.

En esta primera etapa del Proyecto Educativo FVCB, la Fundación no recibió la visita de los estudiantes de los maestros que asistieron a las reuniones de capacitación, porque, a pesar de tener el apoyo de las Secretarías, el transporte libre no les fue ofrecido por la Intendencia a los estudiantes, lo que les impidió ir a la *Sala dos Pomares*. Aun así, los profesores señalaron un cambio de actitud y se mostraron comprometidos, dedicados y, sobre todo, empeñados en involucrar a los estudiantes en este nuevo desafío.

También en el Foro de los Informes, hubo un intercambio de experiencias entre los profesores, y se citaron los informes de los artistas como una actividad importante para su trabajo en el aula. Se destacó, también, la importancia de promover actividades como las trabajadas en el proyecto, que podrían propiciar la reflexión, el debate y el intercambio de información. Por último, se sintieron con más instrumentos, lo que potencializó el trabajo en clase, dando lugar a la construcción de futuros apreciadores.

Es importante destacar que cuando se les lanzó la propuesta de trabajar con artistas participantes de la exposición, tuvieron miedo, pero aun así desarrollaron sus proyectos. Todos planificaron, organizaron sus clases y vieron que la enseñanza del arte es mucho más que estar atado a fechas conmemorativas, los períodos de recreo, diseño libre, o incluso a las obras de la muestra de uno u otro artista presentándolas apenas del punto de vista histórico o pasando algunas actividades prácticas sin una reflexión que justifique lo que estamos haciendo.

A partir de esta primera fase del proyecto educativo también se hizo aún más visible el defasaje en la enseñanza de Artes en algunas escuelas de Viamão. Oportunidades como esta pueden aproximar no solo maestros, sino también a toda la comunidad escolar mediante el fomento y la promoción de la valorización del profesor de artes y del arte mismo.

Es importante recordar que para muchos de estos profesionales, este fue su primer contacto con las obras de arte originales, e incluso con el propio arte.

Para la evaluación de esta primera etapa del Proyecto de Educación FVCB, se aplicó a los maestros respondieron un cuestionario que, junto con la observación de las reuniones, permitió conocer los detalles a fin de mejorar las acciones desarrolladas en el programa educativo a cada edición. Además, se analizaron otras actividades educativas en otras instituciones culturales que mantienen cierta semejanza con la Fundación, para establecer algunas acciones que podrían añadirse al desarrollo del programa educativo de FVCB. Este contexto, teniendo en cuenta la importancia de contar con actividades educativas definidas dentro de las instituciones culturales, ha proporcionado el estrechamiento de las relaciones entre las instituciones de educación formal con la Fundación, que se caracteriza por ser una institución en la que hay educación no formal.

En cuanto a la recepción por parte del público, incluidos los grupos de la escuela, es importante destacar que la Fundación recibe visitas prioritariamente a partir de agendamientos anticipados. Cualquier visita a la *Sala dos Pomares* se debe programar con antelación porque las personas responsables por la colección son los mismos que

reciben a los visitantes.

La continuidad del programa educativo de la Fundación Vera Chaves Barcellos

Es reciente la legislación y también la preocupación por la formación del docente de Artes. La formación de este profesional se inicia por lo general con cursos de corta duración, lo que requiere que el docente sea versátil y que domine otras áreas pertenecientes a las Artes, con el limitado tiempo disponible en el aula. También es importante mencionar la demanda ejercida sobre los profesores de Artes en relación a las fechas conmemorativas y las solicitudes para utilizar los periodos de su disciplina como tiempo de estudio para otras áreas del conocimiento.

Afortunadamente, muchos cambios han tenido lugar en la enseñanza del arte, y se ha logrado avanzar. Sin embargo, aún hoy en día, es reducido el número de profesores especializados en el área y esto también se aplica a la realidad de Viamão. Este cuadro es favorecido por lo que se puede ver con frecuencia en muchas escuelas: profesores de otras áreas del conocimiento – como portugués, matemáticas, historia, entre otros – que imparten clases de artes.

Los cursos de profesorado en arte están desarrollando y ampliando experiencias con los estudiantes porque buscan realizar un trabajo que combina la práctica con la teoría, lo que contribuye en gran medida a la formación de estos profesionales para trabajar en las escuelas.

Es un proceso lento y que necesita tiempo para ser “sentido”. Se perciben, también, dentro de las escuelas, maestros desinteresados y sin motivación, que utilizan el tiempo de las clases de Artes como un período libre o como un momento de recreación para hacer adornos, decoraciones y tarjetas para varias fechas conmemorativas. Al mismo tiempo, también se percibe un movimiento de profesores interesados, con ganas de cambiar tanto su práctica como el enfoque bajo el cual la disciplina es vista dentro de la escuela.

Ellos están buscando mejorar, que quieren ampliar sus conocimientos, en un movimiento que converge con el énfasis que se ha dado en la educación continua. Milene Chiovatto reflexiona sobre esto en su texto, *O Professor Mediador [el Profesor Mediador]* cuando habla sobre la necesidad de que el profesor de Artes se movilice en busca de nuevas experiencias.

*La falta de preparación resultante de la trayectoria educación formal tiende a crear maestros desmotivados, acomodados a una práctica convencional, autónomo, en el que se pierde el placer de la enseñanza, y en que los estudiantes pierden de aprender.*

*Hemos encontrado, sin embargo, que los profesores de arte sienten la necesidad de mejorar cuando se enfrenta a su propia inseguridad. Esto los mueve a buscar alternativas de formación para ampliar sus conocimientos – y desarrollarse – transformando así la práctica docente (CHIOVATTO, 2000).*

Otro factor importante en relación con el arte, en la actualidad, es que, con el surgimiento de las instituciones culturales y la realización de actividades educativas en estas instituciones, los profesores tienen otra herramienta que, combinada con la profesión, ayuda en las reflexiones y prácticas en clase. Las acciones Educativas Institucionales han tenido en cuenta la diferencia de la formación profesional de las artes académicas y han contribuido con la mejora y el enriquecimiento del conocimiento, articulando la necesidad de conocimientos adicionales con la expansión de las actividades de los docentes en el clase.

En su segundo semestre de existencia, el Programa Educativo FVCB renovó su acuerdo con las Secretarías Municipal y Estadual de Viamão, reafirmando la importancia del proyecto para ambas instituciones. El programa siguió la misma línea inicial, con un programa condensado, pero innovador.

Se tomaron varias acciones, entre ellas: visitar la exposición mediada *Um Ponto de Ironia* con Mauren de León y Vera Chaves Barcellos, una de las organizadoras de la muestra; reunión con las curadoras Neiva Bohns y Vera Chaves Barcellos, y también el encuentro con el arte por intermedio de la educadora Margarita Kremer, quien se ocupó de la práctica y la teoría en proyectos de arte en la escuela. Además, hubo una mejora en relación a las actividades del semestre anterior; incluso con las dificultades financieras y logísticas, se recibió a maestros y a sus alumnos para visita la institución.

Los maestros no recibieron un material específico de la exposición, como en otras instituciones, sino más bien un conjunto de publicaciones relacionadas con las instituciones, exposiciones realizadas y a la artista Vera Chaves Barcellos. Esto contribuyó para que pudieran acercarse y tomar conciencia de la misión, acciones, proyectos, espacios y hasta las exposiciones de FVCB

Al igual que en el semestre anterior, se ha propuesto la realización de algún tipo de proyecto en la clase, teniendo como base lo que estaba previsto para ellos en las reuniones. El objetivo de este emprendimiento era llevarlos, poco a poco, para entender algunas cuestiones básicas esenciales para cualquier profesor de Artes: la importancia de la elección de las imágenes llevadas a la sala de clases, la investigación y el compromiso del profesor con los temas propuestos y el impacto de esas decisiones en los estudiantes, lo que interfiriendo e impulsando su desarrollo, contribuyendo para la formación de ciudadanos más libres, críticos y creativos.

Prepararon a sus estudiantes e hicieron el trabajo en el aula. Los resultados fueron sorprendentes; regístrese aquí el caso de una profesora participante de los encuentros que ha desarrollado un proyecto en la clase, y después, ha invitado a la Fundación a visitar la escuela y ver la exposición de obras realizadas por sus alumnos tras haber visitado la *Sala dos Pomares*. El trabajo se basa en la figura de lenguaje presentada en la exposición: la ironía. A partir de la definición de la palabra y las obras trabajadas previamente en clase (*A Fonte e A Roda* de Marcel Duchamp y *Procu-ro-me*, de la artista Lenora de Barros) los estudiantes han producido trabajos en diversos medios, como dibujos, videos y fotografías y con los que han hecho una exposición en la escuela.

Sala dos Pomares: experiencias en el arte contemporáneo y su contribución educativa

*“El arte ayuda de una forma natural. La mirada hacia el arte invita, recompensa y alienta un temperamento reflexivo, ya que las obras de arte requieren atención para lo que tienen que mostrar y contar. Las obras de arte también conectan lo social, lo personal y otras dimensiones de la vida con fuertes sugerencias afectivas. Por lo tanto, es mejor que la mayoría de las situaciones, mirar al arte puede construir realmente disposiciones para un pensamiento básico” (David Perkins, 1994, p. 4)*

Es en el campo de pensar acerca de los sentimientos que la educación artística tiene su papel clave en la educación. Los psicólogos cognitivos describen correctamente el aprendizaje en términos de una triple organización, como *el conocimiento básico, la estrategia y la disposición*.

En el Programa Educativo *DES|ESTRUTURAS*, contemplamos las tres instancias. El conocimiento básico se encuentra en el campo del pensamiento, que contiene las ideas y conceptos que resultan de la percepción sensorial (obras *Bicho* de Lygia Clark, *Combináveis e permutáveis* de Vera Chaves Barcellos, el *Livro de artista* de Frantz). El campo de las disposiciones corresponde al plano de los sentimientos, mientras que el campo de las estrategias comanda los medios por los que movilizamos nuestro deseo de aprender más y tomar medidas de cara a los problemas. El aprendizaje exitoso involucra los tres elementos, pero el arte tiene sus propios atributos para desarrollarlos y participar de ellos.

Acciones educacionales: curso de educación continua en arte

Nuestro programa educativo ha trabajado las actividades educativas en el arte como contenido para una pedagogía crítica que tiene como una de sus misiones el cuestionamiento del mercado cultural internacional y la cultura como una forma de manifestación local. En términos generales, si no entendemos el arte contemporáneo tampoco no entenderemos los problemas que nos trae la vida dentro de la cultura contemporánea. La apreciación de la historia del arte no es un consumo pasivo de una narración ilustrada, sino una actividad participativa. Se trata de disipar la frontera artificial entre la historia del arte y del trabajo artístico. Se trata de hacer, comparar, comprender, dentro de lo posible, y utilizar todo (tanto el pasado como el presente que nos rodea) para nuestro beneficio y el de la sociedad en que vivimos, creando condiciones

fértiles para un pensamiento crítico y activo en lugar de una apreciación pasiva.

Como se dijo anteriormente, los profesores de la red pública de la asignatura de Artes en el municipio de Viamão, en su absoluta mayoría – alrededor del 80% al 90% –, no tienen formación en Arte. Por lo tanto, los profesores de historia, geografía, matemáticas y portugués son los que imparten la disciplina de Artes en las escuelas de la red municipal de Viamão.

Hacemos hincapié en que esta no es una realidad excepcional dentro del sistema educativo nacional. También entendemos que el arte, por la falta general de información, se considera una disciplina sin la menor importancia en la educación pública en todo el país. La FVCB, a lo largo de sus actividades, pensando justamente lo contrario, cree en la importancia del arte como un factor de desarrollo de la sensibilidad y el interés humano por el valor simbólico como un bien mayor que el valor material enfatizado de mil maneras en la sociedad contemporánea.

En el año 2012, continuando con el Programa Educativo de la FVCB, nos centramos en lo que sería pertinente para revertir esta situación. Para ello, se pensó en un curso de educación continua de historia del arte de para los maestros del sistema escolar en el municipio de Viamão, y también se extendió a otros municipios: Cachoeirinha, Gravataí, Dawn y Porto Alegre. Así, simultáneamente a las exposiciones *DES|ESTRUTURAS* y *Julio Plaza, Construções Poéticas*, se puso en práctica el proyecto educativo *Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa* contemplada en el editorial del IBRAM – Instituto Brasileño de Museos. El proyecto tenía como objetivo el desarrollo de nuevos públicos, y especialmente el desarrollo crítico y estético del público infantojuvenil.

Por lo tanto, se tenía como metas: el curso de perfeccionamiento en el arte, dirigidos a profesores de Viamão/RS y sus alrededores, con el objetivo de ampliar y calificar el disfrute artístico del mismo; visitas mediadas a las exposiciones mediadas *DES|ESTRUTURAS* y *Julio Plaza, Construções Poéticas* en la sala de los Pomares, en Viamão, RS, permitiendo el contacto de los profesores con el arte contemporáneo; ofrecer cuatro encuentros con los artistas participantes de la exposición, dos por semestre, dos por exposición, cumpliendo así con los estudiantes universitarios, investigadores y público en general; publicación y distribución de materiales educativos a las escuelas Viamão, RS, y alrededores, para ser utilizados como subsidio para las visitas a las exposiciones de arte, en particular el arte contemporáneo

Las actividades del programa educativo de la exposición *DES|ESTRUTURAS* fueron de gran importancia para la Fundación porque inauguraron el ciclo de visitas a la *Sala dos Pomares*. Al igual que en los programas anteriores, los artistas hablaron con los profesores; Eduardo Flota y Regina Ohlweiler hablaron sobre su trabajo, el proceso creativo, evolución de los trabajos, y destacaron el desafío de trabajar con el arte contemporáneo en el aula, como uno de los recursos didácticos para la reflexión por parte de los docentes de área. En la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*, Regina Silveira y Vera Chaves Barcellos, contemporáneas de Plaza, realizaron una visita mediada sin precedentes a la exposición con los maestros y han presentaron un vídeo de la entrevista sobre el artista. También se ha ofrecido un ciclo de conferencias, acompañado de la presentación de imágenes, datos e historias de la época en la que el artista trabajó en España, Puerto Rico y sobre sus primeros meses en Brasil.

Una de las diferencias del programa de ese año, 2012, fue que los maestros tuvieron la oportunidad de encuentros abarcando ampliamente la historia del arte, siempre en contraste con los temas relacionados a las exposiciones, con la Dra. Paula Ramos; además de esta actividad, también hubo lecciones orientadas a la práctica docente en el aula, con la educadora Margarita Kremer. En el segundo semestre, nos fue lanzado otro reto: descentralizar las clases prácticas del programa, llevando a la FVCB para dentro de las escuelas. Fue gratificante, ya que participaron maestros, directores, asistentes e incluso los estudiantes del programa *Mais Educação* (programa del Ministerio de Educación usado como estrategia para inducir la extensión de la jornada escolar y la organización curricular, desde la perspectiva de la Educación Integral). La acción sorprendió no sólo el equipo, sino también las otras personas involucradas; no sabíamos lo que nos íbamos a encontrar; cada escuela es un nuevo grupo, un nuevo desafío.

Otra de las novedades del programa se produjo durante la producción de material educativo para cada exposición. Durante el semestre, se lo distribuyó entre los maestros y las escuelas participantes y se lo envió a instituciones culturales de Rio Grande do Sul

y Brasil.

Es importante mencionar la contribución de los materiales para la actividad – según los testimonios de los profesores – producidos con fichas de lectura de obras con reproducciones fotográficas de algunas de las obras de la exposición. Estas fichas traen una breve biografía del (de los) artista(s), un texto introductorio que sugiere algunos temas de discusión, las palabras clave y un glosario que puede ampliar cuestiones sobre las obras o en el arte en general. Presentan, también, reproducciones de obra (en un formato menor) para estimular el trabajo práctico a realizar por los estudiantes en el aula.

El Canal Educador fue otra acción importante, implementado en 2012, a partir de la verificación de la necesidad de un contacto más estrecho de la Fundación con los profesores que participan en el programa. Se trata de un boletín con información sobre cursos, exposiciones, textos, videos dirigidos a la actualización de la agenda de actividades y a colaborar con el trabajo desarrollado en el aula por los profesores. El boletín en línea se envía semanalmente a los maestros y otras partes interesadas.

En 2013, el programa educativo de la FVCB fue galardonado con el Premio Darcy Ribeiro en su quinta edición. Es una distinción dada a las prácticas y actividades de educación del museo que, a través de las diversas relaciones de mediación con el público, invitan a la apropiación, en el sentido amplio, del patrimonio cultural, valorando y promoviendo su conservación. Así, en el segundo año de funcionamiento, el Programa Educativo de la FVCB se consolidó mediante la realización de reuniones de capacitación, visitas mediadas, encuentros con artistas, conferencias y otras actividades educativas dirigidas a los profesores en los sistemas escolares públicos y privados, también extendidas a maestros de las ciudades cercanas como Gravataí, Cachoeirinha y Alvorada.

La FVCB continuará trabajando para que el Programa Educativo tenga continuidad, ampliando los horizontes de los profesores de la ciudad de Viamão y alrededores. La institución cree, según Vera Chaves Barcellos, que ese contacto y los resultados obtuvieron ganancias para ambas partes. Por un lado, los profesores tienen diferentes oportunidades de acercarse al arte contemporáneo e incluso descubrirla. Por otro, la institución se inserta en la comunidad a la que pertenece de la mejor manera posible, a través de la educación y acciones simples, pero que traen grandes resultados. De este modo aumenta el público interesado en Arte, mientras que buscan nuevas miradas. Estrategias similares se desarrollarán en las actividades futuras del Programa Educativo, continuando con su principal objetivo: establecer y formar al público para el arte.

## Referencias

### Libros de referencia

CAMNITZER, Luis. Material Pedagógico 6ª Bienal Mercosul. Fundação Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2008.

