

pomares

n. 5, 2021

revista da fundação vera chaves barcellos

**dois mil dias e
um pouco mais**

edição bilíngue

POINARES

n. 5, 2021

revista da fundação vera chaves barcellos

edição bilíngue

- Organização e edição. Alexandre Dias Ramos
- Produção. Thaís Franco e Fernanda Porto Campos
- Projeto gráfico. William C. Amaral e Alexandre Dias Ramos
- Diagramação. Lu Rabello (Vincó Estúdio)
- Revisão do português. Laís Webber
- Tradução. Carolina Paz Garcia
- Comitê editorial. Alexandre Dias Ramos (editor-chefe), 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)
- Colaboradores dessa edição. Adolfo Montejo Navas, Ana Maria Albani de Carvalho, Eduardo Ferreira Veras, Elida Tessler, José Francisco Alves, Margarita Santi Kremer, Nei Vargas da Rosa, Neiva Maria Fonseca Bohns, Pablo Santa Olalla, Vera Chaves Barcellos e Yuri Flores Machado

Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos (2011-), n. 5, 2021.
1. ed. – Porto Alegre, RS: FVCB, 2021.

Anual
ISSN 2179-0787
Edição bilíngue (português, inglês)

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

CDD 705
CDU 7(05)

Fundação Vera Chaves Barcellos

- Diretora presidente. Vera Chaves Barcellos
- Diretora cultural. Neiva Bohns
- Diretor administrativo. Carlos Renato Hees
- Coordenação de projetos e produção. Thaís Franco e Fernanda Porto Campos
- Comunicação. Camila Pereira
- Centro de documentação e pesquisa. Yuri Flores Machado
- Programa educativo. Margarita Santi Kremer e Yuri Flores Machado
- Reserva técnica e acervo. Fernanda Porto Campos e Fernanda Soares da Rosa
- Conselho deliberativo. Ana Maria Albani de Carvalho, Agnaldo Farias, Eduardo Veras, Elaine Tedesco, Fátima Costa Pereira, Flávio Kiefer, Leopoldo Plentz, Patricio Farias (presidente), Paulo Silveira
- Conselho fiscal. Marlies Ritter, Jorge Ritter, Pedro Chaves Barcellos Filho

direitos reservados à Fundação Vera Chaves Barcellos
av. Júlio 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

Em 2011, iniciamos, junto com uma equipe formidável, a *Revista Pomares*. A primeira edição documentou a produção da Fundação Vera Chaves Barcellos referente ao ano anterior – uma história, aliás, que, na época, já remontava a seis anos. Além do registro das exposições e da ação educativa, a revista contou com artigos e ensaios críticos inéditos, que fez da *Pomares* uma reflexão suplementar à própria programação.

E assim foi com a segunda e terceira e quarta edições. A complexidade da produção editorial, compilação, revisão e tradução dos conteúdos, além dos custos envolvidos na impressão e na distribuição de uma revista como essa, fez sua periodicidade ser, vamos dizer assim, não tão regular como o planejado. Por outro lado, deu-nos o tempo necessário para concentrar forças nas exposições importantes que a FVCB pôde realizar nesse meio tempo.

O resultado está aqui: a *Revista Pomares #5* é um potente testemunho dos 15 anos de perseverança e paixão pela arte e pela educação, dessa que é uma das mais importantes fundações de arte contemporânea do país.

Alexandre Dias Ramos
Editor



editorial **155**

exposições
exhibitions

Dois mil dias e um pouco mais: o perfil curatorial da
FVCB nas exposições realizadas entre 2014 e 2020 **7**
Two thousand days and a little more: the curatorial profile
of FVCB in the exhibitions held between 2014 and 2020 **155**
Ana Maria Albani de Carvalho

MUNTADAS/SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida. **44**
MUNTADAS/SILVEIRA. Dialogues. World, Art, Life. **164**
Pablo Santa Olalla

artigo
article

Ações educativas com arte contemporânea
na Sala dos Pomares **58**
Educational actions with contemporary art
at Sala dos Pomares **165**
Margarita Santi Kremer

entrevistas
interviews

“Queria ser a professora que eu gostaria de ter!” **70**
“I wish I could be the teacher I would like to have!” **169**
Eduardo Veras & Tėti Waldraff

Da produção visual à institucionalização: a
FVCB e as poéticas do colecionismo **88**
From visual production to institutionalization:
FVCB and the collecting poetics **177**
Nei Vargas & Vera Chaves Barcellos

ensaios
essays

Optometrias **97**
Optometries **130**
Adolfo Montejo Navas

Libertando Genet **104**
Freeing Genet **130**
Yuri Flores Machado

arquivos
archives

IN MEMORIAM

Mário Röhnelt: o artesão do desenho mental **117**
Mário Röhnelt: the craftsman of mind drawing **135**
José Francisco Alves

Maria Lúcia Cattani: por volta do
branco e do mundo **126**
Maria Lúcia Cattani: around the
white and the world **133**
Elida Tessler

Respiração e espera: os segredos
sussurrados de Gisela Waetge **132**
Breath and expectation: the
whispered secrets of Gisela Waetge **190**
Neiva Bohns

DOAÇÕES DE OBRAS **144**
ARTWORK DONATIONS **194**

sobre os autores **151**
about the authors **195**

traduções
translation **155**

Dois mil dias e um pouco mais: o perfil curatorial da FVCB nas exposições realizadas entre 2014 e 2020

Ana Maria Albani de Carvalho

O convite para escrever um artigo sobre as exposições realizadas pela FVCB entre 2014 e 2020 representa um considerável desafio, exatamente por ter em conta que cada uma das 13 mostras, com seu projeto curatorial e montagem específicos, configura um sistema complexo bastante difícil de resumir em poucas palavras. Feita essa ressalva, este artigo inicia com algumas considerações sobre modos de entender e abordar a curadoria enquanto resultado e enquanto processo e prossegue comentando cada uma das exposições realizadas ao longo desses últimos seis anos pela FVCB. Esta segunda parte é construída a partir das informações obtidas nos catálogos, nas listas de obras fornecidas pela equipe de produção da Fundação e pelo que restou em minha memória, posto que visitei, pessoalmente, todas as exposições organizadas pela Fundação, exceto a mais recente, *MUNTADAS/SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida*. Com curadoria do pesquisador espanhol Pablo Santa Olalla (Barcelona, Espanha, 1984), a exposição que articula os trabalhos de Antoni Muntadas (Barcelona, Espanha, 1942) aos de Regina Silveira (Porto Alegre, Brasil, 1939) estava programada para inaugurar em 21 de março de 2020 e, no momento em que escrevo este texto, permanece interdita para visitação pública em decorrência da crise sanitária provocada pela pandemia de Covid-19.

Nos últimos anos, na esteira de uma maior diferenciação observada na realidade profissional do sistema da arte, verifica-se um interesse crescente pelos estudos curatoriais e expositivos e, com isso, o surgimento de novas disciplinas e objetos de estudo para a história e para a teoria

da arte.¹ Nesse contexto, o foco de análise tradicionalmente dirigido pela história e pela crítica de arte à obra *em si* é deslocado para o modo como esta é apresentada e articulada em uma narrativa expositiva. Disso também decorre um maior interesse pelo processo de criação intelectual de uma exposição, pela percepção dos diferentes estágios necessários à sua organização aliada à reflexão sobre a eficácia de distintas metodologias e das funções dos profissionais envolvidos na execução do projeto. Também ganha corpo a compreensão de que conceber uma exposição não se resume ao bom manejo de um conjunto de técnicas, ainda que o rigoroso e profundo domínio técnico seja fundamental, desde a formulação do projeto curatorial, passando pela expografia e pela montagem propriamente dita. Seguindo essa linha de raciocínio, ao mesmo tempo em que assumimos a curadoria como um trabalho criativo, envolvendo uma autoria intelectual – isto é, o/a curador/a como autor/a – no que diz respeito à proposição e ao desenvolvimento de um argumento curatorial que se manifesta em uma narrativa expositiva através de uma determinada disposição das obras no espaço da galeria, também é necessário reconhecer a exposição como resultado de um trabalho coletivo, no qual uma equipe de profissionais interage para que o resultado final manifeste-se ao público. Nesses termos, a exposição efetivamente realizada é sempre resultado de uma negociação de expectativas entre os diferentes agentes envolvidos no processo – artistas, curadores/as, gestores da instituição, designer de exposição, montadores, curadores educativos, mediadores, colecionadores e outros – os quais devem buscar um equilíbrio entre um projeto imaginado e desejado e aquele que é possível realizar com as condições dadas em uma determinada situação.

8

Dito isso, podemos falar em uma “arte da exposição” e lembrar da máxima de que a totalidade é muito mais do que a soma de suas partes. Também sabemos que, por mais que um projeto expositivo e curatorial seja especificado em seus mínimos detalhes, não é possível garantir que a recepção do resultado ocorra tal qual imaginamos, posto que a

¹ Em linhas muito gerais e considerando o circuito de arte brasileiro desde as décadas de 60 e 70, quando se manifesta uma maior abertura para uma concepção contemporânea de arte voltada à perspectiva conceitual e experimental, podemos sinalizar que, embora o termo “curadoria” apareça em alguns catálogos – como, por exemplo, nas Bienais de São Paulo dos anos 80 – e também seja possível caracterizar a ocorrência de “práticas curatoriais” efetivas durante os anos 1970, é somente a partir dos anos 1990 que registraremos uma adoção sistemática da função e o uso disseminado do termo no cenário artístico e institucional brasileiro. Espero que o campo de pesquisa em História das Exposições e da Curadoria, ainda em implantação no Brasil, possa trazer contribuições mais concretas sobre tema.

experiência do público transcorre segundo muitas variáveis não passíveis de controle. Assim, criar uma exposição e, em especial, um projeto curatorial, requer muito mais do que o profundo conhecimento das obras mesmas, de sua história, de suas possíveis ligações conceituais. Tal conhecimento é fundamental, por certo, mas não é suficiente para uma curadoria eficaz, mobilizadora dos sentidos e das potencialidades dessas mesmas obras junto ao público.

Antes de prosseguir, devo dizer algumas palavras sobre a noção de curadoria eficaz, frisando que aqui não cabe um julgamento de valor ou critérios estabelecidos *a priori*. Por um lado, convoco a concepção de “eficácia da arte” nos termos sinalizados por Jacques Rancière, quando o autor enfatiza que a dimensão política não reside na validade moral da mensagem ou do tema e sim no próprio dispositivo, no modo como as posições, os lugares, os modos de funcionamento são confrontados pela suspensão de qualquer relação determinável e determinada de antemão entre as intenções de quem cria, a forma sensível resultante, a recepção por parte do público e um dado contexto ou situação dada.

Outro modo de pensar essa abordagem consiste em definir uma curadoria por seus *efeitos*, isto é, seus efeitos sobre o olhar do espectador e sobre a percepção do público, em termos de vivência ou de interpretação e de leitura de um conjunto de obras; sobre a produção artística na medida em que uma exposição pode viabilizar a realização de determinados projetos; sobre os regimes de visibilidade e as narrativas da história e da crítica de arte; e, ainda, de um ponto de vista da crítica institucional, sobre as lógicas de funcionamento das instituições e das relações entre diferentes agentes, sejam gestores, colecionadores, marchands, entre outros. Cumpre observar que, em termos metodológicos, uma exposição e um projeto curatorial podem ser analisados segundo dois enfoques principais, seja observando os efeitos, seja avaliando o processo, do ponto de vista do “como se faz”. Independentemente do ponto de partida, uma reflexão sobre o efeito de uma curadoria, isto é, sobre seus resultados, envolverá, necessariamente, alguma consideração sobre as especificidades do processo, das condições e das situações que motivaram certas tomadas de decisão com vistas a um certo resultado.

Voltando a atenção aos projetos expositivos desenvolvidos pela FVCB ao longo desses seis anos, podemos observar a regularidade no enunciado expositivo: as exposições são concebidas a partir das coleções da Fun-

dação,² tem a autoria assinada por um curador convidado ou integrante da equipe da instituição, a ideia central é apresentada em um título e delimitada por critérios de ordem conceitual, histórica e estética que servem de parâmetro para a seleção das obras. A disposição dos trabalhos no recinto de exposição, por sua vez, segue os critérios museológicos de montagem e conservação. As informações são consolidadas em um catálogo ou em artigos publicados pelos curadores/organizadores e um evento do tipo *vernissage* marca a abertura da mostra ao público. De forma mais específica, a FVCB organizou, produziu e financiou 13 exposições, com duração semestral, entre 2014 e 2020. Os protocolos e a política de exposições da FVCB envolvem mostras de maior duração, com investimento em ações educativas, principalmente voltadas às professoras, aos professores e aos estudantes da rede pública municipal de Viamão – sede da instituição –, organização de seminários e debates envolvendo a comunidade artística e acadêmica, editoração de catálogo impresso e registro documental, atividades essas produzidas por uma pequena equipe técnica e criativa encabeçada pela artista e presidente da Fundação, Vera Chaves Barcellos.

Um aspecto que caracteriza as exposições realizadas pela Fundação, desde seu surgimento em 2005,³ consiste no fato de que os projetos curatoriais são realizados tendo o acervo da instituição como base, mesmo que algumas mostras envolvam obras de artistas convidados e não integrantes da coleção. O acervo da Fundação – hoje em torno de 4 mil peças – é marcado por uma concepção contemporânea de arte, vinculado às matrizes conceituais e experimentais dos anos 1960 e 1970 e com forte presença de trabalhos que envolvem procedimentos fotográficos, videográficos, instalações e imagens em série. Tendo esse qualificado acervo como ponto de partida, a cada curadoria cabe o desafio de lançar

² Em linhas gerais, o acervo da FVCB é composto por duas coleções: uma delas dedicada exclusivamente à produção de Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) e outra integrada por obras de arte contemporânea realizadas a partir dos anos 1960 por artistas nacionais e estrangeiros. A presença da fotografia é marcante, assim como a imagem em produções em vídeos, instalações, arte postal e livros de artista. O acervo também inclui gravura e escultura – entre esta, tem destaque a coleção composta pela produção do artista Patricio Farias (Arica, 1940) –, além de desenho, objeto e, por fim, pintura em menor número.

³ A FVCB foi criada em 2005 com sede no Espaço 0, localizado no Centro Histórico de Porto Alegre, em um espaço na Galeria Chaves. Em 2010, é inaugurada a Sala dos Pomares, deslocando o espaço expositivo e as ações para a sede em Viamão, RS. Entre 2005 e 2014, a Fundação realizou quinze exposições, com a média de dois eventos anuais. Para maiores detalhes sobre o histórico da Fundação, o perfil do acervo e as exposições realizadas no período entre 2005 e 2014 ver: CARVALHO, Ana Maria Albani. ACERVO DA FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS: ARTE CONTEMPORÂNEA NO TRÂNSITO CENTRO/PERIFERIA. 23º Encontro da ANPA, 2014, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2014/simposios/simp%C3%B3sio01/Ana%20Maria%20Albani%20de%20Carvalho.pdf>

um novo olhar, um recorte ainda não contemplado, uma montagem que estabeleça conexões ainda não pensadas entre as obras disponíveis.

Entre as treze exposições realizadas pela FVCB no período entre 2014 e 2020, três foram dedicadas à produção de um artista individual – Nelson Wiegert, em 2015; Silvio Nunes Pinto, em 2018; e Claudio Goulart, em 2019 –; todas as demais foram coletivas. As montagens acontecem sempre na Sala dos Pomares, espaço expositivo localizado na sede da Fundação na cidade de Viamão, próximo à capital, Porto Alegre. O prédio – cercado por um vasto terreno com árvores frutíferas, como o nome da sala indica – tem uma estrutura “cubo branco” dividida em dois andares, o que ensina e possibilita que a montagem no nível térreo seja observada em uma vista área. No ano de 2016, ocorreu uma exceção, com a organização da mostra *Nervo Óptico 40 anos* – reunindo produção de época e recente dos artistas vinculados ao Grupo Nervo Óptico (1976-1978) – sendo, inicialmente, montada no Centro Cultural São Paulo e, somente no ano seguinte, na Sala dos Pomares, com algumas alterações no conjunto de obras expostas, dadas as diferenças entre os espaços de exibição.

Quanto ao perfil dos curadores, a Fundação opera tanto por convite, quanto com curadores institucionais, membros da equipe de trabalho da instituição. De modo geral, é possível observar que todos os curadores e curadoras possuem trajetória acadêmica consolidada e, em grande parte, suas curadorias estão diretamente relacionadas aos seus temas de interesse e pesquisa. Os projetos curatoriais manifestam um caráter autoral e criativo, sendo que o trabalho com o acervo permite uma grande liberdade de escolha, no sentido em que as obras estão efetivamente “disponíveis” na reserva técnica da Fundação, sem necessidade de negociação prévia com os artistas-autores. Assim, cada exposição constrói uma nova camada de significado ou interpretação sobre o acervo e cada novo curador convidado se vê confrontado ao desafio de apresentar um “outro olhar” sobre a coleção ou mesmo sobre obras que já foram expostas em mostras anteriores.

A série de exposições comentadas neste artigo inicia com *Fotografia Transversa*, curadoria de Adolfo Montejo Navas, apresentada no primeiro semestre de 2014, reunindo 48 obras de 39 artistas. Entre estes, mencionamos os trabalhos de Clóvis Dariano, Begoña Egurbide, Rosângela Rennó, Rodrigo Braga, Patricio Farías, Helena Martins Costa, Paulo Bruscky, Joan Fontcuberta, Brígida Baltar, Vera Chaves, Liliana Porter, sendo a maioria pertencente à coleção da FVCB e outros pertencentes à

coleção do curador. Como o título indica, Navas não se atém ao registro canônico da fotografia, investindo em proposições artísticas que exploram a imagem e os procedimentos fotográficos a partir de uma abordagem experimental, marcadas pela serialidade, pelo questionamento do suporte, por modalidades de espacialização *site specific*.

O livro-catálogo da mostra *Fotografia Transversa* é uma peça gráfica no formato livreto, que abre com vistas da exposição instalada nas galerias da Sala dos Pomares e segue com três textos de Adolfo Montejo. No primeiro e no terceiro texto, o autor desenvolve o argumento curatorial alinhado às questões do debate crítico no campo da fotografia e da imagem contemporâneas e, no segundo, apresenta um percurso com as obras escolhidas constituído por breve comentário sobre os critérios de eleição de cada artista. Voltando ao partido geral da exposição, nas palavras do autor:

“Fotografia Transversa abriga, pois, experiências diversas, seja a partir da própria fotografia e seu instrumental maquínico que explora todos os elementos que compõem a imagem fotográfica (suporte, materialidade,



Exposição *Fotografia Transversa*, com destaque para *O peso da imagem*, de Alexandre Marchetti, 2014.



Exposição *Fotografia Transversa*. Em primeiro plano, obra *Principia*, de Vik Muniz, 1997/2002; e, ao fundo, *Princesas*, de Begoña Egurbide, 2003.

espacialidade), e também seus créditos ideológicos (imaginário, estatuto), seja devido à influência de outros universos culturais (e outros gêneros artísticos) que trabalham com outras dimensões objetuais e espaciais, adentrando-se a construir a sua visualidade com outros elementos constituintes, apostando num meio híbrido de transformação visual".⁴

Um Salto no Espaço, exposição inaugurada 23 de agosto de 2014 com a organização⁵ de Vera Chaves Barcellos e texto crítico de Neiva Bonhs, recepcionou o visitante a entrada da Sala dos Pomares com a célebre imagem da foto-performance de Ives Klein, *Salto no Vazio*. Impressa em preto e branco e em grandes dimensões – 199cm de altura por 153,5cm – vemos a inquietante cena de um homem que se lança, de peito aberto,

⁴ NAVAS, Antonio Montejo. "Sobre Fotografia Transversa". In: *Fotografia Transversa* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2014, p. 13.

⁵ Em algumas das exposições realizadas por Vera Chaves para a Fundação da qual é diretora-presidente, a artista e colecionadora tem optado pelo termo "organização" em detrimento de "curadoria", sem que isso diminua ou elimine o reconhecimento do caráter autoral e o rigor quanto aos critérios que sustentam a escolha das obras e a montagem no espaço da galeria. A ideia de organização também incorpora o entendimento de que as exposições, em especial aquelas de caráter museológico, são resultado de um trabalho de equipe, envolvendo tomadas de decisões compartilhadas e que assinaturas curatoriais que enfatizam uma ideia de autoria individualizada raramente representam a realidade do processo de trabalho institucional.



em um salto a uma altura considerável sobre o piso de pedra em uma rua deserta. Datada de 1960, a imagem joga com os limites entre nossa experiência no mundo sensível, nosso conhecimento sobre as leis da física, em especial a da gravidade, sobre o que vemos na imagem – um homem que se lança no vazio –, um antes e um depois imaginado, no caso a dolorosa queda sobre o frio chão de pedra. *Salto no Vazio* condensa em uma imagem o trabalho de ficção próprio ao que entendemos como arte. E o salto no vazio congelado em um momento dado nos leva a refletir sobre o Tempo-Espaço da fotografia. O trabalho de Yves Klein – bem sabemos – é uma *montagem*, um truque, usa o artifício de um corte e junção entre duas partes, dois tempos, nos quais a parte da cena em que o homem se joga sobre uma proteção que o salva da queda sobre o chão de pedra é eliminado em favor da construção ficcional e poética do salto no espaço. É imagem e é arte.

A partir dessa imagem disparadora – como o *Salto no Vazio* é quase um tiro, um tipo de disparo –, o argumento curatorial especializa-se na montagem, aproximando obras que jogam com o que os nossos sentidos podem perceber em contraponto ao que o nosso entendimento sobre a realidade sensível articula enquanto conhecimento. Trabalhos exemplares dessa articulação conceitual podem ser vistos logo na primeira sala, na vizinhança entre a instalação *Meteorito e Cadeira* (2012), de Michel Zóximo, *Paisagem Portátil 4* (2003), de Daniel Acosta, e *Objetos inexplicáveis* (2012), de Clóvis Dariano, nos quais observamos, mais uma vez, os jogos entre ficção e realidade, entre cheio e vazio, entre o que é da ordem do sensível e do inteligível.

O catálogo da mostra traz um texto crítico de Neiva Bohns, *Para habitar o vazio do mundo*, no qual a autora comenta o percurso entre as obras de cada um dos 24 artistas escolhidos para a exposição:

“Contando com uma seleção de desenhos, fotografias, vídeos, instalações, esculturas e objetos escolhidos para provocar sensações que transcendem o campo da pura visualidade, a exposição reúne um conjunto de grande riqueza e diversidade conceitual. *Um Salto no Espaço* também provoca uma reflexão sobre nossas experiências espaço-temporais e a nossa relação com a liberdade (ou com a ausência de liberdade)”.⁶

À esquerda, *Salto no Vazio* [Le Saut dans le Vide], de Yves Klein, foto-performance, 1960. Cópia cedida por Yves Klein Archives para a exposição *Um Salto no Espaço*. Foto: Wesley Stutz.

⁶ BOHNS, Neiva. “Para habitar o vazio do mundo”. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). *Um Salto no Vazio*. (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2014, p. 12.



Meteorito e Cadeira, de Michel Zózimo, 2012, na exposição Um Salto no Espaço.

Fórmulas Abstratas, individual do artista Nelson Wiegert (Tuparendi, 1940) – a convite de Vera Chaves –, abre a temporada de 2015. Organizada e montada pelo artista em parceria com a amiga de longa data, Vera Chaves, com uma visualidade na qual predominam a bidimensionalidade, o contraste entre o preto e o branco e a exploração gestual do grafismo, a exposição reúne 32 obras pertencentes à coleção do artista e duas peças de 1965 que integram o acervo da FVCB.

16

No catálogo, o próprio artista apresenta a exposição em um breve texto introdutório. Wiegert informa ter utilizado as anotações e fórmulas deixadas nos quadros de giz das salas de aula do Instituto de Mineralogia e Física de Munique como ponto de partida para as imagens produzidas e finalizadas na forma impressa como peças únicas, algumas de grandes proporções. Através de um processo de seleção e filtro visual, Nelson Wiegert gera imagens com força poética a partir do que ele denomina como "um método de desenho rápido sem a utilização de papel; o desenho a giz sobre o quadro negro, permitindo apagar e desfazer, é um ótimo método de trabalho, ágil e constante. Os desenhos selecionados são fotografados e computadorizados, podendo ser reproduzidos". As imagens resultantes dessa primeira eleição passam por novo crivo do

artista, sendo posteriormente impressas como peças únicas em trabalhos de grandes, pequenas e médias dimensões.

Na sequência dessa apresentação, o catálogo inclui um ensaio crítico da historiadora da arte e pesquisadora sobre fotografia Niura Legramante Ribeiro. Ao aproximar e discutir as relações entre desenho e fotografia, a partir do trabalho de apropriação de imagens realizado por Weigert, Niura Ribeiro conclui que:

“Ele transforma o caráter da imagem de informação em experiência plástica. O dispositivo da fórmula tem sua aridez ressignificada pela sensibilidade do gesto. Pode-se perguntar se foi o desenho que fez uso da fotografia ou a fotografia que se apropriou do desenho. Porém, não é esta clivagem que, efetivamente, interessa ao artista. O que seus trabalhos propõem é pensar sua produção como imagens sem fronteiras entre a ciência, o desenho e a fotografia. E nisso, a pureza das linguagens se dissolve”.⁷



Exposição *Fórmulas Abstratas*, do artista Nelson Wiegert.

⁷ RIBEIRO, Niura Legramante. “A Fórmula e o Gesto: do dispositivo de informação à arte”. In: *Nelson Wiegert: fórmulas abstratas*. (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2015, p. 34.

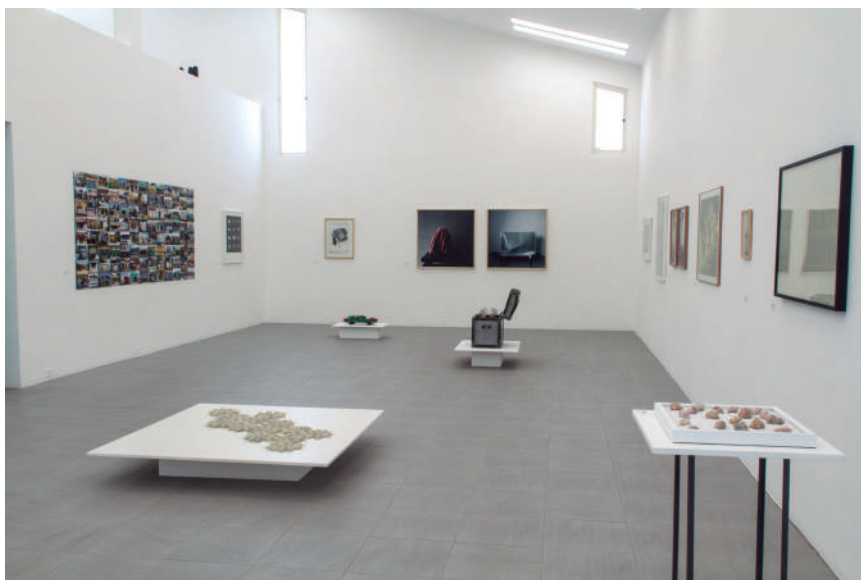


Exposição *Destino dos Objetos*: o artista como colecionador e as coleções da Fundação Vera Chaves Barcellos. Foto: Fábio Alt.

18

Destino dos Objetos, curadoria de Eduardo Veras, é a exposição que ocupa o segundo semestre de 2015, inaugurando em 13 de agosto e encerrando em 19 de dezembro. Com obras em fotografia, vídeo, desenho, objeto, gravura, fotocópias e impressos de 51 artistas, a mostra tem um subtítulo que oferece uma pista – *O artista como colecionador e as coleções da Fundação Vera Chaves Barcellos* – sobre o eixo curatorial assumido pelo crítico e professor do Instituto de Artes da UFRGS. Nas palavras do curador, “imbuído do propósito de trabalhar em torno do acervo, [...] mantive como *filtro a noção do artista como colecionador*: coleções de coleções e seus impulsos secretos”. Logo a seguir destaca: “algumas linhas de força se fizeram mais evidentes”, entre elas (1) o “gesto mesmo de eleição e classificação de objetos”, (2) outras parecem insistir de forma obsessiva em “uma imagem, um elemento da imagem ou procedimento” e ainda aquelas (3) que de alguma forma articulam o gosto pelo objeto – real ou representado – com a perseverança do impulso de conservação”.⁸ Como um quarto aspecto ressaltado no texto, a exposição ainda investe em exibir um ponto forte das coleções da Fundação, no caso seu precioso arquivo de publicações e livros de artista e de arte postal, constituído, em grande parte, por peças oriundas dos anos 70 e 80.

⁸ VERAS, Eduardo. *Destino dos objetos*. (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2015, p. 14 e ss.



Exposição *Destino dos Objetos*. Foto: Fábio Alt.

O catálogo abre com a reprodução do texto de parede e uma imagem em página dupla do salão principal da galeria. Na sequência, temos o ensaio *Contra a Dispersão no Mundo*, no qual o Eduardo Veras desenvolve o argumento curatorial e comenta as obras e artistas escolhidos. A publicação tem 94 páginas e inclui uma entrevista realizada por Veras com Patricio Farías e Vera Chaves. A entrevista tem um agradável tom de conversa entre amigos e as perguntas de Veras passeiam entre as memórias de infância dos dois artistas e por momentos de sua vida em comum, buscando pistas sobre o surgimento de um interesse colecionista, obras fundadoras, critérios de aquisição.

Ressalto uma frase de Patricio Farías que, de alguma forma, também fornece pistas sobre o processo de escolha curatorial, entendendo aqui a formação de uma coleção como um processo curatorial expandido no tempo. Indagado por Eduardo Veras sobre “obras que interessam e outras que não interessam, tem como determinar como isso acontece?”, Patricio responde: “Isso seria como definir o que é arte. De repente algo te golpeia. É como o processo de criação artística. Muitas vezes, não sabes por que fizeste algo. Não tem muito como explicar. Mas há o impacto que te causa o trabalho”.⁹ Embora Patricio Farías não tivesse

⁹ FARIAS em VERAS, 2015, p. 34.



Exposição *Humanas Interlocações*, com destaque para a fotografia *Em Magma*, do Ío, 2012.
Foto: Leopoldo Plentz.



em mente o processo curatorial – no sentido estrito –, podemos tomar uma licença poética e aproximar essa ideia relativa ao impacto causado pela obra ao momento em que o olhar do curador é fisgado por um determinado trabalho durante sua pesquisa com o acervo em função de uma determinada exposição.

Seguindo a política de exposições com duração semestral da Fundação, a agenda do ano de 2016¹⁰ na Sala dos Pomares foi marcada por *Humanas Interloquções*, curada por Thaís Franco – membro da equipe funcional da instituição –, no primeiro semestre, e pela mostra dos trabalhos de Silvio Nunes Pinto (Viamão, 1940-2005), na individual *Ofício e Engenho*, concebida e organizada por Vera Chaves e Marcela Tokiwa, também integrante da equipe da Fundação e, especialmente, responsável pela museografia desta última mostra.

O catálogo da exposição *Humanas Interloquções* abre com ensaio *O percurso atemporal*, no qual Thaís Franco, curadora integrante da equipe de trabalho da Fundação Vera Chaves Barcellos, aponta a questão do corpo e sua condição no mundo como fio condutor para a eleição das obras dos 54 artistas que integram a mostra. Composta, em grande parte, por trabalhos que envolvem processos fotográficos e exploram a imagem, *Humanas Interloquções* abrange um recorte temporal entre os anos 1960 e 2016, incluindo artistas de diferentes nacionalidades. Logo em frente à porta da Sala dos Pomares, na entrada da galeria, situa-se um grande painel no qual, usualmente, é aplicada a adesivagem com o título e o texto curatorial de apresentação da exposição. Em *Humanas Interloquções*, a curadoria tomou outro partido, optando por receber o público com uma obra – recurso já utilizado em *Um Salto no Espaço*, em 2014, com a imagem de Ives Klein –, no caso, a fotografia *Em Magma* (2012) do duo de artistas Ío. Imagem enigmática, de forte apelo visual por seu jogo de cores, onde predominam o vermelho-púrpura, o branco e o negro, a fotografia traz a figura de uma bela mulher, que parece emergir ou submergir em águas densas, remetendo pela cena às representações pictóricas do mito de Ophelia. No verso desse painel, quem ingressa na sala de exposição visualiza a foto-performance de Carla Borba, *Salles des Bains III* (2012). Nessa fotografia, medindo 100cm por 150cm, uma

¹⁰ Em 2016, a equipe da FVCB também dedicou-se à produção da exposição *Nervo Óptico 40 anos*, realizada a convite do Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Ana Albani de Carvalho, museografia de Marcela Tokiwa e Vera Chaves e produção executiva de Carol Biberig. A mostra reuniu obras vinculadas ao Grupo Nervo Óptico (1976 – 1978) pertencentes ao acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos e a coleções públicas e privadas e permaneceu no CCSP entre 19 de novembro de 2016 a 12 de março de 2017.



Salles des bains III, de Carla Borba, foto-performance, 2012. Coleção FVCB.

mulher de cabelos loiros está nua em uma banheira e parece tomar um banho de carvão. A cena acontece no que identificamos como um desses banheiros com azulejos antigos, algo desbotados, o que contrasta com a cor escura de carvão no qual a mulher está mergulhada. A insólita combinação entre a aparente banalidade do local e o corpo banhado em carvão gera uma carga dramática por remeter aos aspectos simbólicos que ligam a submissão do corpo feminino às questões da culpa, da carnalidade do corpo/a terra, do pecado, da impossibilidade de alívio, de paz ou de perdão. Segundo Thaís Franco:

23

"Tanto Em Magma, quanto Salles des Bains III são trabalhos de extrema força, que se complementam, o que justifica a escolha curatorial de colocá-los no painel principal, um atrás do outro. Assim como o carvão, o magma, também de origem orgânica, é decorrente de um processo da natureza. Ambos queimam. Mas a presença da água nos trabalhos, que se apresenta de forma visível ou implícita, demonstra uma espécie de intenção de necessidade ou um desejo subjacente de uma possível restauração".¹¹

¹¹ FRANCO, Thaís. *Humanas Interloquções*. (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2016, p. 11.



Exposição *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*. Foto: Leopoldo Plentz.

24

Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho é um caso ímpar na série de exposições promovidas pela FVCB e um projeto acalentado por muitos anos pela artista e colecionadora Vera Chaves. Silvio Nunes Pinto (Viamão, 1940-2005) viveu e realizou suas peças – misto de mobiliário, peças utilitárias e decorativas, através das quais manifesta a habilidade artesanal no talhe da madeira a uma forte carga imaginativa, expressiva e autoral, aliadas a um grande engenho na exploração de encaixes, montagens e articulações – em uma pequena casa agregada ao terreno pertencente à Vera Chaves. Afrodescendente, autodidata, Silvio Nunes Pinto construiu seu mundo de objetos, permeados de humor e poesia, desde os anos 1960 até sua morte, cabendo ao olhar atento de Vera Chaves e Patricio Farias a aquisição e guarda dessas peças em suas coleções. Exibida ao público entre 27 de agosto e 17 de dezembro de 2016, o projeto Silvio Nunes Pinto envolveu a limpeza, conservação e catalogação das peças, assim como um impecável projeto museográfico elaborado pela arquiteta Marcela Tokiwa, que incluiu a “reconstrução” da casinha de 10m² que servia como ateliê ao escultor. O livro-catálogo, acompanhado de um DVD com



vídeo da exposição e outros documentos, foi lançado posteriormente, em 2018, com textos de Marcela Tokiwa, Vera Chaves, Paulo Silveira, Anderson Diego de Almeida e com uma entrevista com a irmã de Silvio Nunes Pinto, Ilma Nunes de Leão, realizada por Gabriela Rodrigues. Acostumada a ver algumas peças isoladas produzidas por Silvio Nunes Pinto dispostas na residência de Vera Chaves ou na reserva técnica, devo dizer que o impacto gerado pela visão do conjunto de sua produção em *Ofício e Engenho* faz compartilhar o entendimento de Anderson Almeida, manifesto em seu ensaio *O Artífice da Memória: a imagem e o etnodesign de Silvio Nunes Pinto*, quando argumenta que a inscrição de sua produção representa “um divisor de águas na História da Arte” brasileira, ou, pelo menos, deveria representar se houvesse um olhar mais atento a potência artística, poética e conceitual de seu trabalho.¹²

25

¹² ALMEIDA, Anderson Diego. “O artífice da memória: a imagem e o etnodesign de Silvio Nunes Pinto”. In: *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. FRANCO, Thais (org.) CHAVES BARCELLOS, Vera et al. (textos). (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.

SILVIO NUNES PINTO: OFÍCIO E ENGENHO

ORGANIZAÇÃO DE MARCELA TOKIWA E VERA CHAVES BARCELLOS

Silvio Nunes Pinto (Ijuí, RS, 1940 – 2005) exerceu sua criatividade num mundo particular, dominando a técnica do entalhe com grande apuro, o que nos aponta para uma forte capacidade de observação. Suas obras, pelos detalhes em relação aos acabamentos – que vão do rústico ao sofisticado –, demonstram o respeito pelo material utilizado.

Autodidata, procurou adaptar as ferramentas ao seu manuseio, expressando uma preocupação ergonômica, o que se percebe em suas bancadas, mesas de apoio e objetos utilitários. Ingressou a estes e às suas esculturas notáveis valores estéticos.

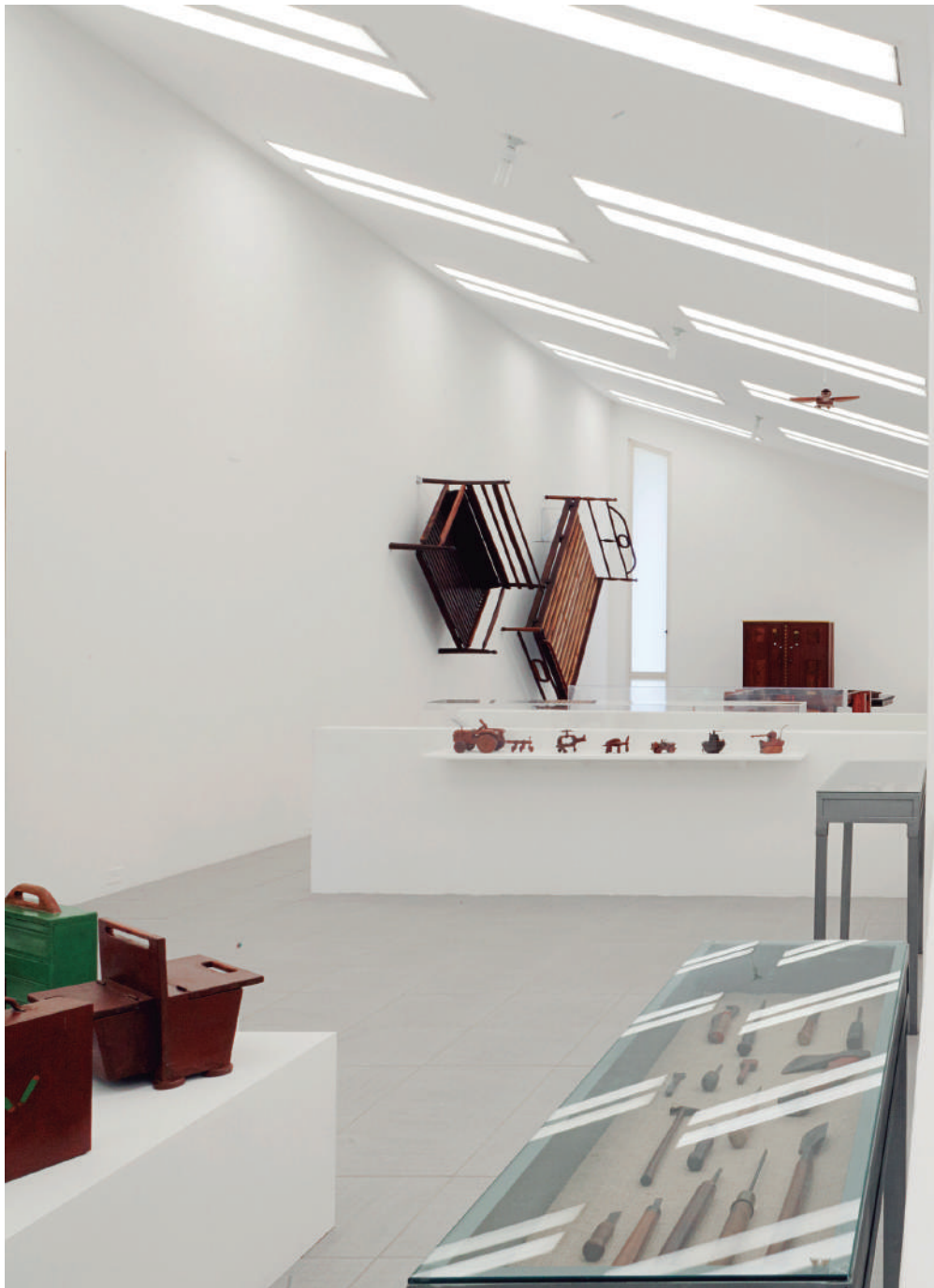
A partir dos anos 60, com extremo engenho, num processo que resulta de uma prática espéica que vai da matemática à física, elaborando, com cânones próprios, complexos exercícios geométricos e mecânicos, Silvio produziu equipamentos para trabalhos específicos, tais como sargentes, molinetes, prendedores e grampos.



O material desta mostra permaneceu durante anos, em uma pequena casa de aproximadamente 10m², onde Silvio passava seus dias ocupado no ofício de transformar matéria bruta em arte. O fato de se ter acesso à quase totalidade de uma produção – hoje incorporada à coleção da FVCB – no próprio espaço de atuação deste artista/artesão nos proporcionou uma rara oportunidade de aproximação com seu processo de trabalho. Esta exposição destaca, portanto, não apenas a diversidade das obras produzidas, mas também seu instrumental. Pensamos que o contato com todo esse conjunto pode ser extremamente atrativo ao público como uma introdução ao mundo de Silvio Nunes Pinto.

Fundação Vera Chaves Barcellos, agosto de 2016.





Vista panorâmica da exposição *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*. Foto: Leopoldo Plentz.





Exposição *Nervo Óptico: 40 anos*, na foto de entrada (ao fundo, da esquerda para a direita) estão Carlos Pasquetti, Jesus Escobar, Telmo Lanes e Clóvis Dariano; (à frente) Carlos Asp, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos e Romanita Disconzi. Foto: Leopoldo Plentz.