EFLAND, A.; FREEDMAN, K. & STURHR. Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum.

EFLAND, Arthur. Arte e Cognição: Teoria da Aprendizagem para uma época pós-moderna. Conferência no encontro "A compreensão e o prazer da arte". SESC Vila Mariana, São Paulo, 1998.

VARINE, Hugues de. As raízes do futuro: patrimônio a serviço do desenvolvimento local. (Asdic, 2002).

BOHNS, Neiva. Os Frutos da Arte. Pomares. Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 1, jan. 2011. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

Catálogo de la exposición: POÉTICAS VISUAIS. Organização Julio Plaza e Walter Zanini. Edição UNIBANCO Editora.

CHIOVATTO, Milene. O Professor Mediador. [SI]: Artigo extraído do BOLETIM Nº 24 de Outubro/Novembro 2000. Disponível em: [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador\\_O-Professor-Mediador.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_O-Professor-Mediador.pdf)

- ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: zahar Editor, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. A Arte Moderna na Europa – de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte Brasileira Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CANTON, Katia. Do Moderno ao Contemporâneo. Coleção temas de arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CLARK, T. J. A Pintura na Vida Moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLI, Jorge. O que é arte? São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos – Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997. 1.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Arte Contemporânea Brasileira: um Prelúdio. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- FIEDLER, Jeannine & FEIERABEND, Peter. Bauhaus. Köln (Alemanha): Könemann, 2000.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- MILLET, Catherine. A Arte Contemporânea. Lisboa (Portugal): Instituto Piaget, 1997.
- PERKINS, D. (1994). The intelligent eye: Learning to think by looking at art. Santa Monica, CA: Getty Center for Education in the Arts.
- RICKEY, George. Construtivismo – Origens e Evolução. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge zahar Editor, 1999.
- ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. Apresentação Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 2, p. 33-242.
- WALTHER, Ingo (Org.). Arte do Século XX. Köln (Alemanha): Taschen, 2000.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. Modernismo em Disputa – A Arte desde os anos Quarenta. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

#### Catálogos

- O Triunfo do Contemporâneo: 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Curadoria de Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: Imago Escritório de Arte, 2012.
- Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: edição do Espaço N.O., 1986.

#### Otros materiales

- Material Didático desenvolvido pelo Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- Material de apoio educativo para o trabalho do professor com arte. Núcleo Educação XXIV da Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Projeto Educativo da XXIX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, setembro-dezembro de 2010.
- Recursos Educativos em Artes: Gravura. Caderno do Professor. São Paulo: Itaú

Cultural, 2000.  
Acervo FVCB

Carolina Biberg- Ismael Monticelli

*Sala dos Pomares* – Nuevas Adquisiciones

Con el objetivo de fomentar la producción de artes visuales en el país, la Fundación Nacional de las Artes, un organismo del Ministerio de Cultura, puso en marcha en 2009, el Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Por segunda vez consecutiva, la Fundación Vera Chaves Barcellos recibe el premio. En este año, con la *Sala dos Pomares – Novas Aquisições*. Se adquirieron 29 obras de los siguientes artistas: Ana Miguel, Angelo Venosa, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Eliane Prolik, Elida Tessler, Luciano Zanette, Mara Alvarez, Marcos Fioravante, María Lucía Cattani, Milton Marques, Pedro Escosteguy y Romy Pocztaruk.

Acervo objetivo:

El acervo de la FVCB pretende catalogar, conservar e investigar las dos colecciones que pertenecen a la institución: la colección Vera Chaves Barcellos y la colección Artistas Contemporáneos.

Breve historia

En 2005, la artista Vera Chaves Barcellos creó oficialmente la FVCB, institución cultural privada y sin fines de lucro. El acervo se inició con una gran parte de la producción de la artista, además de la inclusión de su colección personal de obras de arte. Se creó, a partir de entonces, como una de las únicas instituciones de Rio Grande do Sul dedicadas a coleccionar arte exclusivamente contemporáneo.

La colección abarca las dos colecciones que pertenecen a la institución: la colección de Vera Chaves Barcellos, dedicada exclusivamente a la producción de la artista, y la colección de Artistas Contemporáneos, que se destina a las obras de artistas consagrados y la producción artística emergente. Con estructura adecuada, el equipo del acervo comenzó el trabajo de catalogación, conservación e investigación de las obras que formaban parte de las colecciones, con el objetivo en este momento, permitir la difusión de la colección en el país.

A pesar de ser una fundación de reciente creación, su acervo se está expandiendo rápidamente, consolidándose como una de las colecciones más importantes de arte contemporáneo en el sur de Brasil.

290

Política de adquisiciones y donaciones

El acervo se desarrolla a partir de una política coherente de adquisiciones y donaciones, destinadas a llenar constantemente los vacíos en las colecciones. Son realizados estudios para incluir nuevas obras, teniendo en cuenta la importancia de las obras adquiridas para el mundo contemporáneo y su capacidad de agregar valor al conjunto, que sea coherente con la línea curatorial adoptada. Las donaciones se someten a una rigurosa selección y están sujetas a la aprobación del consejo deliberante.

La difusión de la colección

En las exposiciones de media duración es cuando ocurre la mayor presencia crítica de la FVCB en torno del arte actual. Ya en exposiciones colectivas de acervo, se propone el diálogo entre artistas jóvenes y consagrados, de Brasil y del extranjero, destacando el pensamiento del arte contemporáneo a través de intensos diálogos, que son independientes del tiempo y las fronteras geográficas. Las exposiciones contribuyen para mostrar las diferentes direcciones tomadas a partir de la década de 1960, de la

producción visual contemporánea.

El Perfil de la Colección

La desmaterialización del arte como un objeto y la ruptura de los límites de las categorías artísticas están en la base de los cambios experimentados por el arte en el mundo y también en Brasil, sobre todo a lo largo de los últimos cincuenta años. Desde la década de 1960, la producción artística comienza a basarse en la comprensión del arte como un proceso, la experiencia, proyecto o idea, en perjuicio de la necesidad de constituir un pensamiento que se concentra en la producción de objetos de arte terminados pertenecientes a una misma categoría : grabado, escultura, pintura, dibujo, etc.

En el acervo de la FVCB se incluyen aproximadamente 2.000 obras, abarcando obras de la década de 1960, cuando la ruptura de las categorías artísticas es evidente, pasando por el experimentalismo y renovaciones del contexto de Rio Grande do Sul de la década de 1970, derivada principalmente del grupo *Nervo Óptico* y del *Espacio NO*, responsable por la renovación y actualización de la escena artística local, hasta la consolidación del arte contemporáneo como un fenómeno híbrido, plural y multicultural.

#### Colección Artistas Contemporáneos

La colección Artistas Contemporáneos posee obras de artistas como Adriana Varejão, Albano Afonso, Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Antoni Muntadas, Barry Flanagan, Begoña Egurbide, Cao Guimarães, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Carlos Zilio, Carmela Gross, Carmen Calvo, Christo, Eduardo Frola, Efraim Almeida, Elaine Tedesco, Felix Bressan, Flavio Pons, Frantz, Gisela Waetge, Hannah Collins, Hélio Fervenza, Heloisa Schneiders da Silva, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Joan Fontcuberta, Jorge Menna Barreto, José Rufino, Julio Plaza, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Lenora de Barros, León Ferrari, Lia Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Carlos Felizardo, Lygia Clark, Mara Álvares, Maria Lucia Cattani, Mariana Manhães, Mário Röhne, Mauro Fuke, Milton Kurtz, Mira Schendel, Nazareno, Nelson Leirner, Patricio Farias, Paulo Bruscky, Paulo Vivacqua, Rafael França, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rintaro Iwata, Robert Wilson, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sol LeWitt, Telmo Lanes, Vik Muniz, Walmar Corrêa, Waltercio Caldas, entre otros.

#### Colección Vera Chaves Barcellos

La colección Vera Chaves Barcellos abarca grande parte de la producción visual de la artista. Posee trabajos con imágenes fotográficas y textos que proponen la participación del espectador, en obras como la serie *Testartes* (1976), representante de Brasil en la Bienal de Venecia de 1976; serie *Epidermic Scapes* (1977), premiada en el 4º Salón Nacional de Artes Visuales, promovido por la UFRGS en 1977, y presentado en una exposición individual en el MAM de Río de Janeiro en 1982; la serie fotográfica *On Ice* (Amsterdam, 1977), creación compartida con los artistas Flavio Pons y Claudio Goulart; *Manequins de Düsseldorf* (1978); *Memórias de Barcelona* (1977/1978) y *Per(so)nas* (1980/1982). Hay, también, instalaciones como: *Memorial III: Dones de la Vida* (1992) exposición en galería Artual, Barcelona; *O Nadador* (1993), muestra en la Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre; *Os Nadadores* (1998), en Angelot, Barcelona; *Visitant Genet* (2000) en el Museu D' Art de Girona, y la instalación multimedia *Pergli Ucelli*, proyecto realizado para el espacio Octógono da la Pinacoteca do Estado, São Paulo, en 2010; y las vídeo-performances *Definição da Arte* (1995) y *No a la Guerra* (2006).

## Entrevista Lia Menna Barreto

Claudia Rüdiger

Lia Menna Barreto nació en Rio de Janeiro, pero adoptó Rio Grande como el lugar de su producción. Estudió en el *Atelier Livre* de Porto Alegre, en la década de 1970. Es Bachiller en Dibujo por el Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, donde se graduó en 1985. En los años 90, vivió en los Estados Unidos y trabajó en un taller de la Universidad de Stanford, San Francisco. Participó en la sexta Bienal de La Habana y en la I y IV Bienal del Mercosur. Casada con el artista Mauro Fuke durante 30 años, vive con su esposo y su hija en Eldorado do Sul, en las afueras de Porto Alegre, donde tiene su residencia y estudio.

CLAUDIA RÜDIGER – *Lia, su trabajo está impregnado de cuestiones de la niñez, sea mediante el uso de juguetes, tales como muñecas y animales de goma, sea a través de una serie de instalaciones que tú llamas Sistemas (Cultivados, Eléctricos y Producción). Para comenzar esta entrevista, me gustaría hablar un poco de tu infancia en Rio de Janeiro, de tu familia, sobre el despertar de la niña Lia para el mundo y la naturaleza alrededor.*

LIA MENNA BARRETO – Nací en Rio de Janeiro, pero pasé mi infancia en São Paulo, donde viví hasta los 13 años en una ciudad donde no había más que calor. Yo era niña traviesa, de las que subían en los árboles para comer frutas, saltar muros; jugaba descalza con la manguera en la acera. Tuve pocas muñecas y ningún animal de peluche; jugaba con mis cuatro hermanos. Me fascinan los colores y las formas simples que el universo infantil usa para ejercitarse, y fue este material que he elegido para trabajar.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cuáles son los recuerdos que tienes de tu llegada a Porto Alegre? ¿Este cambio tuvo un significado especial en su juventud? Hubo un momento especial en el que se haya manifestado la artista Lia?*

LIA MENNA BARRETO – Sí, me marcó mucho o mi llegada aquí porque tenía que adaptarme a una realidad completamente opuesta a la que había conocido hasta ese momento... Yo no sabía lo que era un pulóver, fue una locura, impactante. Fue un verdadero rompimiento en mi vida la mudanza para Porto Alegre, me perdí y de una cierta manera creo que sólo me recuperé cuando decidí ser artista e ingresé a la facultad, en el Instituto de Artes (UFRGS). El descubrimiento de la artista Lia en mi juventud me liberó, asumí una personalidad fuerte y decidida.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cuáles son los recuerdos de esos tiempos de formación de la artista, como era el ambiente de aprendizaje en el Atelier Livre y el Instituto de Artes?*

LIA MENNA BARRETO – Viví momentos hermosos de descubrimiento en el *Atelier Livre*, y en el Instituto de Arte tuve compañeros y profesores que me han enseñado mucho. Al principio pintaba, pero no mostraba... Y ya tenía una tendencia a explorar el lado lúdico de los objetos.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cómo ha sido el comienzo de tu vida como artista?*

LIA MENNA BARRETO – Totalmente romántico. Todo el mundo estaba brotando. En la década de 80 y parte de la siguiente trabajé mucho, pero vivía del "amor al arte". Hacía unos trabajos gigantes peludos que nadie quería comprar para poner en sus casas. No vendía mi trabajo aquí y necesitaba sobrevivir. Así que me decidí a buscar galerías en São Paulo que pensaba que aceptarían mejor mi trabajo. Fui de galería en galería, cara dura, con el portafolio bajo el brazo y quería hablar con el *marchand* (risas). Fui a varias galerías famosas. Busqué Luisa Strina que me recibió y me preguntó si yo ya había participado en alguna exposición importante a lo que le contesté que no (risas).

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cómo ocurrió tu primera exposición en la galería Thomas Cohn, en Rio de Janeiro en 1982?*

LIA MENNA BARRETO – Como era un galerista respetado, empecé el envío de las imágenes de mi trabajo, para que las conociera, después de todo, no tenía nada que perder. Durante un tiempo mantuve a Thomas Cohn actualizado de todo lo que estaba produciendo. Creo que él supo que estuve en São Paulo, porque poco después que volví de ahí, él me llamó un día y me dijo que iba a venir a Porto Alegre y que quería verme. No esperaba eso. Fue a mi casa, en el taller y compró varias de mis obras. Él también era un romántico, eso de ir de repente a mi casa... Después hice una exposición en 1990, en Rio de Janeiro, donde han ido varios jóvenes artistas como Adriana Varejão, Zerbini... Empecé a ser reconocida en Rio de Janeiro. Mi trabajo era muy audaz para la época. En 1993, expuse en una galería de reciente apertura, en esa época, en São Paulo, Camargo Vilaça, una exposición solo de muñecas que ha sido muy visitada... y ahí es cuando mi

trabajo comenzó a tener visibilidad en São Paulo.

CLAUDIA RÜDIGER – *Desde tu primera exposición, y a lo largo de tu carrera como artista, las muñecas han sido el objeto principal de tu trabajo, uno de tus favoritos. ¿Hubo alguna otra razón para elegir estos objetos?*

LIA MENNA BARRETO – Yo trabajo con simulacros; con lagartijas que son de plástico, sapos de plástico, con las flores de mentira (flores de plástico) y así sucesivamente, siento atracción por los simulacros. El universo infantil me interesa en esta cosa lúdica. Y todo lo que es imaginario y que se usa para contar una historia. El universo infantil, sí, pero yo no soy una psicóloga, no estoy interesada en la complejidad de infancia, lo que me interesa propiamente dicho son los colores y formas de los objetos infantiles... cuando entro en una tienda infantil y veo ese mundo... es como una paleta de pintura para mí, me encanta plásticamente mucho más que la infancia y esa cosa... entonces, seguidamente, me preguntan, si yo trabajo con la infancia, pero yo trabajo con objetos de la infancia.

CLAUDIA RÜDIGER – *Sin embargo, no los relacionas con tu niñez, no jugabas a las muñecas...*

LIA MENNA BARRETO – No. Yo jugué muy poco a las muñecas, tenía una o dos que me habían regalado, pero no jugaba mucho con ella a diferencia de mi hija, que ha jugado. Mi hija es la hija de la escuela *Projeto*, ella lee mucho, “*come libros*”. Yo no leía mucho en la niñez, vivía colgada de un árbol de mango. Nunca antes había visto un oso de peluche hasta que me mudé a Porto Alegre, porque en el interior de São Paulo sólo hacia calor.

CLAUDIA RÜDIGER – *“Diário de uma Boneca” es una obra que marca el regreso al trabajo como artista después del nacimiento de Lara, tu única hija. Háblame un poco sobre él, y sobre los “estados emocionales” que lo representan.*

LIA MENNA BARRETO – Cada muñeca salía de una manera, dependiendo de cómo yo estaba, a veces estaba sin ganas, cansada. Sin embargo, me había propuesto hacer aquel trabajo. De ahí, percibí que podía hacer un bulto, algo conforme mi estado y lo iba haciendo... eran muñecas que no eran muñecas. Terminó siendo una obra muy rica, muy sincera y franca. En el poco tiempo que tenía, porque me hacía cargo de Lara durante todo el día, así que le hacía una muñeca a Lara antes de ir a dormir o mientras ella dormía. Yo inventé un trabajo adaptado a esa situación. Adapté la obra a esa rutina de Lara, que tenía horario para comer, dormir y despertarse. Y al final del día tenía la rutina para crear la muñeca. Yo no luché para crear, todo fue muy intuitivo. Creo que este trabajo es como un anillo en el dedo. Perfecto en este sentido. Es un trabajo loco... que reflejaba mi estado. Es una característica de mi trabajo: la adaptación.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿El feminismo es tu universo?*

LIA MENNA BARRETO – Creo que tengo un trabajo femenino en primer lugar, porque soy una mujer. La mujer lidia con un universo más oscuro... ella es más bruja. La energía masculina no es tan bruja, es más pies sobre la tierra. La mujer trata de algo más complejo. La madre es instinto animal, ella es consciente de todo, con el niño recién caminando, ella está mirando hacia todos lados como un animal cuidando a su cría. Y una acaba así en el trabajo también, muy atenta. Puedo trabajar con múltiples universos al mismo tiempo, cuando estoy pensando en un trabajo también pienso en otro. Mi razonamiento no es lógico, soy muy intuitiva... sigo bastante el sentimiento y tengo dificultades para tratar con la lógica

CLAUDIA RÜDIGER – *En una reciente entrevista, has dicho que el rasgo extremo y perverso de tu trabajo, visto por los críticos e investigadores de tu trabajo, es algo que te sorprende. ¿Por qué?*

LIA MENNA BARRETO – Yo no he dicho que me sorprende, dije que no me gustaba. Me pongo triste por este tipo de lectura, pero entiendo que mi trabajo sugiera ese lado más siniestro de algunas personas, pero no todo el mundo se da cuenta de eso.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Te crees un poco artista-bruja?*

LIA MENNA BARRETO – No, soy muy intuitiva y percibo mucho a las personas. Creo que soy, eso sí, muy femenina.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Acompañas la escena del arte contemporáneo y la inmensa producción de los artistas, que cada día invade la web y el circuito de exposiciones en Brasil y en el extranjero?*

LIA MENNA BARRETO – Sí, estamos viviendo una gran fiesta donde hay espacio para

todos los tipos de arte.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Aún existe un cierto idealismo o romanticismo, como tú dices, en los artistas de la nuevísima generación?*

LIA MENNA BARRETO – Muy poco, pero creo que sí existe, en el inicio.

CLAUDIA RÜDIGER – *Cuéntanos un poco de la experiencia en Stanford, en California. ¿Cómo ha sido la convivencia con los artistas que has conocido allí y qué te han dejado como herencia para tu madurez como artista?*

LIA MENNA BARRETO – Ha sido un premio muy generoso que tuve la suerte de recibir, me han llevado para conocer Nueva York, Los Ángeles, Chicago, San Francisco, Boston y también el Gran Cañon. Pude trabajar al lado de artistas norteamericanos en Standorf, en un taller solo para mí. Fue maravilloso poder ver grandes artistas de cerca, conocer museos importantes.

CLAUDIA RÜDIGER – *Porto Alegre fue definitivamente inserta en el circuito de arte contemporáneo a partir de la Bienal del Mercosur que en 1997. Además de la Bienal, la creación de la Fundación Iberê Camargo y propia de la FVCB también han contribuido, y mucho, por este reconocimiento. Al mismo tiempo hay una constatación por parte de los artistas, en general, de la falta de un mercado digno para las producciones locales. ¿Tendrías algo que decir sobre esto?*

LIA MENNA BARRETO – Todavía no hemos alcanzado un mercado para el arte contemporáneo, la ciudad necesita crecer más. Creo que la apertura de la Bolsa de Arte, de Marga Pasqualli, ahora en São Paulo, proyectará a los artistas de Rio Grande do Sul, vamos a conseguir vender nuestro trabajo allí. Ella tiene la fuerza necesaria para esto.

CLAUDIA RÜDIGER – *Has participado de dos exposiciones colectivas de la FVCB: en 2010, en exposición inaugural de la Institución, con la obra "Jardim da Infância" y, más recientemente, en 2013, en la exposición Limites do Imaginário, con "Máquina de Bordar", una instalación que entra dentro de la categoría de sistemas de cultivo y de producción y como una obra-viva establece una fuerte relación entre el arte y la vida, ya que sin el cuidado necesario, el trabajo muere. Me gustaría que comentaras un poco sobre el significado de estas instalaciones en la totalidad de su producción y de su relación con la serie de trabajos recientes, "Bordados".*

LIA MENNA BARRETO – La serie *Bordados* no tiene nada que ver con la *Máquina de Bordar* son simulacros de bordado, imitaciones de bordados. Creo que la *Máquina de Bordar* trabaja con un concepto de bordado único. Fue una pelea hasta que llegué a ese sistema. Me tomó un año para que fuera de esa manera. He probado mucho. Empecé con frijoles, como cuando eres niño, pero en lugar del algodón, usé un tipo de gasa. Una vez germinado, cuando lo fui a quitar, me asusté y dije: ¿Qué es eso? ¡Dios mío! Miré hacia abajo, en la parte posterior, y vi un bordado enmarañado increíble, llegué a colgarlo en la pared. Entonces pensé: voy a hacer uno grande. Compré una tela grande, enorme, y sembré la tela con los granos de maíz y empecé a regarlos todos los días, ya que estaba regando las *Cabeças de Bonecas*, y cuando empezó a brotar me emocioné con el hecho. Fue hermoso. Pero todavía no era lo que quería. Sin embargo, era un trabajo. ¡Y lo que me encantaba era ver el surgimiento del maíz! Pensé en un video... pero tenía que ver con el lenguaje que usaba. Poco después encontré la tela de un pañal y después unas bandejas de panadería y acabé montando la *Máquina de Bordar*. Y, ¡fue un éxito! Ha sido expuesta en muchos lugares. Fue para el Museo de Curitiba, para el MAC SP, donde todo es más profesional, envié un kit con instrucciones de montaje. Ha rodado mucho la *Máquina de Bordar*.

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Qué opinas de los proyectos educativos de las instituciones culturales? ¿Crees en el arte-educación?*

LIA MENNA BARRETO – Oh, creo, creo mucho. Mi trabajo es muy bueno para esto, por ejemplo, *Cabeças de Bonecas* (instalación) es una extensión de la atención que el niño tiene que tener a la muñeca. Trabaja el cuidado, afecto; la *Máquina de Bordar*, con el maíz, es una ampliación de la experiencia que cada niño tiene con los brotes de frijoles que hicieron en la escuela. Todo lo que hago ha nacido, en cierto sentido, de un proceso educativo. Creo que mi trabajo se presta al arte-educación. La escuela *Projeto* experimentó en esta dirección con mi trabajo y los niños han hecho increíbles interpretaciones de mi trabajo. Estaban interesados en el material que era diferente de las obras de arte más convencional. Ellos reinventaron la muñeca, hicieron cosas

increíbles, utilizaron otros juguetes, cochecitos, fue muy interesante.

CLAUDIA RÜDIGER – *Estás de acuerdo con Ziraldo, que lidera un movimiento cuyo lema es “La lectura es más importante que estudiar”.*

LIA MENNA BARRETO – No estoy de acuerdo, eso es otro cliché, una frase hecha.

CLAUDIA RÜDIGER – *Las obras de la serie “Bordados”, recientemente expuestas, son muy delicadas. ¿Cómo las hiciste?*

LIA MENNA BARRETO – Surgieron cuando me quedé sin trabajar y mi taller fue ocupado por Tun, la empresa de accesorios de goma que he creado con Mauro (Fuke). Empecé a hacer trabajos en seda, con aspecto de bordado. Empecé a coleccionar elementos como pájaros y flores para componer los bordados. Estos bordados son más un simulacro, así como muñecas y animales de peluche. Pero esta vez con más cara de bordados, propiamente dicho, pero de mentira, falsos. Pero me divertí, tengo que divertirme en el trabajo, de lo contrario hay algo raro (risas).

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cómo ha sido la creación de la exposición “A Fábrica”, que participó en la Bienal de 2003?*

LIA MENNA BARRETO – Un trabajo adaptado más, un Sistema Productivo. Surgió de la emergencia. Me habían invitado a participar y un mes antes no sabía lo que iba a exponer y no conseguiría crear a tiempo. Acababa de exponer en la Bolsa de Arte las alfombras de lagartijas, que fueron fundidas con la plancha de plachar. Nunca tuve asistente, pero para hacer las alfombras, tuve a una persona que me ayudó fue un trabajo que necesita ayudante. Entonces pensé, ¿sabes qué, voy a llevar mi taller para la Bienal y la Bienal me da los ayudantes, de todos modos. Para hacer las alfombras, las bobinas y otros objetos, utilicé lagartijas, ranas, serpientes y ratas de goma. Era un proceso de trabajo utilizando la plancha de planchar ropa que venía desde el año 2000. A partir de ahí nació un sistema productivo, que era lo más interesante de ese trabajo. Fue un trabajo muy impresionante, la gente amaba a ver la *Fábrica* fue una experiencia única.

CLAUDIA RÜDIGER – *Estás casada con un escultor hace 30 años y viven la experiencia de vivir y trabajar juntos a tiempo completo. ¿El trabajo de uno influye en el del otro y viceversa?*

LIA MENNA BARRETO – Creo que no. La esencia de su trabajo es muy distinta a la mía, yo no interfiere en su trabajo. El mundo de mi marido es muy singular, diferente de mi mundo. Mi actuación es distinta. Mauro domina su material, así como yo domino el mío. El otro día le dije que él luchaba con la madera y él me contestó que ahora menos. Tenemos mundos y miradas diferentes como artistas. Compartimos casa y taller, somos compañeros uno del otro. Vivimos allá (Eldorado do Sul) también por razones muy prácticas. Ir para allá fue fruto de una necesidad, no vendíamos nuestro trabajo aquí en Porto Alegre, no conseguíamos mantenernos. De ahí que, mi madre nos prestó su casa para que viviéramos en Eldorado do Sul. Allá sí, fue romántico (risas). Nos instalamos sin ningún confort, improvisamos los talleres, no había agua caliente, había animales, fue una locura. Pero conseguíamos trabajar así, Lara no había nacido aún. No nos dábamos cuenta de aquel “romanticismo” (risas).

CLAUDIA RÜDIGER – *¿Cómo surgió la Lia empresaria y la empresa de accesorios de goma Tun?*

LIA MENNA BARRETO – Esa es otra historia, también. Mauro trabaja mejor con eso. En la década de 80, durante el movimiento *Dark*, empecé a hacer unos accesorios para mí con cámaras de goma de neumáticos. Los recortaba con la tijera, inventé un anillo que permanecía de pie, unas pulseras, unos collares. Se los regalaba a mis amigos, nunca los vendí. Cuando pasó esa fase *dark*, los ovidé. Cuando Lara estaba en la escuela, me acordé de aquel movimiento y decidí hacerle unos anillos de cámara de neumáticos, al mismo tiempo estaba en el taller recortando las muñecas en espiral. Mauro vio eso y dijo: “Lia, vamos a hacer esto con recortes a laser, la tijera no se usa más. Podemos dibujar y pasar para la computadora”. ¡Cuándo vi el resultado me fascinó! Y a Mauro también. No pensaba que la idea iba a crecer. Hubo una serie de intentos y fallas. Hasta conseguir la goma correcta, nos equivocamos mucho. De repente, un día, fui invitada a exponer los accesorios en la Fundación Iberê Camargo, porque a la persona encargada le había gustado mi collar, le había fascinado. Desde aquel momento hasta hoy crecimos mucho, vendemos en Francia, Australia, en el MAM de São Paulo, en el Instituto Tomie Ohtake.

Trabajamos juntos en todo el proceso de producción, desde el momento de escoger el material hasta el resultado final.

CLAUDIA RÜDIGER – *Por último me gustaría saber lo que pasa por la cabeza de la artista últimamente y acerca de futuros proyectos.*

LIA MENNA BARRETO – Estoy construyendo un nuevo taller para mí, tengo la intención de trabajar mucho, estoy súper animada con mis falsos bordados para componer mi nueva exposición que ocurrirá en São Paulo. Estoy feliz de ver el nacimiento de una nueva artista aquí en casa: mi hija Lara, 17, no consigue parar de dibujar. Ella está escogiendo diseño, creo que quiere ser artista.

## Ana Albani entrevista Vera Chaves

*Inéditos, ou quase...*

*Inéditos, ou quase...* reunió 25 obras de Vera Chaves Barcellos, realizadas entre 1974 y 2013. Uno de los principales criterios para la selección de las obras que forman parte de la exposición está señalado en el título, elegido por la propia artista: obras no mostradas o raramente expuestas, aunque algunas producidas hace treinta años. Desde la inauguración de la Fundación Vera Chaves en 2005, con el montaje de la instalación de los *Enigmas en el Espacio 0*, espacio expositivo ubicado en la Galería Chaves, en el centro de Porto Alegre, ninguna otra exposición organizada directamente por la institución ha tenido la obra de la artista como objeto principal de la presentación. A su vez, la posibilidad de ver un número importante de obras de un mismo artista, producidas a lo largo de una secuencia de tiempo, es algo fundamental para la comprensión de su pensamiento artístico. Y, en general, en Brasil, tenemos pocas oportunidades para disfrutar de este tipo de experiencia proporcionada por programas retrospectivos o antológicos.

Teniendo esas cuestiones como marco, la curaduría de *Inéditos, ou quase...* ha seguido un modelo que viene siendo usual en el caso de Vera Chaves, en un proceso de diálogo entre artista y curadora que va, poco a poco, percibiendo relaciones y construyendo el nexo entre los trabajos escogidos para la exposición. A partir de eso – mirar, conversar sobre ciertos trabajos, disponerlos lado a lado – determinadas cuestiones recurrentes en la producción de la artista a lo largo de estas últimas décadas reciben destaque.

El uso de la fotografía y la explotación de las calidades intrínsecas de la imagen técnica son procedimientos recurrentes en la producción de Vera Chaves Barcellos, desde el inicio de su trayectoria artística. En consonancia con el aspecto conceptual desde principios de la década del 70, la importancia dada por la artista para el plano de las ideas no se produce en detrimento de la materialidad o de la precisión formal. Para decirlo con más precisión, el interés de Vera Chaves por la imagen y la fotografía pasa por la atención a la forma, el lugar y el contexto de la presentación, y se dirige al ejercicio del lenguaje y a las referencias al propio campo del arte y su historia. La investigación sobre la relación entre el pensamiento y la percepción es otro fundamento para el abordaje de los trabajos recogidos en esta exposición, en la que la conducta perceptiva o imaginativa del receptor / espectador es uno de los focos de la investigación de la artista. El recurso de la serie, a su vez, es otro punto de conexión entre varios trabajos presentados en *Inéditos, ou quase...*, por su recurrencia en la producción de Vera Chaves a lo largo de estas cuatro décadas de actividad. Más que el un deseo de elaborar un tipo de narrativa visual, el trabajo con series de imágenes señala el carácter procesual de la producción de una obra artística, enlazando el momento de su creación a su destino. Destino que se manifiesta al propiciar el compartimiento de una experiencia estética que desestabilice las certezas y los lugares comunes de la vivencia cotidiana. Para lograr este carácter emancipado poco importa si vemos una obra por primera o enésima vez.

Para la publicación, finalmente, optamos por realizar una entrevista, por escrito, en lugar del tradicional texto crítico de la curaduría. Las preguntas formuladas son amplias y no se restringen al conjunto de obras presentadas en *Inéditos, ou quase...*, sino que buscan establecer puntos de anclaje – o desviaciones, tal vez – para comprender el proceso creativo y artístico de Vera Chaves.

ANA ALBANI – *Apenas en 2007, tras una trayectoria artística de más de cuarenta años,*

*tuvimos la oportunidad de ver una exposición representativa del conjunto de tu producción, en la muestra O Grão da Imagem, realizada en el Santander Cultural en Porto Alegre. Ahora, en Inéditos, ou quase..., en 2013, el público tuvo una vez más la oportunidad de entrar en contacto con un conjunto significativo de obras producidas desde la década de 70 hasta el momento. Considerando estas dos exposiciones que presentaron tu producción de forma retrospectiva o antológica, me gustaría proponer algunas cuestiones: ¿Qué tan importante es, desde el punto de vista de un artista, montar una exposición articulando obras de diferentes épocas, diferentes lenguajes, diferentes cuestiones artísticas y estéticas? ¿Crees que esta mirada sobra la propia producción, de cierto modo, "filtrada" por otras miradas – sea de quien te acompaña en la curaduría o la forma en que las obras son dispuestas y espacialmente articuladas en el espacio expositivo – impacta o afecta de alguna manera en tu proceso artístico o en tu reflexión sobre el arte?*

VERA CHAVES BARCELLOS – La exposición en el Santander, en 2007, fue la primera oportunidad que tuve de yo misma confrontarme con un conjunto de varias décadas de un trabajo realizado a partir de los años 60.

A pesar de creer que hay una ruptura en los años iniciales de los setenta, con la entrada de la fotografía como hilo conductor de mi obra, creo que una cosa me ha sorprendido en esta exposición. Siempre pensé que mi trabajo era algo disperso y trataba una cuestión por vez, sin un hilo conductor. Para mí la sorpresa fue ver que, a pesar de ser un conjunto de tan variados tiempos y formulaciones, había una cierta coherencia. Esta fue la principal constatación que tuve al ver ese gran conjunto de mi obra, en un mismo espacio expositivo. Allí, había preocupaciones y formulaciones distintas, estéticas, conceptuales, a veces políticas, críticas o irónicas, pero todas marcadas por medio de una utilización y preocupación efectiva principalmente con imágenes y con la forma y, sobre todo, como ésas son presentadas, aunque se tratara de instalaciones con objetos reales. Y eso para mí sorpresa tenía, para mí, una unidad inesperada. Ahora, la exposición *Inéditos, ou quase...* ha sido una muestra de menor porte, de cierta manera, más intimista, sin pretensiones de alcance, para la cual han sido seleccionadas obras menos expuestas o no aún mostradas, pero aún así había una muestra que contemplaba por varios años de mi producción hasta obras recientes.

ANA ALBANI – *Y del punto de vista del público, ¿cómo entiendes la importancia de este tipo de exposición de carácter retrospectivo o antológico que muestra un conjunto ampliado de obras realizadas en diferentes momentos y no sólo un recorte de la última producción?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Yo, cuando tengo la oportunidad de ver grandes retrospectivas de otros artistas, considero un privilegio, porque éstas muestran mucho sobre el proceso y la evolución del pensamiento de un artista durante la construcción de su obra en el tiempo. Creo que esto le sucede a cualquier espectador de una muestra retrospectiva.

Creo que la exposición realizada en el Santander Cultural ha tenido una grande visitación, y no solo por un gran público especialista, esto porque allá hay un flujo permanente de visitantes que frecuentan el centro de la ciudad de Porto Alegre por diversos motivos. Es casi un lugar de paso y se invita a las personas a entrar. Lo mismo podría decirse de otra gran exposición realizada en el MASP, en São Paulo, en 2009, con curaduría de Gloria Ferreira. El MASP es uno de los museos brasileños, con seguridad, más visitados por causa, principalmente, de su inestimable colección y de su ubicación en el centro de la ciudad.

El ejemplo que debe ser destacado, en este sentido, fue el placer de haber visto el año pasado (2013), la magnífica exposición retrospectiva de Wilma Martins, bajo la cuidadosa organización de Frederico Moraes, en el Palacio Imperial en Rio de Janeiro. Se percibía todo un sentido y un hilo conductor al ver reunida una obra de tal densidad.