O ano de 2017 abre com a exposição *Nervo Óptico: 40 anos*, curadoria de Ana Albani de Carvalho, em sequência à montagem realizada no ano anterior para o Centro Cultural São Paulo. Idealizado em função da efeméride que marcou os 40 anos do grupo criador do cartazete *Nervo Óptico* em 1977 – integrado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves e Telmo Lanes –, o projeto contemplou as duas exposições, uma em São Paulo inaugurada em novembro de 2016, outra na Sala dos Pomares, em 2017. A produção e lançamento nacional do videodocumentário *Nervo Óptico: Um olhar global na solidão local*, realização da Flow Films e Ph7 Filmes e produção da FVCB, com 32 minutos de duração e foco na história e na contextualização das ações de forte caráter experimental em torno da imagem e da fotografia que caracterizaram o grupo atuante nos anos 70 em Porto Alegre, também integrou o conjunto de eventos.

Após essa exposição antológica, que contemplava a contemporaneidade da produção realizada pelos artistas vinculados ao *Nervo Óptico* nos anos 70, o segundo semestre de 2017 abre com uma proposta curatorial assinada pela dupla de artistas Laura Cattani e Munir Klamt, que investiu de forma mais intensa no espaço externo à Sala dos Pomares,



Em visita à exposição *Nervo Óptico: 40 anos*, Vera Chaves Barcellos, Ana Albani de Carvalho, Fernanda Cony, Clóvis Dariano, Telmo Lanes e Carlos Asp.



Exposição *Nervo Óptico: 40 anos*.

com trabalhos *site-specific* e *in situ*, de Antonio Augusto Bueno, Elcio Rossini, Guilherme Dable, Marina Camargo, Matta-Clark e Vera Chaves Barcellos. Com o enigmático título *Aã*, a curadoria de Ío é assumida enquanto “curadoria de artista”:

“Talvez porque nós, enquanto artistas, tenhamos o hábito de entender nossas obras como uma ideia que não se apega à forma, mas como uma onda que pode se manifestar de diversas maneiras sem perder suas características intrínsecas, é-nos mais relevante discutir as forças ou fatores que a tornaram possível do que o modo como a exposição *Aã* se manifestou neste mundo”.¹³

No livro-catálogo de exposição, o duo de curadores enfatiza o caráter criativo do processo curatorial, que, assim como o “pensamento poético da Ío” – seja ele manifesto em proposições artísticas ou em curatorias –, apresenta-se “estruturado como uma espécie de jogo”. Seguindo essa linha, o argumento curatorial é configurado a partir de dez conceitos chave: o vazio, as regras do jogo, a floresta, as trilhas, o torus, o duplo, o demiurgo, o pêndulo, a escada, o caminho, nos quais se alia uma apresentação/reflexão sobre o método e o processo curatorial ao comentário sobre as obras escolhidas. De forma mais específica, na parte textual “As Regras do Jogo”, afirmam que:

“*Aã* é marcada por obras grandes ou impactantes, circundadas por trabalhos em escala menor ou mais introspectivos. Consideramos, no todo, que a dinâmica da exposição e os jogos de significado que surgem da fricção das partes que se estabelecem é mais importante, nesse cálculo, do que as individualidades”.¹⁴

Em prosseguimento, no ano de 2018 as duas exposições de duração semestral realizadas pela FVCB exploram a ideia de apropriação, questão bastante cara ao debate artístico moderno e contemporâneo e significativamente presente em diferentes proposições artísticas que integram as coleções da FVCB.

¹³ CATTANI, Laura. KLAMT, Munir (Ío). *Aã*. (catálogo de exposição). Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018, p. 13.

¹⁴ Idem, p. 20.



Exposição Aã.

A primeira exposição, inaugurada em 7 de abril de 2018, denominada *A Condição Básica*, com organização de Vera Chaves Barcellos em parceria com Thaís Franco, explorou a noção de apropriação em seus diferentes desdobramentos – como processo, procedimento ou imagem – a partir de um conjunto de mais de 40 trabalhos, em sua grande maioria pertencentes ao acervo da FVCB. No ensaio *A Condição Básica: apropriações no universo da cultura e da arte*, Vera Chaves aponta algumas categorias vinculadas à apropriação no campo da criação intelectual ou artística, como a citação, a imitação, o plágio e a falsificação para concentrar-se nas formas mais específicas de apropriação no campo da arte, “a qual pode surgir em diferentes escalas e categoriais entre o formal e o conceitual”.¹⁵ Vera Chaves também sinaliza alguns marcos na história da arte nos quais é possível observar momentos relevantes para um debate sobre o ato de apropriar-se de objetos ou de incorporar imagens preexistentes em procedimentos como a colagem, a *assemblage*, o *ready-made*, entre outros, prosseguindo com um texto crítico à guisa de um percurso comentado sobre as obras expostas. O catálogo

¹⁵ CHAVES BARCELLOS, Vera. “A Condição Básica: apropriações no universo da cultura e da arte”. In: FRANCO, Thaís (org). *A Condição Básica*. (catálogo de exposição). Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.



Exposição *A Condição Básica*.   esquerda, *Totem*, de Patricio Farias, 2002;   direita, *Pluja Roja*, de Enric Maur , 1995. Foto: Leopoldo Plentz.

inclui ainda um pequeno texto de Aracy Amaral, publicado em 1966, cujo título dá nome à exposição *Condição Básica* e, também, o texto "*O não americano*", do antropólogo Ralph Linton, configurando, de certa forma, gestos apropriacionistas em relação a ambos.

Apropriações, variações e neopalimpsestos é a mostra que ocupa a Sala dos Pomares no segundo semestre de 2018. Com curadoria realizada pela equipe da Fundação e texto de Yuri Flores Machado, a exposição propõe-se a dar seguimento a um olhar sobre o acervo com foco no conceito de apropriação, nos processos de sobreposição de camadas e de reaproveitamentos envolvendo imagens e objetos. Segundo Yuri Machado, no ensaio que abre o catálogo da exposição, "geopolítica, economia, comunicação, literatura, história da arte e memória são alguns dos disparadores para a exposição *Apropriações, Variações e Neopalim-*



Vídeo *Nine out of ten movie stars make me cry (I'm alive)*, de Claudio Goulart, na exposição *A Condição Básica*. Encontro com Educadores em ocasião da abertura da exposição.



Exposição *Apropriações, variações e neopalimpsestos*, com destaque para *Dear 1979, Meet 1989* [Caro 1979, Conheça 1989], do coletivo Slavs and Tatars, 2011. Foto: Leopoldo Plentz.



pesestos”,¹⁶ o que confere uma dimensão política para o recorte das obras expostas. Nesse caso, uma dimensão política própria ao regime da arte, no sentido de sua eficácia em afetar os sentidos, em perturbar a lógica estabelecida para o funcionamento do sistema, com suas hierarquizações, seus regimes de visibilidade seletivos e excludentes.



Exposição *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*.

O primeiro semestre de 2019 foi dedicado à exposição antológica sobre a obra de Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdã, 2005), projeto cuidadosamente desenvolvido pela equipe da FVCB, desde a doação de quase a totalidade da obra do artista, ocorrida em 2015 ao acervo da FVCB. A mostra teve curadoria de Fernanda Soares da Rosa, integrante da equipe de trabalho da Fundação. Fernanda realizou uma adensada pesquisa sobre a produção de Goulart, inclusive desdobrada em sua dissertação de mestrado em Artes Visuais pela UFRGS¹⁷ e na organização da mostra que apresentou mais de 60 trabalhos do artista brasileiro. Com uma diversificada produção em fotografia, colagem, desenho, videoarte, instalação, livro de artista e arte postal, além de

38

¹⁶ MACHADO, Yuri Flores. “Apropriações, variações e neopalimpsestos”. In: FRANCO, Thais (org). *Apropriações, variações e neopalimpsestos*. (catálogo de exposição). Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.

¹⁷ A dissertação de Fernanda Soares da Rosa foi defendida em 2018 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração de História, Teoria e Crítica, com o título “Claudio Goulart: o arquivo como memória” e está disponível online: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/190060>

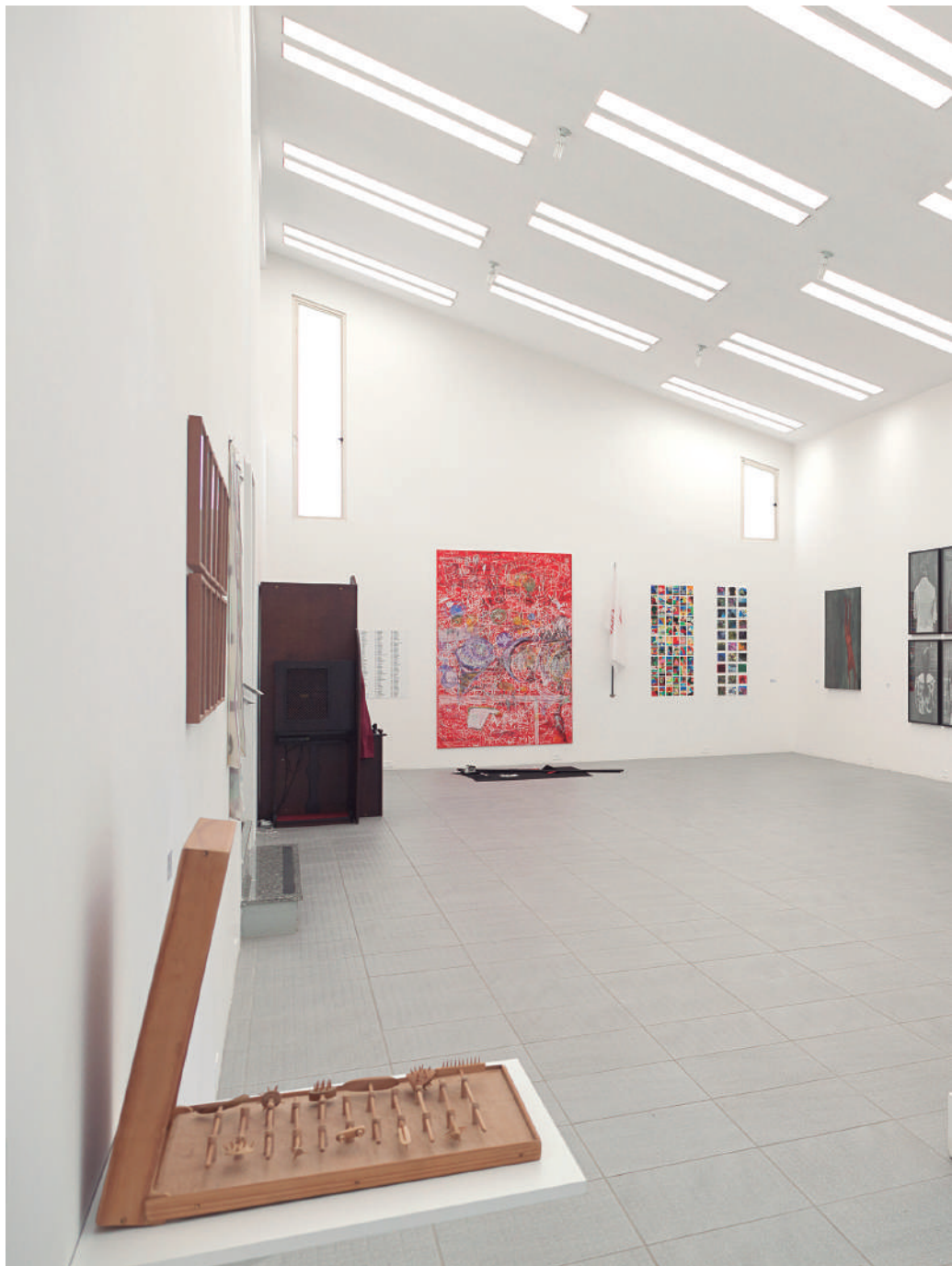


Exposição *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto.*

registros de intervenção urbana, de exposições, de performances e de projetos de vídeo exibidos na exposição, a curadora sinalizou – com o título *Quando o horizonte é tão vasto* – seu empenho em realizar a complexa tarefa de apresentar uma visão-síntese sobre uma produção que alia perspectiva política e potente dimensão poética. A publicação de um livro-catálogo acompanha a mostra, incluindo, além do ensaio curatorial de Fernanda Rosa, uma biografia artística de Claudio Goulart e farta documentação visual sobre a montagem e as obras expostas.¹⁸

Em agosto do mesmo ano, abre a exposição *Eu estou aqui agora*, curadoria de Elaine Tedesco e Luísa Kiefer, reunindo obras produzidas entre os anos 1970, 80 e 90, em sua maioria pertencentes ao acervo da Fundação. Nomes como Antoni Muntadas, Dione Veiga Vieira, Mario Ramiro, Lenora de Barros, Vera Chaves Barcellos, Patricia Francisco, Regina Vater, Patricio Farias, 3Nós3, Heloisa Schneiders da Silva e Domènec, além de convidados como Alexandre Copês, Glaucis de Moraes, Marlies Ritter, Lia Menna Barreto, Samy Sfoggia, Fernanda Gassen, Marina Camargo, entre outros, integram a lista de artistas com obras escolhidas por Tedesco e Kiefer. Como o título sinaliza, as questões da presença e do tempo vivido operam como noções chave e costuram as conexões estabelecidas através da disposição das obras no espaço expositivo. O tempo que quer ser presença é denso e exige uma perspectiva que contemple

¹⁸ ROSA, Fernanda Soares da. "Quando o horizonte é tão vasto". In: FRANCO, Thais (org). *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto.* (catálogo de exposição). Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2019.



Exposição *Eu estou aqui agora*. À esquerda, *Coçadores*, de Patricio Farias, 1995; à direita, registro da performance *Momento vital*, da artista Vera Chaves Barcellos, 1979. Foto: Leopoldo Plentz.



a dimensão política e social do momento vivido. A co-curadora Luísa Kiefer reforça: “Eu estou é presença, aqui é nesse lugar; agora é nesse tempo. No percurso da exposição, tempo e presença são estruturantes. Construímos uma exposição que fala sobre o aqui e o agora a partir das obras e de suas relações com diferentes tempos”.¹⁹ É interessante observar que, assim como no catálogo da exposição *Aã*, curada pelo duo de artistas Laura Cattani e Munir Klamt, também nos textos da publicação que acompanha *Eu estou aqui agora*, as duas curadoras – que pertencem a diferentes gerações, sendo uma reconhecida como artista, enquanto a outra atua como crítica e curadora – enfatizam as reflexões sobre o processo curatorial e não somente argumentação sobre os critérios, os conceitos ou uma narrativa comentada sobre um possível percurso para a montagem das obras no espaço de exibição. Em seu texto individual, Elaine Tedesco considera que o momento da exposição representa um tipo de reativação da obra, abrindo um novo leque de possíveis leituras e conexões a partir de sua disposição no espaço da galeria, ativada pelo olhar e pela presença do público.

“Na montagem da mostra, as obras saem de seu estado de pausa, de sua dormência. Seus mundos são postos em movimento. Os eixos de mobilidade do lugar aonde se expõem, lançam rastros de intenções e de ideias que se mesclam e contaminam a perspectiva de visão da verdade de cada uma delas.”²⁰

42

A guisa de conclusão, retomo o propósito inicial e motivador deste artigo, o qual consiste em perceber a partir da descrição de aspectos elementares de cada exposição um possível perfil curatorial manifesto pela programação da FVCB ao longo desses últimos seis anos. Tenho interessado-me, especialmente, pelos aspectos metodológicos do trabalho com as exposições, considerando tanto as etapas que se desenrolam atrás das cenas, quanto o que, de forma simplificada, chamarei de “resultado que vem a público”. A passagem entre uma situação e outra, isto é, o conjunto de procedimentos que integram as fases de concepção, projeto, montagem até a etapa de visitação e a oes de media o junto ao público pode ser avaliada em termos de finalidades da exposi o, prioridades

¹⁹ TEDESCO, Elaine. KIEFER, Luisa. “Eu estou aqui agora”. In: FRANCO, Thais (org). (catálogo de exposi o). Viamão: Funda o Vera Chaves Barcellos, 2019, p. 36.

²⁰ Idem, p. 54.



Exposição *Eu estou aqui agora*. À esquerda, vídeo *Retratos da Vó Ana*, de Patrícia Francisco, 2008; ao centro, *Ensaio a pedra*, de Camila Leichter, 2017. Foto: Leopoldo Plentz.

estabelecidas pela curadoria em comum acordo com a filosofia de trabalho da instituição, meios empregados e destinação de público. Na maioria dos casos, trata-se de um contrato explicitado entre as partes – gestores da instituição, curadores convidados, público especializado, visitantes em geral – pleno de subentendidos.

Em linhas gerais, consideramos que a Fundação opera com um registro comunicacional e estético como fundamentos norteadores de sua política de exposições. Por registro estético, entendo a importância conferida ao encontro com a obra, a experiência do visitante com a obra mesma. Do ponto de vista comunicacional, observo que a FVCB prioriza a informação aliada a uma postura de questionamento a ser suscitada no espectador por sua relação com as obras no espaço de exposição. Estabelecer novas conexões – conceituais, formais – em chave crítica, colocando as obras em diálogo no espaço de exposição, distingue a linguagem através da qual as diferentes exposições organizadas pela FVCB encontram um repertório comum.

MUNTADAS/SILVEIRA.

Diálogos. Mundo, Arte, Vida.

Pablo Santa Olalla

MUNTADAS / SILVEIRA. DIÁLOGOS foi a primeira exposição conjunta de Regina Silveira e Antoni Muntadas, cujas trajetórias têm pontos comuns significativos, como o movimento constante, a experimentação e o olhar sempre à frente.

Embora Muntadas e Silveira tenham mantido uma longa relação de amizade, que começou nos anos setenta e continua até hoje, seus projetos não têm dialogado tão diretamente quanto o fazem aqui. A proposta curatorial foi desenvolvida numa espacialidade dispersa, dividida em três núcleos: MUNDO, ARTE, VIDA. Os dois primeiros foram exibidos respectivamente no térreo e no mezanino da Sala dos Pomares da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), em Viamão;* e o terceiro na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Esses conceitos gerais procuraram articular as três linhas de sentido abertas à interpretação, com a vontade de que fosse o/a visitante atento/a quem as concretizasse na observação dos diálogos entre as propostas artísticas. Contudo, a abertura da conversa pôs em relevo o quanto essa era necessária, já que as relações conceituais e perceptuais entre os trabalhos saltam à vista. Mas, se a troca entre projetos é quase inédita, tenho a certeza de que os artistas têm falado muito um ao outro ao longo dos anos. E intuo que seus diálogos sempre estiveram e estão marcados pela atualidade, partilhando informações e perspectivas. Silveira e Muntadas fazem um discurso do tempo presente, sabendo do passado, mas sobretudo projetando-o para o futuro.

44

*As ilustrações que seguem são da exposição na Sala dos Pomares da FVCB, em Viamão.





**ATENÇÃO:
PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO**







Mesa executiva 1 e 2, de Regina Silveira, serigrafia, 1975. Coleção da artista. Cortesia Luciana Brito Galeria.

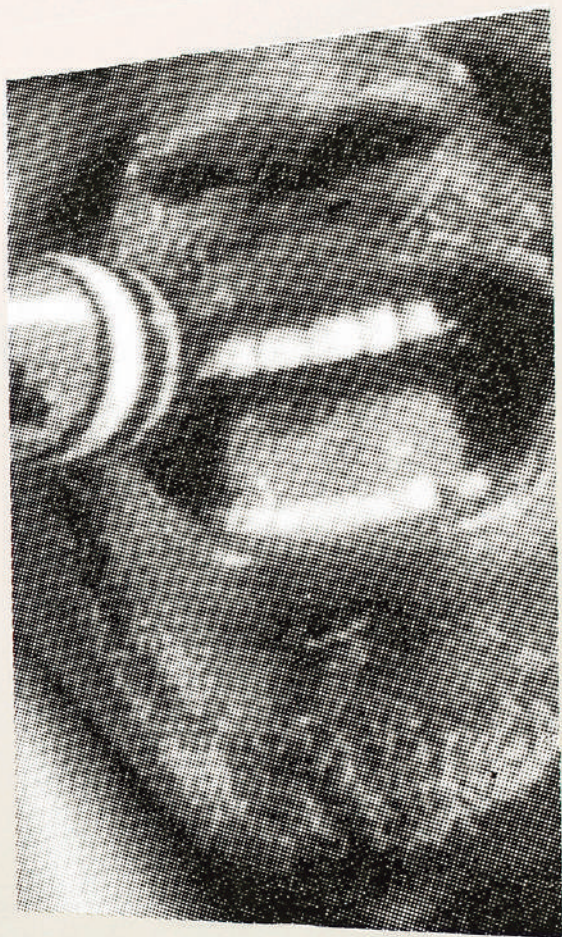
Na página anterior, vista do início da exposição, com destaque para a obra *Atenção*, de Antoni Muntadas, 2002.



Acima, *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, e abaixo, *España va bien*, de Antoni Muntadas, serigrafias, 1999. Coleção FVCB.

Na página seguinte, destaque para a série fotográfica *Portraits*, de Antoni Muntadas, 1995. Cortesia do artista.



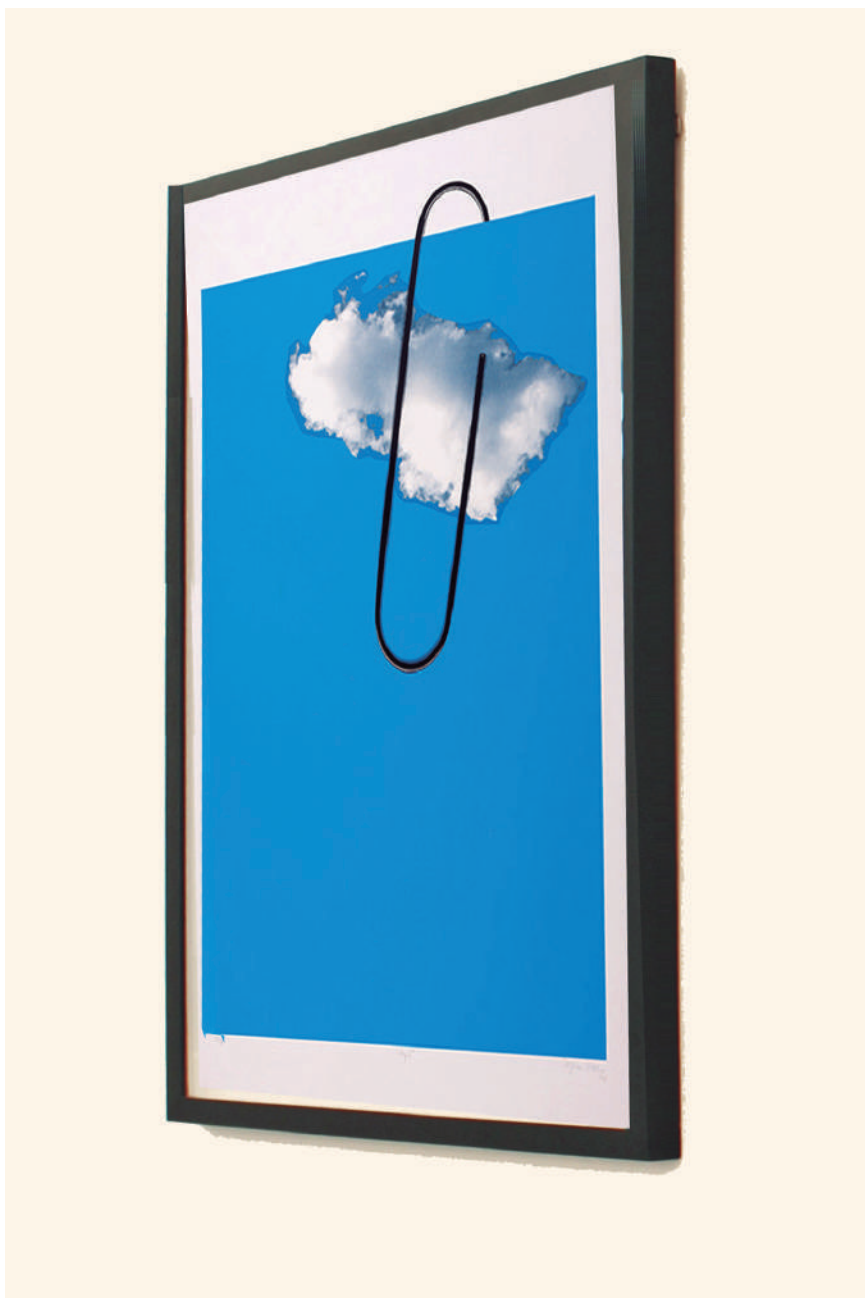






Ao fundo, *Pintar es fácil*, de Antoni Muntadas, impressão digital em vinil adesivo [cópia de exposição], 1989. Cortesia do artista. À frente, *Projecte / Proyecto / Project*, de Antoni Muntadas, impressão digital, 2007. Cortesia Regina Silveira.

Na página anterior, à esquerda, *B + P* (acima) e *B + B + A* (da série *Dealings*), de Antoni Muntadas, litogravuras, 2003. Cortesia Galeria Luisa Strina. À direita, *To be continued... Latin American puzzle*, de Regina Silveira, vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica, 1998. Coleção da artista. Cortesia Luciana Brito Galeria.



Azul, de Regina Silveira, serigrafia, 2008. Coleção da artista. Cortesia Luciana Brito Galeria.

Na página seguinte, *In Absentia M.D. Bottle Rack*, de Regina Silveira, vinil adesivo e pedestal de madeira, 2009. Coleção da artista. Cortesia Luciana Brito Galeria.





Ações educativas com arte contemporânea na Sala dos Pomares

Margarita Santi Kremer

O texto abaixo tenta cobrir vários anos das atividades do programa educativo da FVCB não contemplados nos números anteriores da *Revista Pomares*. Assim, faremos um retrospecto das atividades levadas a termo a partir de 2014 até o presente.

O ano de 2014 foi de celebração dos dez anos de existência da Fundação Vera Chaves Barcellos. O ano iniciou com o projeto curatorial de Adolfo Montejo Navas, correspondendo ao tema da 12ª *Semana dos Museus* do IBRAM: coleções criam conexões. A exposição *Fotografia Transversa* oportunizou, através de duas coleções, a do curador e a da FVCB, e também com obras de artistas convidados, um diálogo enriquecedor, contaminado de sentidos, onde acompanhamos o salto estético dos artistas, das imagens e da cultura do nosso tempo. No âmbito específico da educação, colaboramos com o Programa Nacional Biblioteca da Escola, ocasião em que foram doados catálogos da artista Vera Chaves Barcellos para as direções e coordenações pedagógicas da região, além da doação de materiais educativos e catálogos das exposições para as bibliotecas escolares. O curso de formação docente e o material educativo *Fotografia Transversa, o valor das imagens e percursos educativos possíveis* tiveram como meta o uso da tecnologia. A máquina fotográfica, o celular, o computador sendo utilizados como ponto de partida, localizando esse processo de transformação tecnológica revolucionário no contexto social em que ele ocorre, ou seja, em casa, na escola e no museu.

58

No segundo semestre desse mesmo ano, na exposição *Um Salto no Espaço*, organizada a partir da obra de Yves Klein (Nice, 1928 – Paris, 1962), *Um salto no vazio* (1960), o espaço foi abordado de diversas maneiras,

tanto em sua forma mais literal, sua ocupação física, como de uma forma conceitual ou metafórica. Pudemos visualizar desde o espaço real a sua representação virtual, do espaço íntimo, ao espaço urbano, do universo psicológico ao território social, da reconstrução ficcional ao documento do real, do cheio ao vazio, do sólido ao etéreo, da presença material ao jogo da imaginação. O programa educativo tomou como desafio fazer todos os visitantes e, principalmente, o público das comunidades escolares enxergarem a sua cidade e a si próprios, o espaço que ocupam ou querem ocupar, por vários ângulos, passando a ter um olhar tão crítico quanto contemplativo do lugar em que vivem ou que desejam viver. O nosso objetivo atingido satisfatoriamente foi realizar um trabalho pedagógico instigante, oferecendo aos nossos estudantes e professores uma nova perspectiva sobre o espaço, para que se tornem sujeitos do olhar e do habitar conscientes. Durante os encontros do curso de formação continuada para os docentes, aprofundamos os processos de avaliação em Arte/Educação dos grupos participantes.

Em 2015, iniciamos a programação da Sala dos Pomares com uma exposição individual do artista Nelson Wiegert, onde toda a galeria do térreo foi ocupada pela série de fotografias de grande formato em preto e branco, denominadas *Fórmulas Abstratas*. Os trabalhos reproduzem as suas intervenções sobre fórmulas matemáticas que eram deixadas rabiscadas depois das aulas no quadro negro de uma sala do Instituto de Mineralogia e Física de Munique. No mezanino, foram expostos trabalhos anteriores como desenhos, colagens e também fotografias para melhor entendimento do processo do artista. *Fórmulas Abstratas* apresentou um acerto de contas do artista com as suas frustrações em relação à Matemática, possibilitando um caminho para discutir as dificuldades de aprendizagem dos alunos e o trabalho dos professores. Tais obstáculos, reflexos, não só da violência das sociedades contemporâneas, mas também das normas impostas pela violência simbólica da cultura da escola – que impõe valores e conhecimentos tidos como universais e que não estabelecem diálogo com o conhecimento dos alunos, frequentemente, conduzindo-os ao fracasso escolar. A interdisciplinaridade é uma das maneiras de abordar os componentes curriculares, as áreas de conhecimento e os temas contemporâneos em uma perspectiva integrada, tal como indicam as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica. A escola e o museu, no desempenho das suas funções de educar e cuidar, devem acolher os alunos dos diferentes grupos sociais, buscando construir métodos, estratégias e recursos de ensino que

melhor atendam às suas características cognitivas e culturais. Acolher significa garantir as aprendizagens propostas no currículo para que o aluno desenvolva interesses e sensibilidades que lhe permitam usufruir dos bens culturais disponíveis na comunidade, na sua cidade, e que lhe possibilitem, ainda, sentir-se como produtor valorizado desses bens. Ao lado disso, a escola e a Fundação Vera Chaves Barcellos são, por excelência, ambientes onde é possível ensinar e cultivar as regras do espaço público que conduzem ao convívio democrático com as diferenças, orientado pelo respeito mútuo e pelo diálogo. São espaços onde os alunos têm condições de exercitar a crítica e aprender a assumir responsabilidades em relação ao que é de todos. Nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem, marcamos a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético. Com a participação e o envolvimento dos alunos e professores de várias áreas do conhecimento, como a física, a química, a matemática, a história, a filosofia e as linguagens, foram conseguidos resultados muito satisfatórios nas produções em sala de aula. Temos convicção que a escola e a FVCB contribuíram para que os alunos construíssem identidades plurais, menos fechadas em círculos restritos de referência, ampliando os seus repertórios e formando, sem dúvida, sujeitos mais compreensivos e solidários.

No segundo semestre de 2015, chegamos à décima edição semestral e consecutiva do Curso de Formação Continuada em Artes para professores, educadores e demais interessados. A formação do professor de arte tem de lidar com as complexas questões da produção, da apreciação e da reflexão do próprio sujeito, o professor, e das transposições das suas experiências com a Arte para a sala de aula com seus alunos. Além dessa peculiaridade inerente ao objeto do conhecimento, é preciso, também, propiciar situações para que o professor possa conhecer os outros sujeitos do processo: as crianças, os jovens, seus alunos. Entender como crescem e se relacionam com o meio social e cultural. Descobrir desejos, escutar as demandas concretas do aluno e do professor em seu cotidiano escolar. Durante a exposição *Destino dos Objetos*, com a curadoria de Eduardo Veras, entendemos o significado de uma coleção e do colecionar objetos e imagens, a dedicação de coletar, pesquisar e guardar. Os alunos e professores puderam elaborar cenários diferentes para a produção e veiculação de seus bens culturais a partir da construção e circulação dos conhecimentos produzidos. A FVCB exerceu o papel de ampliar as nossas percepções do que seja a arte atual, além de ampliar e permitir leituras novas das nossas experiências cotidianas.



Ação educativa na exposição *Apropriações, variações e neopalimpsestos*.

Em 2016, iniciamos o programa *Humanas Interloquções da Educação em Arte* para acompanhar a exposição *Humanas Interloquções*, que, com a curadoria de Thaís Franco, propunha uma reflexão sobre a representação do corpo e sobre a presença da figura humana na arte contemporânea. A mostra instigava a pensar a respeito de como cada indivíduo é único em seu universo particular, expressando, de diversas formas, sentidos, gestos, sentimentos e posições frente ao mundo e a si mesmo. Para desenvolver o curso de formação continuada em artes e elaborar o material educativo, utilizamos categorias de acordo com a concepção da mostra, constituída por diferentes segmentos temáticos: a construção do indivíduo; o corpo que fala, o corpo que pensa; o corpo sagrado e o culto ao corpo; partes do corpo, partículas e particularidades; movimento, reflexo (ação, reação, instinto); massificação, não identidade, aglomerações, corpo sem rosto versus sociedade, cultura, identidade. Cada proposta de atividade foi criada de forma a promover uma educação voltada para diversidade cultural e para a pluralidade dos indivíduos, que é a "base da educação para a paz".¹ O curso teve como destaque a aula da Professora Dra. Paula Ramos e o material educativo foi constituído por uma linha do tempo, apresentando detalhes de algumas obras selecionadas, com

¹ MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: UNESCO/CORTEZ, 2000.



Ação educativa na exposição *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*.



fatos da história da arte e a representação do corpo da década de 1960 até momento da exposição.

Em agosto do mesmo ano, apresentamos a exposição *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho* com organização de Vera Chaves Barcellos e da arquiteta Marcela Tokiwa. A exposição mostrou um quase apanhado completo de sua produção hoje pertencente à coleção. A obra do afro-brasileiro Silvio Nunes Pinto (Viamão, 1940-2005) nos permitiu desenvolver um programa educativo para promover uma educação voltada à valorização da produção local, das raízes e do patrimônio cultural e imaterial da cidade histórica de Viamão no marco de seus 275 anos. Apresentamos um material educativo em formato de jogo da memória que propunha uma forma lúdica de aprendizagem e assimilação da obra e vida do artista. O objetivo foi abordar a evolução do conhecimento técnico do artista e as suas relações com o contexto sociocultural em que as obras foram elaboradas. Inspirados no artigo 8º dos Direitos Culturais da Declaração de Friburgo,² acreditamos ter dado ao conhecimento de diversos públicos, a significativa obra do artista viamonense, promovendo o direito de desenvolvimento cultural da comunidade a qual ele pertenceu.

Em 2017, a Sala dos Pomares recebeu a primeira exposição produzida com o acervo da FVCB e realizada no Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Ana Albani de Carvalho, para marcar a trajetória e a atuação do grupo Nervo Óptico, durante a década de 1970, em Porto Alegre, RS. A exposição *Nervo Óptico: 40 anos* assumiu a veiculação do texto manifesto lançado em dezembro de 1976, e a exposição *Atividades Continuadas*, do mesmo ano como marco temporal, reunindo obras produzidas pelos artistas que integraram o grupo. O material educativo utilizou-se de pares temáticos: arte/vanguarda; centro/periferia; comunicação/novas tecnologias; imagem/objeto; comunicação/incomunicabilidade; ser humano/natureza; memória/perspectiva; política/resistência. Além das propostas de atividades para os alunos, baseadas nesses eixos, foram incluídas no material leituras e filmes indicados, uma lâmina reproduzindo o primeiro cartazete Nervo Óptico e imagens das obras dos artistas na exposição.

No segundo semestre desse ano, em uma proposta inovadora, promovemos o embate de ideias em uma curadoria de artista com o duo

² In: MEYER – BISCH, Patrice e BIDAULT, Mylène. *Afirmar os direitos culturais – Comentário à Declaração de Friburgo*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2014. 168p. Coleção Os Livros do Observatório, dirigida por Teixeira Coelho, p. 23.

Ío, formado por Munir Klamt e Laura Cattani na exposição *Aã*. Com a afirmação dos dois curadores artistas de que a exposição foi um sistema aberto, com o entendimento que a FVCB era um espaço-tempo complexo e misterioso, foram produzidos vários projetos de artistas convidados. As obras foram projetadas, tanto para ocupar o interior da Sala dos Pomares, como a área externa da FVCB, o pomar e todo o seu entorno. Os encontros do curso de formação continuada em artes foram enriquecidos pela presença dos artistas e pelos desafios das suas propostas. As visitas exigiram um tempo de envolvimento e experiências no ambiente, interagindo com os artistas e suas obras, resultando e um intenso fórum de relatos, tanto das experiências vividas, como das produções escolares realizadas sobre o impacto das dinâmicas e os conteúdos das propostas educativas.

Em 2018, a equipe da FVCB iniciou as suas pesquisas sobre apropriações no universo da cultura e da arte. O título da primeira exposição desse ano, *A Condição Básica*, organizada por Vera Chaves Barcellos, a partir de uma sugestão de Thaís Franco, surgiu também de uma apropriação textual: um ensaio da teórica e crítica de arte Aracy Amaral, datado de 1966, onde ela compõe o seu texto utilizando montagens, cortes e pontuações de diversos gêneros textuais, desde prosaicas notícias de jornais, até escritos de autores consagrados da crítica e da literatura.³ O Programa Educativo teve como objetivo que professores das diversas áreas do conhecimento passassem a dominar alguns conceitos que transitam no campo da arte contemporânea, tais como a apropriação e a intertextualidade. Consideramos que, durante o processo de aprendizagem, o estudante tenha consciência de suas escolhas e dos conteúdos que poderão instrumentalizá-lo no caminho de conhecimentos específicos, sabendo, ele mesmo, encontrar as próprias referências. No material educativo, incluímos uma das obras de videoarte do artista Claudio Goulart abordando questões de hibridismo cultural. O curso de formação continuada teve um significativo número de professores participantes.

Em continuidade a *A Condição Básica* e utilizando, igualmente, como ponto de partida o procedimento de apropriação artística, mas em uma nova perspectiva, apresentamos a exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*, com curadoria e organização da equipe da FVCB.

³ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x burger*. São Paulo: Editora Nobel, 1983.

Como os antigos pergaminhos, que eram raspados pelos escribas para reutilizá-los, revitalizá-los e ressignificá-los, as obras apresentadas na exposição são o que poderíamos nomear *Neopalimpsestos*. Arte enquanto ressonância de contextos socioculturais, que, mesmo separados pelo tempo, possuem ligações entre si, desvendadas pelo recorrente fazer dos artistas visuais. Nesse sentido, as apropriações, as variações e os neopalimpsestos, rerraspados incessantemente durante a longa história da cultura, renovam a noção humana de solidariedade, imprescindível ao atual momento histórico do planeta. Uma continuidade transtemporal que tem assegurado a vitalidade da arte. O programa educativo contou com a participação da artista Elaine Tedesco no primeiro encontro com os professores, apresentando a sua obra, especialmente construída para a exposição *Mira el mirador* (2018), inspirada em construções da Floresta Negra utilizadas por caçadores. A obra da artista oferece ao espectador duas possíveis camadas de interpretação: a obra em si, enquanto instalação, uma construção de madeira na área externa da FVCB; e a obra em interação com o espectador, como uma generosa reorganização do mirar e do contemplar. A observação amorosa como forma de conhecimento e de acesso ao mundo, uma sofisticação do olhar humano sobre si mesmo e sobre a paisagem circundante da Sala

Visita guiada na exposição *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*.





Crianças observam as obras da exposição *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*.

dos Pomares. No material educativo, novamente, incluímos uma lâmina com a obra de Claudio Goulart, *Flags* (1978), no intuito de introduzir a obra desse artista no repertório visual dos professores e estudantes do nosso programa.

Iniciamos o ano de 2019 com a exposição individual *Claudio Goulart: quando o horizonte é tão vasto*, com a curadoria de Fernanda Soares da Rosa. Artista brasileiro, radicado em Amsterdã desde meados da década de 1970, onde desenvolveu a maior parte de sua obra transitando pelas mais variadas técnicas e linguagens artísticas, como a colagem, a fotografia, o vídeo e a arte postal; utilizando processos complexos de apropriação, que passaram por imagens históricas, pela mídia de massa e pelo cinema. Além disso, há um evidente componente político e social que povoa a obra do artista com temas caros à sociedade ocidental do final do século XX: a incomunicabilidade humana, as guerras, a luta pelo poder, o desenraizamento geográfico e a alienação política das massas. O Programa Educativo planejou o curso de formação continuada e o material educativo *Quando a poética é tão vasta* em diálogo estreito com a exposição, selecionando as obras do artista e outras análogas que apresentassem esses temas aos professores e estudantes. Pensamos que essas obras são passíveis de uma generosa analogia com a obra de

Claudio Goulart, cuja poética pode nos levar à suavidade da poesia em um mundo que insiste em escondê-la. Essa conjunção realidade/poesia convive em sua poética, perpassando grande parte de sua obra. Ela estaria justificada em uma essência vital: a necessidade da arte para o ser humano, como uma chave de leitura de um mundo mergulhado em uma infundável disputa por poder. Claudio Goulart remonta, em suas obras, esse (nosso) mundo, intercalando arte e poesia, nunca se eximindo de denunciar suas injustiças e brutalidades, fenômenos que interessam sobremaneira ao professor, tendo em vista os acontecimentos do presente século. No fórum de relatos dos professores, pudemos constatar que as nossas sugestões de músicas, filmes, obras literárias e as atividades propostas resultaram em ricas inspirações para os debates e produções em sala de aula. Quando a poética é tão vasta, os horizontes também tornam-se, mesmo que enfrentemos contextos sociais e políticos que nos pareçam estreitos e obtusos.

No segundo semestre do ano, elaboramos o programa educativo *Nós estamos aqui agora*. A abordagem que utilizamos transitou pelo entendimento que as obras que compuseram a exposição estabeleceram um constante interesse pelo endereçamento das questões contemporâneas, ou seja, a relevância do nosso atual momento histórico e social em sua concepção curatorial. A curadoria conjunta da artista e professora Elaine Tedesco e da pesquisadora Luisa Kiefer teve um processo diferenciado. As obras dessa exposição parecem atuar como cartas endereçadas a nós, elas exigem-nos uma ou várias respostas, elas reivindicam, não somente a nossa atenção, mas, principalmente, a nossa presença. O uso da primeira pessoa no título da exposição *Eu estou aqui agora* anuncia a tomada de posição de um sujeito político *in situ*. A obra *Momento Vital* (1979), de Vera Chaves Barcellos, abre o material educativo, assim como, a expografia da exposição, procurando encadear essa viagem relacional com outras poéticas presentes na Sala dos Pomares. O objetivo desse material educativo foi auxiliar o trabalho de professores e de estudantes, o que nos levou a imaginá-lo, não somente como uma defesa dos nossos lugares e de nossas presenças enquanto individualidades, mas também como um elogio ao coletivo, razão histórica da existência da educação e do magistério. Consideramos a miscibilidade da arte-educação um dos seus atributos mais valiosos em nosso presente histórico. Utilizamos, assim, o material educativo em nosso Curso de Formação Continuada em Artes em primeira pessoa do plural. As respostas positivas por parte dos professores e estudantes impulsionam-nos a dar continuidade ao nosso programa.

Em 2020, celebramos os nove anos de atuação ininterrupta do Programa Educativo da FVCB. A exposição *MUNTADAS/SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida.*, com a curadoria do espanhol Pablo Santa Olalla, é um projeto de uma espacialidade dispersa e dividido em três núcleos: "mundo" e "arte", exibidos no térreo e no mezanino da Sala dos Pomares da FVCB, em Viamão; e "vida", exibido na Bolsa de Arte, em Porto Alegre. A história e o diálogo partilhados por Antoni Muntadas e Regina Silveira, nas palavras do curador da exposição, é, também, a história da internacionalização do campo das artes, que os dois artistas assumiram desde um posicionamento consciente e analítico. No dia 17 de março, ficamos impossibilitados de realizar a abertura da exposição ao público, todavia, lançamos o material educativo e a visita virtual, ambos disponibilizados no site da FVCB. Desejamos, em um futuro próximo, receber os visitantes, observando todas as medidas necessárias à saúde e à segurança.



Material Educativo A Condição Básica, 2018.

“Queria ser a professora que eu gostaria de ter!”

Eduardo Veras entrevista Téli Waldraff

Fincada em um vaso de cerâmica, a planta de pano – vermelha, verde e roxa – se contorce saborosamente. O skate perde a função original enquanto sua superfície se deixa revestir, cada milímetro, por miudezas coloridas. Espirais, círculos e linhas definem sobre o papel uma inesperada paisagem, íntima da abstração. O pequeno adesivo, desses que os adolescentes grudam nas janelas do quarto, convida em letras pretas sobre fundo laranja: “Dê alegria!”.

Não é apenas o tom exclamativo; nas partes e no todo, a obra de Téli Waldraff parece ecoar os versos de Arnaldo Antunes: “Eu vou sair da beira do abismo / E dançar e dançar e dançar / A tristeza é uma forma de egoísmo / Eu vou te dar, eu vou te dar, eu vou te dar / Eu vou te dar alegria”.

Desde os anos 1980, com extensa série de exposições individuais e coletivas, a artista vem criando trabalhos que buscam celebrar a existência, cultivar as germinações da natureza e preservar o sentimento de contentamento, seja em desenhos, pinturas, colagens, objetos, ou em apropriações. Nenhum tolo oba-oba por aqui. A alegria, já se disse, é a prova dos nove – e calha de ser também uma forma plausível de ação pública e enfrentamento político.

Na entrevista que se apresenta a seguir, Téli Waldraff, nascida Teresa em 1959, em Sinimbu, interior do Rio Grande do Sul, revisa parte de seu percurso como artista e, com especial interesse, a formação e a atividade como professora. Ela trabalhou no Colégio João XXIII, no Santa Rosa de Lima, na Faculdade de Educação da UFRGS, no Educativo da Bienal do Mercosul e na Fundação Bradesco de Gravataí, oferecendo também cursos e oficinas independentes.



Jacaré em vigília, de Têti Waldraff, skate e materiais diversos, 2004. Coleção FVCB. Foto: Thaís Franco.

No cerne dessa conversa, realizada por e-mail, em julho de 2020, Têti comenta o imbricamento entre a criação artística e a docência e sublinha a importância de entrar sempre em sala de aula com respeito, coragem e entusiasmo, para, adiante, sair cansada, mas um cansaço bom porque feito de alegria.

EDUARDO VERAS: *Comecemos pelo que seria o começo: mãe, pai, família, infância...*

TÊTI WALDRAFF: Minha mãe se chamava Iris Helma Waldraff. Nasceu em 1927, em Santa Cruz do Sul, e faleceu em 1973, em Sinimbu. Meu pai se chamava Xavier João Afrodisio Waldraff. Nasceu também em 1927, em Gaurama, Getúlio Vargas, e faleceu em 2001, em Porto Alegre. Tenho dois irmãos e duas irmãs. Todos vivos! Minha mãe casou pela primeira vez em 1949, com Rubem Tatsch, com quem teve seu primeiro filho, Luiz Fernando, em 1950. Um acidente fatal num cruzamento de trens, em Santa Cruz do Sul, tirou a vida de Rubem. Minha mãe, viúva, assumiu o comando do Expresso Marabá, empresa de caminhões de transporte de propriedade do marido, ficando no comando dos negócios até 1953, quando vendeu a empresa. Foi um grande desafio para ela. Guerreira, decidida e dinâmica, venceu com sucesso. Em 22 de março de 1955, casou-se com Xavier. Ele era recém-formado em Medicina, em Curitiba, e fora convidado a trabalhar em Sinimbu, substituindo o dr. Stork, que adoecera. No primeiro ano, meu pai ia de Santa Cruz para Sinimbu todos os dias, até que se mudaram para lá. Por mais de 20 anos, ele foi o único médico local.



Intervenção gráfica em japonês... ikebana #17, caneta posca sobre folhas de calendário, 24,5x105,5cm, 2016. Coleção Charles e Fanny Fuerstenau. Foto: Fábio Del Re.

Em março de 1956, nasce minha irmã Fanny Helena. Em fevereiro de 1957, nasce minha irmã Rosemarie. Em maio de 1959, nasço eu. Em novembro de 1961, Antonio Adolfo. Meu pai fez o parto da Fanny Helena, o da Rosemarie, o meu e o do Antonio Adolfo. Um pai médico corajoso!

Ele também era filho de médico. Meu avô, Antonio, tinha vindo da Alemanha em 1918, estabelecendo-se em Gaurama. Fez a faculdade de Medicina em Porto Alegre aos poucos, trabalhando no comércio em Gaurama e juntando dinheiro para pagar os estudos. Ia, de tempos em tempos, a Porto Alegre.

Fomos uma família unida e muito feliz até 1973, ano em que minha mãe faleceu de um câncer fulminante. Meu pai fez a cirurgia em 31 de janeiro de 1973, ela faleceu em 8 de julho. Naquele tempo, essa doença não tinha muitas opções de tratamento e não foi possível fazer muito para salvá-la.

Em maio de 1973, meu pai e minha mãe viajaram para a Alemanha, cumprindo um desejo grande dela, que era conhecer os familiares de meu pai. A viagem durou menos do que o previsto, pois ela foi se debilitando ao longo dos dias. Alguns passeios, alguns encontros e muitos dias acamada. O álbum da viagem e o diário, eu que herdei.

O falecimento dela foi doloroso demais para nós, filhos, e, principalmente, para meu pai. Ela era o motor da casa. Cuidava de tudo e de todos. Ela adorava cultivar os jardins e as folhagens, com muitos vasos dentro de casa. Nesse cuidar e cultivar os jardins, nós, filhos, estávamos sempre envolvidos. Era uma alegria ver tudo ficando bonito colorido e florido. Da



cozinha, ela não gostava. Nos jardins, sentia-se feliz e nos envolvia, os cinco filhos juntos, cada um fazendo uma parte: cortar grama, pintar as pedras, recolher a grama cortada. A mãe trabalhava também sem parar.

Foram tempos lindos, cultivando e cuidando de todos os recantos, principalmente nas férias de verão. No jardim, havia um grande pé de cinamomo. Naquela árvore, cada um de nós tinha o seu lugar.

Consegues mais ou menos localizar o que, ainda na infância, teria despertado em ti o interesse pela arte e pela criação artística?

Guardo na memória muitas experiências que, hoje, localizo como desencadeadoras dos meus processos de criação artística.

Na sala do Jardim de Infância, no Colégio Nossa Senhora da Glória, em Sinimbu, havia um palquinho feito de madeira e tecidos, com uma linda cortina vermelha, que a gente abria e fechava para apresentar teatro de fantoches. Lembro que eu, muitas vezes, apresentei peças inventadas na hora para receber algumas visitas especiais na nossa sala. Eu adorava inventar as falas de boas-vindas, brincando com o tom de voz e manipulando os fantoches. Nunca esqueci desses momentos.

Lembro também que, em casa, nos dias de chuva, eu, minhas irmãs e algumas amigas abríamos a trua, espécie de baú, onde havia vestidos antigos da minha vó Fanny e da minha mãe: vestidos longos de festa, e vestidos curtos, bordados. Nos vestíamos e encenávamos pequenas peças. A gente dizia: "Vamos brincar de teatro?".

Além disso, vivi minha infância muito ao ar livre, nos jardins de casa. Minha mãe não nos deixava ir na casa das amigas para brincar. Preferia que as crianças fossem na nossa. Cristine Müller era minha melhor amiga na época. Vinha sempre. Ela era baliza da banda do colégio. Juntas, fazíamos acrobacias na grama. Subíamos em cima do caramanchão de glicínias em flor. Ficávamos deitadas, sentindo o perfume dos cachos floridos e observando as borboletas e os marimbondos.

Tinha uma casinha de bonecas, feita pelo marceneiro, o sr. Hirsch, com a caixa onde veio embalado o aparelho de raio-X do hospital onde meu pai trabalhava. Dentro da casinha, imitávamos as amigas da minha mãe e inventávamos algumas histórias. Ao lado da casinha, tinha um escorregador, uma gangorra e dois balanços. Voávamos alto nos balanços, sempre cantarolando.

Lembro também, no colégio Nossa Senhora da Glória, das datas festivas: Dia da Árvore, começo da primavera, Dia do Índio... A gente se caracterizava, pintava o rosto e fazia teatro para apresentar aos colegas e, às vezes, para os pais. Uma das coisas que aprendi naquela época, e eu adorava, era decorar e declamar poemas.

Em casa, também fazíamos cabanas com galhos e folhas. Eram quase instalações! E a gente brincava dentro. Lembro também de brincar de "autinho" com meu irmão Tônico. A gente inventava estradas, garagens com pedras, madeirinhas e flores. O legal era fazer muitas curvas para os carrinhos deslizarem.

Outra lembrança marcante é a coleção de livros *O mundo da criança*, de 15 volumes, que tínhamos em casa. Os meus preferidos eram os três primeiros: *Poemas da primeira infância*, *Histórias cantadas e outros poemas* e *Histórias de fadas*. Em 2013, consegui comprar a coleção completa em um sebo. Foi uma alegria esse reencontro. Incrivelmente, ao folhar cada página, lembro sempre dos momentos da infância em que eu lia. As ilustrações são belíssimas. Tenho a sensação de que as figuras, os animais, as plantas, as pessoas estão vivas! Uma magia que não se apaga.

Também penso no ateliê de pintura da minha mãe. Ela o instalou dentro do galinheiro desativado. Lá, com o rádio verde de pilha, ela passava bastante tempo, pintando vasos, fazendo flores de massa de ponsar e aplicando essas flores em garrafas antigas, em pratos e em outros suportes de madeira, que ela pedia para o marceneiro fazer. Eram objetos bem *kitsch*. Eu achava lindos. O destino desses objetos era presentear amigos



Intervenções em japonês... ikebana #2, canetas posca sobre folha de calendário, 36,5x26cm, 2013. Coleção da artista. Foto: Fábio Del Re.

e familiares. Eu não trabalhava com ela no ateliê, mas ficava olhando encantada. Adorava o cheiro das tintas, dos solventes, da massa de pensar.

Em 1972, ela me matriculou num curso de pintura em porcelana em Santa Cruz do Sul, na casa de uma grande amiga dela, Ledy Martins, que eu chamava de Tia Ledy. Eram poucas alunas, todas senhoras, e eu era uma menina. Minha mãe me disse na época: "Faz aula com a Tia Ledy, depois tu me ensinas". Mas não deu tempo de ensinar, minha mãe morreu em 1973. Pouco antes, quando ela viajou para Alemanha, levou vários objetos que eu tinha pintado para presentear os familiares.

Por essa época, ainda no Colégio Mauá, em Santa Cruz, tive lindas aulas de pintura com a professora Elly Lawisch. Pintei um botão de rosa com tinta óleo sobre tela. No último Dia das Mães com minha mãe viva, em maio de 1973, presenteei ela com a tela. Em julho de 1973, ela faleceu. O velório foi na sala da nossa casa. Meu pai e minha irmã Fanny colocaram essa tela na cabeceira do caixão. Lembro de tudo. Foi um dia... O pior da minha vida até aquela data.

Minha mãe adorava flores e jardins. Uma das primeiras coisas que ela fazia quando organizava um jantar, uma festa lá em casa, para amigos

ou familiares, era colher flores e enfeitar a casa toda com vasos floridos. Ela também plantava flores para o dia dos mortos. Gladiolos! Para levarmos ao cemitério, para nossa querida Vó Fanny, mãe do meu pai, e para o primeiro marido dela.

Vó Fanny morou na nossa casa durante um tempo. Ela faleceu em 1963. Lembro que ela ficou bastante tempo hospitalizada. No hospital, fez uma linda maquete de uma fazenda, em homenagem ao desejo de meu pai de ter uma fazenda no futuro. Usou diversos materiais: fitas, papéis coloridos, tecidos, madeirinhas, caixas de fósforo... Pegou bonecas e vestiu com trajes gaúchos, representando o pai, a mãe e nós, os cinco filhos. Fui a escolhida para buscar os materiais para ela. Às vezes, ela me dava um dinheirinho para eu comprar balas.

Na hora de se inscrever para o vestibular, como foi a escolha pelo curso de Artes?

Em 1974, fui estudar no Colégio Sinodal, em São Leopoldo. Lá já estavam minhas duas irmãs, cursando o Científico. Meu irmão mais velho, Luiz Fernando, já tinha concluído a faculdade de Agronomia. Meu irmão Tônico e eu acabamos indo um ano antes do previsto, em função da morte de minha mãe. Meu pai achou melhor nós quatro irmãos ficarmos juntos no mesmo colégio, em regime de internato. Todos os fins de semana íamos para Sinimbu fazer companhia ao meu pai, que seguiu trabalhando lá e morando sozinho. Foram anos dolorosos, de muita saudade da mãe e tristeza por vermos o pai sozinho.

76 Fomos estudar no Sinodal para nos prepararmos bem para o vestibular. Desde aquele tempo, o colégio era referência. Tive excelentes professores, aulas brilhantes, colegas inesquecíveis – alegres, festivos, inteligentes, criativos, alguns deles meus amigos até hoje. O convívio intenso com colegas de diversos lugares do Brasil, nossos acampamentos, as rodas de violão, o grupo de teatro coordenado pela dona Edda, os grupos de reflexão, a observação de estrelas no pátio do colégio com o professor Hackbart, de Biologia, tudo isso sinalizou minha escolha.

Não tive dúvidas. Já no segundo ano do Científico, estava falando nisso. De certa forma, minhas pinturas e experiências com criação na infância, o ateliê de pintura da minha mãe, a vivência de cultivar e cuidar das flores do jardim da nossa casa, o teatrinho de fantoches lá no jardim de infância, tudo me livrou da dúvida.

Em termos narrativos, a lida com o jardim, a proximidade da natureza e o convívio com o ateliê da mãe, inclusive o pendor do trabalho dela para o kitsch, meio que antecipam algo da tua própria produção. Como percebes a assimilação desses vetores na tua ação artística?

Esses vetores estão enraizados em mim desde aquele tempo, constituindo-me até hoje como pessoa, como artista e como professora. Penso que há uma linha muito estreita, curta para mim, entre o que é a casa, o espaço da casa, o jardim e o que é meu trabalho como artista. Penso em "casa" no sentido de habitar, preservar, manter, ocupar, zelar, transformar o entorno.

As plantas com suas formas, linhas, texturas, assim como as flores, os canteiros, as pedras, as cores no ato de feitura do jardim foram se transformando em alimento, em potências visuais, em nutrição estética.

Quando ingressei na faculdade de Artes, comecei a estruturar, quase que intuitivamente ou espontaneamente, toda essa vivência. Tudo está dentro de mim. Eu vivi essa experiência de jardim desde muito cedo na vida. Ela se internalizou. Começou a se desvendar num primeiro momento como estudante de Artes e depois como artista. A sensação que tenho é de que passei a desenrolar um fio construtor e que isso nunca mais parou. Somos e fazemos o que vivemos.



Passeio em Pinto Bandeira... galheados #1, caneta posca sobre papel, 39x31cm, 2013. Coleção da artista. Foto: Fábio Del Re.

Em toda minha vida adulta, sempre morei em apartamentos, nunca em uma casa. Em todos, tentei manter meus vasos com plantas e vasos floridos. No apartamento onde moro hoje, desde 2008, cultivo flores, folhagens e temperos. A todo instante, deixo o ateliê e vou ali observar, acompanhar o nascimento de uma flor ou uma folha. Essa fricção entre o jardim e o ateliê move minha ação artística. A casa e o cotidiano também. Então, muitas vezes, não vejo limite entre a vida, a casa, o cotidiano e a minha ação artística.

Minha casa de infância em Sinimbu era muito bonita. Minha mãe tinha esse desejo de harmonia e bem-estar, aprendi isso com ela. Testemunhar seus processos criativos, que eram superexpandidos, influenciou muito minha poética visual. Tenho a sensação de que estou sempre brincando quando faço minhas ações artísticas.

O pendor *kitsch* que permeia alguns trabalhos meus vem dessa observação e convivência com os processos dela. É brilho, é cor, é juntar coisas estranhas entre si e criar um novo objeto, provocando um novo olhar.

No nosso jardim em Sinimbu, havia dois anõezinhos de cimento: um, deitado de bruços, e outro de pé, segurando uma vara, que nós crianças íamos trocando. No ateliê da mãe, era muito brilho em cada objeto. Tinha prateado, tinha dourado... Tudo se acordando nesse instante, nas minhas lembranças. Está tudo dentro de mim e no meu trabalho criativo.

Não posso deixar de mencionar que, hoje, eu e meu marido Miguel temos uma casa no meio do mato, em Faria Lemos, interior de Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha. Lá há um lindo ateliê. Mas é ao ar livre, em torno da casa, que eu e Miguel vamos juntos, continuamente, fazendo e refazendo os jardins. Nunca está pronto. Estamos sempre inventando algo. Esse lugar é muito parecido com minha casa da infância.

O quanto foi marcante para ti a passagem pelo curso de Artes Visuais?

A passagem pelo curso de artes visuais foi marcante, e o tamanho dessa experiência, eu reavalio, revisito e percorro várias vezes ainda hoje. Entrei para o curso para me formar artista, mas acabei, antes, formando-me professora. Entre 1978 e 1979, estudei na Feevale, em Novo Hamburgo, no curso de Artes. O que mais me marcou ali foi o contato e o convívio com duas colegas: Rosana Krug, hoje professora na mesma Feevale, e Marinês Buseti, hoje artista, dedicada sobretudo à xilogravura.

Das aulas, lembro de algumas. Jamais esquecerei das de expressão dramática, com a querida, inesquecível e explosiva Olga Reverbel. Fazíamos improvisações teatrais e performances e ela dizia "Belíssimo!" quando achava um trabalho muito bom. Lembro da Lurdi Blauth, com quem aprendi xilogravura, e das aulas de cerâmica com Joyce Schleiniger, em que ficávamos dias, semanas, fazendo um único objeto. Também me marcou a aula de Folclore com o saudoso Paixão Côrtes.

Em 1980, ingresso no Instituto de Artes (IA) da UFRGS. Transfiro-me de São Leopoldo e passo a morar em Porto Alegre com meu irmão Tônico, que cursava Veterinária, também na UFRGS, e minha irmã Lelê, que cursava Nutrição na Unisinos. De 1980 a 1986, fiz licenciatura e bacharelado quase simultaneamente. Acabei me formando primeiro em licenciatura, em 1984. A formatura foi na famosa e linda Sala 33 do IA, onde tínhamos aula de História da Arte. Não houve muitos protocolos. Minha família veio toda do interior. Meu pai veio. E tive uma linda festa na casa da minha irmã Fanny, com a comida preparada pelo meu pai. Foi um dos últimos festejos em que reunimos tias e tios. Em 1986, formei-me no bacharelado, com ênfase em Desenho. Meu pai não compareceu. Enviou um cheque dizendo que era para o jantar de confraternização. Lembro que fomos jantar no maravilhoso e já desaparecido restaurante alemão Floresta Negra. Fui com meus irmãos e meu namorado.

Desse tempo de formação no IA, como no Colégio Sinodal, também me constituí muito com meus colegas, alguns amigos até hoje.

A oportunidade de ser aluna de alguns professores muito especiais ficou gravada na minha memória. Minhas ações artísticas estão permeadas, até hoje, de ensinamentos práticos e de reflexões que aprendi com eles. Renato Heuser, meu orientador do trabalho de conclusão, permitiu-me e incentivou-me a sair do plano bi para o tridimensional. Com Carlos Pasquetti, tivemos o desafio de realizar a exposição *Cometa arte*, em 1985, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Fabio Valle, Laura Castilhos, Lia Menna Barreto, Luisa Meyer, Ronaldo Kiel e eu. Um acontecimento marcante. O nome da exposição fazia alusão à passagem do Cometa Halley. A abertura foi bastante festiva e performática com a presença de muitos amigos, colegas, artistas, professores, galeristas e familiares. Inesquecível.

Yeddo Titze, Armino Trevisan, Marilene Pieta, Claudio Martins Costa, Rose Lutzenberger, Iara de Mattos Rodrigues, Suzana Saldanha, Cel-

so Loureiro Chaves foram professores especiais, inteiros, com grande bagagem teórica e prática, estimulando o nosso desejo de formação.

O ambiente acadêmico nos anos 80 era muito animado. Lembro de muitas palestras, encontros paralelos com artistas e historiados de arte, atores e atrizes, que os professores convidavam para nos proporcionar novas visões sobre a arte, os processos e a história. Foi um período de encaminhamentos do que eu queria produzir como artista e professora.

Minhas aulas no bacharelado rechearam minha bagagem, definiram-me mais do que eu queria, mais do que as aulas na licenciatura. Nunca fiz e continuo não fazendo muita separação entre ser artista e ser professora. Mas vejo que fui muito feliz como professora porque, antes, tive orientações singulares. Quando comecei a dar aula no Colégio João XXIII, em 1985, eu já tinha em andamento um trabalho próprio de criação artística. Isso me encorajou a preparar as aulas com muito vigor e confiança.



No rastro do jardim de giz #16, canetas posca sobre papel, 65x48cm, 2020. Coleção da artista.
Foto: Fábio Del Re.

Existe um momento a partir do qual passas a te perceber como artista? Há esse marco?

Em julho de 1983, fui para Diamantina, Minas Gerais, para o Festival de Arte de Inverno. Viajei com Elida Tessler, Jailton Moreira e Carlos Alberto Hubner. Embarcamos num ônibus em Porto Alegre, o que era muito comum para nós estudantes naquela época. O primeiro destino foi São Paulo. Lá Elida e eu recheamos a bagagem com materiais de desenho: pastel seco, pastel oleoso, papéis. De São Paulo, embarcamos para Belo Horizonte e, de lá, para Diamantina. Jailton e Carlos tomaram outros rumos, mas acabaram nos visitando em Diamantina. Um mês inteiro de ateliê para ateliê! O festival oferecia cursos de artes plásticas, música, dança e teatro. Estudantes de arte, artistas de diversos lugares do Brasil presentes. Fiz uma oficina de desenho com Marcos Coelho Benjamin. Os trabalhos que produzi lá tiveram como ponto de partida detalhes da arquitetura local (grades em arabescos nas sacadas e janelas) e a paisagem montanhosa e verde de Minas Gerais. Creio que esse foi o momento em que senti, pela primeira vez, que estava artista! Era isso que eu queria fazer e ser.

De volta a Porto Alegre, no final de julho, segui trabalhando no que eu tinha desencadeado em Diamantina. Em 1984, fiz minha primeira exposição individual, apresentando os trabalhos realizados lá e os posteriores. O nome da exposição foi *Extensões percorridas ou a percorrer...* A exposição aconteceu no Centro Municipal de Cultura, um espaço expositivo muito cobçado e bem cuidado na época. A meu lado, estava minha amiga e colega artista, que já tinha sido colega no Sinodal, Carolina Gleich. Ela apresentou um conjunto de desenhos e caixas iluminadas, contendo pequenas cenas fantásticas com personagens de histórias em quadrinhos, bonecos e bichos feitos de arame, plástico e tecidos. O nome da exposição dela era *O espetacular*. Sozinhas, preparamos e organizamos tudo: *release*; convite; divulgação; captação de recursos, de apoios, de patrocínios; montagem; coquetel; desmontagem. Minha irmã Fanny patrocinou e fez várias cestas de pipoca para servir na abertura. Era inverno! Era frio!

Outro marco importante para mim foi, também em 1984, o convite para participar da exposição *Os novos*, na Galeria do Yázigí, com curadoria do marchand e pesquisador Renato Rosa, que dirigia a galeria naquela época. Foi um acontecimento intenso, pois estive junto com vários artistas jovens, os novos daquela época. A partir de então, comecei a participar de alguns salões de arte, recebi um prêmio (aquisição) no Salão de

Recife. Fui sentindo confiança no meu trabalho. Depois vieram outras exposições coletivas, como a *Oitenta*, na galeria Arte & Fato, em 1985.

O compromisso com meu trabalho estava consolidado comigo mesma. Fui arriscando, propondo e apresentando. Para mim, era, e continua sendo, importante poder mostrar o meu trabalho fora do ateliê. É só assim que ele passa a existir.

Como se inicia tua trajetória como professora e o quanto ela se fez íntima do percurso como artista?

Ainda durante a faculdade, em 1982, vivi minha primeira experiência como professora. Foi num projeto interdisciplinar, envolvendo artes visuais, música e teatro. A coordenação foi da professora, querida e também inesquecível Iara de Mattos Rodrigues, a Iarinha, que era da Escolinha de Arte da UFRGS, que, infelizmente, não existe mais.

Era um projeto da Funarte. Elaboramos oficinas interdisciplinares que foram oferecidas para escolas estaduais da periferia e de municípios próximos de Porto Alegre. No meu grupo, participavam Pintassilgo e Carolina Gleich. Depois da finalização das oficinas, ocorreu uma exposição de documentos desse projeto na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Em 1984, trabalhei numa escolinha de arte de duas artistas, Denise Haesbaert e Dóris Iserhart. Foi uma experiência bastante livre, em que aprendi muito, trabalhando com crianças pequenas. Em 1985, fui para o Colégio João XXIII, onde fiquei até 1999. De toda minha trajetória como professora, foi a experiência mais desafiadora, inesquecível e encantadora.

82 Nesse colégio, fiz minhas melhores proposições pedagógicas com arte. Foi onde aprendi a ser professora. As condições de trabalho eram ideais: salas de arte bem equipadas, mesas adequadas, secador para pintura, forno de cerâmica, prensa para xilogravura, papéis de diversos formatos e gramaturas, tintas acrílicas, guaches e diversos outros materiais, todos oferecidos pelo colégio. Foram anos que valeram ouro para mim. Tive excelentes alunos. Muitos deles hoje são artistas visuais, galeristas, publicitários, designers, chefes de cozinha, poetas, músicos, escritores.

Nesse período de ser professora e artista simultaneamente, de 1985 a 1999, fui criando estratégias para poder manter esses dois desafios saborosos. Nunca parei de trabalhar no meu ateliê. O tempo diário de preparação das aulas e as avaliações dos trabalhos feitos pelos alunos

aconteciam segundo um planejamento que avançava noite adentro. Eu adorava preparar as aulas. Para mim, era o "meu" trabalho. Nessa época, no apartamento onde eu morava, mantinha o gabinete da professora numa sala e o ateliê em outra. Eu ia de uma sala para outra, deixando tudo aberto e à mão. Havia dias em que ficava mais no gabinete do que no ateliê. Mas todos os dias eu trabalhava nos dois lugares.

Outra estratégia foi aproveitar sempre os períodos das férias de inverno e de verão para trabalhar no ateliê, desencadear novos projetos, planejar, propor exposições individuais. Dessa maneira, a cada ano, eu já não sabia mais onde começava a professora ou a artista dentro de mim. A experiência de ser artista, de ter um processo de criação artística, oxigenou muito minha atuação como professora. Sempre pensava em elaborar proposições como se fossem para mim... Eu no lugar do outro!



No rastro do jardim de giz #17, canetas posca sobre papel, 65x48cm, 2020. Coleção da artista.
Foto: Fábio Del Re.

Que tipo de professora ambicionavas ser?

Se eu pudesse dizer numa frase só, eu diria: queria ser a professora que eu gostaria de ter! Desde 1985, quando comecei a dar aulas no Colégio João XXIII, eu efetivamente corri atrás de muitas palestras, seminários e cursos de formação de professores de arte, comprei muitos livros sobre arte-educação, visitei muitas exposições, procurei sempre estar atenta e participando das atividades culturais da cidade em galerias ou museus.

Na faculdade, uma das experiências mais significativas que tive para observar, refletir e começar a desejar ser uma professora nota dez foi a oportunidade de assistir às aulas da artista e professora Teresa Poester na Escolinha de Arte da UFRGS. A Escolinha era um espaço muito livre, onde o processo criativo de cada aluno era respeitado e desencadeado por proposições gráfico-plásticas individuais. O acompanhamento a cada aluno era especial. A proposta poderia ser a mesma para todos, mas o direcionamento era exclusivo. Assim, as respostas eram cheias de diversidade. Para mim, ter observado a maneira da Teresa orientar os alunos marcou muito. Na verdade, fui aprendendo a fazer os planos para as aulas e a dar aulas a cada dia na sala de aula, com os alunos.

Nunca me senti perfeita ou completa. Mas sempre me senti, enquanto professora, confiante nas minhas proposições, entusiasmada e criativa, comprometida e organizada. Isso me deu muita segurança, alegria e coragem para receber os alunos na sala de aula. Acredito que isso é o que gera o desenvolvimento e o acompanhamento de processos criativos. O professor ou a professora precisa entrar na aula com todos esses sentimentos e convicções. Não há receitas nem fórmulas prontas. O professor ou a professora vai se reinventando de acordo com a sondagem inicial, tentando perceber e mapear o perfil dos alunos a partir das pistas que eles dão. Isso é o que vai desencadear os processos criativos. Confio nesses procedimentos e continuarei confiando.

Atualmente, não sou mais professora de nenhum colégio. Estou livre! Mas sigo disponível para convites, experiências, oficinas ou cursos para formação de professores de arte, disponível para ministrar oficinas para crianças, adolescentes ou adultos, continuo ambicionando ser uma professora nota dez!

Como era teu relacionamento com os alunos?

Meu relacionamento com os alunos sempre foi de respeito, vibração e alegria. Quando comecei a dar aulas no João XXIII, eu não sabia

muita coisa desse convívio. Como fazer? Fui aprendendo no dia a dia, ano a ano. Aprendi a me relacionar com harmonia e entusiasmo. Fui uma professora humana. Obviamente, às vezes mais braba, às vezes mais rígida, às vezes mais calma, às vezes mais brincalhona.

A alegria acontecia quando eu terminava uma aula em que conseguia perceber que os alunos tinham avançado em seus processos criativos a partir das minhas proposições. A boa sensação era quando eu saía cansada. Um bom cansaço, por ter conseguido interagir individualmente com quase todos. Essa interatividade, com orientações gerais, roteiro da aula escrito no quadro, num primeiro momento, e, em seguida, o foco e o acompanhamento ao processo individual, foi algo que aprendi a desenvolver em função de trabalhar sempre com turmas divididas: metade da turma ficava na aula de música, com a professora de música, e a outra metade comigo, em artes visuais. Era um verdadeiro laboratório. Máximo de 17 alunos por grupo. Um número ideal e ainda numa sala de arte com os recursos ideais.

Essa vontade, coragem e tentativa de sempre buscar a proximidade com cada aluno, acompanhando seu processo, foi valiosa e, ao mesmo tempo, dolorosa, quando, em 2006, fui trabalhar no Colégio Fundação Bradesco, em Gravataí.

Apesar de o colégio ter um referencial teórico de arte supercontemporâneo, elaborado pela doutora e excelente educadora Mirian Celeste Martins, as turmas eram de 45 a 50 alunos. As aulas ocorriam numa sala de aula tradicional, um aluno em cada mesa, um atrás do outro. Eu tentava, muitas vezes, modificar a geografia da sala. Perdia um bom tempo primeiro organizando o espaço. Fazia das tripas o coração! Tentei seguir o que tinha desenvolvido em relação ao acompanhamento individual. Porém, era muito difícil. Alguns alunos reclamavam então que eu não lhes dava atenção. Era muita gente para um período de 50 minutos de aula. Entendi, então, que eu era humana, com muitas imperfeições e muitas glórias também com os alunos. Isso aliviava muito.

No meu gabinete de professora, na minha casa, mantenho uma galeria de presentes: objetos, desenhos, bilhetes e cartões recebidos de alunos, como este de 1996, dos alunos do Ensino Médio do João XXIII: "Téti! Nós do Primeiro A, gostaríamos de te agradecer por nos ensinares não só a matéria, mas nos ensinar a viver também. Feliz dia dos professores!". O cartãozinho continua pendurado no meu varal de guardados de alunos.

Por último, gostaria de destacar: sempre gostei mais de trabalhar com os alunos das quintas, sextas e sétimas séries, os pré-adolescentes com 10 a 12 anos. No Ensino Médio, com os adolescentes, havia mais conflitos e atritos! Por quê? Porque, à medida que as crianças vão crescendo, vão começando as autocensuras, a falta de interesse, a descrença nos seus processos e resultados gráfico-plásticos. Isso se deve muito aos estereótipos existentes em diversas mídias e que passam a ser, a cada ano, uma referência maior para os alunos. Eles vão perdendo a magia, a fantasia. O certo, o errado, o bonito e o feio passam a ser a questão!

Não é fácil desconstruir essa realidade. Mas obtive muitas vitórias. Nesse sentido, ter como referência o trabalho de diversos artistas sobre um mesmo assunto era um recurso que muito contribuía para convencer os alunos a acreditarem na sua própria produção. Alguns voavam melhor!

É necessário dizer que eu, nesses anos todos, raramente apresentei meus próprios trabalhos. Sempre me senti mais confortável mostrando o trabalho de outros artistas, amigos e colegas de quem admiro o trabalho.

Vale dizer que também fiquei honrada e feliz com a presença de alguns alunos nas aberturas de diversas exposições individuais que fiz durante esse tempo.

Obviamente, não há uma fórmula, mas como fazias para que a experiência do aprendizado parecesse, de fato, algo estimulante para os jovens?

Durante quase 30 anos, meu cotidiano foi: estar no meu ateliê, estar em sala de aula com os alunos. Essas duas situações colaram em mim. Ano após ano, sempre desejei para meus alunos o que eu desejava para mim: descobrir coisas novas, coisas próprias, ficar inquieta, procurando, encontrando soluções gráfico-plásticas e conceituais para o processo e o resultado criativo. Esse desejo sempre se formalizava no acompanhamento a cada aluno como algo único. Dessa maneira, aceitava as respostas de todos. Procurava entender o que cada um tentava dizer com seu trabalho.

Lembro de um fato importante. Era 1997 ou 1998. Foi no João XXIII. Alguns alunos que já estavam na faculdade voltavam ao colégio para uma visita. Num dia, recebemos Luiz Galia, que estava cursando, se não me falha a memória, Direito. Na conversa, ele disse: "Téti, tu sempre achavas alguma coisa boa nos nossos trabalhos". Nesse depoimento, lembrei de mim enquanto aluna, na cadeira de Aquarela e Guache,

na faculdade, com o professor Yeddo Titze. Yeddo, no momento das avaliações coletivas, das leituras das nossas produções, sempre começava apontando aquilo que estava muito bem feito (em termos de cor ou composição) e, num segundo momento, ele sinalizava o que mais ainda poderia ser feito. Fiquei feliz naquele dia em que ouvi o ex-aluno falando, pois percebi que eu tinha aprendido isso com o Yeddo.

Assim, não acredito, nunca acreditarei no certo ou errado na produção gráfico-plástica expressiva, seja na minha produção de ateliê ou nas respostas dos alunos.

Era muito saboroso o dia em que nos colocávamos diante dos trabalhos de todos para fazermos as leituras das produções. Nesse momento, eu falava, eu escutava cada um falando de si e dos outros.

Não havia fórmulas. Havia encontros e reencontros com novas ideias para seguir desenvolvendo a produção. Foram tantas avaliações, tantas leituras. E os alunos, além de falar, também escreviam pequenos textos de apreciação crítica, com um roteiro que eu elaborava para a leitura das imagens. Ouvir esses textos críticos lidos por cada um também ajudava na construção das poéticas singulares.

Para finalizar, consegues identificar se a pandemia e a quarentena afetaram de alguma maneira teu trabalho? Aliás, estás produzindo alguma coisa?

Meu trabalho por si só já é bizarro, esquisito! Neste tempo todo, desde março, procurei seguir minha produção no ateliê: dias com mais foco, dias mais dispersos. Decidi que não queria fazer um trabalho sobre a pandemia ou a quarentena. Inevitavelmente, porém, olho meus desenhos feitos desde março e acho que eles estão mais bizarros ainda. Arte e vida. Cotidiano alterado.

Tenho feito fotografias de objetos da minha casa, obras de arte de amigos que temos aqui, o desenho da sombra dos objetos, momentos cotidianos. Faço foco no nascimento de flores, em folhas que observo no dia a dia, aqui e na Serra, nos nossos jardins. Meu desejo com a postagem dessas imagens no Instagram é impulsionar a vida dos que me acompanham, irradiar luz, cor e flor para o mundo. São meus abraços virtuais!

Da produção visual à institucionalização: a FVCB e as poéticas do colecionismo

Nei Vargas entrevista Vera Chaves Barcellos

Reconhecida nacional e internacionalmente, a artista Vera Chaves Barcellos destaca-se também por ser colecionadora de arte, provavelmente, a primeira a criar em vida uma fundação destinada à sua coleção no Brasil. A personalidade jurídica escolhida para sua instituição tem peso definidor na formulação conceitual, estrutural e estratégica, uma vez que o ente fundação apresenta as melhores condições de longevidade para o que também pode ser chamado de museu de colecionador, no caso, colecionadora.

Sabe-se que as coleções são fontes inesgotáveis de reflexão pelas narrativas que o conjunto de suas obras oferece, mas também a forma como são concebidas, constituídas e organizadas apresenta uma riqueza de conteúdos que ajudam a entender o sistema da arte e suas engrenagens de desenvolvimento. Nesta entrevista, Vera Chaves revela como a persona colecionadora foi sendo constituída e como esse aspecto se relaciona à poética de suas obras, demonstrando o caráter indissociável da artista e da colecionadora.

88 NEI VARGAS: *Tu tens duas faces indissociáveis, a artista e a colecionadora, que foram sendo constituídas ao longo do tempo, mas quando foi e o que motivou teu interesse pelas artes visuais? Onde está o princípio de tudo para ti?*

VERA CHAVES BARCELLOS: Bom, é difícil dizer, pois sempre, na convivência familiar, fui estimulada a apreciar literatura e música, esta sendo a primeira arte que cultivei estudando piano. Mas, desde muito cedo, desenhava e, finalmente, com cerca de 20 anos, abandonei os estudos de música e resolvi que seria artista plástica. Naquela época, eu queria ser pintora. Depois é que me fui pelo caminho das artes gráficas, da gravura, primeiro da xilogravura, depois, da gravura em metal litografia e, finalmente, da serigrafia, nessa época, com ainda uma estética

dentro da tradição moderna, com preocupação da cor e da forma, e, a partir dos anos 70, da fotografia e de uma forma mais conceitual da abordagem de minha obra, que se instalou como meu maior interesse e se expandiu para outras formas, como as instalações.

*A pesquisadora e professora inglesa Susan Pearce, ao discutir a forma do procedimento colecionista, atribui à prática o termo **poética**, propondo analisar como as experiências e as formas de colecionar revelam os posicionamentos, as representações e como são associadas aos processos do colecionismo com os hábitos de vida. É fundamental ressaltar a questão, não só pelo fato de seres artista e colecionadora, mas também pelas possibilidades de entender como os processos artísticos são constituídos a partir de relações com práticas colecionistas, quer dizer o colecionismo, não só de arte, mas de qualquer tipo. Na infância a gente sempre brinca com alguma coleção, seja de figurinha, seja de brinquedinhos. Quais foram as primeiras experiências com o colecionismo e quando tiveste entendimento de tua condição de colecionadora?*

Quando eu tinha 10 ou 11 anos, eu colecionava imagens de atores de Hollywood; eram postais muitos lindos, coloridos em papel opaco, e, bem antes disso, imagens da história da arte antiga, como de arte egípcia, que vinham envolvendo pequenas barras de chocolate. Eu tinha, desde aí, uma grande atração pelas imagens. Pode ser que isso tenha sido um início, ou talvez, quando ainda era mais pequena, o estímulo de minha mãe ao dar-se o trabalho de confeccionar bonequinhas de pano e cada vez acrescentar uma na minha coleção sem avisar ...e era aquela surpresa!

Interessante que se pode trazer esse aspecto das coleções de imagens para o teu trabalho mais tarde. O procedimento que deste em “Os Nadadores”, por exemplo, ver a imagem, guardar, depois utilizar no trabalho.

Totalmente, a questão da coleção e da seriação de imagens está presente no meu trabalho sempre, a partir dos anos 70, até o presente. Sou, na verdade, uma colecionadora de imagens. É difícil que eu tenha uma imagem que valha por si só. Em geral, trabalho com séries de imagens que se relacionam para formar um todo ou um conceito. E elas já são uma pequena coleção.

E como colecionadora de arte, qual é o marco inicial da tua coleção?

Sobre o fato de colecionar, sendo eu uma artista, começa nas trocas com outros artistas. Até hoje, tenho, em nossa coleção, algumas trocas feitas já na década de 60, com artistas, como Anna Bella Geiger, e mesmo algumas obras me foram dadas quando visitava outros artistas. Assim, tenho obra de Gretta, Anna Maria Maiolino, Betty Leirner, Regina Vater, Julio Plaza e outros tantos, ou de artistas de geração anterior, como dois trabalhos de Mira Schendel, dois pequenos livros de artista quando a visitei certa vez, tudo isso na década de 70. Já nos anos 80, posso citar muitas obras de arte postal como de Paulo Bruscky, Hudinilson Jr., Bené Fonteles, Claudio Goulart e Flavio Pons, que me eram enviadas por correio, e muitas outras.

Isso repercutiu nas tuas escolhas futuras? Como?

É possível que sim. Mas creio também ter começado a adquirir obras desde a década de 70. Eu sempre comprava algumas coisas, mesmo depois nos anos 80. Lembro que comprei, nessa época, um desenho de Pasquetti, por exemplo. Não eram só as trocas. Eu comprei obras que considerava importantes, então já tinha um acervo, mas não ainda com a ideia de uma fundação. Isso surgiu depois que construímos um edifício para guardar nossas obras e as de outros artistas de uma forma mais adequada, para sua melhor conservação. Como artista, a minha maior coleção é, naturalmente, de minha própria obra, mas, realmente, a consciência de formar uma coleção veio após a possibilidade de ter um *Bicho*, de Lygia Clark, dos anos 60, adquirido na década de 90. Pensei: "Agora estou começando uma verdadeira coleção". Como já possuíamos um bom número de obras, a partir daí as nossas escolhas foram se tornando mais conscientes e o acervo foi se enriquecendo através de continuadas aquisições.