ANA ALBANI – *Teniendo en cuenta el público especializado, percibes algún diálogo con otros artistas o expertos. En otras palabras, ¿cómo ves el impacto de tu trabajo en el propio circuito de arte, no en cuanto a mera difusión, sino a la intencionalidad de tu trabajo?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Esos diálogos siempre ocurren tanto en exposiciones que he realizado en Brasil como en el exterior en mayor o menor medida y son enriquecedores. Creo que esto sucede con otros artistas, esos diálogos coincidiendo muchas veces con la intencionalidad de la obra y otras veces, lo que talvez sea más interesante, conteniendo observaciones o incluso interpretaciones inusitadas, sugiriendo contenidos o abordajes

absolutamente inesperados para el artista, que no tenía conciencia de que estaban allí, pero que no son menos estimulantes por eso.

ANA ALBANI – *Aún considerando la relación entre el público y el arte contemporáneo, ¿cómo ves el impacto de tu trabajo más allá del circuito de los propios pares, sean otros artistas, curadores, investigadores, coleccionistas y galeristas? ¿Hasta qué punto o dirección, la participación de segmentos de público no especializado te moviliza?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Considero importante ese público amplio y no especializado, me gusta verlo en mis exposiciones. En cierta medida es un público con menos prejuicios en relación al arte y encuentro interesante considerar ese aspecto ser considerado, principalmente por el papel didáctico que esas exposiciones pueden tener en un público no iniciado. Siempre me ha interesado que la participación del público fuera más efectiva, como en el caso de las respuestas a los *Testartes*, por ejemplo, recogidos en la Bienal de Venecia de 1976, y como, posteriormente, la forma en que las obras podrían despertar en las diferentes personas en términos de sus diversas interpretaciones.

ANA ALBANI – *Aún teniendo como base esas exposiciones de carácter retrospectivo / antológico, ¿qué momentos destacas como puntos clave en tu producción que indiquen cambios o direcciones en tu proceso artístico? Formulo esta pregunta pensando en términos de procedimientos artísticos – por ejemplo, años 60/70: del grabado a la fotografía; años 70/90 años: de lo bidimensional para el espacio, con la instalación y en términos de lenguaje – abstracción / figuración – e incluso conceptuales.*

VERA CHAVES BARCELLOS – En 1974, ya había comenzado, hacia algunos años, a introducir la fotografía en mi trabajo y en ese año realicé una exposición que reunió a cerca de diez años de mi producción de xilografía. Yo misma hice la selección de obras (en ese momento sería ridículo tener un curador de una muestra individual, y tampoco había la costumbre de ese término hoy ya tan desgastado). Hice una exposición como una revisión de lo que aún considero mi período “moderno” (abstracciones con cuidados de forma y color), mientras que la producción posterior a esa ya está inserida en lo que se puede denominar de posmoderno entrando por la fotografía y un aspecto más conceptual que formal.

En 1981 hice en el Espaço N.O., en Porto Alegre, otra exposición abarcando una producción pos 1973, que incluía el álbum *Ciclo*, *Testartes*, y trabajos de la serie *Atenção I – Processo Seletivo do Perceber*. En 1982 hice una exposición de *Epidermic Scapes* (serie de 30 impresiones fotográficas de formato grande) y *Muros* (uno de los *Testartes*) en el MAM-Rio y dos años después en el MAM, en ella se mostraron todos los *Testartes* y los trabajos de la serie *Atenção*. Hace un tiempo encontré una foto de una de esas exposiciones en el MAM mencionadas arriba en la que están a mi lado Cildo Meireles y Avatar Moraes.

Todas esas exposiciones me sirvieron como un confronto con mi producción anterior y el contacto con otros artistas y un público diverso. Pero no sé si las exposiciones más amplias influyeron mi obra posterior en el sentido de algún cambio grande. Esos cambios ocurren más por otros estímulos de experiencias distintas debido al contacto con la producción de otros artistas y de otros lugares. Creo que mi transferencia para Barcelona en 1986, y la información que allí llegaba en esa época, los viajes para otros países, las Documentas y Bienales de Venecia y otras exposiciones importantes, esos hechos sí han causado un impacto que se tradujo en la continuidad y evolución de mi trabajo, como las exposiciones, además del uso permanente de la fotografía y de la fotografía manipulada. Ha sido una época efervescente y con varios estímulos.

ANA ALBANI – *Como parte significativa de la producción está configurada como serie o como instalación, podemos considerar que la relación con el espacio a través del montaje es un aspecto fundamental en tu poética y en tu pensamiento artístico. Siendo así, el hecho de que una obra esté expuesta, dispuesta en un espacio expositivo- y no simplemente almacenada en una reserva técnica- es un aspecto fundamental para la apreciación / comprensión de tu trabajo. A lo largo de estos años en los que vengo acompañando de cerca tu trabajo, observo que siempre seguiste de cerca el trabajo de los curadores y de la expografía, tanto como acompañas la edición de imágenes en los catálogos de las exposiciones. Esto me lleva a pensar que la exposición, en su conjunto, es lo que funciona efectivamente como “tu obra”.*

VERA CHAVES BARCELLOS – Sí, esta es una buena observación. Uno de mis mayores

problemas es este. Mis obras deben ser vistas en su mayoría, expuestas, y no en piezas sueltas en el taller, o incluso en documentación fotográfica de exposiciones. La mayoría de las personas tienen mucha dificultad en "ver" mi obra cuando es mostrada en partes o solo imágenes. Es curioso, trabajo con imágenes, pero ellas deben ser vistas en vivo. François Soulages en el libro *Obras Incompletas* analiza muy bien esa cuestión, en un tono un poco de advertencia al lector del libro, cuestión esa que es crucial para mi trabajo. Lo más extraordinario es que consigue escribir el libro y entender la obra viéndola así, a pedazos, y por imágenes, sin nunca haber visto una exposición mía.

ANA ALBANI – *Siguiendo esta cuestión, teniendo en cuenta tu trabajo en los últimos 25 años, me doy cuenta de que dedicas gran atención tanto al montaje, como al diseño de las invitaciones y catálogos de sus exposiciones. A medida que trabajas con las instalaciones, el espacio es sin duda un miembro de la obra, como se ha dicho anteriormente. ¿Podrías hablar un poco más sobre el trabajo de montaje, generalmente realizado con el concurso de un profesional experto, el museógrafo o un diseñador de exposiciones y el catálogo para tus exposiciones? ¿Consideras importante acompañar la realización pormenorizada de estos trabajos? ¿Algo relacionado con tu propia obra o más con tu apreciación que el público podrá tener?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Para ejemplificar el tema de montajes, contaré algo que me pasó hace años, cuando, en 1982, fui a montar la versión recién producida de grande formato de *Epidemic Scapes* en del MAM, de Rio de Janeiro. El montador de MAM en esa época era el competentísimo Luis Alberto Zuñiga. Al llegar al MAM había un espacio demarcado para el montaje de mi exposición que de pronto creí inadecuado por ser bastante compartimentado, lo que destruiría totalmente el sentido que quería darle a la exposición. De ahí, que le dije a Zuñiga que quería montar este trabajo en un ambiente abierto donde se pudiera vislumbrar las treinta ampliaciones de dos fragmentos de piel al mismo tiempo. Lo que él comprendió y lo hicimos de esa manera. Era como una instalación donde los espectadores penetrarían dentro del ambiente formado por fragmentos ampliados de piel y serían abrazados por ellos. Siempre tuve esa exigencia sobre la relación obra y espacio expositor. Considero esa adecuación fundamental. Personalmente, prefiero espacios más limpios y neutros que espacios complejos y que contengan otros elementos, a pesar de reconocer que el trabajo que está haciendo Marcio Doctors en el *Projeto Respiração*, en la Fundación Eva Klabin, es notable; a los artistas contemporáneos que han expuesto su obra allí les ha ido muy bien en general, montando sus instalaciones integradas a un espacio lleno de objetos, muebles y obras de arte de otra época. Creo que a pesar de haber expertos en montaje y diseñadores, en mis exposiciones siempre hay un toque personal.

ANA ALBANI – *El arte propone una experiencia, una "conducta" frente/junto a la obra, involucrada con un tipo específico de atención que abarca los sentidos, la percepción, el pensamiento. Dicho de otra manera, el hecho de que las imágenes se presenten como fotografía impresa, como video o a través de una proyección sobre una determinada superficie produce/resulta en experiencias distintas. Estar frente/junto a imágenes en un espacio de exposición, en una situación de sociabilidad con otros espectadores es diferente de apreciar estas imágenes impresas en un soporte con el formato de un libro o una pantalla de un ordenador. La relación cuerpo/espacio/tiempo puede ser considerada como un aspecto central en la experiencia proporcionada por las artes visuales, en general, y, en especial, en el caso de las obras que se configuran como instalación. Observando el conjunto de tu producción percibo que la dimensión espacial y temporal de tu experiencia siempre ha ejercido un rol significativo. Lo que puede ser observado en el trabajo con series de fotografías, en las instalaciones que articulan imágenes, objetos y palabras, así como también en los trabajos en videos. Tu manera de trabajar con la imagen se manifiesta a través del montaje de un tipo de secuencia. Por ejemplo, en el trabajo de la serie "De Película", presentado en Inéditos, ou quase... o aun en "O Grito", hay una captura de determinadas imágenes, que son quitadas de su secuencialidad original: en el caso de esta obra de la serie "De Película", un film, y en "O Grito", fotografías de deportistas. En un segundo momento, durante el montaje de la serie en el espacio de la exposición, un espacio "entre" las imágenes al mismo tiempo separa cada unidad y conecta el conjunto, proponiéndole al espectador que construya una cierta inteligibilidad a partir de lo que le es dado a ver y también, de lo que ha sido ocultado, por tu propia elección como artista, al seleccionar determinadas imágenes o ángulos para el trabajo finalizado.*

Al principio, tal vez por comodidad, nos lleva a pensar que la noción de “narrativa” podría servir como lema para comprender el trabajo que hizo en diferentes períodos, como los “Testartes” (años 70), series de fotografías como los “Manequins”, “Per(so)nas”, “Atenção I – Processo Seletivo do Perceber”, hasta la más reciente como la serie “De Película” (años 2000). Una mirada más comprensiva, sin embargo, me hace proponer otra manera de entender su pensamiento artístico, cuando articulas imágenes entre sí en una determinada secuencia de montaje, o de imágenes y palabras.

Una definición abreviada a partir del ensayo “El destino de las imágenes”, propuesta por el filósofo Jacques Rancière puede ayudar en este sentido: “...la imagen no es más la expresión codificada de un pensamiento o de un sentimiento, no es más un doble o una traducción, sino una manera como las propias cosas hablan y se callan. Ella viene de alguna forma, se instala en el corazón de las cosas como su palabra muda”<sup>49</sup>.

Siguiendo esta idea de “una manera como las cosas hablan y callan” como una potencialidad de experiencia proporcionada por el arte, ¿podrías comentar sobre el uso de la palabra en algunos de tus trabajos? Pienso, por ejemplo, en obras en las que este uso tiene propósitos distintos, como en los “Testartes” (una indagación/provocación al espectador), en instalaciones como “Le Revers du Rêveur” (instalación, 1998-2003) o “Dones de la vida” (1992) y finalmente, en el vídeo “Mujeres del Mundo” (2010), presentado en la exposición *Inéditos, ou quase...*, en la que mujeres de diferentes edades, clases sociales y étnicas pronuncian su primer nombre.

VERA CHAVES BARCELLOS – En verdad, desde que mi inicio, en los años 1960, aún con los grabados, los títulos para mí ya eran importantes y continuaban a serlo con el pasar de los años, incluso ahora, en obras más recientes. Pero la palabra integrada en el trabajo – textos propiamente dichos – aparece en mi obra, ya en el primer en el que utilicé utilicé la fotografía (en 1972), en una serie de serigrafías, como *Árvore*, *Muro*, *Sinais do Homem*, serie poco mostrada, en que la imagen es acompañada por una explicación verbal del proceso que ha generado el objeto retratado. Entonces, surge el álbum *Ciclo* (1973) y después los *Testartes* (donde la palabra en forma de pregunta que acompaña la imagen y la respuesta del espectador) es fundamental, por tratarse de imágenes proyectivas y, también, *Atenção I*, (1980), libro de artistas reeditado en 2007, en forma de foto y panel electrónico, que utiliza la descripción de una misma imagen exhaustiva de lo general a lo particular. Recuerdo, también, del trabajo *Epidermic Scapes*, que en la exposición realizada por Nervo Óptico en la Eucatexpo (1977, Porto Alegre), en un audiovisual con trabajos de todo el grupo, tuvo las imágenes de piel, en diapositivas, proyectadas, y una grabación de mi propia voz con más de cincuenta adjetivos de las posibilidades/cualidades de la piel. Es un trabajo que me gustaría volver a presentar en ese formato. También, hay el libro del artista *Habitat*, (1975) donde anuncios de casas y pisos (textos de periódicos de Rio de Janeiro), son presentados en conjunto con imágenes de una poblaciones ribereña y miserables del Estado de Alagoas. También *De Capo* (1979), emplea la palabra, y es ésta que da sentido a las imágenes repetidas del *Metró*. Y trabajo sólo con palabras: *Momento Vital*, libro de artista que también ha sido transformado en performance (1979), en São Paulo y en Belo Horizonte.

Pasando por alto un poco y, llegando a los años 90, está el video *Definição da Arte*, donde mi propia imagen de frente sentada en una silla, escucha – aburrida y casi durmiendo – un discurso interminable sobre arte. En realidad es un *collage* de varios textos de diferentes autores. Están, también, las instalaciones *Dones de la Vida* (1992), con 180 nombres de mujeres grabadas en mármol, *Menexene* (1992), con el nombre del *Diálogo de Platón* repetido, grabado en mármol a lo largo de 6 metros, debajo de imágenes de una cola de soldados iraquíes presos en la guerra del Golfo, guarnecidos por los tanques yanquis y *Memorial V – Pau Brasil*, (2005), donde, en una de las 4 partes de la instalación, en este caso 400 nombres de árboles brasileños, casi todos de origen indígena, son grabados en mármol, evocando una cámara mortuoria de los árboles brasileños. También *Visitant Genet*, trae un video – animación y un texto del autor relacionado a sus días en la cárcel. Y está el referido video *Mulheres do Mundo*, de 1999, rehecho en 2010.

Para terminar, retornando a los títulos de trabajos, *Fata Morgana* (2014) significando la transformación de la imagen del hada mutante, es el nombre de la más reciente serie fotográfica, donde una imagen genera muchas otras por la superposición de sus partes fragmentadas

ANA ALBANI – *La obra Mulheres do Mundo remite a un aspecto recurrente en tus trabajos, lo que marcaré de una forma muy amplia, como una cuestión relacionada a lo femenino en el ámbito de la cultura occidental. En diversas obras, como en Per(so)nas, Dones de la vida, De Película, entre otras, vemos mujeres como protagonistas. Además de fotografiar o apropiarte de imágenes que representan otras mujeres, también recurre al autorretrato. Tengo en mente dos trabajos en particular, el cartel Nervo Óptico Keep Smiling (1977) y el video No a la guerra (2007), en los que tu imagen aparece, distante en 30 años de vida. ¿Podrías hablar un poco sobre esta presencia de figuras femeninas y del autorretrato a lo largo de tu producción?*

VERA CHAVES BARCELLOS – El autorretrato es recurrente para mí, de una manera esporádica, desde que he iniciado a utilizar la fotografía, y tengo muchas fotos de mí misma que nunca he mostrado. En la muestra *Inéditos, ou quase...*, he resuelto poner uno de esos autorretratos en un espejo de baño y duplicarlo, reflejando la propia imagen. En cuanto a la cuestión de la edad, no ser joven es una realidad asumida por mí. No me tiño el pelo porque estoy segura de que eso no me tornará más joven. De hecho, creo que me sentiría ridícula. Pero esto se refiere únicamente a mí. Con seguridad, seguiré haciendo autorretratos. Y como has citado usé mi propia imagen en lo que podría ser denominado un video-performance, en *Definição da Arte y No a la Guerra*.

Cuanto a la relación de mi trabajo con la cuestión de la mujer, puedo decir que ese tema o preocupación que aparece en la reedición de *Mulheres do Mundo*, en 2010, (siendo la primera versión de 1999), está presente en mi trabajo mucho antes y puedo mencionar *Per(so)nas*, (1980), en cuyo nombre está contenido implícitamente la intención de ese trabajo: la lectura de las personalidades por las piernas, en ese caso, las piernas de mujeres. Es interesante cómo esa parte del cuerpo puede revelar la edad, status social, pasar la sensación de optimismo o sufrimiento, decisión o indecisión, dinamismo o morosidad, en fin, un grande número de características que pueden definir a una personas. A principio de los años 90, realicé la serie *Retratos*, que son retratos de mujeres, pero de espaldas. Esto surgió porque siempre que observé una persona de espaldas, independientemente de su género, me gustaba imaginar su rostro, que si visto, generalmente no coincidía con lo imaginado. Así, confieso que la preocupación más grande de esos trabajos no era solo el documento psicosocial presente en esas imágenes en sí, sino el despertar del imaginario del espectador, siendo un trabajo más involucrado con la cuestión de la percepción de que propiamente con las cuestiones de género. Podría ser considerado una continuación de los *Testartes*. Pero como toda obra de arte extrapola muchas veces los límites previstos por el artista, las connotaciones relativas a las cuestiones femeninas también están presentes, obviamente, y pueden, conforme la visión del espectador, tornarse el principal foco del trabajo.