Na verdade, acaba tendo uma coleção de imagens mentais que vão construindo significados ao longo do tempo. Acho importante isso, já que não dá para dizer que o colecionador, no caso a colecionadora, não nasce de uma hora para outra, não é? É uma construção.

Sim e é uma construção lenta e, às vezes, pelo menos não foi, no início, completamente intencional. Nos anos 60 e 70, não podia pensar que além de artista, de desenvolver meu próprio trabalho, teria uma coleção

como a que temos hoje. Foi todo um processo. Eu acho também que existem dois tipos de artistas: há quem se concentre no seu próprio trabalho e não enxergue muito o resto em volta. Eu pertencço ao outro tipo, pois sempre gostei de prestar atenção à arte dos outros. Eu tenho esse olhar aberto e curioso, então não me ocupa lugar, pelo contrário, acrescenta-me. Seguramente, isso influenciou meu interesse em não só observar, mas também ter obras de outros artistas.

Esse dar-se conta de estar constituindo uma coleção influenciou para que fosse estabelecido um critério norteador das escolhas da coleção?

Penso que as escolhas são feitas dentro de um amplo espectro do que se pode denominar de arte contemporânea. Mas sempre consideramos as boas ideias, qualidade estética, coerência entre ideia e execução, talvez sejam algumas entre as muitas características que direcionam as escolhas. É claro que tudo dentro de certas oportunidades e das nossas possibilidades. Quanto a categorias, a coleção é bem abrangente. Há obras de artistas brasileiros e estrangeiros, há pintura, escultura, desenho e artes gráficas, objetos, assim como instalações, fotografia, vídeo, arte postal, livros de artista e algumas obras para espaços externos. Há também um fator de recursos que deve se limitar dentro de nossas possibilidades e muitas obras que podem nos interessar estão num patamar acima do que podemos dispender para adquiri-las. As aquisições podem ser feitas com recursos próprios ou através de editais, hoje raros no país. Com a formação da Fundação que dirijo, temos um conselho e todas as propostas de aquisição são estudadas e, no que se refere também a doações, essas são sempre decididas pelo conselho.

Qual tua posição sobre o papel de quem coleciona arte no Brasil?

As colecionadoras e colecionadores têm um importante papel dentro do mundo articulado ao redor da produção artística e servem como um estímulo para os artistas criarem suas obras. Mas, para responder à questão específica do colecionismo no Brasil e ter uma posição mais precisa sobre o tema, não me sinto em condições de responder satisfatoriamente, pois necessitaria um estudo mais aprofundado como o que tu estás fazendo. Mas, de toda a maneira, posso dizer que penso que ainda falta muito para chegarmos a um bom nível de colecionismo no Brasil e, principalmente, no aspecto regional, a exemplo do Rio Grande



Vera Chaves Barcellos é entrevistada ao lado da obra *Epidermic Scapes*. Exposição *Radical Women*, Hammer Museum, Los Angeles, setembro de 2017.



do Sul. Creio que uma função educativa que deveria ser cumprida pelas galerias é a da formação de maior número de bons colecionadores, aqueles que, ao adquirirem uma obra, tenham consciência de que esta é um bem cultural e não um elemento somente para acrescentar à decoração de suas casas.

Um bom exemplo é o das galerias que exercem um papel mais didático, organizando encontros com artistas e teóricos que analisam as exposições por meio de visitas guiadas e contando com uma equipe com boa formação em arte que receba, no dia a dia, o público.

Vejo que grande parte das pessoas que tem condições financeiras de comprar arte, como empresários e profissionais liberais, não tem ainda uma formação cultural para considerar que a arte seja um fator importante e enriquecedor em suas vidas.

Houve algum momento que tu te deparaste tendo que ler, estudar sobre algum assunto que fosse importante para o colecionismo?

Eu tenho uma série de livros sobre conservação e alguns específicos sobre fotografia. Mas creio que são mais para especialistas, então, nunca me debrucei muito sobre eles. Um assunto relacionado a isso é a questão igualmente importante do conhecimento e domínio de um programa para catalogação das obras. No início, na Fundação, utilizamos o programa Donato, criado e cedido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio, mas, quando foi transferida a gestão do programa para o então MINC, não tivemos mais acesso a atualizações. Tivemos, então, que optar por outro, o qual foi feito especialmente para nossas necessidades.

94

Quais foram teus objetivos e metas com a institucionalização da tua coleção?

A primeira ação que resultou na institucionalização da nossa coleção foi a de criar um espaço para reserva e conservação das minhas próprias obras e de Patricio Farias, meu companheiro, e dos demais artistas, como já citei antes, pois nos demos conta da importância de um lugar adequado para sua preservação. Só depois veio a ideia de criar uma Fundação. Muitas vezes, um dos lugares mais inadequados para a guarda de uma coleção é a casa do colecionador, onde, raramente, haverá controle das condições básicas para a conservação das obras, principalmente no

Brasil, que tem tantas regiões com alto teor de umidade. Assim, faz-se necessário um lugar específico, com controle de umidade e temperatura. Ainda não temos as condições ideais, mas estamos melhorando. Temos, atualmente, dois edifícios destinados à reserva de obras, com bom espaço onde estão as esculturas, as obras em papel guardadas entre papéis neutros nas mapotecas, os traineis, estantes, para as obras emolduradas e armários para objetos. Uma das metas, ao formar uma coleção de arte contemporânea, foi a de torná-la acessível ao público, organizando exposições, e partilhar esses bens culturais com a comunidade, exercer, assim, um papel didático. Além das obras, a Fundação possui um precioso arquivo, o Centro de Documentação e Pesquisa, que conta com milhares de documentos e publicações sobre arte contemporânea, datados desde a década de 60, até a atualidade, e que tem servido como fonte de conhecimento para inúmeros pesquisadores.

Qual sua opinião sobre o papel da mulher no contexto do colecionismo?

Não gosto da relação Gênero e Arte em qualquer instância, pois considero irrelevante. Mas já que perguntas, se olharmos o espectro das galerias brasileiras a partir dos anos 70, podemos ver muitas mulheres dirigindo galerias de arte e destacando-se por sua eficiência e, conseqüentemente, influenciando o colecionismo.

Em algum momento, houve preocupação com o papel da mulher na constituição de tua coleção?

Creio que te referes a obras de mulheres na coleção, e não a mulher como tema, o que, aliás, não faltou na história da arte de todos os tempos. Mas nunca tive preocupação maior com isso, pois, como disse acima, arte, para mim, não é vista sob um ponto de vista de gênero, mas como um produto humano abrangente, acima da questão de gênero. No entanto, isso é um assunto hoje bastante levantado e merece ser discutido e abordado, já que a mulher reivindica uma igualdade em todos os setores e atividades dentro da sociedade, o que é muito justo. Se analisarmos a História da Arte universal, especificamente das artes visuais, com exceção talvez das vanguardas russas, realmente a mulher teve poucas oportunidades e um pequeno papel, ou muito pouco reconhecimento, como criadora. Mas, particularmente na história da arte brasileira, a partir do modernismo, nas vanguardas do século passado,

e na contemporaneidade, houve e há mulheres com obra importantíssima e consolidada hoje no mercado internacional, eu diria que em pé de igualdade ou até, possivelmente, mais destacada do que a obra de muitos artistas homens.

Posso dizer, apesar de minhas reservas sobre exposições centradas em gênero, que a grande mostra *Radical Women* [Mulheres Radicais], da qual participei, mostra itinerante organizada pelo Hammer Museum, de Los Angeles, 2017-2018, foi muito importante para que o público das cidades onde esteve, além de LA, exposta no Brooklyn Museum, de New York, e na Pinacoteca de Estado, em São Paulo, conhecesse boa parte da produção de mulheres da América Latina nas décadas 70-80. Além disso, creio que foi um marco histórico pela repercussão extremamente positiva na crítica internacional e pelo reconhecimento do público da qualidade das obras expostas na mostra.

Vera, o ano de 2020 está marcado na história pela pandemia de escala global provocada pela Covid-19, impingindo-nos o isolamento social e provocando muita reflexão sobre diversos aspectos de nossa vida. O que este período provocou nas tuas aspirações, desejos e perspectivas para o futuro da Fundação?

É um período difícil. Ficamos, desde março, com uma potente exposição montada, *MUNTADAS/SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida.*, uma conversa entre estes dois emblemáticos artistas, Antoni Muntadas e Regina Silveira, criada pelo jovem curador espanhol, Pablo Santa Olalla, sem inaugurar, o que esperamos que seja possível ainda no segundo semestre.

Nossa equipe está em regime de trabalho em casa, seguindo suas funções, como catalogação, educativo à distância, produção de textos para a publicação da *Revista Pomares #5* e outros projetos.

Optometrias

Adolfo Montejo Navas

Optometria nasce como série de poemas visuais em 2018 e alude, até agora, a diversos problemas oculares e de percepção na moda em Brasil.

- Optometria I (Adivinhaça), 2018.*
- Optometria II (Bigode), 2018.*
- Optometria III (Abecedário), 2019.*
- Optometria IV (E daí?), 2020.*
- Optometria V (Variação sintáctica), 2020.*
- Optometria VI (Paradoxo), 2020.*

F

AS

C I S

MOFAS

CISMOFASC

ISMOFASCISMOF

ASCISMOFASCISMO

FASCISMOFASCISMOFASCISM

4.7

1.995'



0.5

(9.98m)

4.8

1.585'



0.6

(7.93m)

4.9

1.259'



0.8

(6.30m)

5.0

1'



1.0

(5m)

EDAY?



A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L



M



N



O



P



Q



R



S



T



U



V



W



X



Z

BRASILACIMADETUDO

ACIMADEBRASILTUDO

DETUDOBRASILACIMA

TUDOACIMADEBRASIL

DEUSACIMADETODOS

TODOSACIMADEDEUS

BRASILACIMADETUDO

ACIMADEBRASILTUDO

DETUDOBRASILACIMA

TUDOACIMADEBRASIL

DEUSACIMADETODOS

TODOSACIMADEDEUS

BRASILACIMADETUDO

ACIMADEBRASILTUDO

DETUDOBRASILACIMA

TUDOACIMADEBRASIL

DEUSACIMADETODOS

TODOSACIMADEDEUS

ACIMADETODOSDEUS

TODOSDEUSDEACIMA

BRASILACIMADETUDO

ACIMADEBRASILTUDO

BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL
PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O
QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO
GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL
PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O
QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO
GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL
PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O
QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO
GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL
PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O
QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO
GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL
PERDE O QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O
QUE NÃO GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO
GANHA BRASIL PERDE O QUE NÃO GANHA

Libertando Genet

Yuri Flores Machado

A ideia de liberdade carrega algo de transgressor. O crime pode ser visto como uma intensidade humana incontrolável, que extravasa, derrama e impõe-se, crime e liberdade podem, por vezes, retroalimentarem-se de forma descontrolada e ambos, quando entrelaçados, não pretendem destruir o *status quo*, mas, pelo contrário, almejam conquistar, mesmo que provisoriamente, algum poder, alguma soberania. Jean Genet (Paris, 1910–1986) é hoje considerado um dos maiores escritores franceses do século XX. Misturando categorias ficcionais e não ficcionais como, por exemplo, a escrita autobiográfica e a narrativa ficcional, conjugados com detalhes verídicos de sua conturbada existência, amparados em invenções formais de carga poética, o autor francês construiu uma consistente obra literária. Escreveu uma desconcertante dramaturgia, onde aparecem *O Balcão* (1956), *Os Negros* (1958), *Os Biombos* (1961) e uma peça desconhecida do grande público, *Splendid's* (1948), mas, principalmente, foi Jean Genet, um autor de romances, textos concebidos em uma linguagem crua e brutal, que chamaram a atenção dos intelectuais franceses e fizeram, no arrasado ambiente do segundo pós-guerra europeu, nomes como Jean Paul Sartre (Paris, 1905–1980) e Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, 1889–Milly-la-Forêt, 1963) colocarem em andamento uma exitosa campanha pela libertação de Jean Genet. Temas como o crime, a homossexualidade passiva, a liberdade e a traição relacionavam-se de uma forma complexa na literatura produzida por um homem oriundo das classes excluídas da sociedade francesa. Foram três desses romances que Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) tomou como ponto de partida para o seu *Visitant Genet: Nossa Senhora das Flores* (1943), obra em que o escritor tenta sublimar a sua rejeição por parte de uma sociedade burguesa falsamente moralista; *O Milagre da Rosa* (1946), romance em que Genet realiza uma apurada reflexão sobre as engrenagens e a validade da justiça humana, percepções que o autor tinha, desde a infância, sobre o mundo burguês; e *Diário de um Ladrão* (1949), onde, munido de ímpar linguagem poética, apresenta ao leitor o

mundo dos assassinos, das prostitutas, dos homossexuais, das travestis e dos marginalizados de toda ordem, elevando-os ao status, por vezes de heróis, por vezes de santos. Não seria, portanto, temas que, naquele contexto histórico, no âmbito de um sistema de convenções cultural e historicamente partilhadas, poderiam ser designados como "literatura"; os textos de Genet, não somente quebravam com alguns paradigmas e fronteiras entre os gêneros literários, mas também apresentavam, abertamente, alguns fenômenos sociais que, até então, eram abordados somente por uma diminuta vanguarda artística e literária que pouca intimidade tinha de fato com a realidade concreta do submundo da homossexualidade, dos crimes e das drogas ilícitas, um mundo que era apenas imaginado pela burguesia europeia, um mundo que, é claro, já havia sido apresentado e representado por outros escritores como Oscar Wilde (Dublin, 1854 – Paris, 1900), mas nunca por um escritor com um ponto de vista tão privilegiado, ou seja, alguém tão amalgamado a esse próprio mundo. Genet fazia parte da própria ferida nunca cicatrizada, uma comunidade à parte formada por aqueles que a sociedade não tolera a existência. Surgia, então, um escritor com um talento incontestável, trazendo um texto potente que narrava a prisão de dentro da prisão, ofertando, por meio de sua literatura, a infâmia e a ignomínia humana, algo, até então, surpreendente e novo.

Para sobreviver, Jean Genet transformou a sua vida em um verdadeiro *tour de force* junto às estruturas e às engrenagens sociais. Abandonado em um orfanato por uma mãe solteira – o seu pai permanecerá para sempre desconhecido –, foi adotado por uma família que recebia um auxílio governamental mensal para cuidá-lo. Na cidade de interior em que foi criado, lia livros na pequena biblioteca da escola, travando contato com o cinema por meio de um grupo de artistas andarilhos. Já aos 10 anos, cometia pequenos furtos de livros, lápis e doces, sendo surpreendido, pela primeira vez, pela família que o acolheu, fato que, segundo Sartre, o marcaria por toda a sua vida, pois, ao internalizar o estigma de "ladrão", Genet teria assumido tal condição como permanente. Graças às suas notas na escola, foi mandado para ser aprendiz de tipógrafo nos arredores de Paris, de onde fugiu. Em Nice, apanharam-no, sendo, então, transferido para a Casa de Assistência às Crianças em Paris, em seu primeiro encarceramento, aos 14 anos. Aos 16 anos, é internado na colônia penitenciária em Mettray, de onde sairia somente aos 19 anos. Esse período de sua vida é apresentado pelo autor em seu livro *O Milagre da Rosa*.



Objeto de uma das vitrines da instalação.

Jean Genet alista-se no exército e apresenta-se como voluntário para servir no *Levante*, trata-se de uma grande área do Oriente Médio que abrange porções de diversos países daquela região, sendo enviado à Síria. É o seu primeiro encontro com o mundo árabe. Serviu na Argélia e é nesse período que ele atravessa a França a pé, viajando também como vagabundo pela Espanha. Em 1936, acaba por desertar e assume a sua condição de andarilho, chegando à Itália e à Albânia, onde é preso e largado na fronteira com a Iugoslávia, sendo preso novamente e enviado à fronteira da Itália. Tenta embarcar para o norte da África no porto de Palermo, é impedido e largado na fronteira com a Áustria. Caminha até Viena no início do inverno, é capturado e expulso, permanecendo como refugiado na cidade de Brno, na Tchecoslováquia, onde pede asilo político. É recusado, tenta retornar para a França; no caminho, é preso na Polônia, e, quando é libertado, atravessa de ponta a ponta a Alemanha nazista. Comete diversos furtos de livros e lenços. Cumpre cinco meses de detenção e, em 1938, recebe baixa por "amoralidade", sendo, novamente, liberto. Então, com 29 anos de idade, é preso viajando de trem entre Paris e Auxerre com um bilhete inválido. Para Jean Genet, a vida era uma sequência de causas e consequências, um turbilhão impossível de escapar. Não há espaço nessa vida para o condicional, ele não é um espectador com escolha; tanto em sua vida, quanto em seus romances, o ser humano, nesse bruto e incontornável mundo, é protagonista em

tempo integral. Em Paris, ele é apanhado roubando uma camisa e um corte de seda. Permanece dois meses preso e, após a sua libertação, rouba novamente tecido, uma carteira e livros, entre eles, um volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Com 32 anos, é preso mais uma vez, seguindo na escrita de *Nossa Senhora das Flores*.

Jean Genet conhece então Jean Cocteau que irá apresentar-lhe algumas pessoas do mundo editorial de Paris. Assina o seu primeiro contrato de publicação. Contudo, dois meses depois, é preso, mais uma vez, por roubo de livros, sendo condenado à prisão perpétua devido ao seu retrospecto de reiteradas condenações. Cocteau inicia, então, uma forte campanha nos meios literários parisienses, apresentando Jean Genet como "o maior escritor da era moderna". Os primeiros exemplares de *Nossa Senhora das Flores* começam a circular em Paris sem menção a um editor, mas Genet permanece cumprindo pena. Somente quase ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1944, graças à forte intervenção de diversas pessoas, dentre elas, Jean-Paul Sartre, Jean Genet é, finalmente, libertado para não mais ser preso.

Essa verdadeira odisseia pelo submundo europeu da primeira metade do século XX, permeado pelas diversas nuances psicológicas de Jean Genet, nós podemos encontrar em *Genet: uma biografia* (1993), escrita por Edmund White (Cincinnati, 1940), considerada a obra de maior fôlego sobre a vida e a obra de um dos escritores mais complexos da França. O autor de *Pompas Fúnebres* (1948) será também dissecado em vida por Jean Paul Sartre, em *Saint Genet: Ator e Mártir* (1952), um misto de ensaio psicológico-filosófico impiedoso e crítica literária, considerado por Georges Bataille (Billom, 1897 - Paris, 1962) como a "obra prima de Sartre",¹ livro que irá desvendar, implacavelmente, o universo genetiano. Em ambas as obras, de Sartre e White, encontraremos a criança autodidata que gosta de ler, o adolescente revoltado e infrator, o soldado desertor na África, o incansável andarilho, o ladrão contumaz de livros, o traidor assumido e o escritor e dramaturgo que revoluciona o meio literário parisiense de uma Europa em ruínas.

Visitant Genet foi apresentado pela primeira vez em uma exposição individual realizada por Vera Chaves Barcellos no Museu d'Arte de Girona, no período de 23 de novembro de 2000 a 28 de fevereiro de 2001. A artista brasileira realizou um trabalho de grande fôlego, fundamentado

¹ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. São Paulo: Autêntica, 2015.



Exposição *Visitant Genet*, Museu D'Art de Girona, Catalunha, Espanha (23 de novembro de 2000 a 28 de fevereiro de 2001).

em uma extensa pesquisa e que, por meios plásticos e visuais, mergulha no conturbado e, ao mesmo tempo, complexo universo genetiano. A obra apresentada em Girona e, posteriormente, na inauguração do Santander Cultural, em Porto Alegre, no ano de 2001, é formada por quatro partes:

a) Galeria de Retratos: constituída por doze fotografias em impressão digital, onde as imagens dos registros policiais de criminosos contemporâneos a Jean Genet são mescladas a imagens de flores.

b) Diapositivos projetados de imagens extraídas dos *Cadernos de Referência* de Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957–2013), artista brasileiro autor de um trabalho muito próximo do universo genetiano, relacionado ao narcisismo e ao homoerotismo. A projeção era secundada pelo som gravado de uma litania enumerando os

nomes de todos os personagens masculinos dos livros do autor. Os *Cadernos de Referência*, realizados pelo artista Hudinilson Jr. em cadernos comuns ou agendas, apresentam colagens de imagens retiradas de revistas comuns e pornográficas homoeróticas, assim como de jornais, em uma mescla do seu universo pessoal com o mundo concreto das grandes cidades contemporâneas, imagens de natureza ou cenas de conflitos e guerras, criando uma narrativa singular, que é, por vezes, bastante transgressora da moralidade burguesa ocidental.

c) Reservoir: nessa seção, são apresentados, em vitrines, diversos objetos que remetem a algumas passagens e personagens dos romances de Jean Genet, principalmente de Divine, personagem do livro *Nossa Senhora das Flores*. Destaque para uma foto manipulada digitalmente pela artista, onde aparece Genet travestido em Divine, referência direta a uma das tantas fantasias do próprio escritor.



Projeção dos *Cadernos de Referência*, do artista convidado Hudinilson Jr.



Foto composição com imagem de Genet como Divine.

d) Visita à Prisão: núcleo fundamental da obra *Visitant Genet*. "Projeção de uma vídeo-animação, em tamanho natural, 'revive' a figura física de Jean Genet, com cerca de trinta anos, sentado em uma espécie de locutório, que fala ao espectador, em uma reconstrução de uma visita ao presídio [...]".² Na mostra do Museu d'Art de Girona, a projeção foi feita diretamente sobre as paredes de pedra do espaço da prisão do antigo palácio episcopal, que abriga o museu. O texto dito por Genet é um extrato de *Notre-Dame-des-Fleurs*, descrevendo a vida na prisão.

Ao aceitarmos o convite de Vera Chaves Barcellos e visitarmos Jean Genet na cadeia no limiar do século XXI, o que ele nos comunica? A potente abordagem artística do trabalho literário de Jean Genet, realizada pela artista, foi o resultado de uma extensiva pesquisa que durou um ano. O que, inicialmente, chamou a sua atenção foi o contraste do mundo vivido e criado por Genet com o dela: "[...] o que interessa

² BARCELLOS, Vera Chaves. *Visitant Genet*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2000.

nossa artista é que ele foi tudo o que ela não é: ele era homossexual, ela heterossexual, homem, ela mulher, marginal, ela integrada".³ Um dos feitos de Vera Chaves Barcellos e que salta aos olhos do espectador ao vislumbrar essa instalação é a *alteridade*. Todo esse "ambiente Genet" construído no interior de um museu convida o espectador a colocar-se no lugar do escritor francês, chamando-o a frequentar seu mundo invertido, as suas criações que lutam com o mundo e, muitas vezes, metamorfoseiam-se nele, o espectador participará, por alguns instantes, de algo caríssimo ao ser humano moderno, algo conquistado somente na idade média pré-renascentista, ou seja, o simples direito à solidão: "o que está fora de nós pode não nos ser indiferente, mas não a ponto de se colar a nós de modo que não se arranque sem nos esfolar e sem levar alguma parcela de nós. A coisa mais importante do mundo é saber pertencermos-nos [...]".⁴ Essa apologia da solidão, perpetuada por Montaigne em seus ensaios, ajuda-nos na compreensão de que o trabalho solitário dos artistas e escritores possui um status diferente daquele do artesão e do copista, preponderante até a Idade Média. A modernidade necessitava do isolamento do intelecto, quem cria acessa o mundo ao seu bel-prazer, mas logo dele distancia-se para criar.

Mas, afinal, o que esse Jean Genet nos fala por trás de um solitário parlatório de prisão? Há algo de inefável nessa conversa e que tem origem em uma certa altivez presente em alguns encarcerados, há algo nele que não iremos possuir nunca, nós que, aqui do lado de fora, carregamos a ilusão de estarmos e sermos livres. Genet é um preso que possui aquilo que poderíamos chamar de uma *soberana liberdade da solidão*, uma condição humana rara em nosso mundo contemporâneo, algo que, inclusive, é essencial para podermos nos comunicar, satisfatoriamente, com o mundo. Vera Chaves, por meio de uma obra de arte, realiza isso, faz comunicar ao espectador um mundo avesso ao dela e, com isso, faz-nos dialogar com questões ainda não superadas em pleno século XXI, tais como, por exemplo, a ausência de liberdade no que tange às questões de gênero em nossa sociedade e a conseqüente marginalização daqueles que não se enquadram nos costumes vigentes.

Visitant Genet toca em questões basilares da condição humana, dilemas que a sociedade, por um instinto de autopreservação, prefere não deixar que venha até a superfície: como vivenciamos a tão preciosa liberdade humana? Genet joga o tempo todo em seus romances com a possibilidade

³ SOULAGES, François. *Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Editora 34, 2016.

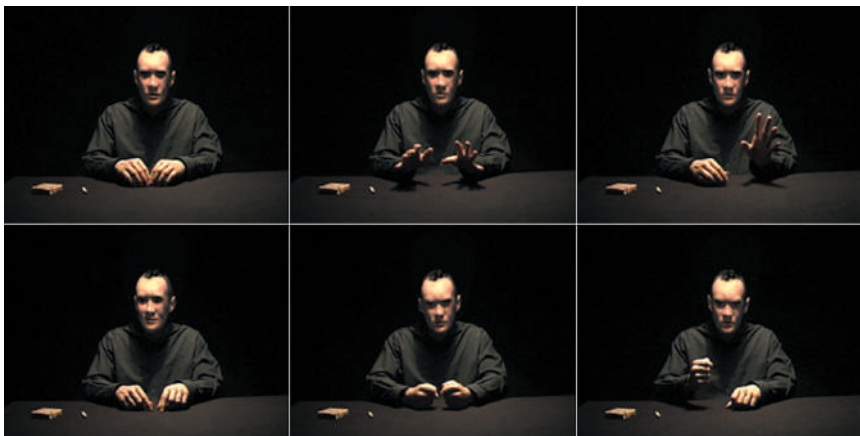
de ele estar mais livre do que nós, que estamos aqui fora, mas como ele faz isso? Por meio da poesia, da imaginação e, em última análise, das imagens que ele consegue imprimir em sua literatura, os romances de Jean Genet possuem uma imagética explosiva.

“O que é um malfeitor? Uma gravata que dança ao luar, um tapete epilético, uma escada que sobe de bruços, um punhal em marcha desde o começo do mundo, um vidro de veneno enlouquecido, mãos enluvadas na noite, o colarinho azul de um marinheiro, uma sucessão aberta, um conjunto de gestos benignos e simples, um trinco silencioso.”⁵

Essa imaginação poderosa, presente nas frases escritas por Genet, aparece também em *Visitant Genet* e, aprofundando a relação que estabelecemos com esse “criminoso” que foi apanhado e preso, somam-se, ainda, a esse panorama, por si só já perturbador, os cadernos de referência de Hudinilson Jr. e a marginalidade imposta à homossexualidade, juntamente com as imagens de outros criminosos contemporâneos de Genet, acompanhadas dos objetos vinculados a esse universo *underground* constante no *Reservoir*. O que encaramos ao visitar Genet é algo fundamental, existencial e que nos coloca contra a parede: qual o grau de importância confiamos, durante a nossa existência, à liberdade? Ao visitarmos Genet, ele parece responder-nos que a arte é “tempo concentrado”, um dispositivo que ele próprio utilizou em uma cela de prisão, concentrando o tempo em poesia e em literatura, o que lhe bastou para conquistar a sua dignidade e soberania.

Lembramos também de outra faceta pouco considerada do escritor, e que pode ser entendida como uma porta de entrada para a compreensão da sua poética. Nessa versão de Jean Genet, não teremos somente o homossexual ladrão e traidor que sofre absurdamente em um mundo em que ele não encontra um lugar, esse Genet inventor de uma linguagem áspera, definida por Vera C.B. como treva fulgurante, que embaralha as suas experiências com a ficção em seus escritos. Existe também um outro Genet que considera a poesia como visual, o escritor capaz de materializar a sua imaginação entre as muralhas de uma prisão e nela escrever uma vasta obra, um Jean Genet sensível às obras de Alberto Giacometti (Bergonovo, Suíça, 1901–Coira, Suíça, 1966), frequentando, entre 1954 e 1958, o seu ateliê, servindo de modelo para os desenhos do

⁵ GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983.



Visita à prisão, vídeo-animação.

escultor suíço, esse mesmo Genet refletirá atentamente também sobre a obra de Rembrandt Van Rijn (Leinden, 1606 - Amsterdã, Holanda, 1669). O que temos é, finalmente, um Jean Genet livre, um Jean Genet que entrega novamente o seu corpo para a arte e que se importa menos com o poder de comunicação da literatura e mais com a função das imagens encontradas em seus romances. Ao lermos seus textos sobre artes visuais, o próprio Genet está, ferozmente, inserido neles, tal qual uma escultura que se movimenta, obscena, atroz, que insiste em conquistar a liberdade por meio do mal, colocando, concomitantemente, em xeque os cânones da literatura e da moralidade europeia. Em *Visitant Genet*, também a santidade e o crime andam muito próximos e o mal possui uma ordem admirável, sendo, inclusive, uma vereda legítima na conquista da soberania e da autonomia, quando tudo nos é negado:

113

“Criar é sempre falar da infância. É sempre nostálgico. Pelo menos nos meus textos, e na maioria dos textos modernos. Quando era muito jovem eu entendi rapidamente que tudo em minha vida me era bloqueado. Fui à escola até os 13 anos, à escola primária do local. O máximo a que eu poderia aspirar era ser um contador ou funcionário público. Por isso me coloquei numa posição de não ser contador, não para me tornar escritor – na época eu não sabia que estava fazendo isso –, mas para observar o mundo. Criei em mim mesmo, aos 13 ou 14 anos, o observador que eu seria, e portanto o escritor em que me tornaria”.⁶

⁶ WISCHMBART, Rüdige; BARRADA, Leila Shahid. Une rencontre avec Jean Genet. “Revue d’Etudes Palestiniennes”, v. 21, outono 1986.

Nessa fala do escritor, em 1981, chama a atenção a consciência que Genet nutriu, desde a sua infância, para a importância do que ele chamou de “observar o mundo”, algo essencial para um escritor e que aparece em seus textos sobre a obra de Giacometti, a mesma impressão que o autor imprime em seus romances sobre um tema que sempre lhe foi muito caro: a solidão humana:

“A arte de Giacometti não é, portanto, uma arte social por ele estabelecer entre os objetos um laço social – o homem e suas secreções –, será antes uma arte de mendigos superiores, a tal ponto puros que apenas o reconhecimento da solidão de cada ser e cada objeto os uniria. ‘Estou só’, parece nos dizer o objeto, capturado numa necessidade contra a qual você nada pode. Se sou apenas, o que sou, sou indestrutível. Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua”.⁷

Por um processo de confirmação e aceitação do mal como um bem para si mesmo, ele tentará permanecer incólume e altivo perante à perversão humana que lhe cerca desde a infância, ou seja, enfrentando não somente os criminosos e os policiais com quem conviveu e a quem se submeteu na prisão, a principal matéria prima de seus romances, mas também a podridão do mundo. No universo invertido de Jean Genet, nós somente livramo-nos da inexorável degeneração do mundo mergulhando a fundo nela, até que, com ela, confundamo-nos, podendo, então, integrar nesse mundo e, finalmente, dele participar honestamente.

Visitant Genet estabelece uma relação de espelhamento quando miramos os encarcerados, corrigindo reflexos especulares desconexos que chegam até nós, uma necessária correção tendo em vista que aqueles que nos chegam são sempre reflexos enviesados, quando tentamos compreender o universo da prisão. Atrai sobremaneira, nessa obra, o microcosmo que Vera Chaves nos oferece, onde podemos enxergar similitudes incontestáveis com o lado de fora. De qual liberdade dispomos fora da prisão? Ora, não temos também, aqui fora, uma vida tumultuosa, onde vamos, obrigatoriamente, enfrentar o tédio, a deslealdade, a paixão, o amor, o sexo, a ira, os ciúmes, as catástrofes, as injúrias, a angústia, as separações, a impotência, o terror, o medo, o vazio, a perversão, as fotografias, os filmes, os livros, a insônia, a morte de um cão, a orfan-

⁷ GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

dade de um menino, a pele, o mofo, a poeira, a doença, a violência, o roubo, uma trama, um nexo, um nó, o mar tempestuoso, uma floresta em chamas, uma epidemia incontrolável, uma fuga, um túnel, um retorno impossível, a liberdade apenas sonhada?



Galeria de retratos, fotografia manipulada sobre tela.

A recepção crítica das obras de arte sofre transformações durante o tempo e, sobre ela, o *zeitgeist* age incessantemente. Alguns fatores influenciam nessa constante metamorfose do entendimento dos historiadores, críticos de arte e da literatura. O que pode acontecer, é que as novas gerações cobrem das obras e dos livros algo que eles não podem oferecer, tendo em vista, que foram produzidos em um determinado espaço de tempo sempre anterior à escrita de sua crítica. Apesar do fato de que os costumes e os valores compartilhados por artistas e escritores sejam diferentes e, até mesmo, por vezes, antagônicos aos do crítico que se debruça sobre os trabalhos destes, tem sido comum, na contemporaneidade, a colocação em xeque de obras de arte e de textos literários que, na avaliação dessa nova geração, teriam perpetuado opressões de classe, de gênero e de etnia. Tais movimentos podem também, por vezes, enraizar essas obras em determinados momentos históricos, tirando-lhes a força de sua universalidade, podendo, inclusive, haver uma supervalorização de alguns critérios na valoração da obra em detrimento de outros, o que pode enveredar a crítica pelo perigoso caminho do anacronismo. No entanto, no presente ensaio, tratamos de obras impermeáveis a esses movimentos, o que salta aos olhos, tanto na vasta obra de Jean Genet, como na sua sofisticada leitura empreendida por Vera Chaves Barcellos, é a capacidade que ambas possuem em continuar comunicando no

presente. A resposta para tal fenômeno podemos encontrar na evidência de que os dilemas, opressões e violências, abordadas nesses trabalhos, continuam na ordem do dia e, possivelmente, com ainda mais força que nos anos 1940, quando o escritor francês inicia a sua escrita mais vigorosa, como também no ano 2000, quando Vera Chaves Barcellos constrói o conjunto *Visitant Genet* em Girona. Mesmo que não percamos um sequer horário de visita a Genet durante esse tumultuoso século XXI, *Visitant Genet* sempre nos dirá algo novo sobre esse mundo que insiste em perpetuar o atroz.

Libertar Genet talvez ajude-nos a compreender esse duplo mistério que funciona enquanto um binômio em moto-contínuo e que sempre intrigou não somente a filosofia e a teologia, mas também a literatura e as artes: o mistério do bem e do mal, que tanto pode consumir a nossa existência, como fazê-la movimentar-se criativamente. Ao final da visita à prisão proposta por Vera Chaves Barcellos e de volta ao mundo aqui fora, levamos conosco a imagem de um Jean Genet livre e que, apesar do cárcere, corajosamente persegue a liberdade aqui neste mundo, que o rejeitou, mas que ele sabia ser o único que lhe havia restado. Agarrou-se a ele ferozmente, fixando o seu olhar em nós, um semblante incisivo do qual não podemos escapar.

IN MEMORIAM

Mário Röhnelt: o artesanão do desenho mental

José Francisco Alves

Entre os artistas icônicos do desenho contemporâneo do Rio Grande do Sul, destaca-se Mário Röhnelt (Mário Alberto Birnfeld Röhnelt, Pelotas, 1950 - Porto Alegre, 2018). Ele nasceu em Pelotas, terra natal de seu pai, promotor de justiça. Em 1957, a família mudou-se de Dom Pedrito para Porto Alegre. Muito jovem, interessou-se por pintura em razão dos livros familiares (enciclopédias francesas). No início da década seguinte, começou a visitar exposições no "Mata Borrão".¹ Um pouco mais tarde, viu a coleção dos Diários Associados de Assis Chateaubriand,² na qual conheceu a obra do primeiro artista a impressioná-lo, Bernard Cid (São Paulo, 1925 - 1982). A partir dali, estava destinado a ser artista. Em 1970, entrou para a Faculdade de Arquitetura da UFRGS, pois, nesse curso, poderia formar-se em profissão "estabelecida" e, ao mesmo tempo, ter o contato desejado com a arte, no caso, o desenho. Porém, abandonou o curso em 1972.

Mas o curto período na faculdade mudou a sua vida definitivamente. Ele havia se deparado com um ambiente muito diferente do que estava acostumado. Nas palavras do próprio artista, "as influências de Woodstock, dos hippies, de Marshall McLuhan e sua teoria da comunicação, do rock e dos novos comportamentos estavam se fazendo sentir e eram

¹ Prédio temporário, de madeira, do governo do estado, destinado a atividades oficiais e até mostras de arte. Seu formato inusitado lembrava um mata-borrão, daí o nome popular que pegou. Lá, ocorreu a primeira mostra de arte contemporânea do estado, em 1960, incluso com júri de fora do Rio Grande do Sul, intitulada *Festival de Artes Contemporâneas*.

² Atual Pinacoteca Rubem Berta, pertencente à Prefeitura de Porto Alegre.



S/ título (autorretrato), grafite e pastel sobre papel, 66x66cm, 1982. Cortesia de José Francisco Alves.

uma alternativa ao regime repressor imposto ao país pelos militares".³ Nesse período, ele fez expressão corporal teatral, experiências audiovisuais, intervenção urbana, ilustrações para publicações alternativas e envolveu-se com toda a sorte de atividade cultural e comportamental nova, bem como saiu pelo Brasil de carona, de Santa Catarina à Bahia.

118

As aspirações de Mário Röhnelt adquiriram o impulso definitivo logo em seguida pela aproximação com Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 – Porto Alegre, 1996), que havia sido seu contemporâneo na faculdade. A partir dali, foram companheiros por vinte e poucos anos, até o falecimento precoce de Kurtz. As produções de ambos constituíram-se por esse compartilhamento afetivo, artístico e intelectual. Tanto a produção de um, quanto de outro, obras autônomas, originais e independentes entre si (no sentido de autorais) são resultado dessa circunstância específica, ou seja, desenvolveram-se como tal por estarem interligadas. Começaram

³ Fragmento de relatos de depoimentos verbais e escritos a José Francisco Alves, com vistas ao livro sobre a vida e obra de Mário Röhnelt, contemplado pelo Fumproarte em 2012 e não realizado, ainda em busca de apoios.

e atingiram a maturidade da carreira artística juntos. Nesse sentido, muito da obra de Mário Röhnelt surgiu desta simbiose de técnicas e olhares comuns, em ateliê conjunto permanente, num convívio criativo poucas vezes visto na arte.

Ao final da década de 1970, Röhnelt tinha realizado uma produção inicial em desenho, consistente, com obras intimistas e de detalhes mínimos e delicados, em alguns casos, com o uso de colagens. Com essas obras o artista passou a participar de exposições. Röhnelt e o companheiro Kurtz também atuaram em ações coletivas, incluso em grupos orgânicos. Entre 1977 e 1980, integraram o KVHR, juntamente com Júlio Viega e Paulo Haeser; entre 1979 e 1982, o Espaço N.O., com Vera Chaves Barcellos, Carlos Asp, Heloisa Schneiders da Silva, entre outros. Mais tarde, lecionaram de forma temporária e circunstancial no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e integraram a diretoria da Associação Chico Lisboa 1991-92 de forma muito ativa.

Se pudéssemos traçar diferenças entre sua obra e a de Kurtz, afirmariamos que Röhnelt foi um grafista com o uso mais recorrente de elementos geométricos, linhas e camadas. As cenas que retratava eram contidas, com muitas referências objetuais (e sem o humor ilustrativo e irônico comuns a Kurtz). Para ambos, e para tantos outros nas décadas de 70 e 80, a fotografia foi uma referência fundamental, como um ponto de partida dos trabalhos, na utilização de imagens captadas por si mesmos ou apropriadas de revistas e jornais. Essa vertente gráfica de Röhnelt, com certeza, encontrou utilidade em sua outra atividade profissional desde 1974, capista de livros (Editora Movimento, entre outras). Nas duas décadas seguintes, produziu uma enormidade de capas para uma editora médica e realizou a diagramação de catálogos, cartazes e convites de exposições.

Num primeiro momento, claramente, podemos dividir os cerca de 45 anos de produção de Mário Röhnelt em dois campos nítidos. De, aproximadamente, 1974 a 1996; e a partir dali, até 2017. Sua obra, assim, perpassou dois universos criativos distintos, o analógico e o digital, e esta compreensão ainda está pouco substanciada na teoria crítica das artes visuais do Rio Grande do Sul. Há que se ter o entendimento da produção desse artista como entre aqueles de sua geração cuja obra fluiu de forma mais coerente ao adaptar-se, com renovação e amplitude, com as possibilidades do advento das ferramentas de produção artísticas digitais, em nexos absolutos com o seu talento e o seu caminho na arte até então percorrido.



120

Sala sobre a produção de Mário Röhnelt de 1991 a 1996, em exposição retrospectiva no MARGS, em 2014. Curadoria de José Francisco Alves.



Sua primeira fase importante como desenhista, 1980 – 1983, centrou-se num grafismo preciso, conjugando o primoroso desenho figurativo a grafite com campos de tinta acrílica sobre papel, com iconografia ligada ao seu quotidiano, focada na figura humana (sua própria imagem e de seus próximos), com base em fotografias. Esses desenhos, paulatinamente, foram incorporando a cor em profusão, fases de 1984 a 1986, até o trabalho ter encontrado, a partir de 1987, várias questões pertinentes à pintura. Constituiu-se, assim, a segunda fase marcante do artista: as pinturas em acrílica sobre tela ou papel, extremamente coloridas e sofisticadamente elaboradas. Essas pinturas e desenhos tinham a peculiaridade de serem produzidos em camadas complexas que se interseccionavam a ponto de confundirem o olho, ao tornar difícil a percepção da ordem delas. Com essa produção, extensa, nos primeiros anos da década de 1990, Mário Röhnelt consolidou-se como um dos artistas gaúchos de referência.

O rigor e a técnica exímia dos desenhos e pinturas redimensionaram-se nesse período, novamente, com o seu sempre presente interesse pela fotografia como assunto; assim surgiu uma série nova, um numeroso conjunto *branco e negro* de pinturas sobre tela, lona ou papel, produzido entre 1991 e 1996. A partir de fotografias tomadas do cotidiano, em viagens ou em revistas, o artista marcava o papel ou as telas a partir da projeção das imagens por meio do episcópio, com cada elemento riscado a lápis e, depois, preenchido por acrílica preta. A partir desses milhares de elementos pintados, os trabalhos resultaram em obras de médias e grandes dimensões, quase hiper-realistas quando observados a alguma distância. Com o mesmo motivo, realizou também serigrafias em P&B.

122

Após o falecimento de Milton Kurtz, Mário Röhnelt passou a viver sozinho e esse período coincidiu com o seu aprofundamento no mundo digital. O estabelecimento das artes gráficas por software passou a ser utilizado em seu trabalho de capista e diagramador e, assim, essas novas possibilidades criativas passaram a ser também empregadas como meio de sua produção artística. Sua arte desdobrou-se com esse encanto e domínio extremo do artista com novas ferramentas de "desenho" do mundo da informática, como o Photoshop e o Freehand. Tais conhecimentos fizeram-no, gradualmente, projetar obras pelo meio digital. Em 2000, ele fez experimentos em gravura em metal, com a imagem passada à chapa depois de desenhada digitalmente. Com o mesmo procedimento, realizou serigrafias até 2005.



Sala sobre a produção de Mário Röhnelt de 1991 a 1996, em exposição retrospectiva no MARGS, em 2014. Curadoria de José Francisco Alves.

Em 2005, Röhnelt passou a projetar os *Painéis geométricos*, os quais começaram a ser impressos somente em 2012 devido ao barateamento do custo das impressões digitais em grandes formatos. Esses trabalhos, com os anos, tiveram novas versões e desdobramentos. Entre 2006 e 2008, Röhnelt *desenhou* em computador a série *Maquetes*, um conjunto de impressões digitais (tiragem limitada de duas cópias, cada) constituído como uma espécie de gravuras para "recortar", em que ele projetava miniaturas de salas de exposições com suas próprias obras "exibidas".⁴ Esses trabalhos viraram objetos em 2014, quando ele mostrou, pela primeira vez, as versões em 3D dessas maquetes, montadas em caixas de acrílico, em sua Retrospectiva do MARGS.⁵ Esses não foram os primeiros objetos de Röhnelt, eis que antes ele experimentou esculturas de aço carbono (2013), com perfis cortados a laser com os elementos gráficos de desenhos digitais anteriores.

⁴ Em 2014, num desdobramento desses trabalhos, o MARGS possibilitou a Röhnelt publicar essa temática em livro, "Galerias", 25x24,5cm, 308 p., Offset (ISBN: 9788564161153), como nada menos que um livro de artista, um objeto, mas impresso em gráfica (1000 exemplares numerados). O livro, só de imagens digitais, contou com espaços ficcionais, galerias, museus etc., em que o artista inseriu trabalhos ou, às vezes, criou obras para inserir. Às vezes, Röhnelt fez as duas coisas. Ao final, ele fez a transformação desses espaços em uma terceira coisa, que é pura imagem.

⁵ *Mário Röhnelt – Uma Retrospectiva*. Curadoria de José Francisco Alves, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 13 de abril a 1º de junho de 2014.



São Francisco (da série *Giotto*), 2014.

Quanto a objetos, ainda podemos destacar seus experimentos anteriores com *livros de artista*, desde 1979, com as *Mini-Veja com retentor de leitura*, perpassando os anos 90 nessa linguagem, exemplificado por *A descoberta do mundo* (Clarice Lispector), de 1993, feito com plástico, papelão e cimento, bem como os seus próprios *catálogos* ou livros de artistas pelas décadas de 1990 e 2000. Em 2013-14, Röhnelt produziu obras digitais ainda mais elaboradas ao editar o impressionante álbum de dezessete *gravuras* da *Série Giotto*,⁶ desenhadas com Photoshop em temática de releitura, com suas interpretações de obras do renascentista Giotto (Vicchio, 1267 - Florença, 1337), trabalho que estreou e foi exibido por completo na Retrospectiva do artista no MARGS.

124 Em 2014, Röhnelt já vinha com complicações do avanço de doença degenerativa. Sem entregar-se, produziu muito apesar dessas dificuldades. Nasceram dessa condição os objetos insólitos, montagens artesanais em que pese a sua crescente dificuldade manual, sendo assim, a sua volta à arte manual depois de duas décadas focado na produção digital. Utilizou como estrutura desses trabalhos desde embalagens de seus próprios medicamentos, a apetrechos diversos (tubos de desodorantes, tinta, cola, etc.), alguns revestidos com nada menos do que suas serigrafias em P&B, impressas nos anos 90. Esses microcenários de paredes foram exibidos,

⁶ *Série Giotto – Ensaio visual sobre alguns espaços criados por Giotto para cenas de devoção religiosa | Dezessete gravuras digitais* (agosto de 2013 a março de 2014). Álbum com as 17 gravuras, tiragem de 15 cópias cada (possivelmente, não editadas no total), impressas em folhas de 50x50cm (Imagens em 30cm de altura por 27cm em média de largura).

pela primeira vez, na versão enxuta da Retrospectiva do MARGS que migrou, em 2015, a Pelotas, ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.⁷

Num constante reinventar, os "microcenários" ganharam cores e novos elementos, o que propiciou um novo desdobramento, transformando-os em objetos complexos, *Arquiteturas* (2015), os quais nos permitiram pensar numa associação à precariedade encantadora dos construtivistas russos, como Tatlin e Gabo. O numeroso conjunto dessa nova série foi mostrado na exposição de Röhnelt, em novembro de 2017, no Espaço Cultural ESPM: *Novos painéis geométricos, relevos / Arquiteturas e painel de pós-estudos*. Junto, exibiram-se versões impressas desses objetos, que, fotografados, foram manipulados digitalmente de diversas formas, sendo impressos como pequenas "telas" quadradas a ponto de transformarem-se em pura imagem.

Em 2017, a última série de trabalhos da carreira do artista foi *Revisão*. Como o nome induz, ele reviveu a iconografia dos trabalhos de 1991 a 1996, aqueles pintados em preto e branco, mas, agora, em versão impressa digital sobre PVC (36x100cm), incluso em algumas das peças com o ganho de cores no lugar do branco. Em dezembro de 2018, após um ano difícil em razão de sua enfermidade, Mário Röhnelt faleceu no domingo, 16, um dia após completar 68 anos de idade. Deixou uma obra multifacetada, com a marca do desenhista, do gráfico, que jamais soube desvencilhar-se, seja no plano do artesanato mental ou manual.



A Deposição (da série *Giotto*), de Mário Röhnelt, 2014.

⁷ Mário Röhnelt: *Uma Trajetória*. Curadoria de José Francisco Alves, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, 10 de maio a 5 de junho de 2015.

Maria Lúcia Cattani: por volta do branco e do mundo

Elida Tessler

O mais profundo no ser humano é a pele

Paul Valéry

A memória é uma pele finíssima

Lembro de minha comoção ao visitar, pela primeira vez, o Santuário do Livro no Museu de Israel, em Jerusalém, em 2009. Ali estão abrigados os manuscritos do Mar Morto, os mais antigos documentos bíblicos existentes, descobertos entre 1947 e 1956, em grutas perto de Qumran, no deserto da Judéia. Finas películas de pergaminho ou papiros com manuscritos, na maior parte, em hebraico, mas também em aramaico e grego, são apresentadas ao público dentro de vitrines em uma arquitetura circular que evoca os jarros cerâmicos onde os rolos foram encontrados. Há dois elementos simbólicos importantes na edificação idealizada pelos arquitetos Frederick Kiesler e Armand Bartos: uma parede retangular de basalto preto e uma cúpula branca. Esses elementos colocam em pauta o conteúdo de um dos textos dos pergaminhos sobre a guerra entre os Filhos da Luz e das Trevas. Nesse sentido, algo da polaridade entre a claridade e a escuridão conduz a perceber a escrita como potência de iluminação. É difícil não se deixar capturar pela ideia de incompletude que os documentos ali guardados nos transmitem. São fragmentos, são um resto de história e o registro da sobrevivência de uma escrita sagrada.

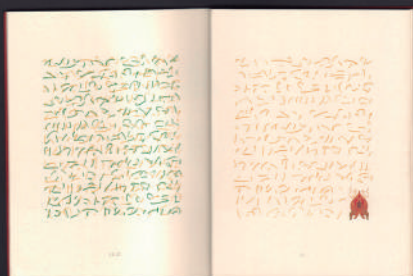
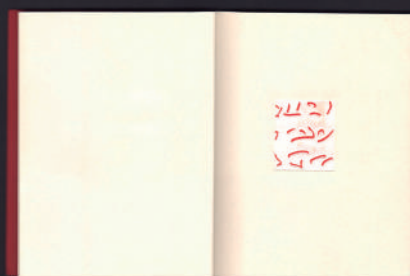
Lembro também de um pedido que Maria Lúcia Cattani dirigiu-me quando soube da viagem que eu iria fazer à Nicósia, às margens do Rio Pedieos, no Chipre, em 2011. Ela gostaria que eu levasse em mãos sua mais recente publicação à proprietária da livraria Moufflon Bookshop naquela cidade, onde havia um setor especializado em livros de artistas. Tratava-se de um exemplar em versão offset do livro *Um ponto ao Sul*,



Maria Lucia Cattani trabalhando na obra *A5 P8* para a 5ª *Bienal do Mercosul*, em 2005. Foto: Jailton Moreira.

um livro único contendo 24 xilogravuras a laser e jato de tinta que hoje integra o acervo de livros raros da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. O contato com esse trabalho produziu em mim o mesmo arrebatamento que senti quando me aproximei dos manuscritos bíblicos. Percebi que estava diante de um precioso testemunho de tempo vivido e de pertencimento a um lugar de cultura. Caligrafia e iluminuras inspiradas por fragmentos da decoração das paredes da Biblioteca estão presentes nessa obra.

127



Um ponto ao Sul, de Maria Lúcia Cattani, livro de artista, 15,5x13,8x0,7cm, 2011. Coleção FVCB.

Quando parti em viagem, tive a sensação de carregar comigo uma espécie de passaporte que me permitiria realizar a travessia afetiva de um ponto a outro no mapa: do Sul do Brasil para o Centro da República do Chipre, onde alfabetos também transladam-se conforme o deslocamento de fronteiras entre a comunidade cipriota grega do sul e a comunidade cipriota turca do norte da ilha. Associada à primeira solicitação de Maria Lúcia, havia uma outra: trazer de volta um trabalho que, segundo lembro, havia participado de uma exposição promovida pela livraria anteriormente. Esse livro, cujo título é *4 cantos do mundo*, foi publicado em 2005 e fez-me compreender melhor o modo como Cattani era capaz de traçar fios invisíveis para criar outras concepções de pensamento cartográfico. Segundo o cólofon do livro, seu projeto teve como objetivo abranger uma fração de mundo entre quatro pontos muito distantes entre si: Reykjavik (Islandia), Awaji City (Japão), Denvopor, Tasmania (Austrália) e Porto Alegre (Brasil). Em cada uma dessas cidades, foi deixada, em acervos de instituições públicas, uma parte física do trabalho por ela concebido, ou seja, peças lineares de alumínio recobertas por carimbos coloridos com tinta acrílica, numa extensão de 50cm e perfil de 6,5x1,3cm. Junto com cada peça, foram deixadas reproduções fotográficas das outras três. Uma informação importante na descrição do projeto não nos passa despercebida: as quatro cidades escolhidas têm a presença de um rio. Esse dado sublinha uma intuição de leitura que, para mim, é fundamental: texto é fluxo. Acionar o imaginário de seus leitores e incluir seus interlocutores em uma conversa sobre a ampliação do território da escrita na prática das artes visuais sempre foi uma grande motivação da artista.



4 cantos do mundo, de Maria Lúcia Cattani, livro de artista, 13,7x21x0,8cm, 2005. Coleção FVCB.

Passei, então, a perceber todo o trabalho de Maria Lúcia Cattani como um grande caderno de anotações. Ou seria um livro de horas para sempre inacabado? Nele estariam registrados todos os seus deslocamentos pelos quatro cantos do mundo, seus diários de bordo, suas ambições íntimas e, ainda, as contabilidades sensíveis de seus gestos gráficos. Do milimétrico de suas réguas às extensas paredes em que sulcou, imprimiu ou pintou seus territórios caligráficos, a dimensão das páginas é variável em dimensão, formato, espessura e intenção. A busca de um alfabeto próprio foi tornando-se cada vez mais perceptível e tocante em seu percurso de trabalho.

O mais profundo no ser humano é a pele

Li recentemente essa proposição de Paul Valéry em um texto intitulado *A ideia fixa*, de 1932. Escrito sob forma de diálogo entre um filósofo e um médico, o texto busca apresentar as condições de registro, a partir de uma série de apontamentos fragmentários, da construção do pensamento científico no conturbado período do entre guerras na Europa.



A5 P8, de Maria Lúcia Cattani, caixa de madeira e partes de pintura, 19,2x19,4x3,5cm, 2005. Coleção FVCB.

Uma história precisa ser escrita de alguma forma para poder ser lida. Talvez seja essa uma das ideias fixas no trabalho de Maria Lúcia Cattani: fazer da repetição de gestos e da ordenação de fragmentos um método capaz de adensar a espessura do pensamento visual sem subtrair oscilações, riscos, experimentações e profundo conhecimento técnico do desenho, da pintura e da gravura em particular. Sua pesquisa artística, desenvolvida em seu ateliê em Porto Alegre, sua prática acadêmica

na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em suas residências artísticas dentro e fora do país configuram uma espécie de viagem contínua e imprescindível para a efetiva realização de seu trabalho. Colocar em diálogo rigor e intuição foi a medida para nos aproximar de seu sistema de ações.

Por volta do branco

Lembro da intervenção de Maria Lúcia Cattani no Torreão.¹ O trabalho *Por volta do branco* foi criado com 1.600 impressões a partir de um módulo para carimbo com incisões que permitiam o entintamento da superfície de borracha e posterior impressão, diretamente, nas paredes do espaço. Quatro paredes como os *4 cantos do mundo*. Norte, Oeste, Sul e Leste receberam nuances pigmentares, com uma pequena fração de cor em tinta guache branca. Sabíamos que o uso dos pequenos carimbos de borracha ainda era recente em seu processo e o espaço do Torreão pode oferecer à artista um lugar de esboço, de experimentação e de surpresa.

Longe de ser um ornamento, o conjunto de impressões ordenadas vertical e horizontalmente, com distanciamentos mínimos entre si, contornavam as janelas como uma espécie de friso, dando ênfase às doze aberturas que caracterizavam o espaço da torre. Os postigos de madeira foram fixados por uma tranca com distância calculada em relação às esquadrias. O desejo de luz e sombra estava ali inscrito. Para o lado de dentro, a luz entrava em porção suave, juntando-se às sutilezas silenciosas do branco. Para o lado de fora, o olhar escorregava pelas frestas, como uma espreita dos acontecimentos ruidosos da cidade. A pele é frágil, no entanto, ela nos protege. Por seus poros, entramos em comunicação com o mundo. Pelos estreitos espaçamentos entre os carimbos de Maria Lúcia Cattani, um tecido conversava com o outro: a tinta aderida às paredes fez-se corpo e letra ao mesmo tempo. Mil e seiscentos signos em rotação promoveram a pulsação de uma língua até então inédita. Com a luz modulada, a contemplação das impressões pôde conviver com as elucubrações de cada visitante do espaço.

“Estou interessada na parede por sua base temporária como uma superfície para uma breve interferência, onde o espaço é modificado por um momento e, depois, retorna ao seu estado original. A permanência não é um elemento importante. A peça tem uma condição efêmera em relação a um espaço específico, mas é mantida como um sistema

¹ O Torreão foi um espaço de produção e reflexão em arte contemporânea fundado por Elida Tessler e Jailton Moreira em Porto Alegre (RS/Brasil). Entre as diversas atividades mantidas no período de 1993 a 2009, haviam as intervenções de artistas convidados, realizadas especialmente para o local. No total, foram apresentados 89 trabalhos. A proposição de Maria Lúcia Cattani ocorreu de 27 de março a 25 de abril de 1999.

com a possibilidade de ser aplicada em outros espaços. A parede tem dimensões e uma realidade de espaço que não pode ser explorada no papel. Alguns trabalhos requerem superfícies grandes e seriam difíceis de produzir com papel. A flexibilidade do carimbo de borracha facilita as impressões em uma superfície vertical. As paredes fornecem o suporte para as peças maiores e, ao mesmo tempo, oferecem espaço que pode envolver e abraçar o espectador."²

Cada trabalho de Maria Lúcia Cattani é uma pauta, uma página, um caderno de notas, um livro. É também uma forma muito singular de produzir tempo para a experiência de habitar a escrita, quando esta tem alfabeto próprio e pode, deliberadamente, ser inventada.

Certamente, quem pôde estar presente em *Por volta do branco* recebeu um abraço da Cattani naquele momento. Agora é hora de abraçá-la trazendo à memória a profundidade de seu pensamento sempre tão íntegro e com disponibilidade de colocar uma ideia fixa em movimento.



Por volta do branco, instalação de Maria Lúcia Cattani no Torreão, em Porto Alegre, 1999. Foto: Jailton Moreira.

² Texto da artista citado por Sara Roberts em seu ensaio "Regras e suas exceções... Maria Lúcia Cattani" publicado no livro *Maria Lúcia Cattani*, Organização e tradução de Maristela Salvatori e Nick Hands. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2019, p. 154.

Respiração e espera: os segredos sussurrados de Gisela Waetge

Neiva Bohns

No campo das artes, às vezes é possível dissociar a figura do artista da sua produção. Uma coisa é o indivíduo, seu comportamento, suas ideias, seus interesses pessoais, suas idiossincrasias, a maneira como se move, como fala, como se relaciona com os outros. Outra coisa é a sua produção artística. Todas as pessoas que participam do meio artístico sabem disso, e pode haver um abismo entre uma e outra realidade. Contudo, quando nos deparamos com o legado de uma artista como Gisela Waetge (São Paulo, 1955 - Porto Alegre, 2015), torna-se difícil separar as diferentes instâncias da vida pessoal e criativa, tamanha coesão entre todas as dimensões da existência.

Escrevo este texto no início da segunda metade do ano da grande pandemia de Covid-19, que nos obrigou a viver em isolamento, sem convívio social. Ainda não existe uma vacina, embora cientistas do mundo inteiro estejam trabalhando duramente para desenvolvê-la. Com sorte, até o final do ano de 2021, poderemos voltar à vida normal. Ou, pelo menos, ao que costumávamos chamar de vida normal. Mas não temos certeza de nada. Seguimos contando o tempo que passa, numa regularidade angustiante, perturbada apenas pelos acontecimentos tristemente previsíveis.

Arquiteta de formação (Universidade Mackenzie, SP, 1979), Gisela Waetge mudou de cidade, mudando-se de São Paulo, SP, para Porto Alegre, RS, e de rumo profissional, optando pelas artes visuais. Mas talvez o raciocínio da arquiteta e o hábito de estruturar e de pensar os espaços não a tenham abandonado por completo.

Quando iniciou-se no desenho e na pintura, sempre muito criteriosa nas suas escolhas, fez cursos com artistas como Zorávia Bettiol (Porto Alegre, 1935), Vasco Prado (Uruguaiana, 1914 - Porto Alegre, 1998), Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) e teve aulas de História da Arte com ninguém menos do que Walter Zanini (São Paulo, 1925-2013). Também estudou com Michael Chapman (Caversham, 1948) e Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), que traziam na bagagem recentes experiências com



Gisela Waetge em seu atelier, em 1997. Foto: Eduardo Aigner.

os movimentos artísticos europeus mais arrojados, ligados, principalmente, ao neoexpressionismo alemão. Dessas experiências libertárias e vigorosas, que fundiam as heranças históricas das vanguardas artísticas europeias, absorveu algumas características que se tornaram peculiares no seu trabalho. O seu vínculo com as práticas neoexpressionistas ou expressionistas-abstratas aparece, claramente, nas obras iniciais, como se o gesto impulsivo fosse isolado do seu ambiente natural, absorvido por uma estrutura que neutraliza o ato agressivo e expõe toda a sua fragilidade.

Na mesma década em que começou a realizar exposições, artistas que se utilizavam de um figurativismo fortemente expressionista, como Maria Lídia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012), eram muito requisitadas pelas galerias de arte de Porto Alegre, que viviam um período de grande dinamismo. Nesse período, outro grupo de artistas que se interessavam pela Pop Art e tinham preferência pela figuração, como Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 - Porto Alegre, 1996), Mário Röh-nelt (Pelotas, 1950 - Porto Alegre, 2018) e Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, 1952), tratavam criticamente as características da sociedade midiática, acentuando as transformações comportamentais em curso, especialmente nos aspectos da sexualidade humana.

De fato, as experiências com abstração eram mais raras no sul do Brasil. Poucos artistas tinham aventurado-se nessa seara, embora conheçamos pinturas históricas que atestam o interesse de pioneiros como Benito Castañeda (Cadiz, 1885 - Porto Alegre, 1955), Paulo Osório Flores (Porto Alegre, 1926 - Santa Maria, 1957), Yeddo Titze (Santana do Livramento, 1935 - Porto Alegre, 2016), Nelson Wiegert (Tuparendi, 1940). Rose Lutzemberger (Porto Alegre, 1929), na década de 1970, fazia gravuras e esculturas geométricas de forte teor concretista. Com os artistas Luiz Fernando Barth (Taquara, 1941) e Rubens Costa Cabral (Porto Alegre, 1928 - 1989), publicou o álbum *Multidirecional*, com serigrafias concretistas. Também conhecemos, do mesmo período, gravuras abstratas de grande riqueza formal, feitas por Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938).

As principais afinidades de Gisela com as correntes do abstracionismo, contudo, parecem ter vindo de São Paulo, sua cidade natal, especialmente através da obra de Waldemar Cordeiro (Roma, 1925 - São Paulo, 1973) e de artistas de outros países, como Barnett Newman (Nova Iorque, 1905 - 1970), Ad Reinhardt (Buffalo, 1913 - Nova Iorque, 1967), Sol Lewitt (Hartford, 1928 - Nova Iorque, 2007), Frank Stella (Malden, 1936) e, principalmente, Agnes Martin (Macklin, 1912 - Taos, 2004), cuja obra, baseada na estética zen, valoriza o silêncio, a leveza e a delicadeza.

Gisela Waetge faz parte da geração de artistas que integraram as práticas tradicionais ao seu repertório. O interesse, que nunca abandonou, pelos tecidos industriais, retrabalhados pelo fazer artesanal esteve, durante muito tempo, presente na sua rotina cotidiana. Mestre na arte de compor e costurar com tecidos, deixava as horas correrem, no seu ateliê, onde tudo estava sob controle. Sua paixão pelas cores e pelos padrões coloridos ativava-se nos *patchworks* e *quiltings* que eram produzidos com o mesmo esmero de tudo o que fazia. No ambiente do seu ateliê, nos seus últimos anos de vida, antes de iniciar o tratamento contra a doença que a tirou do nosso convívio, Gisela Waetge passava longas horas pintando, recortando tecidos e costurando.

Muitas vezes, confessei a ela que entendia perfeitamente bem todo aquele entusiasmo porque alguma coisa não realizada em mim reverberava ali. Há alguns meses, entrei numa loja de tecidos e, olhando com encanto para as prateleiras cheias de peças coloridas, lembrei dessa minha querida amiga. Naquele dia, voltei para casa com muita alegria, pensando nas pessoas, homens e mulheres, que sabem fazer coisas. Pode haver independência maior do que fazer sopas saudáveis e deliciosas, costurar as próprias roupas e produzir cobertas lindas,

coloridas e confortáveis? Gisela criou para si, para a família e para os amigos ambientes protegidos de qualquer mal.

Deve ter sido um grande desafio para a artista produzir artefatos artísticos que não caíssem nas armadilhas das coisas agradáveis e decorativas que nunca são perturbadas pelas ideias ruins. Foi muito bem planejada e executada esta operação de sair da zona de conforto, fugir do destino da esposa e mãe cheia de habilidades e entrar num espaço de reflexão artística, ainda hoje, predominantemente masculino, produzindo, a partir de um raciocínio próprio, obras que dialogam entre si e formam um conjunto coeso.

Por outro lado, cabe observar com atenção as estratégias utilizadas por Gisela Waetge nessas diferentes esferas do trabalho criativo. A naturalidade com que passava de um artefato a outro, de um procedimento a outro, sem qualquer acento diferencial, entregando-se ao trabalho com a mesma dedicação e interesse, faz pensar na ética das relações entre os diversos subgrupos do mundo das artes. Também diz muito sobre a importância do processo criativo para os artistas, independentemente do produto, do tipo de público interessado na fruição e das formas de distribuição.

Gisela, que pautou a sua vida pela austeridade e pela moderação, sabia muita coisa. Carregava em si uma carga de saberes que foram sendo passados de geração em geração. Tudo na sua vida era tratado com desvelo, cuidado, atenção. E delicadeza. Muita delicadeza. Mas quando necessário, sabia expressar sua opinião de maneira firme e enfática, não se deixava enganar por discursos falseados. Irritava-se, por exemplo, quando a palavra dita não combinava com o comportamento esperado. A verdade era mais importante do que o efeito fácil ou o sucesso garantido.

Integrou a geração das artistas que, em vários sentidos, ampliaram os domínios da pintura, no período que poderíamos chamar, com algumas ressalvas, de pós-minimalismo. Depois da higienização minimalista, a vontade de criar formas a partir dos materiais retornava fortemente para os artistas da sua geração. No seu caso, o desejo de desenhar e de pintar surgia com uma constância do metrônomo austero que se alegra com a participação dos ritmos incertos.

Na década de 1980, quando passou a integrar o grupo de artistas afinados com os mesmos princípios e interesses, optou por um trabalho que traz em si um paradoxo: emerge de um impulso conceitual, podendo existir, exclusivamente, em ideia, mas ergue-se, lentamente, em trabalho

disciplinado e zeloso, materializando-se como superfície impregnada de horas pensadas e vividas. Talvez fosse possível falar num processo ainda conceitual, mas que promovia um lento retorno à materialização do desenho e da pintura, incorporando novos recursos, como diferentes tipos de tintas, papéis, instrumentos (lápiz, grafite, carvão).

Embora a questão de gênero não tenha sido uma preocupação claramente expressa pela artista, parece-me interessante, para os futuros pesquisadores, mencionar aqui a familiaridade com o universo dito feminino, dentro das concepções ainda vigentes no século XX, que mudaram radicalmente nos últimos anos. No ambiente do ateliê projetado exclusivamente para ela por seu marido, o arquiteto Flávio Kiefer, a artista vivia seus momentos mais introspectivos. Estive algumas vezes naquele recanto, em que construiu seu universo particular, em deliciosas conversas que me faziam acreditar nos aspectos positivos da humanidade.¹

Sem descurar das outras dimensões da vida, como convivência familiar, manteve sua carreira com uma coerência admirável. Nas palavras de Luísa Kiefer, sua filha, Gisela sabia coordenar a vida doméstica e profissional com muita determinação:

“Desde que me lembro, a vida da minha mãe [...] era uma mistura entre a casa e o ateliê. O trabalho dela estava sempre presente no dia a dia e, de alguma forma ou de outra, acabávamos – eu, meu irmão e meu pai – participando de alguma etapa. Ela distribuía tarefas, colocava todo mundo a trabalhar”.²

Apesar do extremo profissionalismo, o reconhecimento do seu trabalho ficou mais restrito ao sul do Brasil, especialmente no contexto da capital gaúcha, Porto Alegre. Participava de um círculo muito bem definido de artistas mulheres da mesma geração, como Maria Lúcia Cattani (Garibaldi, 1958 - Porto Alegre, 2015) e Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), que estabeleceram vínculos afetivos muito fortes entre si. Mulheres, amigas, profissionais com personalidades bem marcadas, que ajudaram a consolidar o campo artístico das artes visuais no Rio Grande do Sul com seriedade e competência.

¹ Atualmente, as obras, os cadernos de anotação e demais materiais da artista estão sendo catalogados através de um projeto coordenado pelo Professor Eduardo Veras, do Instituto de Artes da UFRGS.

² Kiefer, Luísa. Depoimento à autora, em 29 de julho de 2020.



Sem título (aguada azul), de Gisela Waetge, desenho, aquarela e grafite sobre papel, 48,5x51,5cm, 2007. Coleção FVCB. Foto: Sérgio Sakakibara.

A primeira referência artística que me vem à mente ao analisar seus trabalhos é, sem dúvida, Piet Mondrian (Amersfoort, 1872 - Nova Iorque, 1944). Há, nos procedimentos da artista, uma inegável filiação ao pensamento herdado do Neoplasticismo. O processo de representação espacial vai assumindo a planaridade até abstração quase total, existindo nas linhas e formas verticais e horizontais e em seus cruzamentos. Espírito de síntese, investigação da essência da pintura associados à busca de sentido para a vida. Tudo funcionando como uma unidade indivisível.

Mesmo nos trabalhos mais lineares, que têm como regra a repetição de módulos, o gesto expressivo está presente. Mas Gisela, cercada de artistas igualmente jovens e muito produtivos, que começavam a atrair o interesse do público e do mercado de arte, desenvolveu uma linguagem própria. Passou a tornar visível a grade estrutural dos trabalhos, transformada num receptáculo para incidentes gráficos e pictóricos muito sutis.

Em certos momentos, percebe-se a mágica aparição de formas que se desejam tridimensionais, como numa disputa acirrada entre a realidade e as projeções mentais, ou entre a materialidade da obra e a projeção de figuras geométricas no espaço. Algo assim, como o processo de passagem do quadrado ao cubo e, novamente, aos seus elementos básicos constitutivos, os pontos e as linhas, colocados de volta no tabuleiro primordial.

No início da década de 1990, Gisela produziu trabalhos que associavam colagem, pintura e escultura. Sob o ponto de vista historiográfico, seria ótimo podermos associar essas invenções às teorias desenvolvidas pelo uruguaio Torres-García (Montevidéu, 1874 - 1949), que concebeu um construtivismo mais adequado à realidade das américas e chegou a fazer experiências com objetos lúdicos. Mas é mais pertinente pensar no construtivismo praticado pelos artistas das vanguardas russas, de Kazemir Malevitch (Kiev, 1879 - Leningrado, 1935) a Vladimir Tátlin (Moscou, 1885 - 1953).

Suas pinturas-objetos dos primeiros tempos visivelmente descendem do raciocínio construtivista associado ao trabalho lúdico e artesanal. A artista construía estruturas de arame, em forma de grades, sobre as quais aplicava papéis diversos, que recebiam tinta acrílica. Algumas obras podiam ser colocadas na parede; outras sustentavam-se no espaço, como objetos independentes. Até nisso a relação com sua experiência arquitetônica-artesanal fica explícita. Trazia, da prática com a fabricação de objetos domésticos, a habilidade artesanal (nas colchas feitas de tecido, recheio e forro, o que dá densidade às peças é o próprio material de que são feitas).

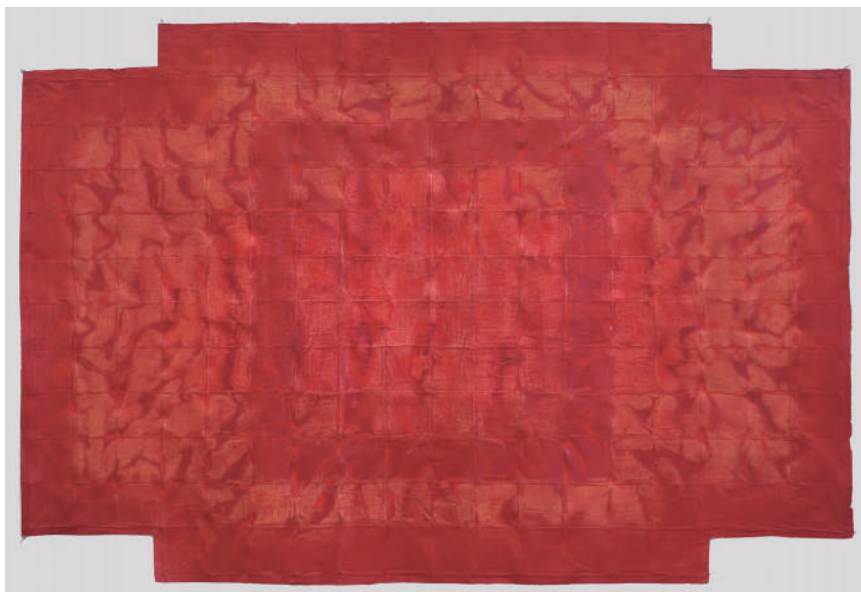
138 Atuando numa era muito pautada pelos *ready-mades* duchampianos, Gisela manteve-se resistente à ideia de apropriação, mesmo quando lidava com retalhos de tecidos industriais, sempre ressignificados. Nesse sentido, é importante observar que os interesses da artista sempre estiveram mais ligados à noção de "*handmade*", da coisa feita à mão, do que aos processos que envolvem apropriação de objetos industriais já existentes. Esse dado traz elementos importantes para uma revisão historiográfica da arte brasileira que leve em consideração a produção de homens e mulheres que integram os saberes tradicionais às suas práticas artísticas.

Há um impulso matemático nessas composições, sem dúvida. Uma aritmética que existe na geometria, uma maneira de organizar o tempo e o espaço que fala um idioma universal, compreendido por qualquer

pessoa. Nenhum gesto excessivo ou nota dominante sobressaem nessas composições regradas. Fossem obras musicais, pertenceriam à ordem das composições dodecafônicas, em que cada elemento tem o mesmo valor e inexistente uma zona de dominância.

Há muita similaridade entre o trabalho de Gisela e o ato da escritura. Produziu obras como partituras capazes de atrair fenômenos visuais aleatórios, ou como tessituras subjetivas que registram os estados de espírito. Também investigou diferentes formatos de obras: quadradas, retangulares, recortadas, largas e longas, altas e estreitas.

Essas intervenções espaciais dialogam com os espaços onde estão inseridas e acentuam o desenho arquitetônico. Existem, principalmente, na relação com as edificações, retomando, em certa medida, o jogo mondrianesco, que tanto afetou o pensamento dos arquitetos e dos designers no início do século XX. São peças que acentuam a planaridade da superfície, retificando sua existência como aparato matérico, sem a vocação para os recursos ilusionistas criados pelos arquitetos do século XVI para resolver o problema da passagem da realidade tridimensional para a bidimensionalidade.



Territórios, de Gisela Waetge, pigmentos e base acrílica, papéis diversos e estrutura metálica, 110x163cm, 1992. Coleção FVCB. Foto: Sérgio Sakakibara.



Sem título 1, de Gisela Waetge, desenho, carvão e grafite sobre papel vegetal, 136x43,5cm, 2000. Coleção FVCB. Foto: Juliana Lima.

As peças altas e estreitas, por exemplo, valorizam a verticalidade das formas. Por analogia, pertencem ao conjunto de elementos como colunas, torres, chaminés, antenas, píncaros, que se elevam em direção ao alto. Essa verticalidade, que se conecta, automaticamente, com a noção de espiritualidade, leva-nos a pensar no esforço de manter-se equilibrado sobre uma base estreita, mesmo quando a força da gravidade atua, fortemente, sobre os objetos e sobre as criaturas, atraindo-as para o chão.

Na quinta *Bienal do Mercosul*, em 2005, com curadoria de Paulo Sérgio Duarte e Gaudêncio Fidelis, a artista mereceu uma sala especial para seu trabalho. Na ocasião, criando uma atmosfera de calma e serenidade, apresentou pinturas que foram sendo construídas simultaneamente, em conjunto, e progrediram no mesmo ritmo de crescimento e de espera. Todas tinham como base a grade feita de grafite, sobre a qual as faixas de tinta tinham sido escorridas. Nesses pingos "sustenidos", o acúmulo de tinta descarregado mais acima escorre sobre o de baixo, como uma costura em que o novo ponto retrocede sobre o ponto anterior.³

³ BOHNS, Neiva. Gisela Waetge. In: DUARTE, Paulo Sérgio; FIDELIS, Gaudêncio. *Histórias da Arte e do Espaço. A persistência da pintura*. Bienal do Mercosul: Porto Alegre, 2005, p. 12. [Catálogo].

O crítico e professor Eduardo Veras, em texto de apresentação da exposição da Galeria Gestual, em 2011, intitulada "Melodia visual", menciona a associação entre a composição milimetrada, matemática, que remete à sequência de Fibonacci, e "o acaso que desliza".⁴ No mesmo texto, apontando as relações entre a produção da artista e as reflexões da arquiteta, o autor observava:

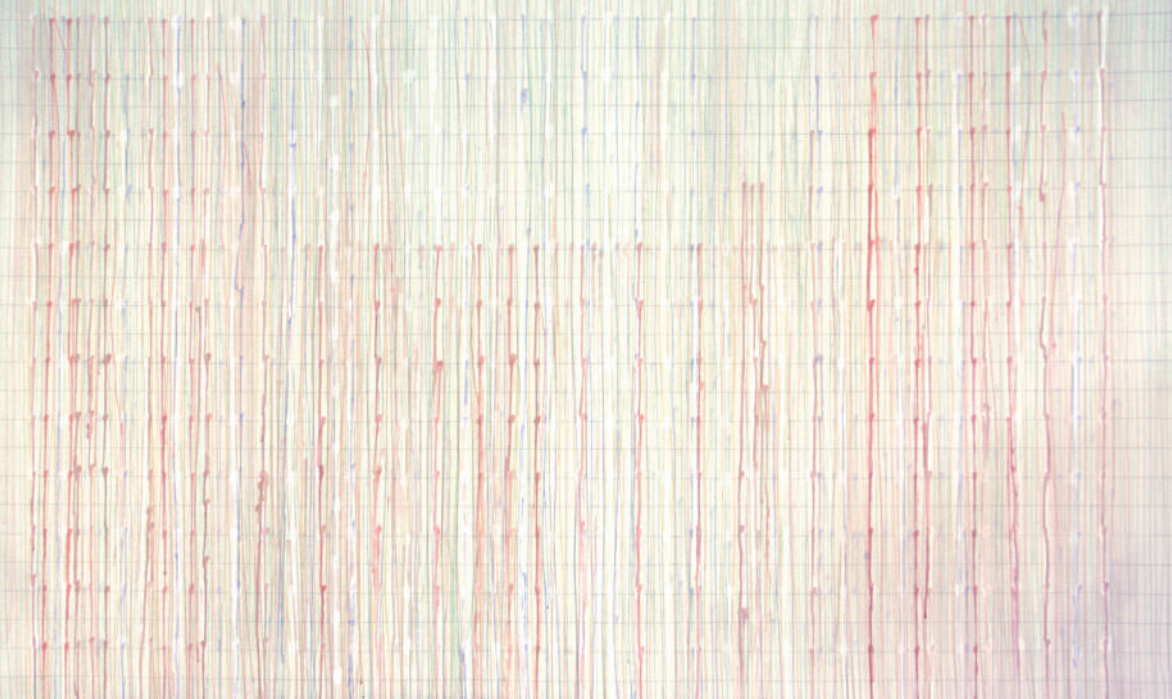
"Gisela menciona uma noção de "campo de energia" que ela percebe em torno desses trabalhos. Entre as referências que acompanhavam a artista, no momento da criação, estava a do calor que emerge do emaranhado da vida urbana. Há uma força que faz a cidade funcionar e uma força que se desprende desse funcionamento. Na imagem mental projetada por Gisela, essa combinação de energias se sobrepõe a uma terceira: aquela que é despendida na construção dos desenhos e que, pelas estratégias do olhar, pelos caminhos do endereçamento, se vai completar em outra borda do campo, na energia daquele que observa – também ele um habitante da cidade".⁵

As marcas do que podem ter sido as sensações e os sentimentos da artista no decorrer das semanas estão nas suas pinturas, como numa escritura particular, intraduzível para palavras. Essas linhas manchadas e gravadas, essas simetrias calculadas, ainda que imperfeitas, já ajudaram a marcar os ciclos do dia e da noite, as fases da lua, os solstícios e os equinócios, quando a inteligência humana tentava compreender os dados da realidade observável. Para Gisela, tornaram-se registro dos dias vividos e dos que ainda lhe restavam viver, como num jogo inteligente para afastar a morte.

Temos, atualmente, muitos dispositivos impessoais e recursos tecnológicos altamente avançados que nos auxiliam na localização espacial ou temporal. Contudo, os registros subjetivos, as marcas que, tão rapidamente, tornam-se memórias, mais do que registros, são provas de existência e rituais de contagem do tempo. Um pensamento estruturado geometricamente, que nunca perdeu a delicadeza do gesto; todas as incertezas e receios da artista estão presentes no processo de realização das obras, mesmo quando existe uma regra pré-determinada. Num de

⁴ VERAS, Eduardo. *Melodia Visual*. Galeria Gestual: Porto Alegre, agosto de 2011.

⁵ Idem, *ibidem*.



Sem título (da série *Receptáculo*), de Gisela Waetge, pigmentos, grafite, acrílica sobre tela e bastidor de madeira, 117x189cm, 2005. Coleção FVCB.

seus cadernos de anotações, deixou este registro: “Eu não estou preocupada que a pintura e o quadriculado sejam perfeitos. *Feeling* é o mais importante! Respiração!”.⁶

No texto de apresentação da exposição retrospectiva que ocorreu no Insituto Ling, em Porto Alegre, no final de 2016 e início de 2017, os curadores, Eduardo Veras e Luísa Kiefer, mencionaram a mudança de escala ocorrida nos trabalhos dos dois últimos anos de vida da artista. Em virtude das limitações impostas tanto pela doença, como pelo tratamento, Gisela reduziu o tamanho dos trabalhos, passando a usar pequenos cadernos, blocos, folhas, papezinhos avulsos. Os autores apontaram duas consequências decorrentes da opção pelos pequenos formatos: “em primeiro lugar, uma maior concentração de recursos, pois o que se desenrolava nos planos largos teve que se reacomodar; em segundo lugar, os desenhos em escala reduzida explicitaram um processo contínuo de experimentação, que se projetava no futuro”.⁷ Seu impulso de vida nos leva adiante.

⁶ KIEFER, Luísa. Depoimento à autora, em 29 de julho de 2020.

⁷ VERAS, Eduardo; KIEFER, Luísa. Exposição: Gisela Waetge. Texto de apresentação. Instituto Ling: Porto Alegre, novembro de 2016.

Visto retrospectivamente, o legado de Gisela Waetge é muito maior do que o rico conjunto de obras de arte que nos deixou. Para quem teve o privilégio da sua convivência, a lembrança de uma mulher com voz doce e aparência frágil, que surpreendia pela força e determinação, sempre vem à memória. Creio que a força da sua obra advém de uma vontade férrea, uma persistência incomum para planejar e executar seus projetos de maneira discreta e um rigor formal tocado pela sensibilidade do gesto.

Há muito da mulher corajosa, virtuosa, metódica, pragmática, objetiva, que cuida de todos que a rodeiam, na obra equilibrada e tenaz da artista. Tudo estava tocado pela arte na sua vida familiar cheia de afetos, na rotina organizada, nos cuidados com o ambiente doméstico e com o espaço de trabalho.