Volviendo a los años 70, la serie *Manequins de Dusseldorf*, tiene una especie de narrativa dramática, donde, por la secuencia de imágenes de maniquís fotografiados en las vidrieras de una ciudad alemana en un día de invierno, en el momento del desmonte de las vidrieras, sugiere todo un conflicto centrado principalmente en las figuras femeninas que asumen actitudes agresivas y violentas, características del mundo contemporáneo. Hay otro trabajo que aborda lo femenino como nunca ha sido expuesto antes: *Sudários*, que reúne fotos de manos femeninas, y éste talvez con un toque feminista, ya que se refiere a manos y al trabajo cotidiano de la mujer, en sus actividades domésticas.

ANA ALBANI – *La relación entre arte y política viene siendo objeto de diversas exposiciones y ponencias en los últimos años. Por otra parte, el cientista social Néstor García Canclini afirma que “estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar el mundo o al menos para representar sus transiciones revelando lo que “el sistema escondía.”<sup>50</sup> Una posición crítica puede ser observada en muchos de tus trabajos, sea en lo anteriormente mencionado (las cuestiones del femenino en la sociedad contemporánea) o de la violencia, de la ecología (como en Memorial V – Pau Brasil.*

*Instalación presentada en la 5ª Bienal del Mercosur, en 2005). Considerando la actual configuración del sistema de arte, en que fuerzas del mercado parecen protagonizar una escena marcada por grandes exposiciones direccionadas a una audiencia global y cosmopolita, ¿cómo percibes el papel del arte (y del artista) como fomentador de una potencialidad crítica? De alguna manera, ¿crees que el ejercicio de una potencialidad crítica fuera de los límites del campo artístico, de los límites del lenguaje y de la poética es importante en el ejercicio como artista?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Hace tiempo que vivimos en la dicha sociedad del espectáculo, esto también alcanza al arte, en las últimas dos décadas por lo menos. Las obras en las que más están puestas todas las miradas son las que abarcan un cierto sensacionalismo. Damien Hirst es un ejemplo a ser citado. Cortar un animal y mostrarlo zambullido en formol en una caja de vidrio causa, con seguridad, sensación. La muestra *Sensation* (Royal Academy of Art, Londres, 1997) ha sido un marco en ese sentido. A pesar de que esto sirva para que el mismo artista realice la genial calavera adornada de diamantes, que aborda cuestiones cruciales de la ambición, riqueza, valores, vida y muerte. La noticia sensacionalista ayuda en la carrera de un artista y puede darle la tan deseada fama y éxito de mercado, así como proporcionarle una libertad de crear cualquier cosa que desee. Todo eso sucede desde el momento en que el mundo del arte está condicionado al sistema de *marketing* que promueve el arte no por sus valores intrínsecos no importando cuáles sean, sino por el mito creado artificialmente sobre la figura del artista. Pero si el artista tiene talento podrá aprovecharse de eso para seguir creando. Sin embargo, en la mayoría de los casos no es lo que ocurre.

Para mí una mirada crítica sobre la sociedad en que vivimos es crucial. A mí, francamente, no me gusta la sociedad en la cual vivimos, principalmente en Brasil, ni sus valores predominantes.

Cuanto a la diferencia de las generaciones jóvenes en los años 60 ó 70, que buscaban cambiar el mundo y la sociedad, hoy en día la mayoría de los jóvenes quiere inserirse en el mundo, como si hubiera acabado la capacidad crítica. Lo mismo ocurre con los artistas muy jóvenes, que antes de desarrollar un cuerpo de obra, ya buscan su lugar al sol en el mercado y en hacer una carrera y alcanzar el éxito.

No se puede negar que el mercado hoy en día ha influenciado no solo la carrera de un artista como su introducción en las colecciones, el contexto las grandes exposiciones y los acervos de los museos. Y se abandona el sentido político y contestador que el arte puede tener.

ANA ALBANI – *Siguiendo en esa misma línea del mercado, ¿podrías comenta una vez más sobre los años 60 y 70 en Porto Alegre, cuando al par de la dictadura militar se configura un escenario económico favorable para el surgimiento de un número expresivo de galerías en la ciudad? En esa época, un grupo de jóvenes artistas, que pronto producirían el cartel (Nervo Óptico), admitió públicamente una posición crítica en relación al poder que el mercado de arte podría ejercer sobre la producción artística y la autonomía de las instituciones culturales. Actualmente vivimos en un escenario diferente en términos políticos y culturales del que había en la década de 70, pero el mercado una vez más parece ejercer un poder muy significativo en el campo del arte, de cierta manera afectando la idea o el mito de su autonomía, aunque sea "relativa". Tras comentar sobre la posición asumida por los artistas en los años 70 en Porto Alegre, ¿podrías abordar estos dos momentos del mercado de arte? ¿Cómo percibes el mercado para el arte contemporáneo, hoy, en Brasil y, en particular, en Porto Alegre?*

302

VERA CHAVES BARCELLOS – Mirando retrospectivamente en el manifiesto del *Nervo Óptico*, en 1976, este abordaban cuestiones definitivamente actuales y que en la época aun no había ni siquiera la punta del iceberg que es hoy, que es absoluta predominancia del mercado, como motor que pasa en el mundo del arte en términos mundiales, algo que ya he mencionado anteriormente. Creo que hay mercado de arte en Brasil, en los grandes centros, y mayor profesionalismo de los galeristas en la selección de artistas de los que realmente les gustan sus trabajos, pero considero que en Porto Alegre, hoy en día, no existe un mercado suficientemente maduro, y esto ocurre por la falta de educación artística de la capa social que tiene poder adquisitivo. Tenemos sí algunas galerías, pero no coleccionadores suficientes para absorber una producción de mayor significado y valor. Creo que aún prevalece el mercado para adornar ambientes, pero no de obras que sirvan para una reflexión más profunda sobre el significado del arte. Tal vez le falte a los galeristas más cultura artística para que puedan ejercer un papel didáctico paralelo a su papel comercial. Creo que es fundamental para un galerista tener verdadera pasión por el trabajo de los que representa, independientemente de la posibilidad de venta o no.

ANA ALBANI – *Pasando para otro aspecto, observo que el archivo y la cuestión de la memoria son dos cuestiones significativas para la comprensión del conjunto de tu producción. Eres una coleccionadora de imágenes. Y estas imágenes, generadas, capturadas o apropiadas por ti en diversos momentos, pueden ser usadas en la producción*

de obras situaciones específicas y posteriores. Es evidente que esta es una posibilidad para quien trabaja fotografías e imágenes en general. Considerando que has tenido larga experiencia con la fotografía analógica y ahora con la tecnología digital, ¿cómo percibes este pasaje, entre una imagen que podría ser considerada como “documento” (analógica) y otra, que expone de modo más o menos explícito, su carácter de construcción?

VERA CHAVES BARCELLOS – La fotografía documental, la hago para registrar situaciones específicas, viajes, etc., como cualquier persona. Sin embargo, cuando empleo la fotografía dentro de mi trabajo, busco una extensión de la imagen. Desde el inicio, aún utilizando la fotografía analógica, debería, la fotografía, desde mi punto de vista, asumir otros significados que no solo el documental. Era desde el principio lo que estaba además de la imagen pura y simple. Así, el pasaje para la foto digital, para mí, ha sido más una mayor facilidad técnica, cuanto al poder fotografiar con menos luz o con diferentes recursos o incluso efectos – aunque no abuse de esas posibilidades demasiado artificiales porque no me gustan –, pero creo que conceptualmente no ha mudado mi camino, pero me ha ayudado a proseguir con mi obra. Si bien todavía sienta una nostalgia por el cuarto oscuro, la luz roja, el milagro de la aparición de la imagen de los productos químicos de fotos analógicas. Tanto es así, que estamos haciendo una reforma en nuestra vieja casa, pero yo no me deshice de mi laboratorio. Aún tengo, allá, la ampliadora y todavía tengo la intención de volver a copiar algunos de mis PB negativos.

ANA ALBANI – Avanzando en este tema, ¿observas alguna diferencia significativa entre el trabajo decurrente de la fotografía analógica – cuando el archivo era a través del negativo- y ahora, con los procedimientos propios de la tecnología digital? Por ejemplo, algunos trabajos de los años 70 u 80, producidos originalmente en formas de diapositivas han sido pasados para video. ¿Consideras que este pasaje es solo técnico (de diapositivas para video/digitalizado) o este cambio de soporte tiene efectos en la poética del trabajo?

VERA CHAVES BARCELLOS – Creo que te refieres más específicamente a *Estranho Desaparecimento de VCB*, recientemente reeditado. No recuerdo otro trabajo que haya sido pasado para video de esa época. Es decir, era una secuencia de diapositivas, hechas a partir de dos fotografías, una de una gran campana y otra con mismo encuadramiento, pero donde aparezco en frente a la campana. Son de la mitad de los años 70. Como tenía esas dos fotos – no recuerdo si le pedí a alguien que sacara las fotos con esa intención, pero creo que sí, que era para hacer una animación por una rápida secuencia de imágenes donde por corte y *collage* aparecía y desaparecía. La idea del trabajo continuó la misma, pero en la edición reciente, solo, hice digitalmente más recortes más próximos uno de los otros y logré más imágenes, pero aún continua siendo una secuencia de imágenes fijas que sugieren el movimiento. El concepto del trabajo no ha cambiado.

El uso de la tecnología puede darle otra cara a los trabajos antiguos. El libro de artista de 1980, *Atenção I*, mencionado anteriormente, donde una imagen era repetida en todas las páginas, mientras frases cortas iban describiendo desde su aspecto general hasta incluso los pequeños detalles, fue reeditado en 2007 con una foto, y debajo de ella, un panel electrónico con las frases en secuencia. Pero, evidentemente, hubo un gran cambio formal e incluso en la poética del trabajo

Hay, también, el caso de *Os Nadadores (1998)* antes se hacía una proyección con diapositivas, sin embargo, ya en 2007, la secuencia ha sido pasada para DVD, por una cuestión más práctica en relación a los equipos más resistentes a largas horas de exposición. Pero quise conservar el sonido del clique de pasaje de cada diapositiva para caracterizar el origen.

ANA ALBANI – Al crear la Sala dos Pomares – espacio expositivo de la FVCB en Viamão, has concebido un local adecuado para la exhibición del acervo de la Fundación. ¿Lo qué consideras fundamental para la excelencia de un espacio de exposición (o sea, el arte contemporánea tendría un espacio con características ideales, como el cubo blanco modernista o no?

VERA CHAVES BARCELLOS – Refiriéndome específicamente al espacio expositivo de la FVCB, la *Sala dos Pomares*, el proyecto es de Patricio Fariás, a pesar de que hayamos dialogado bastante sobre él antes. Considero que la sala tiene un buen tamaño para acoger lo que estamos haciendo hasta el momento, pero siempre lo consideramos un espacio provisorio ya que existe un proyecto futuro, que espera un fondo posible, de una verdadera estructura museológica en un espacio del terreno de al lado.

ANA ALBANI – *Considerando la Fundación Vera Chaves Barcellos, ¿cómo percibes la unión de los papeles de artista y coleccionadora de arte contemporánea? ¿Cuáles son tus criterios para la formación y ampliación de tu colección? ¿Qué te motiva a escoger una obra o un artista para integrar la colección de la FVCB?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Creo que a pesar del tiempo que demanda conducir una fundación de arte, y consiste en un trabajo intenso, conciliar con mi actividad para mí aún es posible, porque lidiar con el trabajo de otros y con la organización de muestras es un trabajo enriquecedor. En cuanto a la colección, está esencialmente formada por artistas brasileños y extranjeros. La selección obedece a criterios de calidad y también al objetivo de rellenar lagunas existentes en la colección buscando obras de artistas que consideramos importantes y aún no están presentes en la colección. Generalmente las adquisiciones se realizan a través de verbas recibidas en convocatorias públicas, aunque haya casos de adquisiciones hechas sin ningún apoyo y con dinero propio.

ANA ALBANI – *Aún sobre la Fundación Vera Chaves Barcellos, ¿qué te ha motivado para crear la fundación?, ¿Crees que están alcanzando los objetivos iniciales?, ¿Cuáles los principales beneficios que resaltarías en este momento y cuáles las mayores dificultades? ¿Qué te motiva más en este trabajo desarrollado por la fundación?*

VERA CHAVES BARCELLOS – La fundación tiene 10 años desde su creación, formación de los estatutos y del consejo, pero sus actividades solo iniciaron en 2005.

Actuar en las animaciones culturales fue algo recurrente y acompañó mis actividades como artista en diversos periodos, tal como formar parte de grupos, (*Nervo Óptico*, 1976-78) y de espacios culturales (*Espaço N.O.*, 1979-1982 y *Obra Aberta*, 1999-2002) lo que culminó con la presente Fundación, en la cual tenemos intensa actividad dedicada al programa educativo, principalmente al contexto de la ciudad de Viamão donde está inserta. Pero la Fundación y su espacio expositivo ya tienen un público fiel en Porto Alegre y en otras ciudades del interior del Estado. Es, también, un lugar muy visitado por artistas y teóricos que vienen de diversas regiones de Brasil e incluso del exterior. Es un espacio que ya está inserto en el camino del turismo cultural del sur del país.

Debo mencionar, también, nuestro Centro de Documentación e Investigación, el archivo de documentos que ha sido de grande apoyo para investigadores y estudiosos por el rico material siempre en expansión que reúne catálogos, folhetos, fotos, carteles, CDs, DVDs, libros, material ese que está siendo acumulado desde los años 70, oriundo del archivo del *Espaço N.O.* (1979-1982).

Sobre las dificultades que pueden aparecer, vamos resolviendo una por vez. Evidentemente, un apoyo económico permanente sería lo ideal.

Gestionar ese espacio cultural, a pesar de que haya algunos rasgos personales, no se hace sin un buen equipo. Y tengo suerte de, en este momento, contar con colaboradores que corresponden con entusiasmo a lo que estamos haciendo.

ANA ALBANI – *En tu opinión, ¿cuál es el papel del arte en la sociedad / cultura contemporánea, sobre la relación entre centros y periferias, entre lo local y lo global?*

VERA CHAVES BARCELLOS – Responder esto daría todo un tratado. Tal vez, sea mejor dejar para contestar en otra entrevista, ¿qué te parece?

**arquivo**

## cuerpocompcción

Ana Carvalho

Neiva Bohns

Hudinilson no toma fotos. Fotocopia. Interactúa con una máquina fotocopidora, al mismo tiempo “el vehículo y co-autora,” como se fuera una amante. O un médico forense (auto-análisis metódico). En *Narciso*, examina su propio cuerpo hasta el agotamiento. *En Ejercicio de me ver – mirada vorágine* – no lo encontramos completo. La ironía en la metonimia: la parte es mayor que el todo. Un cuerpo suyo. Un cuerpo mío. La mirada pasando por la piel, la carne sobrecargada de sentido. En todos los textos e imágenes la delicadeza de un niño caprichoso. Poesía.

(¿Qué ve el artista? ¿Qué hace el espectador?) Navegar por las páginas de los diarios visuales de Hudinilson es como mirar a través del ojo de la cerradura. Somos tragados por la voluptuosidad de la imagen. Asociaciones de ideas, torbellino. Imágenes de hombres, mujeres, cosas, lugares. En cierto modo, por así decirlo, warburguiana, las ideas de artistas están allí (las imágenes, la asociación entre ellas).

Formas de los más diferentes pueden parecerse, pueden completarse, pueden sugerir relaciones inusuales. Redes específicas de objetos heterogéneos están unificadas por la mirada y por el gesto del artista. Por asociación, conectamos los bordes de las imágenes/objetos y construimos sentidos. Potencia.

Libro de artista hecho por la agregación de imágenes difundidas por los medios de comunicación en toda la gama de cosas que son agradables a la vista y prometen placeres, el desarrollo de ideas, la subversión de oportunidad, por revelación, sin censura, de todos los deseos. Montaje como poética y lenguaje.

Un poco de historia: en el final de los años setenta y comienzo de los ochenta, se vivía, en Brasil, una etapa de distensión política, que anunciaba la retomada de la democracia, tras largos años de régimen militar dictatorial. En las artes visuales, era tiempo de experimentos, de nuevos soportes y lenguajes, y de negación de los métodos tradicionales de fabricación de imágenes.

Los principios del arte conceptual ya se habían tornado conocidos en ciertos medios artísticos que mantenían contacto con los principales núcleos de producción internacional. La asociación entre lenguaje verbal y visual, iniciada con la poesía concreta de los años cincuenta, se tornaba central en el trabajo de algunos artistas, (por ejemplo, véase el caso de español radicado en Brasil, Julio Plaza).

El formalismo concretista – e incluso Neoconcreto – daba paso a las obras con contenido crítico, político o de la naturaleza de la conducta. La apropiación de imágenes del mundo capitalista, iniciada por el *Pop Art*, se había producido, en tierras tropicales, una versión más burlesca, ácida y provocadora que las vertientes norteamericanas e inglesas. Todavía se estaban absorbiendo las propuestas espaciales y sensoriales de Hélio Oiticica y Lygia Clark.

El enfoque en la experiencia física colocaba el cuerpo (y todas sus posibilidades) en el centro de atención, no sólo en el arte sino también en la danza y el teatro. En este contexto, el trabajo de Hudinilson Jr. empezaba a destacarse en São Paulo, capital, como difamación de la libertad de opciones, ya sean políticos, estéticas o sexuales.

Una pequeña diferencia: el joven poeta, de cuerpo esbelto y frondosa cabellera llena, fue uno de los pioneros, en Brasil, en el uso de los recursos mecánicos (como máquinas fotocopiadoras) para la producción de imágenes de gran poder visual. Explotando al máximo los recursos del medio utilizado, obtenido resultados altamente significativos. Desde sus primeros álbumes, fechados de los años setenta, ya recurría a la utilización de formas que surgen de las partes de su propio cuerpo. La exhuberancia de las formas musculares y la profusión de los vellos daban percibir un cuerpo masculino y viril. Pero el contacto íntimo del cuerpo con la máquina, y la relación de entrega total de esas sensaciones físicas también pusieron en duda su condición sexual del hombre / mujer. Hombremujer. Ni hombre ni mujer. O ambos. Persona.