Naquele triste agosto de 2015 em que Gisela Waetge parou de respirar, os amigos silenciaram, os instrumentos de trabalho deixaram-se esquecer sobre a bancada e lágrimas verteram pelas paredes. Tanta vontade de viver não poderia se extinguir assim, de maneira irreversível, deixando órfãos seus familiares, amigos e admiradores. Ficaram suas obras, que não se dissociam da autora e se tornaram presenças que nos acompanham e nos consolam, sussurrando segredos silabados sobre os pequenos prazeres da vida.

Luciana Paiva

“Tenho interesse pelas relações entre escrita e espaço e realizo trabalhos em mídias e materiais diversos, utilizando, principalmente, os elementos da escrita (livros, páginas e letras) como matéria. Em meus trabalhos, lido com a visualidade e com a espacialização do texto, onde a leitura torna-se um evento a ser experimentado em diferentes escalas e situações.”

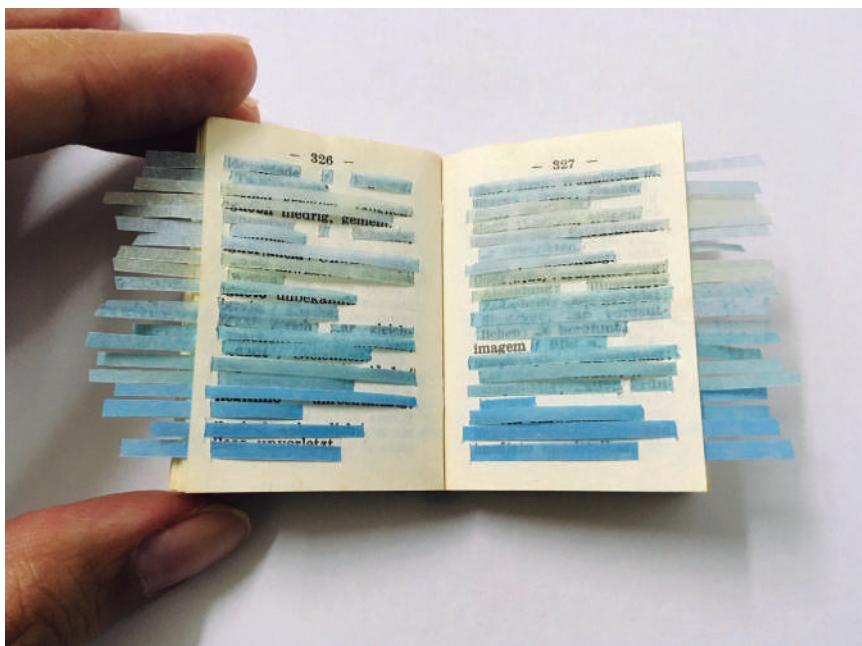
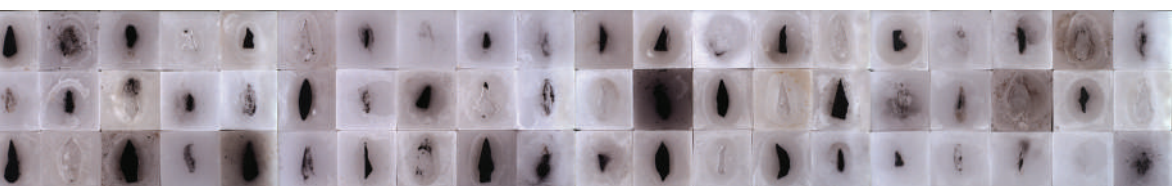


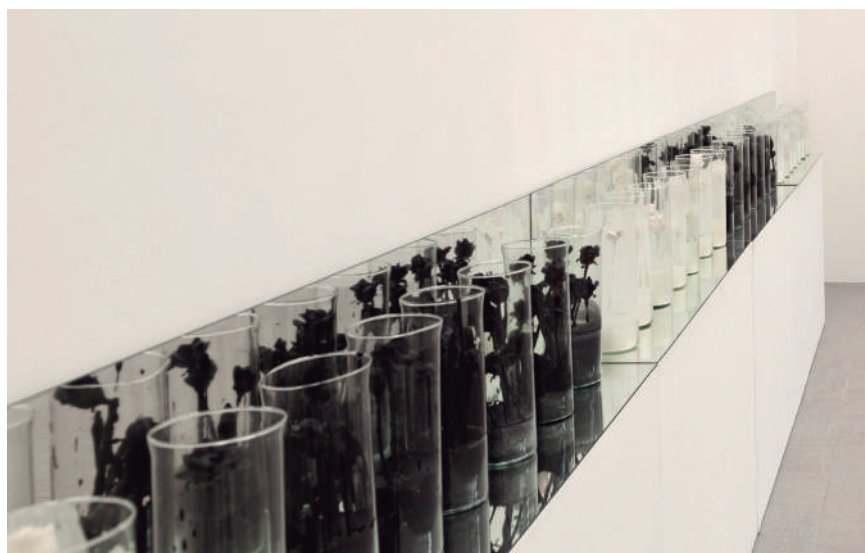
Imagem (da série *Desmesuras*), dicionário em miniatura, tiras de papel liso azul e caixa de acrílico, 4,5x7x2cm, 2019. Foto: Luciana Paiva.

Lurdi Blauth

"Deparamo-nos com a alternância temporal dos ritmos que se repetem e se dobram sobre si mesmos. Percebemos hesitações entre a continuidade e a descontinuidade, entre a presença e a ausência das constantes transformações. Esse paradoxo cíclico e limítrofe da vida instaurado pelo espaço/tempo de certezas e incertezas, levam-nos a indagar sobre o que é permanente – se é que existe? Ou tudo é passageiro e transitório..."



Silex III, parafina e matrizes de madeira carbonizada, 14x14x5cm cada peça, 2002. Foto montagem de Fabiano Blauth.



Flores Parafinadas (da série *Sete Dias + Sete Dias*), tecido, parafina, espelhos e mdf, 49 módulos de 21x8cm. Foto: Leopoldo Plentz.

Marina Camargo

“No lado externo do acervo da FVCB, crescia uma colônia de cupins e formigas. Em *DESVIO*, o cupinzeiro-formigueiro foi deslocado para uma forma de aço polido e movido a 1,5m de distância do local original. Outra peça de aço exatamente igual foi disposta ao lado da estrutura orgânica – duas formas semelhantes, mas de naturezas distintas.

Nos dias seguintes à intervenção, as formigas reconstruíram, no mesmo local, a estrutura do formigueiro, reproduziam sua forma original. A persistência da forma como resistência ao desvio provocado. Dois modos de reprodução: as peças espelhadas que desenham a estrutura do cupinzeiro-formigueiro e a estrutura reconstruída com o trabalho das formigas.”



Desvio, de Marina Camargo, intervenção com placas de aço inox polido e formigueiro, 2017.
Foto: Marina Camargo.

Marlies Ritter

"Um dia reli todas as nossas cartas e fiz delas dois objetos.

Não queria que acabassem como lixo seco e a nossa história era nossa.

Com todo o cuidado fui rasgando as folhas em pedacinhos e juntando de novo... Por isso usei a técnica do *papier mâché*.

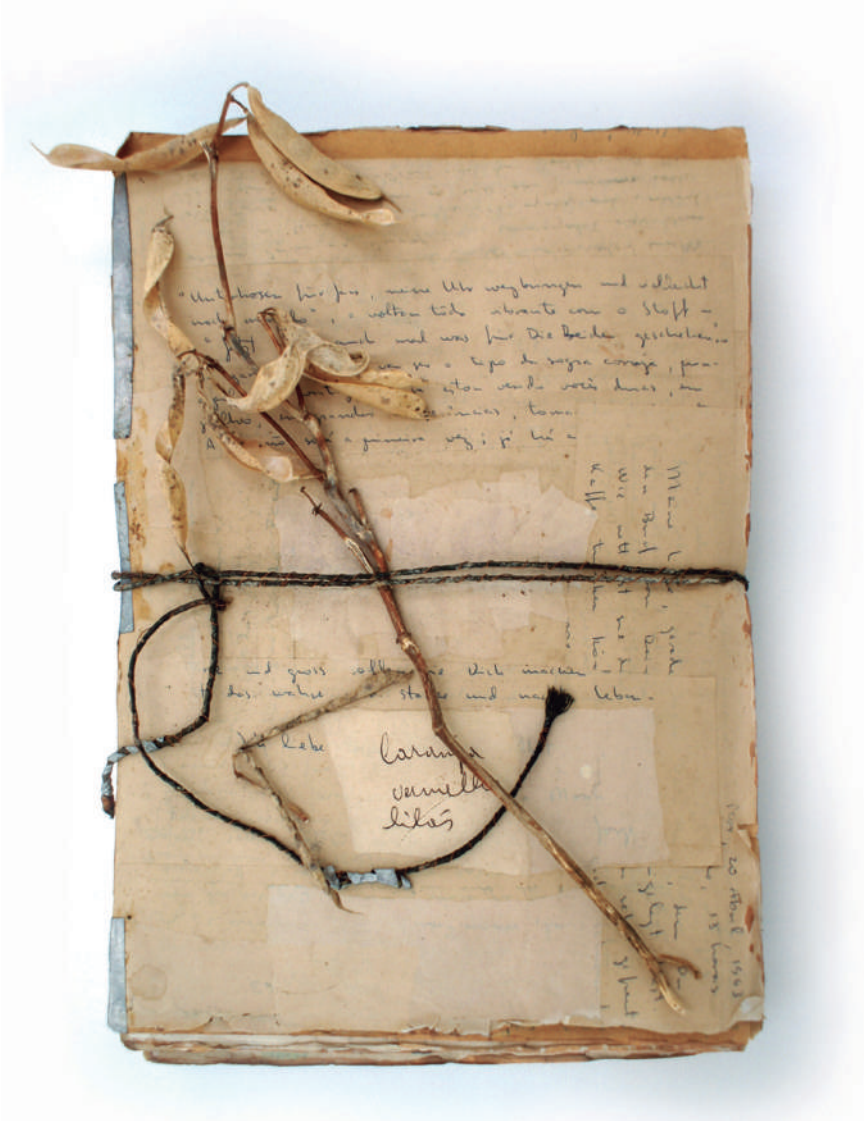
Um dia perguntei para a nossa filha quais eram as suas cores preferidas e ela escreveu num pedaço de papel. Esse pedacinho de papel eu guardei e coleí em cima como para selar. E o trabalho tinha cor.

Nossa história era muito antiga e por isso recebeu ouro nas margens das folhas."



148

Linsen, peneira de palha e lentilhas de cerâmica, 2019.



Cartas do Jorge, papel machê, s/d.

Paula Scamparini

"Observo mundo à minha volta com olhos que só podem ser meus. Parto de experiências e aprendizados que pude promover e colecionar. A perspectiva de minha produção como artista é meu corpo, minha identidade, gênero, cidadania, formação social e cultural. Desde este espaço próprio, observo mundo e crio anotações que se valem de diversas estratégias e técnicas de trabalho, que perfazem um repertório de ações, instalações, esculturas e imagens. As peças contracenam minha perspectiva em relação ao que está fora, no mundo, no outro, na natureza, na cultura. Geralmente, um outro coletivo torna esse ato visivelmente político, como qualquer anotação de mundo, a partir de alinhavada, passa necessariamente a ser."



150

Ninho, cimento, areia, isopor, ferro, tela e arame, 2018.

fundação vera chaves barcellos

sobre os autores

Adolfo Montejo Navas é poeta, artista visual, crítico e curador independente. Nascido em Madrid (1954), mora no Brasil há 27 anos. Como autor, tem publicado livros sobre Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Victor Arruda, Iberê Camargo, Paulo Bruscky, Mario Carneiro, Ana Vitória Mussi, Patricio Farías, além do ensaio *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*, entre outros. Tem diversa obra editada como poeta, aforista e tradutor de poesia. Sua última exposição individual foi *Poemática* (Centro Hélio Oiticica, Rio, 2018). Ganhou bolsa da RIOARTE, 2001; o prêmio Mário Pedrosa de Ensaio de arte e Cultura Contemporânea, 2009; o XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia / Reflexão crítica, 2015; e foi honrado com título de Notório Saber em Artes pela UFRGS (Universidade Federal Rio Grande do Sul), 2016. Assinou curadoria geral da XIV Bienal de Arte Internacional de Curitiba, *Fronteiras em aberto*, 2019-2020.

Ana Maria Albani de Carvalho é professora associada no Depto. de Artes Visuais (UFRGS), onde coordena a Especialização em Práticas Curatoriais. Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte, atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Museologia e Patrimônio (UFRGS). Membro do CBHA e da Associação Brasileira de Críticos de Arte, desenvolve projetos curatoriais desde os anos 90, entre os quais destacam-se *Nervo Óptico: 40 anos*, no Centro Cultural São Paulo (2016) e na FVCB (2017); *Iberê Camargo: Persistência do Corpo*, na Fundação Iberê Camargo (2008, cocuradoria); *Pedro Geraldo Escosteguy: Poéticas Visuais*, no MARGS (2003); *Coleção Liba e Ruben Knijnik: arte brasileira contemporânea*, no MARGS (2001).

Eduardo Ferreira Veras é crítico e historiador da arte. Professor-pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e ao Bacharelado em História da Arte. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e da Associação Brasileira de Crítica de Arte. Integra o conselho deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Curou, entre outras exposições, as coletivas *Destino dos objetos* (2015) e *Salta d'água: dimensões críticas da paisagem* (2017, em parceria com Diego

Hasse). Lidera o grupo de pesquisa CNPq "Arte em Trânsito: Viagens, Derivas, Deslocamentos".

Elida Tessler é artista visual e professora aposentada do Instituto de Artes da UFRGS. Fundou e coordenou, junto com Jailton Moreira, de 1993 a 2009, o Torreão, espaço de arte contemporânea em Porto Alegre. Mantém pesquisa em torno da presença da palavra escrita em produções da arte contemporânea. Realizou Pós-Doutorado junto à EHESS-Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e junto ao Centro de Filosofia da Arte, UFR de Philosophie - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne (2009-2010). Desde então, seus trabalhos têm origem em textos literários e incorporam objetos do cotidiano em suas concepções.

José Francisco Alves é doutor e mestre em História da Arte, especialista em Patrimônio Cultural e bacharel em Escultura. Professor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, tem realizado curadorias e publicado livros e artigos e sobre artistas de várias épocas, a exemplo de Amilcar de Castro, Francisco Stockinger, Trindade Leal, Teixeira Lopes e Pinto do Couto. Integra a comissão editorial das revistas *Convocarte* (Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa) e *On the Waterfont* (Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona). Tem escrito sobre arte e patrimônio em periódicos do Brasil e da Europa.

Margarita Santi Kremer é arte-educadora e artista visual, bacharel em Artes Plásticas (Habilitação em Desenho, 1993) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É coordenadora educativa da Fundação Vera Chaves Barcellos desde 2014. Atuou como coordenadora pedagógica da Fundação Bienal do Mercosul nas três primeiras Bienais, (1997/2000/2002), foi membro do Conselho do Museu de Arte Contemporânea do RS, coordenou o Setor de Mostras e Exposições da CAP da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (2010 - 2011). Foi professora e pesquisadora em Artes no Centro de Artes e Educação da UFRGS, e consultora de projetos culturais (2008 - 2010). Em 2007 atuou como professora substituta no Instituto de Artes da UFRGS. Foi também coordenadora pedagógica das ações educativas do *Projeto Êxodos*, do fotógrafo Sebastião Salgado, em 2000.

Nei Vargas da Rosa é mestre e doutorando em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte no PPGAV/UFRGS, graduado em História na PUC/RS. Desenvolve pesquisas em que analisa o desenvolvimento

do sistema da arte em meio a processos macroestruturais, destacando a atuação de agentes e de instituições surgidos nas últimas décadas no Brasil. Associado ao The International Art Market Studies Association pelo subcomitê "Mercado de Arte e Coleccionismo: Portugal, Espanha e Brasil". Compõe o corpo docente do Curso de Especialização Arte e Mercado do Centro Universitário Belas Artes.

Neiva Maria Fonseca Bohns é professora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais, também atua como curadora e crítica de arte. É diretora cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), membro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Integra o Colegiado Setorial de Artes Visuais (CSAVRS) e o comitê de Curadoria e Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

Pablo Santa Olalla (Barcelona, Espanha, 1984) é pesquisador, curador, arquivista e gestor cultural. Graduado em artes e mestre em estudos avançados em História da Arte. Na Universidade de Barcelona, tem sido o professor responsável pela disciplina *Lenguajes Artísticos*. Atualmente, desenvolve a sua pesquisa de doutorado sobre as redes relacionais das artes conceituais entre a América do Sul e a Espanha. Como curador, tem coordenado o *On Mediation*, seminário de formação sobre teorias e práticas curatoriais na Universidade de Barcelona, no qual organizou as equipes curatoriais das exposições *Tedium Vitae* (Galeria ADN Platform, 2015), *Enésima intempestiva* (Galeria dels Àngels, 2016) e *ESC-OUT: desvíos de las prácticas artísticas en la esfera pública* (Centre d'Art Contemporani de Barcelona – Fabra i Coats, 2019). Colabora, há cinco anos, com a Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM), onde trabalha como arquivista. Participa também da fábrica de criação La Escocesa, sendo o responsável pelo programa de residências internacionais da instituição.

Vera Chaves Barcellos nos anos 1960, estudou na Inglaterra, Holanda e França após frequentar o Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre. Em 1975, foi bolsista no Croydon College, Londres. Em 1976, participou da Bienal de Veneza. Mostras individuais no Museu D'Art de Girona (2000); no MASP, em São Paulo (2009); e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro (2017). Coletivas: quatro Bienais de São Paulo e mostras na América

Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, Espanha, França, Holanda, Inglaterra e Japão. Integrou a exposição *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, Hammer Museum, LA, (2017), e Brooklyn Museum, New York (2018). Vive entre o Brasil e Espanha, desde 1986.

Yuri Flores Machado é escritor, bacharel em História da Arte e mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV/UFRGS, com publicações decorrentes de prêmios literários, com destaque para o "Prêmio Revelação Literária" da Feira do Livro de Porto Alegre, em 2005, na categoria Conto. Realiza as suas atividades profissionais junto ao Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos, produzindo conteúdo para os materiais educativos e demais publicações da instituição. Desde 2019, passou a ser o responsável pelo Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. O seu Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte versou sobre a obra do artista viamonense Silvio Nunes Pinto. Em 2020 recebeu premiação no VI Concurso de Ensaio sobre a Literatura Coreana promovido pelo Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.

editorial

In 2011, along with a formidable team, we started *Pomares Magazine*. The first issue documented the production of Vera Chaves Barcellos Foundation referring to the previous year – a track record, by the way, that already dated back to six years at that time. Besides the records of exhibitions and educational actions, the magazine featured unpublished articles and critical essays, which made *Pomares* a supplementary reflection of its own programming.

And so it was with the second, third, and fourth issues. The complexity of the editorial production, compilation, proofreading, and translation of contents, in addition to the costs involved in printing and distributing a magazine like this, made its periodicity to be, let us say, not as regular as planned. On the other hand, it gave us the necessary time to focus on the crucial exhibitions that FVCB was able to hold in the meantime.

The result is here: *Pomares Magazine #5* is a powerful testimony of 15 years of perseverance and passion for art and education of one of the most important foundations of contemporary art in the country.

Alexandre Dias Ramos

Editor

exhibitions

Two thousand days and a little more: the curatorial profile of FVCB in the exhibitions held between 2014 and 2020

Ana Maria Albani de Carvalho

The invitation to write an article on the exhibitions held by FVCB between 2014 and 2020 represents a considerable challenge, precisely in view of the fact that each of the 13 exhibits, with their specific curatorial project and assembly, constitutes a complex system that is quite difficult to summarize in few words. This being said, the present article begins with some considerations on ways to understand and approach curation both as a result and a process. Moreover, it goes on commenting about each of the exhibitions held over the past six years by FVCB. This second part is built from the information obtained in catalogs, lists of works provided by the foundation's production team, and from what remained in my memory, since I personally visited all the exhibitions organized by the foundation, except the most recent, *MUNTADAS / SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida [MUNTADAS / SILVEIRA. Dialogues. World, Art, Life]*. Curated by Spanish researcher Pablo Santa Olalla (Barcelona, Spain, 1984), the exhibition, which articulates the works of Antoni Muntadas (Barcelona, Spain, 1942) to those of Regina Silveira (Porto Alegre, Brazil, 1939), was scheduled to open on March 21st, 2020. Unfortunately, at the time of writing this text, it remains banned for public viewing due to the health crisis caused by the Covid-19 pandemic.

In recent years, in the wake of a greater differentiation observed in the professional reality of the art system, there is a growing interest in curatorial and expository studies and, with this, the emergence of new courses and study subjects regarding art history and

theory.¹ In this context, the focus of analysis, which was traditionally directed by history and art criticism to the work *itself* is shifted to the way it is presented and articulated in an expository narrative. Moreover, this also results in a greater interest in the process of the intellectual creation of an exhibition, in the perception of the different stages necessary for its organization, combined with the reflection on the effectiveness of different methodologies and the roles of the professionals involved in the project execution. The understanding that conceiving an exhibition is not limited to the proper management of a set of techniques also takes shape, even though the rigorous and profound technical mastery is fundamental, from the formulation of the curatorial project to the expography and the assembly itself. Following this line of reasoning, at the same time that we assume curation as a creative work, involving intellectual authorship – that is, the curator seen as an author – concerning the proposition and development of a curatorial argument that manifests itself in an expository narrative through a certain disposition of artworks in the gallery space, it is also necessary to recognize the exhibition as the result of collective work, in which a team of professionals interacts so that the final result is manifested to the public. In these terms, the exhibition that is actually held is always the outcome of the negotiation of expectations among different agents involved in the process – artists, curators, institution managers, exhibition designer, assemblers, educational curators, mediators, collectors, and others – who must seek the balance between an imagined and desired project and the one which is possible to be done under given conditions in a given situation.

That said, we may speak of an “exhibition art” and remember the maxim that states the whole is greater than the sum of its parts. We also know that, no matter how much an exhibition and curatorial project is specified in its greatest details, it is not possible to ensure that the result reception will occur as we had envisaged since the public’s experience takes place according to many variables not subject to control. Thus, creating an exhibition and, in particular, a curatorial project, requires much more than deep knowledge of the works themselves, their history, their possible conceptual connections. Such knowledge is fundamental, certainly, but it is not enough for an effective curatorship, mobilizing the senses and the potential of these very same works alongside the audience.

Before proceeding, I must say a few words about the notion of an effective curation, stressing that there is no room for a value judgment or criteria established *a priori*. On the one hand, I call for the concept of “efficacy of art” in the terms signaled by Jacques Rancière. The author emphasizes that the political dimension does not lie in the moral validity of the message or the theme, but in the device itself, in the way in which positions, places, and modes of operation are confronted by the suspension of any determinable and previously determined relationship between the creator’s intentions, the resulting sensitive form, the reception by the public and a given context or situation.

Another way of thinking about this approach consists of defining curation for its *effects*, that is, its effects on the viewer’s gaze and on the public’s perception, in terms of experience or interpretation and reading of a set of works; on the artistic production to the extent that an exhibition can facilitate the accomplishment of certain projects; on visibility regimes and narratives of history and art criticism; and, still, from the point of view of institutional criticism, on the functioning logic of institutions and the relationships among different agents such as managers, collectors, art dealers, among others. It should be noted that, in methodological terms, an exhibition and a curatorial project can be analyzed according to two main approaches, either by observing the effects or by evaluating the process, from the point of view of “how it is done.” Regardless of the starting point, a reflection on the effect of curatorship, that is, on its results, will necessarily involve some consideration

¹ In very general lines and considering the Brazilian art circuit since the 60s and 70s, when there was a greater openness to a contemporary conception of art that was open to the conceptual and experimental perspective, we can signal that, although the term “curation” appears in some catalogs – such as, for instance, in São Paulo Art Biennials from the 80s – and that it is also possible to characterize the occurrence of effective “curatorial practices” during the 1970s, it is only from the 1990s onwards that we can register a systematic adoption of the role and widespread use of the term in the Brazilian artistic and institutional scene. I hope the research field in Exhibition and Curatorial History, still being implemented in Brazil, can bring more concrete contributions to the topic.

of the specificities of the process, conditions, and situations that motivated certain decision-making with a view to a certain result.

Turning our attention to the exhibition projects developed by FVCB over these six years, we can observe the regularity in the expository statement: the exhibitions are conceived from the Foundation's collections,² having the authorship signed by a guest curator or member of the institution's team, and the central idea being presented in a title and delimited by criteria of conceptual, historical, and aesthetic order, which serve as a parameter for the selection of works. The layout of works in the exhibition area, in turn, follows the museological criteria of assembly and conservation. The information is then consolidated in a catalog or in articles published by the curators/organizers, and a *vernissage* event marks the opening of the exhibition to the public. More specifically, FVCB organized, produced, and financed 13 exhibitions, with a six-monthly duration between 2014 and 2020. FVCB's protocols and exhibition policy involve long-term art shows, with investment in educational actions mainly aimed at teachers and students from the municipal public network of Viamão – where the institution headquarters are –, the organization of seminars and debates involving the artistic and academic community, publishing of printed catalogs and documentary records, being these activities produced by a small technical and creative team headed by artist and chairperson of the Foundation, Vera Chaves Barcellos.

An aspect that characterizes the exhibitions held by the Foundation, since its appearance in 2005,³ consists of the fact that the curatorial projects are carried out having the institution's collection as a basis, even if some exhibitions involve works by guest artists and not members of the collection. The Foundation's collection – today with around 4 thousand pieces – is marked by a contemporary conception of art, linked to the conceptual and experimental matrices of the 1960s and 1970s, as well as with a strong presence of works involving photographic and videographic procedures, installations, and serial images. With this resourceful collection as a starting point, each curator faces the challenge of taking a new look, a cut that has not yet been contemplated, an assembly that establishes connections not yet thought out between the available pieces.

Among the thirteen exhibitions held by FVCB between 2014 and 2020, three were dedicated to the production of individual artists – Nelson Wiegert, in 2015; Silvio Nunes Pinto, in 2018; and Claudio Goulart, in 2019 –; all the others were collective ones. The exhibition assembly always takes place at Sala dos Pomares, an exhibition space located at the foundation's headquarters in the city of Viamão, near the capital, Porto Alegre. The building – surrounded by a vast land with fruit trees, as the room's name indicates ("Room of Orchards") – has a "white cube" structure divided into two floors, allowing for the assembly on the ground floor to be seen in an aerial view. In 2016, there was an exception, with the organization of the show *Nervo Óptico: 40 years* – bringing together past and recent productions of artists linked to Nervo Óptico Group (1976-1978) – being initially assembled at São Paulo Cultural Center, and Sala dos Pomares only the following year, with some changes in the set of exhibited works, given the differences between the exhibition spaces.

² Generally speaking, FVCB's archives comprise two collections: one dedicated exclusively to Vera Chaves Barcellos's production (Porto Alegre, 1938) and the other composed of works of contemporary art made from the 1960s onwards by national and foreign artists. The presence of photography is remarkable, as well as it is with images in video productions, installations, postal art, and artists' books. The archives also include engravings and sculptures – among which the collection composed by the production of artist Patricio Farias (Arica, 1940) stands out –, in addition to drawings, objects and, finally, fewer paintings.

³ FVCB was created in 2005 with headquarters at Espaço 0, located in the Historic District of Porto Alegre, in a space at Chaves Gallery. In 2010, Sala dos Pomares is opened, moving the exhibition space and actions to the headquarters in Viamão, RS. Between 2005 and 2014, the Foundation held fifteen exhibitions, with an average of two annual events. For more details on the Foundation's history, see the collection profile and the exhibitions held between 2005 and 2014: CARVALHO, Ana Maria Albani. ACERVO DA FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS: ARTE CONTEMPORÂNEA NO TRÂNSITO CENTRO/PERIFERIA. 23rd ANPAP Meeting, 2014, Belo Horizonte, MG. Available on: <http://anpap.org.br/anais/2014/simposios/simp%C3%B3sio01/Ana%20Maria%20Albani%20de%20Carvalho.pdf>

As for the curators' profile, the Foundation operates both by invitation and with institutional curators, members of the institution's work team. In general, it is possible to observe that all curators have a consolidated academic background and, to a large extent, their curatorship is directly related to their topics of interest and research. The curatorial projects manifest an authorial and creative character, and working with the collection allows great freedom of choice, in the sense that the works are effectively "available" in the technical reserve of the Foundation, without the need for prior negotiation with the artists-authors. Thus, each exhibition builds a new layer of meaning or interpretation on the archive. Each new guest curator is faced with the challenge of presenting "another look" on the collection or even on works that have already been exhibited in previous exhibitions.

The series of exhibitions discussed in this article begins with *Fotografia Transversa* [*Transverse Photography*], curated by Adolfo Montejo Navas, presented in the first half of 2014, bringing together 48 artworks by 39 artists. Among them, we mention those of Clóvis Dariano, Begoña Egurbide, Rosângela Rennó, Rodrigo Braga, Patricio Fariás, Helena Martins Costa, Paulo Bruscky, Joan Fontcuberta, Brígida Baltar, Vera Chaves, and Liliana Porter, the majority belonging to FVCB's collection and others belonging to the curator's collection. As the title indicates, Navas does not stick to the canonical record of photography, investing in artistic propositions that explore the image and photographic procedures from an experimental approach, marked by seriality, by questioning the support, by site-specific spatialization modalities.

The book-catalog of *Transverse Photography* is a graphic piece in booklet format, which opens with views of the exhibition installed at Sala dos Pomares' galleries, followed by three texts by Adolfo Montejo. In the first and third texts, the author develops his curatorial argument aligned with the issues of critical debate in the field of contemporary photography and image, whereas, in the second text, he presents a route with the chosen works composed of brief commentary on the selection criteria of each artist. Returning to the general view of the exhibition, according to the author's words:

"Transverse Photography holds, therefore, diverse experiences, whether from photography itself and its *machinic* instrumental constructions that explore all the elements composing the photographic image (support, materiality, spatiality), and also its ideological credits (imaginary, status), whether due to the influence of other cultural universes (and other artistic genres) that work with other objectual and spatial dimensions, going deeper to build its visuality with other constituent elements, betting on a hybrid means of visual transformation."⁴

Um Salto no Espaço [*A Leap into Space*], exhibition launched on August 23rd, 2014, with the organization⁵ of Vera Chaves Barcellos and critical text of Neiva Bonhs, welcomed the visitors at the entrance of Sala dos Pomares with the famous image of Yves Klein's photo-performance, *Leap into the Void*. Printed in black and white and in large dimensions – 199 cm high by 153.5 cm – we see the disturbing scene of a man who throws himself, with an open chest, in a leap to a considerable height on the stone floor in a deserted street. Dating from 1960, the image plays with the boundaries between our experience in the sensitive world, our knowledge about the laws of physics, especially that of gravity, about what we see in the image – a man who throws himself into the void – a before and imagined after, which is the case of a painful fall over the cold stone floor. *Leap into the Void* condenses in an image the work of fiction proper to what we understand as art. And the leap into the frozen void at a given moment leads us to reflect on the time-space of

⁴ NAVAS, Antonio Montejo. "Sobre Fotografia Transversa". In: *Fotografia Transversa* (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2014, p. 13.

⁵ In some of the exhibitions held by Vera Chaves for the foundation of which she is president-director, the artist and collector has opted for the term "organization" over "curation", without this diminishing or eliminating the authorship recognition and the rigor as to the criteria that support the choice of works and the assembly in the gallery space. The idea of organization also incorporates the understanding that the exhibitions, especially those of a museological nature, result from teamwork involving shared decision-making. Curatorial signatures that emphasize an idea of individual authorship rarely represent the reality of the institutional work process.

photography. Yves Klein's work – as we know well – is a *photomontage*, a trick, using the artifice of a cut and joint between two parts, two times, where part of the scene in which the man throws himself on a protection net that saves him from falling on the stone floor is eliminated in favor of the fictional and poetic construction of the leap in space. It is image and it is art.

From this triggering image – as *Leap into the Void* is almost the firing of a gun, a kind of shot –, the curatorial argument specializes in editing, bringing together works that play with what our senses can perceive in counterpoint to what our understanding of sensitive reality articulates as knowledge. Exemplary works of this conceptual articulation can be observed in the first room, in the vicinity between the installation *Meteorito e Cadeira [Meteorite and Chair]* (2012), by Michel Zóximo, *Paisagem Portátil 4 [Portable Landscape 4]* (2003), by Daniel Acosta, and *Objetos Inexplicáveis [Unexplainable Objects]* (2012), by Clóvis Dariano, in which we observe, once again, the games between fiction and reality, between fullness and the void, between what is of the order of the sensitive and the intelligible.

The exhibition catalog contains a critical text by Neiva Bohns, *Para habitar o vazio do mundo [to inhabit the emptiness of the world]*, in which the author comments on the path between the works of each of the 24 artists chosen for the exhibition:

"With a selection of drawings, photographs, videos, installations, sculptures, and objects chosen to provoke sensations that transcend the field of pure visibility, the exhibition brings together a set of great richness and conceptual diversity. *Leap into the Void* also provokes a reflection on our space-time experiences and our relationship with freedom (or with its absence)."⁶

Fórmulas Abstratas [Abstract Formulas], an individual exhibit by artist Nelson Wiegert (Tuparendi, 1940) – at the invitation of Vera Chaves –, opens the 2015 season. Organized and assembled by the artist in partnership with longtime friend Vera Chaves, with a visibility in which there is a predominance of two-dimensionality, the contrast between black and white, and the gestural exploration of graphics, the exhibition brings together 32 pieces belonging to the artist's collection and two pieces from 1965 that integrate FVCB's collection.

In the catalog, the artist himself presents the exhibition in a short introductory text. Wiegert reports that he used the notes and formulas left in the classroom chalkboards of Munich Institute of Mineralogy and Physics as a starting point for the images produced and finished in printed form as unique pieces, some of large proportions. Through a process of selection and visual filter, Nelson Wiegert generates images with poetic force from what he calls "a method of fast drawing without the use of paper; drawing with a chalk on a blackboard, allowing erasing and undoing, is a great, agile, and constant method of work. The selected drawings are photographed and computerized, being able to be reproduced". The images resulting from this first election pass through a new artist screening, being subsequently printed as unique pieces of large, small, and medium dimensions.

Following this presentation, the catalog includes a critical essay by art historian and photography researcher Niura Legramante Ribeiro. By approaching and discussing the relations between drawing and photography based on the work of image appropriation carried out by Weigert, Niura Ribeiro concludes that:

"He transforms the character of the information image into a plastic experience. The formula device has its aridity re-signified by the sensitivity of the gesture. One may ask if the drawing made use of photography or if photography appropriated the drawing. However, it is not this division that effectively interests the artist. What his works propose is to think of his production as images without borders between science, drawing, and photography. And in this fact, the purity of languages dissolves itself."⁷

⁶ BOHNS, Neiva. "Para habitar o vazio do mundo." In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). *Leap into the Void*. (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2014, p. 12.

⁷ RIBEIRO, Niura Legramante. "A Fórmula e o Gesto: do dispositivo de informação à arte" In: *Nelson Wiegert: fórmulas abstratas*. (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2015, p. 34.

Destino dos Objetos [Fate of Objects], curated by Eduardo Veras, is the exhibition that occupies the second half of 2015, held from August 13th to December 19th. With works in photography, video, drawing, object, engraving, photocopies, and prints by 51 artists, the show subtitle offers a clue – *O artista como colecionador e as coleções da Fundação Vera Chaves Barcellos [The artist as a collector and Vera Chaves Barcellos Foundation's collections]* – on the curatorial axis assumed by the critic and professor of UFRGS Institute of Arts. In the curator's words, "imbued with the purpose of working around the collection, [...] I kept as a filter the notion of the artist as a collector: collections of collections and their secret impulses." Right afterwards, he highlights "some lines of force became more evident" among them (1) the "very gesture of choosing and classifying objects," (2) others seem to insist obsessively on "an image, an element of the image or procedure" and even those (3) that somehow articulate the taste for the object – real or represented – with the perseverance of the conservation impulse.⁸ As a fourth aspect highlighted in the text, the exhibition still invests in displaying a strong point of the Foundation's collections, in this case, its precious archive of publications, as well as postal art and artist's books, consisting largely of pieces from the 70s and 80s.

The catalog opens with the reproduction of the wall text and a double-page image of the main gallery hall. Following that, we have the essay entitled *Contra a Dispersão no Mundo [Against the Dispersion in the World]*, in which Eduardo Veras develops his curatorial argument and comments on the chosen works and artists. The publication has 94 pages and includes an interview conducted by Veras with Patricio Farias and Vera Chaves. The interview has a pleasant conversational tone among friends, and Veras's questions wander among the childhood memories of both artists and moments of their life in common, seeking clues about the emergence of a collector's interest, founding works, and acquisition criteria.

I highlight a statement by Patricio Farias that, in some way, also provides clues about the curatorial choice process, understanding here the formation of a collection as a curatorial process expanded in time. Inquired by Eduardo Veras if "there was a way to determine how works interest and others do not", Patricio replied: "that would be like defining what art is. Suddenly something hits you. It is like the process of artistic creation. A lot of times, you do not know why you did something. You do not have much to explain. But there is the impact the work has on you."⁹ Although Patricio Farias did not have the curatorial process in mind – in the strict sense –, we can use some poetic license and approach this idea related to the impact caused by the piece to the moment when the curator's gaze is hooked by a certain work during their research with the collection due to a certain exhibition.

Following the Foundation's six-monthly exhibition policy, the 2016 agenda¹⁰ at Sala dos Pomares was marked by *Humanas Interlocuções [Human Interlocutions]*, curated by Thaís Franco – a member of the institution's functional team –, in the first semester, and by Silvio Nunes Pinto's (Viamão, 1940-2005) works, in the individual exhibit *Ofício e Engenho*, conceived and organized by Vera Chaves and Marcela Tokiwa, also a member of the Foundation's team and, especially, responsible for the museography of this last-mentioned exhibition.

The catalog of *Human Interlocutions* opens with the essay *O percurso atemporal [timeless journey]*, in which Thaís Franco, curator from Vera Chaves Barcellos Foundation's team, points out the question of the body and its condition in the world as a guiding thread for the selection of works from the 54 artists who make up the exhibition. Composed, largely, by works that involve photographic processes and explore the image, *Human Interlocu-*

⁸ VERAS, Eduardo. *Destino dos objetos*. (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2015, p.14 et seq.

⁹ FARIAS em VERAS, 2015, p. 34.

¹⁰ In 2016, FVCB's team also dedicated to the production of the exhibition entitled *Nervo Óptico: 40 years*, held at the invitation of São Paulo Cultural Center, curated by Ana Albani de Carvalho, with museography by Marcela Tokiwa and Vera Chaves, and executive production by Carol Biberg. The exhibition brought together works linked to *Nervo Óptico* Group (1976 – 1978) belonging to Vera Chaves Barcellos Foundation's collection, as well as public and private collections. It remained at CCSP from November 19th, 2016, to March 12th, 2017.

tions covers a time frame between the years 1960 and 2016, including artists of different nationalities. Just in front of Sala dos Pomares's door, at the entrance to the gallery, there is a large panel on which a sticker with the exhibition title and the curatorial text is usually applied as an introduction label. In *Human Interlocutions*, the curator took another step, choosing to receive the public with an artwork – resource already used in *A Leap into Space*, in 2014, with the image of Yves Klein – in this case, the photography *Em Magma* (2012) by the artist duo Ío. Enigmatic image of strong visual appeal for its play of colors, where the red-purple, white and black predominate, the photograph brings the figure of a beautiful woman, who seems to emerge or submerge in dense waters, referring through the scene to the pictorial representations of the myth of Ophelia. On the back of this panel, those who enter the exhibition room visualize the photo-performance of Carla Borba, *Salles des Bains III* (2012). In this photograph, measuring 100cm by 150cm, a blonde-haired woman is naked in a bathtub and seems to be taking a dirt bath. The scene takes place in what we identify as one of those bathrooms with old, somehow faded tiles, which contrasts with the dark color of dirt in which the woman is dipped. The unusual combination between the apparent banality of the place and the body bathed in dirt generates a dramatic burden by referring to the symbolic aspects that link the submission of the female body to the issues of guilt, the carnality of the body/dirt, sin, and the impossibility of relief, peace or forgiveness. According to Thaís Franco:

“Both *Em Magma* and *Salles des Bains III* are works of extreme strength, complementing each other, which justifies the curatorial choice of placing them on the main panel, one behind the other. Just like coal, magma, also of organic origin, is derived from a process of nature. They both burn. However, the presence of water in both works, which presents itself visibly or implicitly, demonstrates a sort of intention of necessity or an underlying desire for possible restoration.”¹¹

Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho is a unique case in the series of exhibitions promoted by FVCB and a project cherished for many years by artist and collector Vera Chaves. Silvio Nunes Pinto (Viamão, 1940-2005) lived and carried out his pieces – a mixture of furniture, utilitarian and decorative objects, through which he manifests his craftsmanship in wood carving putting a strong imaginative, expressive, and authorial charge, along with great inventiveness in the exploitation of fittings, assemblies, and joints – in a small house added to the land belonging to Vera Chaves. African descendant, self-taught, Silvio Nunes Pinto built his world of objects, permeated with humor and poetry, from the 1960s until his death, being up to the watchful eye of Vera Chaves and Patrício Farias the acquisition and safekeeping of these pieces in their collections. Exhibited to the public between August 27th and December 17th, 2016, Silvio Nunes Pinto's project involved the cleaning, conservation, and cataloging of the pieces, as well as an impeccable museography project prepared by architect Marcela Tokiwa, which included the “reconstruction” of the 10m2 house that served as atelier to the sculptor. The book-catalog, accompanied by a DVD with the video of the exhibition and other documents, was released later, in 2018, with texts by Marcela Tokiwa, Vera Chaves, Paulo Silveira, Anderson Diego de Almeida, and with an interview with Silvio Nunes Pinto's sister, Ilma Nunes de Leão, conducted by Gabriela Rodrigues. Being used to seeing some of the isolated pieces produced by Silvio Nunes Pinto arranged at Vera Chaves's residence or the technical reserve, I must say that the impact generated by the vision of the set of his production in *Ofício e Engenho* makes me share the same understanding that Anderson Almeida manifests in his essay *O Artífice da Memória: a imagem e o etnodesign de Silvio Nunes Pinto* [The artificer of memory: the image and ethnodesign of Silvio Nunes Pinto]. He argues that his production's inscription represents “a turning point in the Brazilian Art History” or, at the very least, it should represent, if there was a closer look, the artistic, poetic, and conceptual power of his work.¹²

The year 2017 opens with the exhibition *Nervo Óptico: 40 years*, curated by Ana Albani de Carvalho, following the assembly held the previous year for São Paulo Cultural Cen-

¹¹ FRANCO, Thaís. *Humanas Interlocuções*. (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2016, p. 11.

¹² ALMEIDA, Anderson Diego. “O artífice da memória: a imagem e o etnodesign de Silvio Nunes Pinto” [The artificer of memory: the image and ethnodesign of Silvio Nunes Pinto]. In: *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. FRANCO, Thaís (org.) CHAVES BARCELLOS, Vera et al. (texts). (exhibition catalog). Porto Alegre: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2018.

ter. Idealized due to the ephemeris that marked the 40th anniversary of the group that created the poster *Nervo Óptico* in 1977 – composed by Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves, and Telmo Lanes –, the project contemplated both exhibitions, one in São Paulo, opened in November 2016, and another at Sala dos Pomares, in 2017. The production and national launch of the 32-minute long video documentary *Nervo Óptico: Um olhar global na solidão local* [*Nervo Óptico: a global look at local loneliness*], performed by Flow Films and Ph7 Filmes, and produced by FVCB, also integrated the set of events. It focused on the history and contextualization of the actions of strong experimental character around image and photography that characterized the group acting in the 70s in Porto Alegre.

After such an anthological exhibition, which contemplated the contemporaneity of the production performed by artists linked to *Nervo Óptico* in the 70s, the second half of 2017 opens with a curatorial proposal signed by the artist duo Laura Cattani and Munir Klamt, which invested more intensively in the external space of Sala dos Pomares, with site-specific and *in situ* works by Antonio Augusto Bueno, Elcio Rossini, Guilherme Dable, Marina Camargo, Matta-Clark, and Vera Chaves Barcellos. With the enigmatic title *Aã*, Ío's curation is assumed as an "artist's curation":

"Perhaps because we, as artists, have the habit of understanding our works as an idea that does not cling to form, but as a wave that can manifest itself in several ways without losing its intrinsic characteristics, it is more relevant to us to discuss the forces or factors that made it possible than the way in which *Aã* manifested itself in this world."¹³

In the exhibition book-catalog, the curator duo emphasizes the creative character of the curatorial process, which, as well as "Ío's poetic thought" – whether manifested in artistic propositions or curatorships –, presents itself "structured as some sort of game." Following this line, the curatorial argument is configured from ten key concepts: the emptiness, ground rules, the forest, the trails, the Torus, the double, the Demiurge, the pendulum, the staircase, and the path, in which a presentation/reflection on the method and the curatorial process is combined with the commentary on the chosen works. More specifically, in the textual part "Ground Rules", they state that:

"*Aã* is marked by large or impactful works, surrounded by pieces on a smaller or more introspective scale. We consider, on the whole, that the exhibition dynamics and the games of meaning that arise from the friction of the parts that are established are more important, in this calculation, than the individualities."¹⁴

Furthermore, in 2018 the two half-yearly exhibitions held by FVCB explored the idea of appropriation, a quite dear issue to the modern and contemporary artistic debate, and significantly present in different artistic propositions that integrate FVCB's collections.

The first exhibition, launched on April 7th, 2018, called *A Condição Básica* [*The Basic Condition*], organized by Vera Chaves Barcellos in partnership with Thaís Franco, explored the notion of appropriation in its different developments – such as process, procedure or image – from a set of more than 40 works, mostly belonging to FVCB's collection. In the essay *A Condição Básica: apropriações no universo da cultura e da arte* [*The Basic Condition: appropriations in the cultural and art universe*], Vera Chaves points out some categories linked to appropriation in the field of intellectual or artistic creation, such as quotation, imitation, plagiarism, and forgery to focus on the most specific forms of appropriation in the field of art, "which can arise in different scales and categories between the formal and the conceptual."¹⁵ Vera Chaves also points out some milestones in the history of art in which it is possible to observe relevant moments for a debate on the act of appropriating objects or incorporating pre-existing images in procedures such

¹³ CATTANI, Laura. KLAMT, Munir (Ío). *Aã*. (exhibition catalog). Viamão: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2018, p.13.

¹⁴ Idem, p.20.

¹⁵ CHAVES BARCELLOS, Vera. "A Condição Básica: apropriações no universo da cultura e da arte" [The Basic Condition: appropriations in the cultural and art universe]. In: FRANCO, Thaís (org). *A Condição Básica* [The Basic Condition]. (exhibition catalog). Viamão: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2018.

as collage, assemblage, ready-mades, among others, continuing with a critical text as a commented journey about the works on display. The catalog also includes a short text by Aracy Amaral, published in 1966, whose title gives name to the exhibition *The Basic Condition*, in addition to the text "The non-American", by anthropologist Ralph Linton, configuring, somehow, appropriationist gestures in relation to both.

Apropriações, variações e neopalimpsestos [Appropriations, Variations and Neopalimpsests] is the exhibition that occupies Sala dos Pomares in the second half of 2018. Curated by the Foundation's team and with its text written by Yuri Flores Machado, the exhibition aims to follow up looking at the collection focusing on the concept of appropriation, the processes of overlapping layers, and reutilizations involving images and objects. According to Yuri Machado, in the essay that opens the exhibition catalog, "geopolitics, economics, communication, literature, history of art, and memory are some of the triggers for *Appropriations, Variations and Neopalimpsests*",¹⁶ which gives a political dimension to the cutout of the exhibited works. In this case, a political dimension proper to the art regime, in the sense of its effectiveness in affecting the senses, disturbing the logic established for the functioning of the system, with its hierarchies, its selective and exclusive visibility regimes.

The first half of 2019 was dedicated to the anthological exhibition on Claudio Goulart's work (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005), a project which was carefully developed by FVCB's team, from the donation of almost the entire artist's work, which occurred in 2015 to FVCB's collection. The show was curated by Fernanda Soares da Rosa, a member of the Foundation's work team. Fernanda conducted thorough research on Goulart's production, which even unfolded in her master's dissertation in Visual Arts by Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS),¹⁷ and in the exhibition organization that presented more than 60 works of the Brazilian artist. With a diverse production in photography, collage, drawing, video art, installation, artist's book, and postal art, in addition to records of urban intervention, exhibitions, performances, and video projects displayed in the exhibition, the curator signaled – with the title *When the horizon is so wide* – her commitment to accomplish the complex task of presenting a vision-synthesis on a production that combines political perspective and powerful poetic dimension. The publication of a book-catalog accompanies the show, including, in addition to Fernanda Rosa's curatorial essay, an artistic biography of Claudio Goulart and extensive visual documentation on the assembly and the works on display.¹⁸

In August of the same year, the exhibition *Eu estou aqui agora* [I am here now] is open, curated by Elaine Tedesco and Luísa Kiefer, bringing together works produced between the years 1970, 80, and 90, mostly belonging to the foundation's collection. Names such as Antoni Muntadas, Dione Veiga Vieira, Mario Ramiro, Lenora de Barros, Vera Chaves Barcellos, Patricia Francisco, Regina Vater, Patricio Farias, 3Nós3, Heloisa Schneiders da Silva, and Domènec, besides guests such as Alexandre Copês, Glaucis de Moraes, Marlies Ritter, Lia Menna Barreto, Samy Sfoggia, Fernanda Gassen, Marina Camargo, among others, integrate the list of artists whose works were chosen by Tedesco and Kiefer. As the title points out, the issues of presence and time lived operate as key notions and sew the connections established through the works' arrangement in the exhibition space. The time that wants to be a presence is dense and requires a perspective that contemplates the political and social dimension of the lived moment. The co-curator Luísa Kiefer reinforces: "I am is presence, here is in this place; now is at this time. In the course of the exhibition, time and presence are structuring. We built an exhibition that talks about here

¹⁶ MACHADO, Yuri Flores. "Apropriações, variações e neopalimpsestos" [Appropriations, Variations and Neopalimpsests]. In: FRANCO, Thaís (org). *Appropriations, Variations and Neopalimpsests*. (exhibition catalog). Viamão: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2018.

¹⁷ Fernanda Soares da Rosa's dissertation was presented in 2018 to the Graduate Program Committee in Visual Arts, in the area of History, Theory, and Criticism, with the title "Claudio Goulart: o arquivo como memória" [Claudio Goulart: the archive as memory]", which is available online: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/190060>

¹⁸ ROSA, Fernanda Soares da. "Quando o horizonte é tão vasto" [When the horizon is so wide]. In: FRANCO, Thaís (org). *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto* [Claudio Goulart: When the horizon is so wide]. (exhibition catalog). Viamão: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2019.

and now from artworks and their relationships with different times.¹⁹ It is worth noting that, as well as in the exhibition catalog of *Aã*, curated by the artist duo Laura Cattani and Munir Klamt, in the texts from the publication that follows *Eu estou aqui agora*, both curators – who belong to different generations, being one of them recognized as an artist, while the other acts as an art critic and curator – also emphasize the reflections on the curatorial process, and not only the argument about the criteria, concepts, or a commented narrative on the possible path for the assembly of works in the exhibition space. In her individual text, Elaine Tedesco considers that the exhibition moment represents a kind of work reactivation, opening a new range of possible readings and connections from its arrangement in the gallery space, activated by the public's gaze and presence.

“In the exhibition assembly, the works come out of their state of pause, of their dormancy. Their worlds are set in motion. The mobility axes of the place where they are exhibited launch traces of intentions and ideas that merge and contaminate the perspective of seeing the truth of each of them.”²⁰

By way of conclusion, I resume the initial and motivating purpose of this article, which consists of perceiving from the description of elementary aspects of each exhibition a possible curatorial profile manifested by FVCB's program over these last six years. I have been especially interested in the exhibitions' working methodological aspects, considering both the steps that take place behind the scenes and what, in a simplified way, I will call the “result that comes to the public.” The passage between one situation and another, that is, the set of procedures that integrate the phases of conception, design, assembly, up to the visitation stage and mediation actions with the public can be evaluated in terms of the exhibition purposes, priorities established by the curator in common agreement with the institution's philosophy of work, the means employed, and the public destination. In most cases, this is an explicit contract between the parties – institution managers, guest curators, specialized public, visitors in general – full of implied understandings.

In general, we consider that the Foundation operates with a communicational and aesthetic record as guiding foundations of its exhibition policy. By aesthetic record, I understand the importance attached to the encounter with the work, the visitor's experience with the work itself. From a communicational point of view, I observe that FVCB prioritizes information allied to a questioning posture to be raised in the viewer by its relationship with the works in the exhibition space. Establishing new connections – conceptual, formal – in critical key, putting the works in dialogue in the exhibition space, distinguishes the language through which the different exhibitions organized by FVCB find a common repertoire.

MUNTADAS/SILVEIRA

Dialogues. World, Art, Life.

164 Pablo Santa Olalla

Muntadas/Silveira, the first exhibition showing together the works of Regina Silveira and Antoni Muntadas, was held at FCVB in 2020.

The trajectories of these artists have a lot of similarities. Both are experimental artists and constant travelers; their keen works portray with accuracy the times we live in. They are old friends, a friendship that has endured since the early seventies. But never their works have had such a close dialog as in the joint exhibition held by FVCB last year.

Developed in three different parts – WORLD, ART, and LIFE – the curatorial proposal articulated these three lines or processes of thinking, and opened them to interpretation, intentionally immersing the spectator's perceptions in these proposed dialogs. These dialogs

¹⁹ TEDESCO, Elaine. KIEFER, Luisa. “Eu estou aqui agora” [I am here now].” In: FRANCO, Thaís (org). (exhibition catalog). Viamão: Vera Chaves Barcellos Foundation, 2019, P. 36.

²⁰ Idem, p. 54.

clearly showed the profound relation of concepts between the works of both artists. This suggests an intense, constant communication along these decades, and a close following of each other's perspectives and artistic processes.

The first two parts, WORLD and ART, were exhibited at Sala dos Pomares, FVCB, Viamão. The third one, LIFE, at Galeria Bolsa de Arte in Porto Alegre. On the whole, the three parts of the exhibition showed that both Silveira's and Muntadas's works talk about the present through their fruitful experiences from the past and their keen perspectives to the future.

article

Educational actions with contemporary art at Sala dos Pomares

Margarita Santi Kremer

The text below tries to cover several years of activities of FVCB's educational program, which were not covered in the previous issues of *Pomares Magazine*. Thus, we will make a retrospective of the activities completed from 2014 up to the present.

2014 was the celebration of ten years of existence of Vera Chaves Barcellos Foundation. The year began with the curatorial project by Adolfo Montejo Navas, corresponding to the theme of the *12th Museum Week* promoted by the Brazilian Museum Institute (IBRAM): collections make connections. Through two collections, that of the curator and that of FVCB, as well as with works by guest artists, the exhibition *Fotografia Transversa [Transverse Photography]* provided an enriching dialogue, contaminated with senses, where we follow the aesthetic leap of artists, images, and culture of our time. In the specific field of education, we collaborated with the National School Library Program, occasion in which catalogs of artist Vera Chaves Barcellos were donated to boards of directors and pedagogical coordinations of the region, in addition to the donation of educational materials and exhibition catalogs to school libraries. The teacher training course and educational material *Fotografia Transversa, o valor das imagens e percursos educativos possíveis [Transverse Photography, the value of images and possible educational paths]* had the use of technology as their main goal. The camera, the cell phone, the computer were used as a starting point, locating this revolutionary technological transformation process in the social context in which it occurs, that is, at home, at school, and at the museum.

In the second half of that same year, in the exhibition *Um Salto no Espaço [a Leap into Space]*, organized based on Yves Klein's (Nice, 1928 – Paris, 1962) work, *Leap into the void* (1960), space was approached in several ways, both in its most literal form, which is its physical occupation, and in a conceptual or metaphorical form. We were able to visualize the virtual representation of the real space, from the intimate to the urban space, from the psychological universe to the social territory, from the fictional reconstruction to the document of the real, from full to empty, from solid to ethereal, from material presence to the imagination game. The educational program took as a challenge to make all visitors and, especially, the public of school communities see their city and themselves, the space they occupy or want to occupy, from various angles, starting not only to have a critical but also a contemplative look at the place in which they live or want to live. Our satisfactorily achieved goal was to carry out an instigating pedagogical work, offering our students and teachers a new perspective on the space, so that they could become aware subjects of what they see and where they inhabit. During the meetings of the continuing education course for teachers, we deepen the participating groups' evaluation processes in art/education.

In 2015, we started Sala dos Pomares's program with a solo exhibition by artist Nelson Wiegert, where the entire gallery on the ground floor was occupied by a series of large-format photographs in black and white, called *Fórmulas Abstratas [Abstract Formulas]*. The works reproduce his interventions on mathematical formulas left scribbled after class on the blackboard of a classroom from the Munich Institute of Mineralogy and Physics. On the mezzanine, previous works such as drawings, collages, and also photographs were exhibited for a better understanding of the artist's process. *Abstract Formulas* presented the artist's reconciliation with his frustrations in relation to mathematics, opening a path

for discussing students' learning difficulties and the teachers' work. Such obstacles, reflecting not only the violence of contemporary societies but also the norms imposed by the symbolic violence of the school culture – which imposes values and knowledge that are considered universal and that do not establish any dialogue with the students' knowledge, often leading them to school failure. Interdisciplinarity is one of the ways to approach curricular components, areas of knowledge, and contemporary themes from an integrated perspective, as pointed out by the General National Curricular Guidelines for Basic Education. In the performance of their roles of educating and caring, schools and museums should welcome students from different social groups, seeking to build methods, strategies, and teaching resources that best meet their cognitive and cultural characteristics. Welcoming means ensuring the learning proposed in the curriculum so that students may develop interests and sensitivities that allow them to benefit from the cultural assets available in the community, in their city, and enable them to feel as a valued producer of these assets. Alongside this, schools and Vera Chaves Barcellos Foundation are par excellence environments where it is possible to teach and cultivate public space rules that lead to democratic coexistence with differences, guided by mutual respect and dialogue. They are spaces where students are able to exercise criticism and learn to take responsibility for what belongs to everyone. In the relations among thoughts, art, action, and image, we mark the transition from a representative regime of expression to an aesthetic regime. With the participation and involvement of students and teachers from various areas of knowledge, such as Physics, Chemistry, Mathematics, History, Philosophy, and Languages, very satisfactory results were achieved in classroom productions. We are convinced that the schools and FVCB contributed to students building plural identities, less closed in restricted circles of reference, expanding their repertoires, and undoubtedly forming more understanding and supportive subjects.

In the second half of 2015, we reached the tenth consecutive semester edition of the Continuing Education Course in Arts for teachers, educators, and other interested parties. The art teacher training has to deal with complex issues of production, appreciation, and reflection of the subjects themselves, the teachers, and the transpositions of their experiences with art to the classroom with their students. In addition to this peculiarity inherent to the object of knowledge, it is also necessary to provide situations so that the teacher can know the other subjects of the process: children, youngsters, their students. To understand how they grow and relate to the social and cultural environment. To find out about wishes, listen to the students' and teachers' concrete demands in their everyday school lives. During the exhibition *Destino dos Objetos [Fate of Objects]*, curated by Eduardo Veras, we understand the meaning of a collection and of collecting objects and images, the dedication to collect, search, and keep objects. Students and teachers were able to elaborate different scenarios for producing and disseminating their cultural goods from the construction and circulation of the produced knowledge. FVCB played the role of broadening our perceptions of what current art is, as well as broadening and allowing new readings of our everyday experiences.

In 2016, we started the program entitled *Humanas Interlocuções da Educação em Arte [Human Interlocutions of Art Education Program]* to accompany the exhibition *Humanas Interlocuções [Human Interlocutions]*, which, curated by Thaís Franco, proposed a reflection on the representation of the body and the presence of the human figure in contemporary art. The show instigated the audience to think about how each individual is unique in their particular universe, expressing, in various ways, senses, gestures, feelings, and positions before the world and themselves. In order to develop the continuing education course in arts and to devise the educational material, we used categories according to the show design, consisting of different thematic segments, as follows: the construction of the individual; the speaking body, the thinking body; the sacred body and the cult of the body; body parts, particles, and other special features; motion, reflex (action, reaction, instinct); massification, non-identity, agglomerations, faceless body versus society, culture, identity. Each activity proposal was created in order to promote education aimed at cultural diversity and individuals' plurality, which is the "basis of education for peace."²¹ The course featured Professor PhD. Paula Ramos's class. The educational material consisted of a timeline, presenting details of some selected works, with facts from the history of art and the representation of the body from the 1960s until the time of the exhibition.

²¹ MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: UNESCO / CORTEZ, 2000.

In August of the same year, we presented *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*, exhibition organized by Vera Chaves Barcellos and architect Marcela Tokiwa. The exhibition showed an almost complete overview of his production today belonging to the collection. The work of African-Brazilian Silvio Nunes Pinto (Viamão, 1940 - 2005) allowed us to develop an educational program to promote education aimed at valuing the local production, roots, and cultural and intangible heritage of the historical city of Viamão in the milestone of its 275 years. We presented an educational material in the shape of a memory game that proposed a playful way of learning and assimilating the artist's work and life. The objective was to address the evolution of the artist's technical knowledge and his relation with the sociocultural context in which the works were elaborated. Inspired by Article 8 of Fribourg Declaration on Cultural Rights²², we believe we have made known to various audiences, the significant work of this artist from Viamão, promoting the right to cultural development of the community to which he belonged.

In 2017, Sala dos Pomares received the first exhibition produced with FVCB's collection and held at São Paulo Cultural Center, curated by Ana Albani de Carvalho, to mark the trajectory and performance of the Nervo Óptico group, during the 1970s, in Porto Alegre, RS. *Nervo Óptico: 40 years* took over the circulation of the manifesto text launched in December 1976, and *Atividades Continuadas [Ongoing Activities]*, of the same year, as a time frame, bringing together works produced by the artists who made up the group. The educational material used thematic pairs: art/avant-garde; center/periphery; communication/new technologies; image/object; communication/incommunicability; human being/Nature; memory/perspective; politics/resistance. Besides the proposed activities for students, based on these axes, indicated readings and films were included in the material, a sheet reproducing the first Nervo Óptico's poster and images of the artists' works in the exhibition.

In the second half of this year, in an innovative proposal, we promoted the clash of ideas in an artist curation with the duo Ío, formed by Munir Klamt and Laura Cattani, in the exhibition *Aã*. With the affirmation of both curator artists that the exhibition was an open system, with the understanding that FVCB was a complex and mysterious space-time, several projects of invited artists were produced. The works were designed to occupy both the interior of Sala dos Pomares, as well as FVCB's external area, the orchard, and all its surroundings. The meetings of the continuing education course in arts were enriched by the artists' presence and the challenges of their proposals. The visits demanded involvement, time and experiences in the environment, interacting with the artists and their works, resulting in an intense forum of reports, both of the lived experiences, as of the school productions carried out on the impact of the dynamics and the contents of the educational proposals.

In 2018, FVCB's team began its research on appropriation in the universe of culture and art. The title of the first exhibition of this year, *A Condição Básica [The Basic Condition]*, organized by Vera Chaves Barcellos, based on a suggestion by Thaís Franco, also emerged from a textual appropriation: an essay by Aracy Amaral, dated from 1966, in which she composes her text using montages, cuts, and scores from various textual genres, from prosaic newspaper news to writings by established authors of criticism and literature.²³ The Educational Program aimed at teachers from different areas of knowledge to master some concepts transiting in the field of contemporary art, such as appropriation and intertextuality. We consider that, during the learning process, students are aware of their choices and the contents that can instrumentalize them in the path of specific knowledge, knowing to find their references on their own. In the educational material, we included one of artist Claudio Goulart's video art pieces addressing issues of cultural hybridism. The continuing education course had a significant number of participating teachers.

Following *The Basic Condition* and also using as a starting point the procedure of artistic appropriation, but in a new perspective, we present the exhibition entitled *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos [Appropriations, Variations and Neopalimpsests]*, curated and

²² In: MEYER – BISCH, Patrice e BIDAULT, Mylène. *Afirmar os direitos culturais – Comentário à Declaração de Friburgo*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2014. 168p. Coleção Os Livros do Observatório, dirigida por Teixeira Coelho, p. 23.

²³ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x burger*. São Paulo: Editora Nobel, 1983.

organized by FVCB's team. Like the ancient scrolls, which were scraped by the scribes to be reused, revitalized, and resignified, the works presented in this exhibition are what we might call *Neopalimpsests*. Art is like resonance of sociocultural contexts, which, even if separated by time, have links with each other, unraveled by the recurring visual artists' doing. In this sense, the appropriations, variations and neopalimpsests, which have been incessantly rescraped during the long history of culture, renew the human notion of solidarity, indispensable to the current historical moment of the planet. A transtemporal continuity that has ensured the vitality of art. The educational program was attended by artist Elaine Tedesco in the first meeting with teachers, presenting her work, specially built for the exhibition called *Mira el mirador* (2018), inspired by buildings used by hunters in the Black Forest. The artist's work offers the viewer two possible layers of interpretation: the work itself, as an installation, a wooden construction at FVCB's external area; and the work in interaction with the viewer, as a generous gazing and contemplating reorganization. The loving observation as a form of knowledge and access to the world, a sophistication of the human gaze on oneself and on Sala dos Pomares's surrounding landscape. In the educational material, again, we included a sheet with Claudio Goulart's work, *Flags* (1978), in order to introduce the work of this artist in the visual repertoire of teachers and students from our program.

We start the year 2019 with the solo exhibition *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto* [*Claudio Goulart: When the horizon is so wide*], curated by Fernanda Soares da Rosa. Brazilian artist, based in Amsterdam since the mid-1970s, where he developed most of his work passing through the most varied techniques and artistic languages, such as collage, photography, video and postal art; using complex processes of appropriation, which passed through historical images, mass media, and cinema. Moreover, an evident political and social component populates the artist's work with themes dear to the Western society of the late twentieth century: human incommunicability, wars, the struggle for power, geographical uprooting, and the political alienation of the masses. The Educational Program planned the continuing education course and the educational material *When poetics is so wide* in close dialogue with the exhibition, selecting the artist's works and other analog ones that would present these themes to teachers and students. We think that these works are subject to a generous analogy with Claudio Goulart's work, whose poetics can lead us to the smoothness of poetry in a world that insists on hiding it. This conjunction reality/poetry coexists in his poetics, permeating much of his work. It would be justified in a vital essence: the human being need for art, as a key to reading a world that is plunged into an endless dispute for power. Claudio Goulart goes back to this (our) world in his works, interspersing art and poetry, never refraining from denouncing its injustices and brutalities, phenomena of great interest to teachers in view of the events of the present century. In the teachers' report forum, we could see that our suggestions of songs, films, literary works and the proposed activities resulted in rich inspirations for the debates and productions in the classroom. When poetics is so wide, the horizons also become, even if we face social and political contexts that seem narrow and obtuse to us.

In the second half of the year, we elaborated the educational program *Nós estamos aqui agora* [*We are here now*]. The approach we used was based on the understanding that the works that made up the exhibition established a constant interest in addressing contemporary issues, that is, the relevance of our current historical and social moment in its curatorial conception. The joint curation of artist and professor Elaine Tedesco and researcher Luisa Kiefer featured a different process. The works of this exhibition seem to act as letters addressed to us, they demand one or several answers; they demand, not only our attention but, above all, our presence. The use of the first person in the exhibition title *I am here now* announces a political subject taking a stand *in situ*. *Vital Moment* (1979), by Vera Chaves Barcellos, opens the educational material, as well as the exhibition expography, seeking to link this relational journey with other poetics present at Sala dos Pomares. The objective of this educational material was to assist the work of teachers and students, which led us to imagine it, not only as a defense of our places and our presence as individuals but also as a compliment to the collective, historical reason for the existence of education and teaching. We consider the miscibility of art-education one of its most valuable attributes in our historical present. Thus, we use the educational material in our Continuing Education Course in Arts in the first-person plural. Positive responses from teachers and students encourage us to carry on with our program.

In 2020, we celebrate nine years of uninterrupted performance of FVCB's Educational Program. The exhibition *MUNTADAS / SILVEIRA. Dialogues. World, Art, Life.*, curated by Spanish Pablo Santa Olalla, is a project of dispersed spatiality, which is divided into

three nuclei: "world" and "art", exhibited on the ground floor and mezzanine of FVCB's Sala dos Pomares, in Viamão; and "life", exhibited at Bolsa de Arte, in Porto Alegre. The history and dialogue shared by Antoni Muntadas and Regina Silveira, in the words of the exhibition curator, is also the history of internationalization of the field of arts, which the two artists assumed from a conscious and analytical position. On March 17th, we were unable to open the exhibition to the public; however, we launched the educational material and the virtual visit, both available on FVCB's website. We would like to welcome visitors in the near future, observing all necessary measures regarding health and safety.

interviews

"I wish I could be the teacher I would like to have!"

Eduardo Veras interviews Téli Waldraff

Stuck in a ceramic vase, the cloth plant – red, green and purple – twitches tastefully. The skateboard loses its original function as its surface is coated, every millimeter, by colored tiny objects. Spirals, circles, and lines define an unexpected landscape on paper, intimate of abstraction. The small sticker, those that teenagers stick to the windows of their bedroom, invites in black letters on an orange background: "give joy!"

It is not just the exclamatory tone; in parts and in the whole, Téli Waldraff's work seems to echo the verses of Arnaldo Antunes: "I will leave the edge of the abyss / and dance and dance and dance / Sadness is a form of selfishness / I will give you, I will give you, I will give you / I will give you joy".

Since the 1980s, with an extensive series of individual and collective exhibitions, the artist has been creating works that seek to celebrate existence, cultivate the germination of nature and preserve the feeling of contentment, whether in drawings, paintings, collages, objects, or in appropriations. There is no fool around here. Joy, it has been said, is the real deal – and it may also be a plausible form of public action and political confrontation.

In the interview that follows, Téli Waldraff, born Teresa in 1959, in Sinimbu, the countryside of Rio Grande do Sul, reviews part of her career as an artist and, with special interest, her training and professional background as a teacher. She worked at João XXIII School, Santa Rosa de Lima School, UFRGS Education School, the Educational area of Mercosul Biennial, and Bradesco Foundation of Gravataí, also offering independent courses and workshops.

At the heart of this conversation, held by e-mail in July 2020, Téli comments on the interweaving between artistic creation and teaching, and she stresses the importance of always getting into the classroom with respect, courage, and enthusiasm, in order to leave the workplace feeling tired, but a good feeling of tiredness because it is made of joy.

169

EDUARDO VERAS: *Let us start from what would be the beginning: mother, father, family, childhood...*

TÉTI WALDRAFF: My mother's name was Iris Helma Waldraff. She was born in 1927, in Santa Cruz do Sul, and passed away in 1973, in Sinimbu. My father's name was Xavier João Afrodísio Waldraff. He was also born in 1927, in Gaurama, Getúlio Vargas, and passed away in 2001, in Porto Alegre. I have two brothers and two sisters. All alive! My mother got married for the first time in 1949, to Rubem Tatsch, with whom she had her first child, Luiz Fernando, in 1950. A fatal accident at a train crossing in Santa Cruz do Sul took Rubem's life. My mother, a widow, took charge of Expresso Marabá, a transport truck company owned by her husband, remaining in charge of the business until 1953, when she sold the company. It was a big challenge for her. A warrior, determined and dynamic, she successfully succeeded. On March 22nd, 1955, he got married to Xavier. He had newly graduated in Medicine in Curitiba, and was invited to work in Sinimbu, replacing Dr. Stork, who had gotten sick. In the first year, my father would go from Santa Cruz to Sinimbu every day, until they moved there. For more than 20 years, he was the only local doctor.

In March 1956, my sister Fanny Helena was born. In February 1957, my sister Rosemarie was born. In May 1959, I was born. In November 1961, Antonio Adolfo. My father gave birth to Fanny Helena, Rosemarie, Antonio Adolfo, and I. A brave doctor and father!

He was also the son of a doctor. My grandfather, Antonio, had come from Germany in 1918, settling in Gaurama. He attended the Medical School in Porto Alegre gradually, working in Gaurama's commerce and raising money to pay for his studies. He used to go to Porto Alegre from time to time.

We were a united and very happy family until 1973, the year my mother passed away from fulminating cancer. My father did her surgery on January 31st, 1973, and she passed away on July 8th. At that time, this disease did not have many treatment options, and it was not possible to do much to save her.

In May 1973, my father and mother traveled to Germany, fulfilling one of her greatest dreams to meet my father's relatives. The trip lasted less than expected, as she was weakening over the days. Some walks, some encounters, and many days bedridden. I was the one who inherited the photo album of the trip and the diary.

Her passing was too painful for us all, especially for my father. She was the house driving force. She took care of everything and everyone. She loved cultivating the garden and foliage, with many pots indoors. We, children, were always involved in this care and cultivation of the gardens. It was a joy to see everything becoming beautiful, colorful, and flowery. She did not like the kitchen, though. In the gardens, she felt happy and involved us, the five children together, each doing a part: mowing grass, painting the stones, gathering the cut grass. My mother also worked nonstop.

Those were beautiful times, cultivating and caring for every nook, especially in the summer holidays. In the garden there was a large chinaberry tree. Each of us had our place in that tree.

Could you more or less identify what would have aroused in you the interest in art and artistic creation still in childhood?

I keep in my memory many experiences that I find as triggers of my artistic creation processes today.

In the kindergarten classroom, at Nossa Senhora da Glória School, in Sinimbu, there was a small wooden and woven stage, with beautiful red curtains that we opened and closed to present puppet theaters. I remember that I often presented plays invented on the spot to entertain some special guests in our classroom. I loved making up the welcome lines, playing with my tone of voice, and manipulating the puppets. I have never forgotten those moments.

I also remember that my sisters, some friends, and I used to open a kind of chest at home on rainy days, where there were old dresses of my grandmother Fanny and my mother: long party dresses and embroidered short dresses. We would get dressed and stage little plays. We used to say, "Are we going to play theater?"

Besides that, I spent my childhood outdoors at my house gardens quite a lot. My mother would not let us go to our friends' house to play. She would rather have the children come to ours. Cristine Müller was my best friend at the time. She always came to visit. She was the drum major of the High School band. Together, we would do stunts on the grass. We climbed on top of the blossoming wisteria arbor. We spent time lying down, feeling the scent of the flowery branches, watching the butterflies and hornets.

There was a little dollhouse, made by the carpenter, Mr. Hirsch, with the packing box of the X-ray machine from the hospital where my father used to work. Inside the little dollhouse, we would imitate my mother's friends and make up some stories. Next to the house, there was a slide, a seesaw, and two swings. We flew high on the swings, always humming.

I also remember the festive dates at Nossa Senhora da Glória School: Tree Day, early spring, Indigenous Peoples' Day... We would dress up in costumes, paint our faces, and perform plays to present to our classmates and, sometimes, to parents. One of the things I learned back then, and I loved it was to memorize and recite poems.

At home, we also made huts with branches and leaves. They were almost installations! And we used to play inside them. I also remember playing with "little cars" with my brother

Tonico. We invented roads, garages with stones, pieces of wood, and flowers. The coolest thing was to make a lot of turns for the cars to slide.

Another striking memory was the fifteen-volume book set *The child's world* that we had at home. My favorite ones were the first three volumes: *Early childhood poems*, *Sung stories and other poems*, and *Fairy tales*. In 2013, I managed to buy the complete collection at a second-hand bookshop. This reunion was such a joy. Incredibly, whenever I flip through each page, I always remember my childhood moments when I used to read them. The illustrations are beautiful. I have got a feeling that the pictures, the animals, the plants, the people are alive! A magic that does not go away.

I also think of my mother's painting studio. She installed it inside the deactivated chicken coop. There, with the green portable radio, she spent quite a lot of time painting vases, making flowers using fillers, and applying these flowers onto old bottles, dishes, and other wooden supports that she asked the carpenter to make. They were very *kitschy* objects. I thought they were beautiful. The destination of these objects was to gift friends and family. I did not work with her in the studio, but I just kept looking at her delighted. I loved the smell of ink, solvents, and fillers.

In 1972, she enrolled me in a porcelain painting course in Santa Cruz do Sul, in the house of a close friend of hers, Ledy Martins, whom I called Aunt Ledy. There were few students, all ladies, and I was a girl. My mother told me at the time: "take classes with Aunt Ledy, and then you teach me." But I did not have time to teach her, as my mother died in 1973. Shortly before, when she traveled to Germany, she took several objects that I had painted to give to family members.

Around that time, still at Mauá School, in Santa Cruz, I had beautiful painting classes with professor Elly Lawisch. I painted a rosebud with oil paint on canvas. On our last Mother's Day when my mother was still alive, in May 1973, I gave her the canvas. In July 1973, she passed away. The wake was in our living room. My father and sister Fanny put this canvas at the coffin headboard. I remember everything. It was one of those days... The worst of my life to that date.

My mother loved flowers and gardens. One of the first things she did when organizing a dinner party at home for friends or family was to pick flowers and decorate the whole house with flowery vases. She also planted flowers for the day of the dead. Gladioli! To take to the cemetery, to our dear grandmother Fanny, my father's mother, and her first husband.

Grandma Fanny lived in our house for a while. She died in 1963. I remember that she was hospitalized for a long time. In the hospital, she made a beautiful mock-up of a farm, in honor of my father's wish to have a farm in the future. She used various materials: ribbons, colored papers, fabrics, wood, matchboxes... She took dolls and dressed them in Gaucho costumes, representing my father, mother, and us, the five children. I was chosen to gather materials for her. Sometimes she would give me some coins to buy candy.

At the time of applying for the college entrance exam, how did you choose the arts program?

In 1974, I started studying at Synodal School in São Leopoldo. My two sisters were already attending high school there. My older brother, Luiz Fernando, had already completed the Agronomy School. My brother Tonico and I ended up joining the school a year ahead of schedule due to my mother's death. My father thought it best for the four of us to stay together at the same school on a boarding school basis. Every weekend we would go to Sinimbu to keep my father company, who continued working there and living alone. These were painful years, of much longing for my mother and sadness for seeing our father alone.

We started studying at Synodal to prepare ourselves well for the college entrance exam. Since that time, the school was a reference. I had excellent teachers, bright classes, unforgettable classmates – cheerful, festive, intelligent, creative, and some of them are my friends to this day. The intense interaction with classmates from different places in Brazil, our camps, the gatherings to play the guitar, the theater group coordinated by Ms. Edda, the reflection groups, the observation of stars in the school courtyard with Mr. Hackbart, the biology teacher, all this signaled my choice.

I had no doubt. Already in the second year of high school, I was talking about it. In a way, my paintings and experience with creation during childhood, my mother's painting studio, the experience of cultivating and caring for the flowers of our house garden, the puppet theater in the kindergarten, all freed me from doubt.

In narrative terms, dealing with the garden, the closeness to nature, and the conviviality with your mother's studio, including her work tending to kitsch, kind of anticipate something of your own production. How do you perceive the assimilation of these vectors in your artistic action?

Since that time, these vectors have been rooted in me, constituting me to this day as a person, as an artist, and as a professor. I think there is a very narrow, fine line for me, between what the house is, the space of the house, the garden, and what my work as an artist is. I think of "home" in the sense of inhabiting, preserving, maintaining, occupying, caring for, transforming the environment.

The plants with their shapes, lines, textures, as well as the flowers, the beds, the stones, the colors in the act of making the garden were turning into food, visual powers, in aesthetic nutrition.

When I joined the College of Arts, I began to structure, almost intuitively or spontaneously, this whole experience. It is all inside me. I have lived this garden experience since very early in life. It was internalized. It began to unravel at first as an Arts student and then as an artist. The feeling I have is that I started unwinding a construction thread and that it has never stopped. We are and do what we live.

Throughout my whole adult life, I have always lived in apartments, never in a house. In all of them, I tried to keep my pots with plants and flowers. In the apartment I have been living since 2008, I grow flowers, foliage, and spices. At all times, I leave the studio and go there to observe, follow the birth of a flower or a leaf. This friction between the garden and the studio moves my artistic action. The house and the everyday life too. Therefore, I often see no boundaries between life, home, everyday life, and my artistic action.

My childhood home in Sinimbu was very beautiful. My mother had this desire for harmony and well-being, and I learned this from her. Witnessing her creative processes, which were overexpanded, greatly influenced my visual poetics. I have a feeling that I am always playing around when I do my artistic actions.

The *kitsch* trend that permeates some of my works comes from this observation and coexistence with her processes. It is about brightness, color, putting together strange things among themselves and creating a new object, provoking a new look.

In our garden in Sinimbu, there were two little gnomes made of cement: one lying on his stomach, and the other standing, holding a stick, which we children would exchange from time to time. In our mother's studio, there was a lot of brightness on each object. There was silver, there was gold... Everything waking up right now, in my memories. It is all inside me and in my creative work.

I cannot fail to mention that, today, my husband Miguel and I have a house in the middle of the woods, in Faria Lemos, which is in the countryside of Bento Gonçalves, in the mountainous region of Serra Gaúcha. There is a beautiful atelier there. But it is in the open air, around the house, that Miguel and I go out together continuously making and remaking the gardens. It is never ready. We are always making something up. This place is very much like my childhood home.

How remarkable was your passage through the Visual Arts undergraduate program?

Attending the Visual Arts program was remarkable, and I reassess, revisit, and go through the size of this experience several times even today. I joined the course to become an artist, but I ended up, before that, becoming a teacher. Between 1978 and 1979, I studied at Feevale, in Novo Hamburgo, in the Arts undergraduate program. What marked me the most was the contact and the conviviality with two classmates: Rosana Krug, now a professor at the same institution, Feevale, and Marinês Busetti, now an artist, dedicated above all to woodcut.

From our classes, I remember a few. I will never forget the dramatic expression one, with dear, unforgettable, and explosive Olga Reverbel. We would do theatrical improvisations and performances, and she would say, "Splendid!" whenever she considered something a very good job. I remember Lurdi Blauth, with whom I learned woodcut, and the pottery classes with Joyce Schleinigier, where we would spend days, weeks, making a single object. The folklore classes with late and beloved Paixão Côrtes were also remarkable to me.

In 1980, I joined the Institute of Arts (IA) of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). I move from São Leopoldo to live in Porto Alegre with my brother Tônico, who was studying veterinary, also at UFRGS, and my sister Lelê, who was studying nutrition at Unisinos. From 1980 to 1986, I took a Teaching and a Bachelor's degree almost simultaneously. I ended up my teaching major first in 1984. The graduation ceremony took place at IA's famous and beautiful room 33, where we used to have History of Art classes. There were not many protocols. My whole family came from the countryside. My father came. And I threw a lovely party at my sister Fanny's house with the food my father cooked. It was one of the last celebrations where we gathered aunts and uncles. In 1986, I majored in the Bachelor's degree, with an emphasis on drawing. My father did not attend the ceremony. He sent a check saying it was for the confraternization dinner. I remember that we went to dinner in the wonderful and already closed German restaurant *Floresta Negra*. I went there with my siblings and my boyfriend.

From that time of qualification at IA, as well as at Synodal school, I also developed myself a lot with my classmates, some of which my friends to this day.

The opportunity to be a student of some very special professors was etched on my memory. My artistic actions are permeated, to this day, with practical teachings and reflections that I had learned from them. Renato Heuser, my final paper advisor, allowed and encouraged me to move out of the two-dimensional to the three-dimensional plan. With Carlos Pasquetti, we had the challenge of holding the exhibition *Cometa arte [Art Comet]*, in 1985, at Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Fabio Valle, Laura Castilhos, Lia Menna Barreto, Luisa Meyer, Ronaldo Kiel and I. A landmark event. The name of the exhibition alluded to the passage of Halley's Comet. The opening was quite festive and performative with the presence of many friends, colleagues, artists, professors, gallery owners, and family members. Unforgettable.

Yeddo Titze, Armino Trevisan, Marilene Pieta, Claudio Martins Costa, Rose Lutzenberger, Iara de Mattos Rodrigues, Suzana Saldanha, and Celso Loureiro Chaves were special professors, whole, with great theoretical and practical baggage, stimulating our desire for knowledge.

The academic environment in the 80s was very lively. I remember many lectures, parallel meetings with artists and art historians, actors and actresses, whom the professors invited to give us new views on art, processes, and history. It was a period of referrals of what I wanted to produce as an artist and teacher.

My bachelor degree's classes added value to my educational background, and defined me more than I wanted, more than the teaching classes did. I never did and still do not make much separation between being an artist and being a teacher. Yet I see that I was very happy as a teacher because I had unique guidance before. When I started teaching at João XXIII School in 1985, I had already had my own artistic creation work in progress. This encouraged me to prepare classes with a lot of vigor and confidence.

Is there a moment from which you began to realize yourself as an artist? Is there a landmark like that?

In July 1983, I went to Diamantina, Minas Gerais, for the Winter Art Festival. I traveled with Elida Tessler, Jailton Moreira, and Carlos Alberto Hubner. We boarded a bus in Porto Alegre, which was very common for us students at that time. The first destination was São Paulo. There, Elida and I filled our luggage with drawing materials: dry pastel, oil pastel, papers. From São Paulo, we embarked to Belo Horizonte, and from there we headed to Diamantina. Jailton and Carlos took other directions, but they ended up visiting us in Diamantina. A whole month from studio to studio! The festival offered courses in fine arts, music, dance, and theatre. Art students, artists from various places in Brazil were present. I did a drawing workshop with Marcos Coelho Benjamin. The works I produced there had as their starting point details of the local architecture (arabesque grids on balconies and windows) and Minas Gerais's mountainous and green landscape. I think that was the moment when I felt, for the first time, that I was an artist! That is what I wanted to do and be.