La sinceridad de una persona solitaria- un artista *outsider* – contra la hipocresía social. Además del ejercicio masturbatorio y exhibicionista, el énfasis de la obra recaía en el placer del descubrimiento del cuerpo, sobre el acto de desenredarse de miedos y tabúes, prejuicios y determinaciones morales y religiosas

Una última pregunta: ¿por qué traer Hudinilson Jr. a un primer plano, después terminado y agotado el siglo de los más malditos entre los malditos, y cuando las artes visuales parecen haber recuperado la salud de los pulmones, y los buenos hábitos / alientos?

En primer lugar, porque la producción de Hudinilson nos ayuda a saber la diferencia entre la pureza y la ingenuidad. Su obra es una pureza brutal, sin concesiones a lo ingenuo lo espectacular. En segundo lugar, para recordar un momento en que no éramos

tan pragmático. Solo alegres, confiados y productivos. Como decía Lacan, “antes de lo visto está lo que se da a ver”.

## Programación FVCB 2013

### Primer Semestre

#### Exposición *Limites do Imaginário*

La Fundación Vera Chaves Barcellos inauguró la primera exposición en 2013, *Limites do Imaginário*, presentando obras de 25 artistas del acervo. Con la organización de Neiva Bohns y Vera Chaves Barcellos, la exposición exhibió esculturas, dibujos, grabados, videos e instalaciones, y tuvo como artistas invitados: Lia Menna Barreto, Nelson Wiegert y Lorena Geisel, además de Tony Camargo, artista joven de Paraná exhibiendo su *Videomódulos* en Rio Grande do Sul, por primera vez.

La Apertura fue el 13 de abril de las 11h a 17h, y las visitas de 15 abril al 20 de julio. *Limites do Imaginário*, la exposición que inauguró el calendario anual de la FVCB, contó con la organización y curaduría de Vera Chaves Barcellos y Neiva Bohns, profesora de la UFPEL y directora cultural de la FVCB. La exposición reunió trabajos de artistas brasileños y extranjeros: Avatar Moraes, Begoña Egurbide, Boris Kossoy, Domènec, Elcio Rossini, Lia Menna Barreto, Lorena Geisel, Mario Ramiro, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Mauro Fuke, Michael Chapman, Nelson Wiegert, Patricio Farías, Ricardo Carioba, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sol Casal, Suzy Gomes, Terry Wilson, Tony Camargo, Vera Chaves Barcellos, Vilma Sonaglio e Walmor Corrêa. Todas as obras integram a coleção da FVCB. Todas las obras forman parte de la colección de la FVCB.

En la exposición había trabajos de cuatro artistas invitados que, a pesar de que tengan obras suyas en el acervo de la FVCB, presentaron en esta muestra diferentes obras. Lia Menna Barreto destacando su obra *Máquina de Bordar*, de la serie *Sistemas cultivados* trabajo que según la artista, aunque sea de 1998, nunca había sido expuesto en el sur; Tony Camargo, joven artista de Curitiba que viene destacándose por sus performances en videos, presentó al público trabajos de la serie *Videomódulos*; Nelson Wiegert, artista de Rio Grand do Sul que reside en Munich desde 1960 y que vuelve con toda fuerza en sus recientes e impecables fotografías, y también aun Lorena Geisel, artista riograndense que ha mostrado uno de sus objetos inéditos, *Nu feminino*.

La exposición *Limites do Imaginário*, en una especie de reacción al rigor constructivo y racional de la exposición anterior (dedicada a la obra de Julio Plaza), propuso al espectador el diálogo libre entre las obras que provocan la imaginación del público acerca de lo que es real y lo que es la representación e incluye trabajos en los que se notan reverberaciones del surrealismo.

306

#### Programa Educativo

El Programa Educativo de la FVCB / 2013 fue galardonado con el Premio Darcy Ribeiro instituido por IBRAM, Instituto Brasileño de Museos, para las actividades de educación y prácticas de los museos. La programación del Programa Educativo contó con una visita a la exposición con la coordinadora del programa educativo, un encuentro con el artista Michael Chapman, un encuentro con la historiadora, crítica de arte y curadora Neiva Bohns, una visita al Museo del Trabajo en Porto Alegre, además de encuentros sobre cómo desarrollar sus proyectos en clase.

#### Cronograma

06/04: Apertura y presentación del Programa Educativo de la exposición *Limites do Imaginário*.

13/04: Apertura y visita mediada a la exposición *Limites do Imaginário*.

27/04: Conceptos y contextos de la Historia del Arte en la exposición *Limites do*

*Imaginário* con la Curadora Prof. Dra. Neiva Bonhs.

04/05: Visita Museo del trabajo.

18/05: Charla con el artista británico Michael Chapman, Prof. de artes visuales de la FURG.

22/06: Foro de Informes, Evaluación y entrega de certificados a los profesores participantes.

Certificado de 22h/clase.

La FVCB edita fotoperformance de Elcio Rossini

La obra es una impresión digital de la *fotoperformance: Olha o passarinho* y fue lanzada en la apertura de la exposición *Limites do Imaginário*.

Elcio Rossini realizó dos performances en FVCB en 2011, *Palavras e Figuras*; y *Fantasmás* (imágenes) en la inauguración de la exposición *Um Ponto de Ironia*; una selección de obras de la colección de la Institución que cubre la producción nacional e internacional desde la década de 1970 hasta la actualidad.

Esta fue sido la tercera obra de artistas editada por la FVCB. La primera fue *Eu não disse Nada*, de Lenora de Barros, y la segunda, *Evolución de la Revolución*, de Julio Plaza, una caja con 10 fotografías. Estas obras están a la venta, siempre y cuando hayan copias disponibles.

La *fotoperformance* de Elcio Rossini tiene edición limitada de solamente 10 copias y tres pruebas de artista.

Día Internacional de Museos

El día 18 de mayo hubo una visita especial realizada a la exposición *Limites do Imaginário*. Con la presencia de los artistas Michael Chapman y Marlies Ritter, donde Margarita Kremmer realizó una mediación con el público, comentando sobre las obras expuestas.

Donaciones de los artistas

Lorena Geisel, Lia Menna Barreto y Tony Camargo, artistas invitados de la exposición *Limites do Imaginário*, donaron al acervo de la FVCB las obras que participaron de la exposición.

3° Foro Estadual de Museos

Los equipos del acervo y del Centro de Documentación e Investigación de la FVCB han participado del 13° Foro Estadual de Museos realizado en conjunto con la Casa de Cultura Mario Quintana, en el Museu da Comunicação Hipólito José da Costa y en el Museo Militar del CMS.

Con el tema Políticas de Museos: memoria, avances y contemporaneidad, el encuentro ha sido promocionado por el Sistema Estadual de Museos de la Secretaria de Estado de Cultura. El foro coloca en relieve las políticas públicas que circundan los museos, analizando los procesos históricos de construcción museológica y las perspectivas futuras en el área. Con el objetivo de reunir conocimientos y visiones distintas, Grupos de Trabajo intensificaron la producción de contenido de base para la construcción del Plan Estadual de Museos y otros proyectos estaduais para el área museológica.

Presentación del libro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* edición de la FVCB

La presentación del libro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*, en el Santander Cultural, fue precedida por ponencias de charlas de Inês Raphaelian y Omar Khouri. La tarde de 23 de julio reunió un grupo notadamente interesado en el legado de Julio Plaza.

Inês Raphaelian es artista plástica, gestora y productora cultural, además de profesora del Curso de Artes Plásticas de la Facultad Santa Marcelina, en São Paulo, desde 1989. Ha sido curadora y directora técnica del MuBE de la División de Artes Plásticas del Centro Cultural São Paulo, y del Museo de la Ciudad de São Paulo. Expone en Brasil y en el exterior desde 1981 y se está doctorando en Poéticas Visuales en ECA USP.

El público que se desplazó al Santander Cultural disfrutó las historias de Raphaelian sobre la larga convivencia que tuvo con Julio Plaza, cuando fue su alumna en la FAAP – Fundación Armando Álvares Penteado, desde la década de 1980, conocida como la “década de oro” de la institución, hasta el fallecimiento del artista en 2003. Inês recordó las exposiciones que organizó posteriormente sobre el trabajo de Plaza, la convivencia que compartió con la pareja Regina Silveira y Plaza, casados por 20 años, y aún, en la intensa y compleja personalidad de Plaza, artista y teórico, que en un momento rompió radicalmente con la crítica concentrando su atención en los estudios de semiótica y en la investigación académica en el campo de la teoría de la comunicación, del arte y los llamados multimedia, que terminó superponiéndose a su interés por las artes plásticas.

Omar Khouri es un poeta, artista gráfico, historiador y crítico de lenguajes, además de profesor en el Instituto de Artes de la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), en São Paulo. Posee maestría y doctorado en Comunicación y Semiótica por la PUC/SP.

Khouri es también editor y autor de la revista *ARTÉRIA*, la publicación de poesía intersemiótica (siendo que la primera edición es de 1975). Le dijo a los presentes cómo conoció a Julio Plaza por sugerencia de Pignatari y los hermanos Campos, para presentarle la revista. Centrando su discurso en relación de Plaza con los poetas, dijo el orador que la cercanía de Plaza con los poetas concretos, resultaría en las ediciones de los libros de artista *Poemóviles*, *Caixa Preta* y *Reduchamp*, se atribuye al rigor semántico y formal de la poesía concreta, y observó que *Caixa Preta*, de 1975, perfeccionó técnicamente los *Poemóviles*, publicados un año antes.

Khouri todavía recordó la excelente colaboración de Plaza con Walter Zanini (primer director del MAC-USP, donde fue director durante 16 años), tanto en el MAC, como en la Bienal de São Paulo, en 1981 y 1983, tiempo en el que Zanini fue el curador general. Plaza colaboró con Zanini na organização das exposições Poéticas Visuais e Prospectiva 74, marcos para a arte “não sistema”.

Khouri concluyó su participación, citando también la experiencia en el taller – escuela Aster, Centro Estudios de Artes Visuales, organizado por Regina Silveira, Walter Zanini y Donato Ferrari en São Paulo, especie de universidad abierta en torno de la cual se organizaron diversas actividades con diferentes lenguajes artísticos, así como sesiones de video y conferencias.

Seminario discute la transversalidad en el arte contemporáneo

308

El Museo de Arte Contemporáneo de RS organizó el *Seminario Versiones*, opiniones y posibilidades del Arte en el museo, que tuvo lugar en Santander Cultural el día 15 de junio de 2013, con la participación de la educadora de arte Margarita Kremer, representando la FVCB. Se abordaron cuestiones sobre arte, educación y museos. Algunos temas fueron sugeridos para la polémica y el debate en torno de las actividades de los museos, como los temas: “piruetas curatoriales”; “el exceso de didactismo”; “el público consumidor entretenido”; “el espectador constructivista” o “el consumidor educado”.

*Meteorito* de Michel Zózimo desembarcó en la FVCB

La instalación *Meteorito e Cadeira* de Michel Zosima, fue donada por el propio artista para el acervo de la Colección Fundación Vera Chaves Barcellos y aceptada en su totalidad por el Consejo Deliberante de la Institución. El trabajo fue seleccionado para la exposición *Rumos Itaú Cultural 2011-2013*.

Desde 1997, el programa Rumos es el principal medio de apoyo del Itaú Cultural a la cultura brasileña. Valorar la diversidad brasileña, estimular la creatividad y la reflexión sobre la cultura en nuestro país, recompensar artistas e investigadores de diversos

campos son los objetivos del programa. Titulada *Convite à Viagem – Rumos Artes Visuais 2011 – 2013*, tuvo curaduría de Agnaldo Farias. Se registraron 1.770 proyectos, con la selección de más de 100 obras de 45 artistas de todo Brasil.

Convenio UFRGS-FVCB recibió becarios en el CDP

El Centro de Documentación e Investigación de la FVCB es objeto de una investigación coordinada y desarrollada por la profesora Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, del Instituto de las Artes de la UFRGS.

La investigación está a cargo de las becarias Luise Malmaceda y Laura Miguel. Entre sus objetivos generales están el estudio histórico-documental del archivo documental y bibliográfico de la Fundación con el fin de posicionarlo como polo referencial para la investigación en arte contemporáneo, así como la promoción conjunta del CDP junto con los otros sectores de actuación de la institución. El CDP remonta a la década de 1970 y reúne un rico archivo documental sobre el arte contemporáneo, como los fondos documentales del grupo *Nervo Óptico* (1976-1978), del *Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura* (1979-1982), de la *Galeria Obra Aberta* (1999-2002), de la artista Vera Chaves Barcellos, el archivo de la propia Fundación y también la *Colección Artistas e Exposições*.

El CDP cuenta con más de 10.000 artículos registrados entre catálogos, invitaciones, carteles, revistas, libros y otros tipos de documentos, además de mantener un intercambio permanente de publicaciones con instituciones de Brasil y del exterior.

#### Presentación *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*

São Paulo mostró la importancia del legado artístico y teórico de Julio Plaza a través de la presencia de cerca de 150 personas en el auditorio MASP en la tarde del 30 de julio. Estudiantes, profesores, investigadores, críticos, artistas, compañeros y ex colegas de Plaza en ECA-USP, UNESP, UNICAMP y FAAP se reunieron para escuchar el testimonio de Inés Raphaelian y Omar Khouri que contaron otra vez un poco de sus colaboraciones con el artista español, que murió en 2003. Tras la ponencia, todos los participantes recibieron un ejemplar del libro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*.

Regina Silveira y Augusto de Campos, autores del libro, asistieron a la presentación del libro, que también contó con la presencia de Angélica de Moraes, Martin Grossmann, Hudinilson y Anabela y Ángel Plaza, la viuda y el hijo del artista, entre decenas de otras personas más.

La publicación será enviada a las bibliotecas de las principales instituciones de enseñanza, arte y cultura del país con las cuales la FVCB ya tiene un intercambio intenso desde su creación. Muchas solicitudes están llegando a través de antiguos alumnos de Plaza, hoy profesores vinculados a diferentes universidades y laboratorios de investigación de todo el país y en el extranjero lo que demuestra la influencia e importancia en la formación de estos investigadores. La FVCB, a través del intercambio con las instituciones culturales de Brasil y bibliotecas en el extranjero, distribuyó más de 400 ejemplares del libro.

## Segundo Semestre

### Exposición *Inéditos, ou quase...*

La exposición *Inéditos, ou quase...* trajo al público por primera vez en la *Sala dos Pomares* una amplia selección de obras de Vera Chaves Barcellos y con curaduría y organización de Ana Albani de Carvalho.

La exposición presentó una selección de obras de la artista y cubrió su larga producción desde los primeros grabados en los años 1960, las fotografías con técnicas mixtas de la serie *Comparações*, pasando por la serie *Testartes*, lo que llevó a la artista a la Bienal de Venecia en 1976, y todavía *Atenção I – Processo Seletivo do Perceber, O Grito*, de la serie *De película y Cadernos para colorir* e incluyó libros de artista, videos y obras

inéditas más recientes. La obra *Mulher | Aeroporto* también se pudo ver por primera vez. La exposición fue inaugurada el 14 de septiembre en la *Sala dos Pomares*, en Viamão.

Educativo recomienza

La primera reunión del Programa Educativo FVCB para el segundo semestre de 2013, se llevó a cabo el 31 de agosto, sábado, de 9h a 12h, en la Casa Rural, sede de la Secretaría de Cultura Viamão / RS (Calçada Tapir Rocha, de 49 años, Centro).

En la apertura del programa, la coordinadora educativa Margarita Kremer hizo una presentación del Programa educativo *Sala dos Pomares: Inéditos, ou quase...* que se ha desarrollado en torno a la nueva exposición de Vera Chaves Barcellos, la primera artista a exponer en la *Sala dos Pomares* de la FVCB. Se distribuyeron certificados.

Programación

Curso de formación continuada en Arte | FVCB 2013/2

31/08: Presentación del *Programa Educativo Sala dos Pomares: Inéditos, ou quase...* y de la exposición *Inéditos, ou quase...*

14/09: Apertura de la exposición *Inéditos, ou quase...*, de la artista Vera Chaves Barcellos

28/09: Visita guiada por la exposición *Inéditos, ou quase...* con la artista Vera Chaves Barcellos

05/10: Prácticas en la escuela con Margarita Kremer

Clase con Fernanda Medeiros y Pietro Pacheco abarcando el contexto histórico en los años 1970/1980.

Distribución de Material Didáctico

26/10: Encuentro con Margarita Kremer: Prácticas en aula, elaboración y supervisión de proyectos que articulen escuela, formación continuada y material didáctico.

30/11: Foro de Informes

Apertura del Programa Educativo

La sexta edición de Programa Educativo de la FVCB fue inaugurado el 31/08 en Viamão. La coordinadora educativa Margarita Kremer le presentó el programa a los profesores, y la actividad contó con la participación de la secretaria de educación municipal, Clarice Maria de Oliveira.

En la recepción del grupo de docentes, principalmente de la red pública municipal, Margarita Kremer habló de la importancia y del significado simbólico de la existencia de la FVCB en la ciudad, que celebra el arte como artículo de primera necesidad, de vital importancia para la formación individual y colectiva y como un proyecto de desarrollo.

La secretaria María Clarisa habló de la importancia de la escuela como el entorno más preparado para la recepción de las políticas públicas que promuevan la ciudadanía y la inclusión social, sin olvidar el gran problema estructural de Brasil vinculados a la educación: para formar jóvenes y prepararlos para el nuevo país que queremos construir.

El programa educativo de la FVCB desarrollará, a lo largo de este semestre, en torno a la exposición *Inéditos, ou quase...*, una exposición sobre la obra de Vera Chaves Barcellos, que ocupa la *Sala dos Pomares*, por primera vez desde el día 14/09. La coordinadora educativa recordó que nada más inspirador que el trabajo y el proyecto de Vera Chaves Barcellos para encarnar la voluntad del deseo en el arte mediante la creación de una institución como FVCB.

Además de albergar una importante colección de arte contemporánea y promover el trabajo de la artista, la FVCB le proporciona a la comunidad local el acceso al conocimiento y la búsqueda de la expresión, desde el reconocimiento de su

dimensión cultural. Y faculta a los ciudadanos a experimentar su propia manera, desde sus opciones, presentes en su proceso de formación como individuos, elementos indispensables para el proyecto educativo del país.

Vera Chaves Barcellos hace la mediación especial

La exposición *Inéditos, ou quase...* recibió la mediación especial de la artista Vera Chaves Barcellos en 28 de septiembre de 2013, en la *Sala dos Pomares* de la Institución. La actividad forma parte del programa educativo de la FVCB.

Programa Educativo de la FVCB visitó la Escuela Municipal Dom Diogo de Viamão

El programa Educativo de la Fundación Vera Chaves Barcellos visitó la Escuela Municipal Dom Diogo en Viamão el día 5 de octubre de 2013. El personal de la Fundación fue recibido por la directora de la escuela, Adriana Aguiar. La acción forma parte de la propuesta de descentralización de las actividades educativas de la institución, y de la asociación con la Secretaría de Educación de la Ciudad. El programa, que cuenta con la participación de la coordinadora educativa Margarita Kremer, abarcó temas como "aprender a mirar" obras de arte, los retos de trabajar arte contemporáneo en clase, entre otros temas.

El equipo curatorial de la 31º Bienal de São Paulo visita la FVCB

El 12 de octubre, recibimos parte del equipo curatorial de la 31 Bienal de São Paulo, Galit Eilat y Pablo Lafuente visitaron la exposición *Inéditos, ou quase...* de Vera Chaves Barcellos, en Viamão.

Adriano Pedrosa pasó un día en Porto Alegre, visitando la FVCB y la Bienal del Mercosur

El sábado, 26 de octubre, el historiador y curador Adriano Pedrosa hizo una larga visita exposición *Inéditos, ou quase...*, que reúne obras de diferentes períodos de la producción Vera Chaves Barcellos, actualmente expuesta en la *Sala dos Pomares*.

Poco después de la visita a la FVCB en Viamão, el curador vio los cuatro espacios de la 9ª Bienal del Mercosur en Porto Alegre, volviendo a São Paulo al final del día.

Encuentro con la curadora de *Inéditos, ou quase...* y Vera Chaves Barcellos

La curadora de la muestra *Inéditos, ou quase...* Ana Albani de Carvalho participó del encuentro con el público y con la artista Vera Chaves Barcellos el sábado 14 de diciembre, en la Sala dos Pomares, en Viamão.

*Inéditos, ou quase...* es una exposición que reúne obras de varias décadas y todas son creación artística de Vera Chaves Barcellos. La producción de la artista ocupa la *Sala dos Pomares* por primera vez y muestra cerca de 30 obras, desde de objetos inéditos de los años 60, trabajos en la xerografía y fotografía manipulada de los años 70 y 80, hasta obras más recientes, incluyendo un video y dos libros de artista.

Micro simposio en la Fundación Vera Chaves Barcellos

La Fundación Vera Chaves Barcellos Vera celebró en su sede en Porto Alegre, parte de la programación paralela de la 9ª Bienal del Mercosur.

Bienal del Mercosur celebra programación en conjunto con la FVCB

*Reuniones en la Isla* es una serie de viajes a la *Isla do Presidio*, donde los artistas e invitados producen texto e imágenes a partir de la experiencia en el sitio. Es una de las formas de *Encontros na Ilha*, que ocurrió en la Fundación Vera Chaves Barcellos, de las 13h a las 17h. Los participantes trajeron merienda, ideas, lecturas y músicas sobre islas. Participación y transporte hasta el local fueron ofrecidas gratuitamente a los participantes.

Documentales de la FVCB en el Canal BOX BRAZIL TV

Los canales Travel y Prime exhibieron los documentales *Vera Chaves Barcellos, Julio Plaza, o poético e o político* e *Pintura: da matéria à representação*, de 07 a 24 de junio. Los videos fueron producidos por la FVCB y la productora Flow Filmes.

Laboratorio de Mediación de la 9ª Bienal do Mercosur

La *Sala dos Pomares* fue sede del 1º Laboratorio de Mediación de la 9ª Bienal del Mercosur que fue celebrada los días 25 y 26 de mayo.

Los aproximadamente 180 mediadores que trabajarían en la próxima Bienal fueron recibidos por el personal de la Institución y recibidos por la arte educadora Margarita Kremer, coordinadora educativa del programa educativo de la FVCB. El Programa de Redes de Formación de la 9ª Bienal del Mercosur es un programa integrado y dirigido a los mediadores, los profesores y al público en general, y propone la creación de una red de conocimiento en torno a los temas presentes en el proyecto curatorial de esta Bienal cuyo título es *Se o clima for favorável*.

El primer laboratorio de mediación se celebró en la *Sala dos Pomares*, que recibió el grupo de 180 mediadores seleccionados para la 9ª Bienal del Mercosur y tiene como objetivo introducir a los participantes en los conceptos básicos de la mediación, relacionando la práctica educativa del mediador a la noción del clima, fundamental para la concepción del proyecto curatorial de esta Bienal. La reunión consiste en el enlace de actividades y conversaciones que incluyen la creación de estrategias educativas para hacer frente a situaciones comunes al oficio del mediador.

La arte-educadora Margarita Kramer, coordinadora del Programa Educativo de la FVCB, participó especialmente recibiendo al grupo de mediadores con el discurso "Conociendo nuevas tierras". La 9ª Bienal del Mercosur sucede de 13 de septiembre a 10 de noviembre de 2013.

312

La curadora de la 9ª Bienal del Mercosur visitó la exposición exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*

La mexicana Sofía Hernández Chong Cuy, Directora Artística y curadora de la 9ª Bienal del Mercosur, aprovechó una de sus visitas periódicas a Porto Alegre para visitar la sede de la Fundación Vera Chaves Barcellos, en Viamão. El 13 de octubre, fue a visitar la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas* con la compañía de Bernardo de Souza, uno de los asistentes de los curadores de la Bienal y también consejero en la FVCB.

La peculiaridad del espacio de la Fundación, rodeado de naturaleza, impresionó a la curador. Durante la visita, también aprovechó la oportunidad para hablar con Vera Chaves Barcellos y Cristiane Löff en las últimas ediciones de la Bienal del Mercosur.

Presentación del libro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*  
en el Museo de Arte de Rio – MAR

El día 04 de diciembre, la Fundación Vera Chaves Barcellos, en conjunto con el Museo de Arte de Rio – MAR, realizó la presentación del libro *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*. *Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA*, cuidadosa publicación de la FVCB contemplada por

el Proyecto *Conexão Artes Visuais Minc/Funarte/Petrobras* a través de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura, fue presentado en julio en Porto Alegre, en el Santander Cultural, y en São Paulo, en el MASP.

*Julio Plaza POÉTICA | POLÍTICA* es la primera publicación en Brasil dedicada al artista y reúne textos firmados por artistas e investigadores como Alexandre Dias Ramos, el poeta Augusto de Campos, Cristina Freire, el filósofo español Ignacio Gómez de Liaño, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, además de un artículo de presentación firmado por el propio Julio Plaza (1938-2003). Español residente en São Paulo desde 1973, Julio Plaza se dedicó a prácticamente a todos los desarrollos tecnológicos de las artes, del vídeo texto, la holografía, el arte digital, como pionero que fue en varias de esas experiencias, involucrando nuevos soportes y nuevos medios. El libro incluyó imágenes de sus obras, desde las primeras creaciones en los años 60, en España, hasta sus últimas producciones en Brasil, con cronología del artista. El libro viene acompañado de un DVD con el documental *Julio Plaza – o poético e o político* con duración de 30 min.

A FVCB le otorgan por segunda vez Premio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça

Con el objetivo de fomentar la producción de artes visuales en el país, la Fundación Nacional de las Artes, un organismo del Ministerio de Cultura, puso en marcha en 2009, el Premio de Bellas Artes Marcantonio Vilaça. Por segunda vez consecutiva, la Fundación Vera Chaves Barcellos Fundación recibió el premio en este año con el proyecto *Sala dos Pomares – Novas Aquisições*. Se adquirieron 28 obras de los siguientes artistas: Ana Miguel, Angelo Venosa, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Eliane Prolik, Elida Tessler, Luciano Zanette, Mara Alvarez, Maria Lucia Cattani, Mark Fioravante, Milton Marques, Pedro Escosteguy y Romy Pocztaruk.

Adolfo Montejo nació en Madrid (1954), vive en Brasil hace más de 24 años, es poeta, crítico, hace curadurías independientes, traductor y artista visual. Colaborador de distintas publicaciones culturales de España; corresponsal en Brasil desde 1998 de la revista de arte internacional, *Lápiz* (Madrid), colaborador de la revista *Art Nexus* (Colombia) y de la *Guia Folha* (Folha de São Paulo). Sus últimas producciones en libros de poesía son: *Anuncios* (Katarina Kartoneira, Florianópolis, 2012); en arte: *O Outro Lado da Imagem e outros textos – A Poética de Regina Silveira* (Edusp, S. Paulo, 2012), *Poesis Bruscky* (Cosac Naify/APC, S. Paulo, 2013) y *Mário Carneiro – Trânsitos* (coautor, MinC, Circuito, Rio de Janeiro, 2013). Las últimas curadorías son: *Fotografia transversa* (Fundación Vera Chaves Barcellos, Viamão/Porto Alegre, 2014), *Ana Vitória Mussi – Imagética* (Paço Imperial, Rio, 2015, con Marisa Flórido César), *Lula Wanderley – Não tudo na vida é Política e Futebol* (Estúdio Dezenove, Rio de Janeiro, 2015). Ha recibido el 1º Premio *Mario Pedros* de ensayo y cultura contemporánea (Fundación *Joaquim Nabuco*, 2009) y actualmente el XV Premio Marc Ferrez de Fotografía (Funarte, 2015). Como artista, sus últimas exposiciones individuales han sido *Poética & Sinais* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2013) y *Outros poemas* (Estúdio Dezenove, Rio, 2013).

Ana Albani de Carvalho posee doctorado en Artes Visuales – Historia, Teoría y Crítica de Arte (Postgrado en Artes Visuales – Instituto de Artes, UFRGS) con beca en École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, Francia). Ha hecho una Maestría (1994) y es graduada (1985) en la misma área. Desarrolla investigaciones sobre Arte Contemporánea en Brasil, con énfasis en la producción realizada en los años 1960 y 1970. Coordinó el Programa de Postgrado en Artes Visuales – IA/UFRGS (2013-2015). Profesora, investigadora y orientadora en el Programa de Postgrado en Artes Visuales de la UFRGS (Master y Doctorado) y del Depto. de Artes Visuales (IA/UFRGS), desde 1996. También forma parte del grupo de profesores orientadores del Master en Artes Visuales de la UFSM (RS). Coordinó la Galería PINACOTECA del Instituto de Artes (UFRGS) del 2007 hasta el 2010 y el proyecto UNIARTE (Ucultura – Prorext – UFRGS), es responsable por las curadurías y exposiciones de arte. Integra la Coordinación del Laboratorio de Historia del Arte, relacionado al Depto. de Artes Visuales (IA/UFRGS) y la Comisión Coordinadora del Programa de Posgrado en Artes Visuales – 2011 a 2013. Ha integrado la Dirección Cultural de la Fundación Vera Chaves Barcellos (FVCB). Actualmente coordina el proyecto de investigación en el Centro de Documentación e Investigación de la FVCB, desarrollando proyectos de curaduría y expografía.

Ana Paula Meura es experta en Pedagogía del Arte por la Universidad Federal de Rio Grande del Sur (2012- 2013) y Licenciada en Artes Visuales por la misma Universidad (2008- 2011). Ha actuado como coordinadora del acervo artístico y colaboradora en las acciones del Programa Educativo de la Fundación Vera Chaves Barcellos. Ha trabajado como profesora de artes en las instituciones EEEM Nísia Floresta y en el Colegio Pró-Futuro, en Viamão (RS). Ha sido mediadora en la Bienal del Mercosur y en el Centro de Información y Memoria del Museo de Imagen y del sonido de Santa Catarina, actúa como profesora de arte en Escola Básica Professora Francisca Raimunda Farias da Costa, en Palhoça (SC) y sigue investigando en el área de arte y educación.

Carlos Krauz Porto Alegre, RS, (1958), bacheller en Artes Plásticas – Pintura (1993) - Instituto de Artes – UFRGS – Porto Alegre, RS; mestre en Poéticas Visuais en la misma institución (2001). Oficinas con José Rezende en la Universidad Federal de Espírito Santo (1991) y con Carlos Fajardo en la Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre (1992). Exposiciones individuales: Espaço Cultural ESPM Sul; diante / através, (2015); Bordas, Galeria Augusto Meyer, Casa de Cultura Mario Quintana, ambas en Porto Alegre, RS (2012). Exposiciones colectivas: Conversas Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, RS (2016). TRIO Bienal Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ (2015). Prêmio Marcantonio Vilaça Edição Especial - Trajetória, Museu Histórico

Nacional, Rio de Janeiro, RJ (2014). *Cor, Luz e Movimento*, Centro Cultural Minas Tênis, Belo Horizonte, MG (2014). *O Triunfo do Contemporâneo*, Santander Cultural, Porto Alegre, RS (2012). Obras em colecciones: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Carlos Wladimirsky nació en Porto Alegre (RS), en 29 de junio de 1956. Es uno de los integrantes del Espaço N.O., asociación de artistas actuantes en Porto Alegre de 1979 a 1982, que desarrolló y promocionó manifestaciones artísticas experimentales, fundamentales para el desarrollo del arte contemporáneo local. Se dedica, en un principio, al teatro, al cine experimental y a las *performances*. Desde el inicio de los años 80 se dedica al dibujo y posteriormente a la pintura y a orfebrería (a partir de 1990) y a la cerámica (a partir de 2002). Entra en contacto con la pintura de Maria Helena Vieira da Silva (Francia, 1908 – 1992) e con la joyería de René Lalique (Francia, 1860 – 1945) en 1990 cuando en viaje por Portugal. Vive y trabaja en Porto Alegre (RS).

Carolina Biberg Maia es licenciada en Artes Visuales por la Universidad Luterana de Brasil (ULBRA) y posee grado en Gestión Cultural por la Universidad do Vale dos Sinos (Unisinos). Inicia sus actividades en el área de cultura aún en la facultad de Artes Visuales, siendo colaboradora en el Santander Cultural por 7 años. En la institución, trabajó en distintas áreas, como atención al público, acción educativa y control y ejecución de proyectos culturales. Ha sido mediadora en la Bienal del Mercosur y actualmente es coordinadora de proyectos culturales en la Fundación Vera Chaves Barcellos. Es responsable por la coordinación de las áreas educativa, CDP, acervo y comunicación, y aun coordina la organización de todos los proyectos de la institución, entre ellos, exposiciones, ciclos de ponencias, programa educativo, publicaciones y otras actividades de la institución.

Claudia Rüdiger es formada en Comunicación por la Famecos – PUC/RS, y ha estudiado Arte, Historia y Literatura en España. Entre 2010 y 2013 fue responsable por la asesoría de Imprenta de la FVCB.

Fernanda Medeiros es historiadora y coordinadora del Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Vera Chaves Barcellos. Curadora en el Acervo Independiente. Editora en la Cactus Edições. Estudiante de Historia del Arte en la Universidad Federal de Rio Grande del Sur.

Ismael Monticelli vive y trabaja en Cachoeirinha (RS). Es bachiller en Artes Visuales por la Universidad Federal de Rio Grande del Sur (UFRGS, 2010) y posee Master en Artes Visuales por Universidad Federal de Pelotas (UFPEL, 2014). Realizó la exposición individual *Todas as coisas, surgidas do opaco*, curadoría de Luisa Duarte (Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2014). Participó de exposiciones colectivas como *Mensagens de Uma Nova América – A Poeira e o Mundo dos Objetos*, 10ª Bienal del Mercosur, curadoría general de Gaudêncio Fidelis (Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS, 2015); *SharedSpace – Music Weather Politics*, 13th Prague Quadrennial of Performance Design and Space, curadoría de Sodja Lotker, Simon Banham y Aby Cohen (TopičSalon, Praga/República Tcheca, 2015); *Ficções*, curadoría de Daniela Name (Caixa Cultural, Rio de Janeiro/RJ, 2015); *Vértice*, curadoría de Marília Panitz, Marisa Mokarzel y Polyanna Morgana (Museo Nacional de Correos, Brasília/DF, 2015); Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro/RJ, 2015); *Situações Brasília*, curadoría de Cristiana Tejo, Evandro Salles y Ricardo Sardenberg (Museo Nacional de la República, Brasília/DF, 2014-2015); *A Casa dos Pais*, curadoría de Raphael Fonseca (Casa Contemporânea, São Paulo/SP, 2014); entre otras. Fue contemplado por el concurso de Artes Plásticas Contemporáneas del Goethe-Institut Porto Alegre, donde realizó la exposición individual *A Paixão Faz das Pedras Inertes um Drama* (2011). Fue destaque em la selección de la beca Iberê Camargo

2011 y premiado en el Festival de Fotografía HTTPpix (Instituto Sérgio Motta, São Paulo/SP, 2010).

Lia Menna Barreto es artista visual. Bachillerato en dibujo en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realiza exposición individual en el Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), en Porto Alegre. Participa del 10º Salão Nacional de Artes Plásticas, en 1988, Fundação Nacional de Arte (Funarte), Rio de Janeiro, en el cual es contemplada con premio de adquisición. Entre 1993 e 1994, vive en São Francisco, Estados Unidos, y estudia en la Stanford University con beca del programa International Fellowship in the Visual Arts, America Arts Alliance. En 1997, participa de la 6ª Bienal de Havana, en la Bienal de Los Angeles y en la 1ª y 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997 e 2003) en Porto Alegre, y más recientemente de las muestras Limites do Imaginário(2014) e Destino dos Objetos (2015), Sala dos Pomares, FVCB, en Viamão, RS.

Luíza Piffero posee máster en Artes Visuales por la Universidad Federal de Rio Grande del Sur, en el área de Historia, Teoría y Crítica de Arte. Formada en Periodismo por la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande del Sur (2008). Tiene experiencia en el área de Comunicación, con énfasis en periodismo cultural en publicaciones impresas y en línea. Actualmente actúa como editora-asistente en el periódico Zero Hora.

Margarita Santi Kremer. Rosário, Santa Fé, Argentina, 1966. Conocida como Marga. Actualmente es coordinadora de las acciones educativas de la Fundación Vera Chaves Barcellos. Forma parte del Consejo del Museo de Arte Contemporáneo del RS 2011/2014. Coordina el Sector de Muestras y Exposiciones de la CAP de la Secretaría Municipal de Cultura de Porto Alegre, de junio de 2010 a junio de 2011. Profesora e investigadora en Artes en el CAEF/UFRGS y consultora para proyectos culturales con grandes públicos de 2008 a 2010. Imparte diversos cursos de capacitación en acciones educativas por el SEM/RS e instituciones particulares como el Museo de la PUC/RS y el MUHM/RS. En 2007, fue coordinadora de las acciones educativas de la exposición No Ar, 50 anos de Comunicação del Grupo RBS. Fue miembro de la Comisión Cultural del Fórum Mundial de Educación, octubre de 2001. Actuó también como Coordinadora Pedagógica de las acciones educativas del Proyecto Êxodos del Fotógrafo Sebastião Salgado en 2000 y de la I, II e III ediciones de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Michel Chapman es residente en Brasil desde 1981, participó en grupos de vanguardia europea en la década de 60:

*Exploding Galaxy* – Londres, 1967/70 y *Zanzibar Films* – Paris, 1968. En 1969 fundó la revista L'idiote International, en Paris con Sylvina Boissonas, Jean Edern Hallier, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre, entre otros. Actuó con Karin Lambrecht y Heloisa Schneider da Silva en las artes visuales en Rio Grande del Sur en la década de 80. Posse Master en Artes Visuales (HDK, Berlim, 1983) y Doctorado en Ingeniería de Producción, en el área de Mediática y Conocimiento (UFSC, 2003). Actualmente imparte clases en el curso de Artes Visuales de la FURG.

Neiva Maria Fonseca Bohns posee Master y doctorado en el área de Historia, Teoría y Crítica de las Artes Visuales, formada por la Universidad Federal de Pelotas (UFPel) y por la Universidad Federal de Rio Grande del Sur (UFRGS). Trabaja como profesora e investigadora del Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas (RS). También actúa como curadora y crítica de artes visuales. Es directora Cultural de la Fundación Vera Chaves Barcellos, con sedes en Porto Alegre y Viamão (RS).

Vera Chaves Barcellos nació en Porto Alegre, RS, Brasil, en 1938. En La década de 60 se dedicó al grabado tras hacer estudios en Inglaterra y Holanda. En 1975, profundizó su conocimiento en técnicas gráficas y en fotografía, con una beca del British Council, en El Croydon College, en Londres. En 1976, formo parte de la representación de Brasil en la Bienal de Venecia con el trabajo *Testarte*. Desde los años 70, viene actuando en

la animación cultural en Porto Alegre, siendo una de las fundadoras del *Nervo Óptico* (1976-1978), del *Espaço N.O.* (1979-1982) y también de la galería *Obra Aberta* (1999-2002). En 2005, instituyó una fundación que, dedicada al arte contemporáneo, lleva su nombre y es presidida por la artista.

Ha realizado inúmeras exposiciones individuales en Brasil y en el exterior. Participó de cuatro Bienales de SP y de exposiciones colectivas en América Latina, Alemania, Bélgica, Corea, Francia, Holanda, Inglaterra, Japon, Estados Unidos y Australia. Desde la década de 80, realiza instalaciones multimediales utilizando además de la fotografía, muchos otros recursos mediáticos.

Entre sus exposiciones individuales en los últimos años se pueden mencionar las siguientes: *Enigmas*, FVCB, Porto Alegre (2005); *O Grão da Imagem*, en el Santander Cultural, Porto Alegre, (2007); *Imagens em Migração* (2009), en el MASP, SP, por la qual ha recibido un premio de la Asociación de Críticos de São Paulo. Realiza la instalação *Per gli Ucelli*, en el Octógono da Pinacoteca do Estado, São Paulo, (2010), *Derivas*, en la Bolsa de Arte en Porto Alegre (2011).

Como artista invitada, participó de la exposición *Cegueses* en el Museu de Arte de Girona, Espanha (1997), del *Panorama da Arte Brasileira* en São Paulo (1997); del *Salão Nacional de Artes Plásticas RJ* (1981); del exposición *Pasaje de Ida*, en la Galeria Antonio de Barnola, Barcelona; del *Território Expandido* en el Sesc Pompéia, SP (2000); *Sem Fronteiras*, muestra de apertura del Santander Cultural en Porto Alegre (2001).

Participó de la *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (2005) e de la muestra *en la Oca, Arte Brasileira do Acervo do MAM SP* (2006).

En 2007, ha recibido el Premio Joaquím Felizardo en Artes Plásticas, Porto Alegre, RS. En esse mismo año, 2007, formó parte de la muestra *Años 70 – Arte como Questão*, en el Instituto Ontake, en São Paulo. En 2008, participó de la representación oficial brasileña en la ARCO, Madri, Espanha. También, en 2008 expuso en la Galeria Vermelho, SP, el trabajo *Casasubu*. Esta serie fotográfica también ha sido expuesta en el Instituto Goethe, en Porto Alegre en el mismo año. *O Grão da Imagem – uma Viagem pela Poética de Vera Chaves Barcellos* recibió el premio de Mejor Exposición Individual, en la segunda edición de *Premio Açorianos de Artes Plásticas*, promovido por la SMC (Secretaria Municipal de Cultura) de Porto Alegre.

Su serie fotográfica *Per(so)nas*, ha sido editada por Ediciones Originales, España. En 2009, participo de la muestra colectiva *Multiples*, junto a Peter Friedl e Carlos Pazos, con curaduría de Antonio Zuñiga, en la galería Palmadotze, Vilafranca Del Penedès, Barcelona, Espanha. Desde 1986, vive entre Barcelona y Viamão, ubicada en la región metropolitana de Porto Alegre. Hace algunos años ha obtenido la nacionalidad española.

En 2010, realizó la curaduría de la exposición *Silêncios e Sussurros*, que ha inaugurado el espacio expositivo de la FVCB: la *Sala dos Pomares*, en Viamão. Compartió con Neiva Bohns en la exposición *DES | ESTRUTURAS* e con Alexandre Dias Ramos en la exposición *Julio Plaza, Construções Poéticas*, ambas muestras en 2012, en la Sala dos Pomares, y de nuevo, con Neiva Bohns, en la muestra *Limites do Imaginário*, en 2013.

317

## Notas

<sup>1</sup> Walter Benjamin. *Discursos Interrompidos I*. Madrid, 1953. p. 45 – 52.

<sup>2</sup> A nivel universitario, y vinculadas a Walter Zanini, su director, Julio Plaza, ha desarrollado numerosas actividades en colaboración, *Prospectiva'74, Poética Visual*, 1977, así como secciones significativas de las ediciones XVI y XVII. Bienal de São Paulo, 1981 y 1983, direccionadas al arte postal, a los nuevos medios electrónicos, y el texto de vídeo, respectivamente.

<sup>3</sup> (Y se puede decir que aquí, entre paréntesis, el inevitable sentimiento de cercanía de esta aventura, por la proximidad / coincidencia / identidad y la vida también español-brasileña.)

<sup>4</sup> Como eran a su vez, Lygia Pape, Nelson Leimer, Anna Bella Geiger, Regina Silveira, en un contexto temporal y espacial cercano, por ejemplo. Una lista mínima de los estudiantes-artistas debe reunir Leda Catunda, Ana María Tavares, Gilberto Prado, Agnes Raphaelian, Omar Khouri, entre muchos otros.

<sup>5</sup> *Icones são redondos*, Centro Universitário Maria Antonia/USP, São Paulo, 2004; *Arte como ideia*, MAC, São Paulo, 2004; *Homenagem Julio Plaza/Simpósio Arte & Tecnologia*, Itaú Cultural, São Paulo 2004; *Construções poéticas*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão/

Porto Alegre, 2012, *Indústria poética*, MAC, São Paulo, 2013. (Ocurrió hace algunos años un intento de organizar una exposición monográfica en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, pero sin resultado.)

<sup>6</sup> En algunas oportunidades anteriores dediqué relativa atención a la obra de Julio Plaza. Específicamente, Julio Plaza, *Revista Lápis*, n.275, Madrid, 2012; con anterioridad, y de forma más fragmentada, en *Algunas conversaciones fronterizas*, en Brasil y Espanha/Espanha y Brasil – *Diálogos culturais*, Fundación Hispano-Brasileña, São Paulo/Madrid, 2006, y también en *Arte en libros – Brasil en Entre ser um e ser mil – O objeto livro e suas poéticas* (Edith Derdyk, org.), Ed. Senac, São Paulo, 2013.

<sup>7</sup> *Revista Galáxia*, n. 6, São Paulo, octubre, 2003, p. 305.

<sup>8</sup> Recientemente se ha realizado una nueva edición de 15 ejemplares en la Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão/Porto Alegre, 2012. También el libro *Julio Plaza POÉTICA|POLÍTICA* (Org. Vera Chaves Barcellos), Viamão/Porto Alegre, 2013.

<sup>9</sup> Tanto Alighiero Boetti como Marcel Broodthaers han hecho otras cartografías crítico-poéticas en formato libro.

<sup>10</sup> Julio Plaza, *Memorial circunstanciado*, Dpto. de Artes Plásticas de la Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1994.

<sup>11</sup> Julio Plaza es contemplado en la muestra y catálogo *Modelos estructuras formas*, España 1957-79, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2005.

<sup>12</sup> Cristina Freire, por ejemplo, llama la atención para el lado amalgamado de “ver/leer” que Plaza combinó (curador/editor, artista/investigador), y en el fondo, el diálogo teórico/poético implícito. Como bibliografía imprescindible del artista en la frontera arte y tecnología y sus dispositivos se reconocen: *Videografía en Videotexto* (São Paulo, Hucitec, 1986), Traducción intersemiótica, São Paulo, Perspectiva, 1987, *Procesos creativos con medios electrónicos: poéticas digitales* (con Mónica Tavares, São Paulo, Hucitec, 1998).

<sup>13</sup> Véase aquí sintonías incluso críticas con algún repertorio visual de Antoni Muntadas.

<sup>14</sup> Ha quedado en el aire, infelizmente, *El Infierno de Wall Street*, de Souzaêndrade, del cual solo se conocieron algunos ensayos en forma de proyecto.

<sup>15</sup> Alexandre Dias Ramos, *Exposição Julio Plaza: construções poéticas. Por uma breve impressão de Julio Plaza*, em *Julio Plaza POÉTICA|POLÍTICA*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2013, p. 97.

<sup>16</sup> Es curioso que en las revisiones brasileñas de la poética concreta, a la que se asoció en despliegues posteriores a su instauración, pero no tan integrado, no haya sido nombre de destaque ni de espacio propio (ver, *Arte Concreta Paulista*, 4 vols. Cosac & Naify/Centro Maria Antonia-USP, 2002), y más recientemente, *Poesia concreta e projeto verbovocovisual*, (2008) donde es mencionado en forma de colaboración, nunca como autoría propia.

<sup>17</sup> Hay una cierta conexión inter-semiótica entre pares a ser establecida aún entre Julio Plaza, Décio Pignatari y Wladimir Dias-Pino.

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *Creación y salvación*, incluso en la La desnudez, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 12.

<sup>19</sup> *Julio Plaza, Artes por décadas: testes sobre a arte dos últimos 50 anos*, *Revista Galáxia*, op.cit., p. 303-304.

<sup>20</sup> Augusto de Campos, *Poesia “entre”: de Poemóviles a Reduchamp*, en *Julio Plaza POÉTICA|POLÍTICA*, op. cit., p. 8.

<sup>21</sup> Recuerdos del autor [2007 – 2014].

<sup>22</sup> Jean Tinguely. Escultor suizo y uno de los fundadores del movimiento *Nouveau Réalisme* [1925 – 1991].

<sup>23</sup> La mecánica imprecisa, del acaso.

<sup>24</sup> Libre Asociación: Técnica psicoanalítica desarrollada por Freud y sustituta de la hipnosis.

<sup>25</sup> Sigmund Freud. *La asociación libre y los sueños* forman lo que Freud llama de “vía regia” hacia el inconsciente [1856 – 1939].

<sup>26</sup> Dmitri Merejkowski apud BASH, in VAZ, C. E. *O Rorschach teoria e desempenho*. 2. ed. São Paulo: Manole 1986. p. 5, 303p.

<sup>27</sup> Leonardo da Vinci. Pintor e ingeniero renacentista que, junto al arquitecto Leon Battista Alberti [1404 – 1472], señaló el fenómeno de la proyección como aliado del imaginario en procesos de creación [1452 – 1519].

<sup>28</sup> Hermann Rorschach. Psiquiatra y psicoanalista suizo. Desarrolló el método proyectivo *Test de Rorschach*, técnica utilizada como instrumento diagnóstico para pacientes con disturbios de comportamiento [1884 – 1922].

<sup>29</sup> Constantin Brancusi. Escultor rumano, una de las figuras centrales del movimiento Moderno del siglo XX [1876 – 1967].

<sup>30</sup> BRANCUSI, C. apud. CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.369.

<sup>31</sup> David Medalla [1942]. Nació en Filipinas. En 1964 fundó la Galería Signals junto a Paul Keeler, donde presentó a artistas brasileños como Lygia Clark, Sergio Camargo y Mira Schendel. En 1967, fundó el grupo The Exploding Galaxy."

<sup>32</sup> Quaquaversal: (Geología) en relación con, o designando un camino rocoso en el que el estrato sale en todas direcciones desde un centro común (Fuente: Inglés Diccionario Collins).

<sup>33</sup> Centroclinal: (Geología) en relación con, o designando de la manera en que el estrato de roca cae a un punto o zona central. (Fuente: Diccionario Collins Inglés).

<sup>34</sup> CHAPMAN, Michael. Citado por LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. *A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica*. [Tese]. São Carlos: IAU-USP, 2012. p. 85.

<sup>35</sup> DROWER, Jill. *99 Balls Pond Road: the story of the Exploding Galaxy*. London: Scrudge Press, 2014. p. 77.

<sup>36</sup> Nuestra traducción.

<sup>37</sup> DROWER, 2014, p. 80-84. Nuestra traducción.

<sup>38</sup> Lygia Clark. Lygia extendió el disfrute de la obra de arte a la terapia del proceso de creación, adoptando el concepto "no-artista" para su persona [1920 – 1988].

<sup>39</sup> Hélio Oiticica. A fines de 1968, Oiticica viajó hacia Londres para montar su exposición The Whitechapel Experiment (El Experimento Whitechapel), periodo durante el cual mantuvo contacto con el grupo The Exploding Galaxy [1937 – 80].

<sup>40</sup> Tipo de bolsa descartada, generalmente usada para envolver y transportar cebollas o patatas para el comercio.

<sup>41</sup> OITICICA, apud FIGUEIREDO, Luciano (Org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 113.

<sup>42</sup> Beto Zambonato es actualmente coordinador de figurín de la RBS-TV, en Porto Alegre.

<sup>43</sup> Grabación del testimonio de David Medalla en el Museo de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) – UFPEL, Pelotas, RS.

<sup>44</sup> La exposición *Limites do Imaginário* tuvo curaduría de Vera Chaves Barcellos y de Neiva Maria Fonseca Bohns y contó con la presencia de obras de los siguientes artistas: Avatar Moraes, Begoña Egurbide, Boris Kossov, Domenèc, Elcio Rossini, Lia Menna Barreto, Lorena Geisel, Mario Ramiro, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Mauro Fuke, Michael Chapman, Nelson Wiegert, Patricio Fariás, Ricardo Carioba, Rodrigo Braga, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sol Casal, Susy Gomes, Terry Wilson, Tony Camargo, Vera Chaves Barcellos, Vilma Sonaglio y Walmor Corrêa.

<sup>45</sup> Informaciones complementarias sobre la institución – sin fines lucrativos- mantenida por dos artistas y creada para incentivar y promover la producción contemporánea- pueden ser obtenidas en el sitio [www.fvcb.com](http://www.fvcb.com).

<sup>46</sup> Para mejor comprender los conceptos de "obra autográfica" y de obra "alográfica", vea CAUQUELIN, 2011, p. 119-142.

<sup>47</sup> Fundación Vera Chaves Barcellos: [http://fvcb.com.br/?page\\_id=15](http://fvcb.com.br/?page_id=15).

<sup>48</sup> Profesora de Arte Contemporánea de la UFPEL (Universidad Federal de Pelotas) y Doctora en el área de Historia, Teoría e Crítica de Artes del PPGAV da UFRGS.

<sup>49</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 22

<sup>50</sup> CANCLINI, Néstor García. *La Sociedad sin Relato: Antropología y Estética de la eminencia*. São Paulo: EdUSP, 2012. P. 28.