Back in Porto Alegre, at the end of July, I continued working on what I had unleashed in Diamantina. In 1984, I made my first solo exhibition, presenting the works carried out there and the subsequent ones. The name of the exhibition was *Extensões percorridas ou a percorrer... [Extensions traveled or to be traveled...]*. The exhibition took place at

the Municipal Center of Culture, a very coveted and well-kept exhibition space at the time. Carolina Gleich, my friend and fellow artist, who had already been my classmate at Synodal School, was there next to me. She presented a set of drawings and illuminated boxes, containing fantastic small scenes with comic book characters, dolls, and animals made of wire, plastic, and fabric. The name of her exhibition was *O espetacular*. Alone, we prepared and organized everything: the release; invitations; disclosure; fundraising, support, sponsorship; assembly; cocktail; disassembly. My sister Fanny sponsored us and made several baskets of popcorn to serve at the opening. It was winter! It was cold!

Another important milestone for me was, also in 1984, the invitation to participate in the exhibition *Os novos*, at Yáziqi Gallery, curated by Marchand and researcher Renato Rosa, who headed the gallery at that time. It was an intense event, because I was together with several young artists, the new ones of that time. From then on, I began to participate in some art salons, I received a prize (acquisition) at Recife's Art Salon. I was feeling more confident about my work. Then, other collective exhibitions came, such as *Oitenta [Eighty]*, at Arte & Fato Gallery, in 1985.

The commitment to my work was consolidated with myself. I was taking risks, proposing and presenting. For me, it was, and still is, important to be able to show my work outside the studio. That is how it comes into existence.

How did you start your career as a teacher and how intimate did it become of your journey as an artist?

Still during college, in 1982, I lived my first experience as a teacher. It was an interdisciplinary project, involving visual arts, music, and theater. The coordination was carried out by the teacher, dear and also unforgettable Iara de Mattos Rodrigues, Iarinha, which was from UFRGS's Escolinha de Arte [Little Art School], which, unfortunately, no longer exists.

It was a *Funarte* project. We developed interdisciplinary workshops offered to state schools from Porto Alegre outskirts and nearby municipalities. Pintassilgo and Carolina Gleich participated in my group. After the workshops' completion, there was an exhibition of documents from this project at Pinacoteca Barão de Santo Angelo. In 1984, I worked at an art school of two artists, Denise Haesbaert and Dóris Iserhart. It was quite a free experience, in which I learned a lot, working with young children. In 1985, I joined João XXIII School, where I worked until 1999. As a teacher, it was the most challenging, unforgettable, and enchanting experience of my entire career.

In that school, I made my best pedagogical propositions with art. That was where I learned to be a teacher. The working conditions were ideal: well-equipped art rooms, suitable tables, dryer for painting, ceramic oven, press for woodcut, papers of various formats and grammages, acrylic paints, gouaches, and various other materials, all offered by the school. Those years were worth gold to me. I had excellent students. Many of them are visual artists, gallery owners, publicists, designers, chefs, poets, musicians, and writers nowadays.

174 In this period of being a teacher and artist simultaneously, from 1985 to 1999, I created strategies to keep both tasty challenges. I never stopped working in my studio. The daily time of class preparation and the evaluations of tasks done by the students took place according to planning that would go on overnight. I used to love preparing my classes. For me, it was "my" job. At that time, in the apartment where I lived, I kept the teacher's office in one room and the studio in another. I would go from one room to another, leaving everything open and at hand. There were days when I stayed more in the office than in the studio. But every day I worked in both places.

Another strategy was to always take advantage of the winter and summer holidays to work in my studio, trigger new projects, plan, and propose individual exhibitions. That way, every year, I no longer knew where the teacher or artist inside me started. The experience of being an artist, of having an artistic creation process, oxygenated my performance as a teacher. I always thought of making propositions as if they were for me... Me in someone else's shoes!

What kind of teacher did you aspire to be?

If I could say it in one sentence, it would be: I wish I could be the teacher I would like to have! Since 1985, when I started teaching at João XXIII School, I have effectively been

after many lectures, seminars, and art teacher training courses. I have bought many books on art-education, visited many exhibitions, and always sought to be attentive and participate in the city's cultural activities in galleries or museums.

In college, one of the most significant experiences I had to observe, reflect and start wishing to be a top-notch teacher was the opportunity to attend artist and teacher Teresa Poester's classes at UFRGS Escolinha de Arte. The "little school" was a very free space, where the creative process of each student was respected and triggered by individual graphic-plastic propositions. The monitoring of each student was special. The proposal could be the same for everyone, but the targeting was unique. Thus, the answers were full of diversity. For me, observing Teresa's way of guiding students affected me greatly. In fact, I got to learn how to make lesson plans and give classes every day in the classroom with the students.

I have never felt perfect or complete. But I always felt, as a teacher, confident in my propositions, enthusiastic and creative, committed and organized. It gave me a lot of safety, joy, and courage to receive students in the classroom. I believe that this is what generates the development and follow-up of creative processes. The teacher needs to enter the classroom with all these feelings and convictions. There are no recipes or ready-made formulas. Teachers will reinvent themselves according to the initial survey, trying to perceive and map the students' profile from the clues they give. This is what will trigger the creative processes. I trust these procedures and will continue to trust them.

Currently, I am no longer a teacher of any school. I am free! However, I am still available for invitations, experiences, workshops, or courses for art teacher training courses; available to teach workshops for children, adolescents, or adults. I continue to aspire to be a top-notch teacher!

How was your relationship with the students?

My relationship with students has always been of respect, vibration, and joy. When I started teaching at João XXIII, I did not know much about this interaction. How to do it? I was learning day by day, year by year. I learned to relate to them with harmony and enthusiasm. I was a human teacher. Obviously, sometimes angrier, sometimes stricter, sometimes calmer, sometimes more playful.

The joy happened when I finished a class where I realized that the students had advanced in their creative processes from my propositions. The good feeling was when I left the classroom tired. A good tiredness feeling, having managed to interact individually with almost everyone. This interactivity, with general guidelines, a lesson script written on the board, at first, and then the focus and follow-up to the individual process, was something that I learned to develop due to always working with divided groups: half of the group attended the music class, with the music teacher, whereas the other half was with me, in Visual Arts. It was a real lab. There was a maximum of 17 students per group. An ideal number, especially in an art room with the ideal resources.

This will, courage and attempt to always seek closeness with each student by following their process was valuable but, at the same time, painful, when, in 2006, I went to work at Bradesco Foundation School, in Gravataí.

Although the school has an extremely contemporary art theoretical framework, developed by Ph.D. and excellent educator Mirian Celeste Martins, there were 45 to 50 students in each group. Classes took place in a traditional classroom setting, one student per desk, one behind the other in a row. I tried, many times, to modify the classroom layout. I used to spend a lot of time organizing the space. I used to bend over backwards! I tried to follow what I had developed in relation to individual follow-up. But it was very hard. Some students complained back then that I did not pay attention to them. There were too many people for a 50-minute class time. I understood, then, that I was human, with many imperfections and many glories as well. That would be a great relief.

At my teacher's office, at home, I keep a gallery of gifts: objects, drawings, tickets, and cards received from students, such as this one from 1996, from my João XXIII's High School students: "Téti! We, from First A, would like to thank you for teaching us not only the subject but also how to live. Happy Teachers' Day!" The card is still hanging on my student's clothesline of gifts I kept.

Finally, I would like to highlight that I have always enjoyed working with fifth, sixth, and seventh-graders, pre-teens aged 10 to 12. In High School, with teenagers, there were

more conflicts and frictions! Why? Because as children grow up, they begin self-censorship, lack of interest, disbelief in their processes, and graph-plastic results. This happens pretty much due to existing stereotypes in various media, which become, each year, a greater reference for students. They lose their magic, their fantasy. What is right, wrong, beautiful, and ugly becomes the issue!

It is not easy to deconstruct this reality. But I got a lot of wins. In this sense, having the work of several artists on the same subject as reference was a resource that significantly contributed to convincing students to believe in their own production. Some of them "flew better"!

It is necessary to say that I rarely presented my own works in all these years. I always felt more comfortable showing the work of other artists, friends, and colleagues whom I admire.

It is worth saying that I was also honored and happy with the presence of some students in the openings of several individual exhibitions that I did during that time.

Obviously, there is no formula, but how did you make the learning experience seem, in fact, something stimulating for young people?

For almost 30 years, my daily life was: being in my studio and being in class with the students. These two situations stuck in me. Year after year, I always wanted for my students what I wanted for myself: to discover new things, things of my own, to be restless, searching, finding graphic-plastic and conceptual solutions for the process and the creative result. I always formalized this wish in the follow-up of each student as something unique. That way, I accepted everyone's answers. I sought to understand what each one was trying to say with their work.

I remember an important fact. It was 1997 or 1998. It was at João XXIII. Some students who were already in college would return to school for a visit. One day, we received Luiz Galia, who was attending Law school, if I remember correctly. During our conversation, he said: "Téti, you always found something good in our work." In this testimony, I remembered myself as a student, in the watercolor and gouache course, in college, with professor Yeddo Titze. At the time of the collective evaluations of our production readings, Yeddo always started pointing out what was very well done (in terms of color or composition), and, in a second moment, he signaled what else could be done. I was glad that day when I heard my former student talking, as I realized that I had learned this from Yeddo.

Thus, I do not believe, and I never will, in right or wrong when it comes to the expressive graphic-plastic production, whether in my atelier production or my students' answers.

It was very delightful the day when we stood in front of everyone's work to do the production readings. At that moment, I spoke and listened to each one talking about themselves and others.

There were no formulas. There were meetings and further meetings with new ideas to keep developing the production. There were so many assessments, so many readings. In addition to speaking, the students also wrote short texts of critical appreciation, with a script that I prepared for the image reading. Listening to these critical texts read by each one also helped in the construction of singular poetics.

Finally, could you identify if the pandemic and quarantine have affected your work in any way? By the way, are you producing something?

My work alone is already bizarre, weird! All this time, since March, I tried to carry on with my production in the atelier: some days were more focused, some more dispersed. I decided I did not want to do any artwork about the pandemic or quarantine. Inevitably, though, I look at my drawings made since March and think they are even more bizarre. Art and life. Altered daily life.

I have taken photographs of objects in my house, works of art of friends we have here, the drawing of object shadows, daily moments. I focus on the flowers blossoming, the leaves that I observe in everyday life, here and in the mountains, in our gardens. By posting these images on Instagram, I want to boost the lives of those who follow me, to radiate light, color, and flowers to the world. These are my virtual hugs!

From visual production to institutionalization: FVCB and the collecting poetics

Nei Vargas interviews Vera Chaves Barcellos

Recognized national and internationally, artist Vera Chaves Barcellos also stands out for being an art collector, probably the first to create a foundation intended to her collection in Brazil. The legal entity chosen for her institution has defining weight in its conceptual, structural, and strategic formulation since the Foundation entity presents the best longevity conditions for what can also be called a collector museum.

It is known that collections are inexhaustible sources of reflection through the narratives that the set of their works offers, but also the way they are conceived, constituted, and organized presents such a wealth of contents that help to understand the system of art and its development gears. In this interview, Vera Chaves reveals how the collector persona was being constituted and how this aspect relates to the poetics of her works, demonstrating the inseparable characters of the artist and the collector.

NEI VARGAS: *You have two inseparable facets, the artist and the collector, which have been constituted over time, but when and what motivated your interest in the visual arts? Where is the beginning of everything for you?*

VERA CHAVES BARCELLOS: Well, it is hard to say because, in my family life, I was always encouraged to appreciate literature and music, being the latter the first art I cultivated studying piano. However, I used to draw from a very early age, and, finally, when I was about 20 years old, I dropped out of my music studies and decided that I would be a plastic artist. At that time, I wanted to be a painter. Then I went on the path of graphic arts, of engraving, first woodcut, then metal engraving, lithography and, finally, silkscreen, at that time, still with an aesthetic within the modern tradition, with a concern for color and form, and, from the 70s onwards, I got into photography and in a more conceptual way of approaching my work, which became my main interest and expanded to other forms, such as installations.

In discussing the form of the collector procedure, English researcher and professor Susan Pearce attributes to the practice the term poetic, proposing to analyze how the experiences and ways of collecting reveal positions, representations, and how they are associated with the processes of collecting with the habits of life. It is fundamental to highlight the issue, not only because you are an artist and a collector, but also because of the possibilities of understanding how artistic processes are constituted from relationships with collector practices, that is, collecting, not only of art but of any kind. In childhood, we always play with some collection, either stickers or toys. What were your first collecting experiences, and when did you have an understanding of your condition as a collector?

When I was 10 or 11 years old, I collected images of Hollywood actors; they were very beautiful postcards, colored on opaque paper, and, well before that, images from the history of ancient art, like Egyptian art, that used to come wrapping small chocolate bars. I had, since then, a great attraction for images. This could have been a start, or perhaps it happened when I was still younger, with my mother's stimulus by giving herself the trouble of making rag dolls and every time adding one to my collection without warning... and it was such a surprise!

How interesting it is that you can bring this aspect of image collections to your work later. The procedure you gave in "Os Nadadores" [The swimmers], for example, to see the image, save it, and then use at your work.

Absolutely. The issue of image collection and seriation has always been present in my work, from the 70s until today. I am actually an image collector. It is hard for me to have an image that is worth it by itself. In general, I work with series of images that relate to each other forming a whole or a concept. And they are already a small collection.

And as an art collector, what is the initial milestone of your collection?

The fact of collecting, being myself an artist, started in exchanges with other artists. To this day, I have, in our collection, some exchanges made already in the 60s, with artists, such as Anna Bella Geiger, and even some works were given to me when visiting other artists. Thus, I have works by Gretta, Anna Maria Maiolino, Betty Leirner, Regina Vater, Julio Plaza, and so many others, or by artists from a previous generation, like two works by Mira Schendel, which are two small artist's books from the time I visited her once, all in the 70s. Already in the 80s, I can mention many postal art works such as those by Paulo Bruscky, Hudinilson Jr. Bené Fonteles, Claudio Goulart, and Flavio Pons, that were mailed to me, and many others.

Has that had an impact on your future choices? How?

That is possible. But I think I have also started to acquire works since the 1970s. I would always buy a few things, even after the 1980s. I remember buying, at that time, a drawing by Pasquetti, for example. It was not exclusively the exchanges. I bought works that I considered important, so I already had a collection, but not yet with the idea of a foundation. This came after we built a building to store our works and those of other artists in a more appropriate way, for their better conservation. As an artist, my largest collection is, naturally, of my own work, but, indeed, the awareness of forming a collection came after the possibility of having a *Critter*, by Lygia Clark, from the 60s, acquired in the 90s. I thought, "Now I am starting a real collection." As we had already had a good number of works, from then on, our choices became more aware, and the collection was enriched through continuous acquisitions.

In fact, we end up having a collection of mental images that keep building meanings over time. I think this is important since one cannot say that the collector, in this case, the female collector, is born overnight, right? It is a construction.

Yes, it is a slow construction, and sometimes at least it was not, at first, entirely intentional. In the 60s and 70s, I could not think that besides being an artist and developing my own work, I would have a collection like the one we have today. It was a whole process. I also think that there are two kinds of artists: those who focus on their own work and do not see much else of what is around them. I belong to the other kind, as I always liked to pay attention to the art of others. I have this open and curious look, so it does not occupy my place; on the contrary, it adds to who I am. This has certainly influenced my interest not only in observing but also in having works by other artists.

Did this realization of being constituting a collection influence you to establish some guiding criteria for the collection choices?

178 I think the choices are made within a broad spectrum of what can be called contemporary art. But we always consider good ideas, aesthetic quality, and coherence between idea and execution. Perhaps these are some of the many characteristics that guide our choices. Of course, everything is done within certain opportunities and our possibilities. As for categories, the collection is quite comprehensive. There are works by Brazilian and foreign artists; there are paintings, sculptures, drawings, graphic art, objects, as well as installations, photographs, videos, postal art, artist books, and some works for outdoor spaces. There is also a resource factor that must be limited within our possibilities, and many works that may interest us are above the level of what we can afford to acquire them. Acquisitions can be made through inhouse resources or bids, which are rare in the country nowadays. With the setting up of the foundation I lead, we have a board and all acquisition proposals are analyzed and, as far as donations are concerned, they are always decided by the board.

What is your opinion on the role of art collectors in Brazil?

Collectors have an important role within the articulated world around artistic production and serve as a stimulus for artists to create their works. But to answer the specific question of collecting in Brazil and have a more precise position on the subject, I do not feel able

to answer satisfactorily, because I would need a more in-depth study similar to what you are doing. Anyway, I can say that I think there is still a long way to go before we reach a good level of collecting in Brazil and, especially, in the regional aspect, as it is the case of Rio Grande do Sul. I believe that an educational role that should be fulfilled by galleries is that of training more good collectors, those who, when acquiring an artwork, are aware that this is a cultural asset and not an element only to add to their home decoration.

A good example is that of the galleries that play a more didactic role, organizing meetings with artists and theorists who analyze the exhibitions through guided tours and counting on a team with good training in art that receives the public in the day to day.

I see that most people who are financially able to buy art, such as entrepreneurs and independent professionals, do not yet have a cultural background to consider art as an important and enriching factor in their lives.

Was there a time you came across having to read or study about any topic that was important to collecting?

I have several books on conservation and some specific ones on photography. But I guess they are more for experts, so I have never really looked deeply into them very much. A topic related to this is the equally important issue of knowledge and mastery of a program for cataloging works. In the beginning, at the Foundation, we used Donato's program, created and granted by the National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro, but, when the program management was transferred to the Ministry of Education, also known as MEC, we no longer had access to updates. After that, we had to opt for another one, which was made especially for our needs.

What were your goals and targets with the institutionalization of your collection?

The first action that resulted in the institutionalization of our collection was to create a space for the storage and conservation of my own works, those of Patricio Farias, my partner, and of other artists, as I mentioned before because we realized how important it was to have a suitable place for their preservation. Only then came the idea of creating a Foundation. One of the most unsuitable places for the conservation of a collection is often the collector's house, where there will rarely be control of the primary conditions for preserving works, especially in Brazil, where there are so many regions with high moisture content. Thus, a specific place was required, with humidity and temperature control. We still do not have the ideal conditions, but we are improving them. We currently have two buildings for works' storage, with good space where we keep the sculptures, the works on paper stored between neutral papers in the map library, the sliding art racks, bookshelves, for framed works, and cabinets for objects. One of the goals, when building a collection of contemporary art, was to make it accessible to the public by organizing exhibitions and sharing these cultural goods with the community, thus exercising a didactic role. In addition to the works, the Foundation has a precious archive, the Documentation and Research Center, comprising thousands of documents and publications on contemporary art, dating from the 60s to the present day, and has served as a source of knowledge for numerous researchers.

What is your opinion on the role of women in the collecting context?

I do not like the relationship between gender and Art in any instance, as I consider it irrelevant. But since you are asking, if we look at the spectrum of Brazilian galleries from the 70s, we can see many women directing art galleries and standing out for their efficiency and, consequently, influencing the collection practice.

At some point, was there a concern about the women's role in the constitution of your collection?

I believe that you refer to works by women in the collection, not women as a theme, which, indeed, has not been missing in the history of art of all times. But I have never been very concerned about this because, as I said before, art, for me, is not seen from a gender perspective, but as a comprehensive human product, above the gender issue. However,

this is a quite raised matter today and deserves to be discussed and addressed, since women claim equality in all sectors and activities within society, which is extremely fair. If we analyze the universal history of art, specifically the visual arts, with the exception perhaps of the Russian avant-garde, women really had few opportunities and played small roles, or had very little recognition as creators. But, particularly in the history of Brazilian art, from modernism, in the vanguards of last century, and in contemporaneity, there were and there are women with very important and consolidated work today in the international market, I would say on equal terms or even, possibly, more outstanding than the work of many male artists.

I must say, despite my reservations about exhibitions focused on gender, that the great show *Radical Women*, in which I participated, a traveling exhibition organized by the Hammer Museum, in Los Angeles, 2017-2018, was significant for the public of the cities where it passed by to know much of the production of women in Latin America in the 70-80s. In addition to LA, it was exhibited at the Brooklyn Museum, New York, and Pinacoteca de Estado, in São Paulo. In addition, I believe it was a historic milestone for the extremely positive impact on international criticism and the public's recognition of the quality of the works exhibited in the show.

Vera, the year 2020 has been marked in history by a pandemic of global scale caused by Covid-19, imposing social isolation and provoking a lot of reflection on various aspects of our life. What has this period brought about in your aspirations, wishes, and prospects for the Foundation's future?

It is a difficult time. Since March, we have kept a powerful exhibition assembled, *MUNTADAS / SILVEIRA. Dialogues. World, Art, Life*, a conversation between these two iconic artists, Antoni Muntadas and Regina Silveira, created by young Spanish curator Pablo Santa Olalla, without opening, which we hope will be possible still in the second half of this year.

Our team is working from home, following their tasks, such as cataloging, Distance Education, production of texts for the publication of *Pomares Magazine #5*, and other projects.

essays

Optometries

Adolfo Montejo Navas

Optometry was born as a series of visual poems in 2018 and alludes, until now, to several eye and perception problems in vogue in Brazil.

Freeing Genet

Yuri Flores Machado

The idea of freedom carries somewhat of a transgression with it. Crime can be seen as an expression of uncontrollable human intensity; it overflows, spills out, and forces itself. Crime and freedom can sometimes feed off of each other, out of control. Neither, when intertwined, means to crush the *status quo*. On the contrary, they aim to attain, even if only temporarily, some sort of power, some sort of sovereignty. Jean Genet (Paris, 1910 - 1986) is considered one of the greatest French writers of the 20th century. By mixing fiction and non-fiction as, for example, autobiography and fictional narrative, adding true facts from his own troubled life, and finding support in formal poetic inventions, the author built a consistent body of literary work. He wrote an unsettling collection of theater plays: *The Balcony* (1956), *The Blacks* (1958), *The Screens* (1961), and a piece that remains unknown

to the greater public, *Splendid's* (1948). He was, however, first and foremost, a novelist. His writings, raw and brutal in language, caught the attention of French intellectuals. In a devastated post Second World War Europe, names such as Jean-Paul Sartre (Paris, 1905-1980) and Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, 1889 – Milly-la-Forêt, 1963) put in motion a fruitful enterprise to free Jean Genet. Themes such as passive homosexuality, freedom, and treason had a complex relationship in the literature produced by this man born in the social classes excluded by the French high-society. Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) used three of those novels as starting points for her *Visitant Genet: Our Lady of The Flowers* (1943), a piece in which the author attempts to sublimate the rejection of a false moralist, bourgeois society; *Miracle of The Rose* (1946), a novel in which Genet skillfully reflects on the mechanisms and the validity of human justice – ideas the author had since childhood about the world of the bourgeoisie; and *The Thief's Journal* (1949), in which he presents the world of murderers, prostitutes, homosexuals, transvestites, and all marginalized individuals through a unique use of poetic language, elevating them to the status of heroes and saints. As can be seen, the themes he wrote about were not typically considered "literature-worthy" in that particular historical context; not only did Genet's texts break paradigms and cross lines between literary genres, but also openly portrayed social phenomena that had been explored only by a small literary and artistic *vanguard* that had little to no intimacy with the concrete reality of the underworld of homosexuality, illicit drugs, and crimes – a world that existed only in the imagination for the European bourgeoisie. This had already been explored and represented by authors such as Oscar Wilde (Dublin, 1854 – Paris, 1900), but never before by a writer with such a privileged inside view of his own world. Genet turned his own open wounds into a unique community, composed of those whose existence society will not tolerate. It was the dawn of a writer with undeniable, indisputable talent, who produced potent words to narrate incarceration from within the walls of confinement, portraying human infamy and disgrace in a surprising novel manner.

To survive, Jean Genet transformed his own life into a true *tour de force* against the structures and mechanisms of society. After being left at the doorstep of an orphanage by his single mother he was put into foster care. His father shall forever remain unknown. In the small country town in which he was raised, he came into contact with books at the school library, and with the cinema through a troupe of wandering artists. At 10 years of age, he committed petty theft to obtain books, pencils, and sweets. It was then that he was caught in the act by his foster family. According to Sartre, the event had a lifelong effect on Genet, who permanently appropriated the stigma of "thief" as his own. Thanks to his school performance, he was sent to be an apprentice to typographers in the outskirts of Paris. He then ran away. He was caught in Nice and sent to a Children's Home in Paris. It would become his first incarceration, at 14 years of age. At 16, he was sent to the penal colony of Mettray, where he would remain until he was 19. The time he spent in the colony is portrayed in the book *Miracle of The Rose*.

Jean Genet enlisted in the army and became a volunteer in the *Levant region*, a historical area in the Middle East that encompasses all countries along the Mediterranean shores. He was sent to Syria, in his first contact with the Arabic World. He also served in Algeria. It was during that time that he traveled on foot across France and Spain. In 1936 he deserted and became a wanderer. Upon arrival in Albania he was arrested and left at the border of Yugoslavia, where he was arrested once more and sent to the border of Italy. There he tried to board a ship to Northern Africa, but was again interrupted and left at the border of Austria. From there, he walked to Vienna, where he arrived at the beginning of winter and was captured and banned. He stayed in Brno, in Czechoslovakia, as a refugee and requested political asylum. Upon the refusal of his request, he tried to return to France. He was arrested in Poland, trying to reach his home country. After regaining freedom, he saw himself forced to cross Nazi Germany. On his way, he committed several thefts – mainly scarves and books. He was detained for five months, and, in 1938, he was dismissed for "immorality" and set free again. At 29 years of age, he was arrested on a train between Paris and Auxerre for carrying an invalid ticket. For Jean Genet, life was a sequence of causes and consequences, an inevitable hurricane of events. He is not a spectator with choices to make. In his life, as in his novels, humans are full-time protagonists in a raw and inescapable world. Once again in Paris, he was caught stealing a shirt and a cut of silk. After two months in jail, he was freed. Soon he was caught stealing again – cloth, a wallet, and books, among which a volume of *In Search of Lost Time*, by Marcel Proust. At 32, he was incarcerated once more and progressed in the writing of *Our Lady of The Flowers*.

He then met Jean Cocteau, who would introduce him to some people from the editorial world of Paris. That was when he signed his first publishing contract. However, two months later he was arrested once again for book theft and sentenced to life in prison due to his multiple prior convictions. As a response, Cocteau set in motion an ambitious enterprise in the Parisian literary world, to which he presented Jean Genet as "the greatest writer of the modern era." The first copies of *Our Lady of The Flowers* began circulating in Paris, apparently lacking an editor: Genet remained in prison. It was only in 1944, almost at the end of World War II, that, thanks to the intervention of several individuals – among them Jean-Paul Sartre – Jean Genet was finally freed, to never be incarcerated again.

We can find this journey through the early 20th-century European underworld, permeated by the multiple psychological nuances of Jean Genet, in *Genet: a biography* (1993), written by Edmund White (Cincinnati, 1940), which is considered the most accurate work on the life of one of the most complex French authors. The author of *Funeral Rites* (1948) was also scrutinized still in life. Jean-Paul Sartre did it in *Saint Genet: Actor and Martyr* (1952), a mix of ruthless psycho-philosophical essay and literary critique. Considered "Sartre's masterpiece"²⁴ by Georges Bataille (Billom, 1897 - Paris, 1962), the book mercifully unveils the Genetian universe. In both works, Sartre's and White's, we can find all facets of Genet: the self-taught book-loving child, the rebellious criminal teenager, the escaped soldier in Africa, the tireless wanderer, the relentless book thief, the declared traitor, and the writer and playwright who revolutionized the Parisian literary world in a collapsed Europe.

Visitant Genet was introduced in a single-artist exhibit by Vera Chaves Barcellos in the Girona Art Museum, which took place between November 23rd, 2000, and February 28th, 2001. The Brazilian artist produced thorough work, corroborated by extensive research. Through visual and plastic mediums, she dives into the troubled and complex Genetian universe. The work presented in Girona and in the 2001 inauguration of Santander Cultural, in Porto Alegre, is comprised of four parts:

a) Portrait Gallery: twelve photographs in digital print, in which record images of criminals who were contemporary to Jean Genet are fused with images of flowers.

b) A slideshow of images from *Cadernos de Referência* by Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957 - 2013), a Brazilian artist whose works on narcissism and homoeroticism are closely related to those of Genet. The projection was accompanied by the recording of a litany that listed the names of all male characters in the author's books. *Cadernos de Referência*, created by Hudinilson Jr. in common notebooks and day planners, has collages of magazines, newspapers, and pornographic magazine pictures, which blend his personal universe to the concrete world of contemporary big cities. Natural scenarios and war scenes create a unique narrative that transgresses the western bourgeois morality.

c) Reservoir: in this section, objects reminiscent of excerpts and characters in Jean Genet's novels – especially *Divine*, from *Our Lady of The Flowers* – are displayed. The main feature is an image that was digitally manipulated by the artist in which Genet is trans dressed as *Divine*, a direct reference to one of the many fantasies the author had.

d) Visiting Prison: the central core of *Visitant Genet*. "A projection of a video-animation in actual size, "brings back to life" the physical body of Jean Genet, at about 30 years of age, sitting in a sort of visitation booth and speaking to the public, in a reconstruction of a visit to prison [...]"²⁵ In the Girona Art Museum exhibit, the image was projected directly onto the stone walls of the former prison site of the old episcopal castle that houses the museum. The text read by Genet is an excerpt from *Our Lady of The Flowers*, which describes life in prison.

When we accept Vera Chaves Barcellos's invitation and see Jean Genet in prison, on the brink of the 21st century, what does he say to us? The potent artistic approach of Genet's literary work adopted by the artist was the result of an extensive year-long period of research. What initially drew her attention was the contrast between the world created and

²⁴ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. São Paulo: Autêntica, 2015.

²⁵ BARCELLOS, Vera Chaves. *Visitant Genet*. Girona: Girona Art Museum, 2000.

lived by Genet and her own: "[...] what interests our artist is that he was everything she is not: he was a homosexual, she is heterosexual; he was a man, she, a woman; he was marginalized, she, accepted in society".²⁶ One of the aspects of her work that jumps at the viewer of this installation is its *otherness*. The "Genet space" built inside a museum invites the public to walk a mile in the writer's shoes, visit his inverted world, his creations that both struggle with, and transform into the world. The viewer takes part, even if only for a few moments, in something most dear to modern humans; something we only achieved in the pre-renaissance middle ages: the simple right to solitude: "let the remainder be our own, but not so joined and so close as not to be forced away without flaying us or tearing out part of our whole. The greatest thing in the world is for a man to know that he is his own [...]".²⁷ The apology to solitude, immortalized by Montaigne in his essays, helps us understand that the solitary work of artists and writers has a different status to that of the craftsman and the copyist, which were predominant during the middle ages. The modern era required the isolation of the intellect. Those who create experience the world to the fullest but soon step back to engage in creation.

But, after all, what does Jean Genet say to us from behind the prison visitation booth? Something is ineffable in the conversation, and it comes from a certain amount of pride we see in the incarcerated. They have something we shall never possess; we who reside outside must carry the illusion of freedom. Genet is a prisoner who possesses something one might call the *sovereign freedom of solitude*, a rare human condition in our contemporary world. It is paramount to communicate clearly with the world. Vera Chaves, through her work of art, does exactly that. She communicates to the viewer a world reverse to hers. She makes us have a conversation with issues we have not yet overcome in the 21st century: the absence of freedom of gender and the consequent marginalization of those who do not fit in well with the current norms.

Visitant Genet touches on fundamental questions of the human condition; dilemmas that our society, in an instinct of self-preservation, prefers to prevent from surfacing: how is it that we experience the precious human freedom? Genet plays in his novels with the possibility of being freer than us, who are outside. How does he do that? Through poetry, imagination, and the scenes he imprints in his literature, Jean Genet's novels create explosive imagery.

"What is a malefactor? A tie dancing in the moonlight, an epileptic rug, a stairway going up flat on its belly, a dagger on the march since the beginning of the world, a panicky phial of poison, gloved hands in the darkness, a sailor's blue collar, an open succession, a series of benign and simple gestures, a silent hasp."²⁸

The powerful imagination present in Genet's sentences is also in *Visitant Genet*. It deepens the relationship we have with this "criminal," caught and arrested. To this already disturbing scenery, Hudinilson Jr.'s reference journals are added, along with the representation of the marginal quality imposed on homosexuality, the images of criminals who lived at the same time as Genet, and objects connected to the underground universe that exists in the *Reservoir*. What we face visiting Genet is fundamental, existential and it puts us against the wall: how important to us is freedom? When we visit Genet, he seems to answer that art is "concentrated time." He used that device in a prison cell, concentrating time into poetry and literature. That alone was enough to grant him his dignity and freedom.

We revive yet another little-known facet of the author, which can act as a door to understanding his poetry. In this particular version of Jean Genet, we have not only the thieving treacherous homosexual who suffers terribly in a world that has no place for him; this Genet is the inventor of a raw language, defined by Vera C. B. as flaring darkness, that blends his life experiences to the fiction in his writings. There is yet another Genet who considers poetry as a visual phenomenon. He is the writer who can materialize the products of his imagination, and who, from within the walls of a prison, writes his vast work. He is a Jean Genet who is sensitive to the works of Alberto Giacometti (Borgonovo, Switzerland, 1901– Chur, Switzerland, 1966), whose studio he would frequent as a model

²⁶ SOULAGES, François. *Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

²⁷ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

²⁸ GENET, Jean. *Our Lady of The Flowers*. New York: Bantam Books, 1964.

between the years of 1954 and 1958. Genet would also reflect upon the works of Rembrandt Van Rijn (Leiden, 1606 - Amsterdam, 1669). What we have, finally, is a free Jean Genet. Genet surrenders his body to art once more; he is now less concerned about the communicative potential of literature and turns his attention to the purpose of the imagery in his novels. Genet himself is ferociously imprinted on his texts on visual arts. He is just like a sculpture that moves, obscene and atrocious, and insists on obtaining freedom through evil, concurrently threatening the canons of European literature and morality. In *Visitant Genet*, sanctity and crime walk together, and evil is admirably adjusted. Evil is a legitimate path towards sovereignty and autonomy once all has been denied to us:

"To create is to speak of childhood. It is always nostalgic. At least in my texts and in most modern texts. When I was very young, I soon realized that everything in life was inaccessible to me. I went to school until I was 13, the local primary school. The best I could aspire to was to become an accountant or a civil servant. So, I put myself in a position in which I could not become an accountant. I didn't do that to become a writer – at the time I didn't know I would do that –, but to observe the world. I created in myself, at 13 or 14 years of age, the observer I would become, and, therefore, the writer I would become".²⁹

In this interview excerpt from 1981, our attention is drawn to Genet's acquired awareness, since childhood, of the importance of "observing the world" – it is paramount for a writer. In his texts on Giacometti's work, he writes, as in his novels, about his impressions on a theme he always held dear: human solitude.

"Giacometti's art is not a social art that would establish a social link between objects – man and his secretions – but rather an art of superior beggars and bums, so pure that they could be united by a recognition of the solitude of every being and of every object. 'I am alone,' the object seems to say, 'hence caught within a necessity against which you are powerless. If I am only what I am, I am indestructible. Being what I am, and unconditionally, my solitude knows yours!'"³⁰

Through a process of reaffirmation and acceptance of evil as good for him, he tried to remain unscathed and proud when facing the human perversion that had been around him since childhood. He faced not only the criminals and the police officers he lived around and submitted himself to in prison but also the rotten world – the raw material for most of his novels. In Genet's inverted universe, we can only be rid of the world's unforgiving depravity by diving deep in it. So deep must we go, we become fused with it; at last, we are allowed to be a genuine part of it.

Visitant Genet creates a mirror effect on the incarcerated and corrects the disjointed specular reflections that reach our eyes. It is a much-needed correction, as the reflections we see when trying to understand the world of incarceration are invariably biased. What is most attractive in this work is the microcosm offered to us by Vera Chaves, which enables the viewer to see the undeniable similarities to the outside world. What freedom do we have outside of prison? Do we not have, outside those walls, troubled lives? Are we not bound to face boredom, disloyalty, passion? Not bound to look love, sex, anger, jealousy in the eye? Disaster, injury, angst, separation, impotence, horror, fear, emptiness, perversion? Photographs, films, books, insomnia, the death of a dog – a motherless child? Is it not our fate to confront skin, mold, dust, disease, violence, thievery, and plots? Connections, knots, a stormy sea, a forest ablaze, an uncontrollable pest? An escape, a tunnel, an impossible return – that freedom we can only dream of?

Critical response to works of art changes through time. The *zeitgeist* acts upon it tirelessly. Some factors influence this constant metamorphosis of how historians and critics understand art and literature. What happens is that more recent generations demand of art and books something that they cannot offer. After all, they were produced at a point in time that invariably preceded critiques written about them. Although customs and values shared by artists and writers are distinct and, sometimes, even antagonistic to those of the

²⁹ WISCHMBART, Rüdige; BARRADA, Leila Shahid. Une rencontre avec Jean Genet. "Revue d'Etudes Palestiniennes", v. 21, fall 1986.

³⁰ GENET, Jean. *The Studio of Alberto Giacometti*. In: *The Selected Writings of Jean Genet*. New Jersey: The Ecco Press, 1993.

critics that study their works, it has been common in recent times to cast doubt on art and literature that, under the evaluation of recent generations, might have perpetuated the oppression of class, gender, and ethnicity. Those who make those critiques may sometimes also permanently attach works of art to the moment in history in which they were created, stripping them of the strength in their universality. One runs the risk of even overvaluing certain criteria in lieu of others when assessing a piece, which may lead to the dangerous path of anachronism. In this essay, nonetheless, we deal with pieces that are immune to those advances – what draws the eye to both Jean Genet's extensive work and Vera Chaves Barcellos's sophisticated interpretation of it is their capacity to communicate in the present. A fitting response to the critique phenomenon described above is that the dilemmas, oppression, and violence we see in these works are still very much current. Maybe even more so than in the 1940s, when the French author began his most vigorous writing, or in 2000, when Vera Chaves Barcellos built *Visitant Genet* in Girona. Even if we do not miss any visitations to Genet during the turbulent 21st century, *Visitant Genet* always tells us something new about a world that insists on perpetuating the atrocious.

Freeing Genet may help us understand this double mystery that works just as a perpetually moving binomial, intriguing not only philosophers and theologians but also writers and artists: the nature of good and evil. It may either consume our very existence or set it in creative motion. Upon ending our visit to prison, as proposed by Vera Chaves Barcellos, and returning to the world outside, we bring with us the image of a free Jean Genet. Despite his imprisonment, he courageously pursues freedom in the world that rejected him, but that was the only one he had left. He latched onto it ferociously, fixating his gaze on us. His incisive face tells us we cannot escape it.

archives

IN MEMORIAM

Mário Röhnelt: the craftsman of mind drawing

José Francisco Alves

Among other iconic contemporary artists in Rio Grande do Sul, Mário Röhnelt (Mário Alberto Birnfeld Röhnelt, Pelotas, 1950 - Porto Alegre, 2018) is a notable name. He was born in Pelotas, his father's hometown. In 1957 the family moved from Dom Pedrito to Porto Alegre. At a very young age, he became interested in painting from reading about it in books the family owned (French encyclopedias). During the early years of the following decade, he started visiting exhibits in the "Ink Blotter",³¹ Later, he saw the collection owned by Assis Chateaubriand's Diários Associados.³² That was when he became familiar with the work of Bernard Cid (São Paulo, 1925 - 1982), the first artist to make an impression on him. From that moment on, he was destined to become an artist. In 1970 he was admitted to the Architecture course at UFRGS. Having an architecture degree would enable him to have a more "traditional" job while keeping in touch with art. He abandoned the course in 1972.

His time at university was short-lived but life-changing. There he came into contact with an environment he was not used to. In the words of the artist himself, "the influence of Woodstock, hippie culture, Marshall McLuhan and his theory of communication, rock n' roll, and behavioral changes were deeply experienced and were an alternative to the

³¹ A provisional building owned by the state government: made of wood, it was used for official events and art shows. Its unusual shape was similar to that of an ink blotter ("mata-borrão" in Portuguese), hence its popular unofficial name. The first contemporary art show of the state took place there in 1960. With jurors from out of state, it was the *Festival of Contemporary Arts*.

³² Currently, it is the Rubem Berta Art Gallery and belongs to the city of Porto Alegre.

regime of oppression imposed to the country by the military".³³ During that time, he studied theatrical physical expression, audiovisual experimentations, urban interventions, illustration for alternative publications, and became involved with all sorts of novel cultural and behavioral activities. He hitchhiked his way through Brazil – from Santa Catarina to Bahia.

Mário Röhnelt's aspirations gained their definitive impulse when he met Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 - Porto Alegre, 1996), his contemporary in university. They became life partners from that moment and for more than twenty years, until Kurtz's early death. Both men built their work on what they shared emotionally, artistically, and intellectually. Both produced autonomous, original, and independently-authored works as a result of their specific circumstances – they came to be as they did exactly because they were interwoven. They started and peaked in their artistic career together. In that sense, a lot of Mário Röhnelt's work was sprung from the symbiosis of shared techniques and vision, in a perpetually-shared studio where a rarely-seen creative cohabitation took place.

By the late 1970s, Röhnelt had created an initial production in drawing. It was consistent and comprised of intimate, delicate, and detailed works, sometimes including collages. That first set of pieces enabled the artist to take part in exhibitions. Röhnelt and his partner Kurtz also worked in collective pieces, including in organically-formed groups. Between 1977 and 1980, they were a part of KVHR, with Júlio Viegas and Paulo Haeser; between 1979 and 1982, of Espaço N.O., with Vera Chaves Barcellos, Carlos Asp, Heloisa Schneiders da Silva, and others. Later, they taught temporarily at the city's Free Atelier and actively integrated the directory of Associação Chico Lisboa from 1991 to 1992.

If we were to outline the differences between his work and Kurtz's, we would have to say that Röhnelt used geometric elements, lines, and layers more frequently. The scenes he portrayed were contrived and had many object references (and lacked the illustrative, ironic humor common in Kurtz). For both of them, as for many others in the 1970s and 1980s, photography was a fundamental reference, a starting point for their work, which used personally captured photos and images acquired from newspapers and magazines. The graphic strand in Röhnelt's artwork was definitely useful in his other job – starting in 1974, he made book covers for publishers like Editora Movimento and many others. For the following twenty years, he produced a great number of covers for a publisher of medical books and drew catalogs, posters, and invitations for exhibits.

We can clearly divide Mário Röhnelt's 45 years of artistic work into two different stages. From 1974 to 1996 and from that year to 2017. His work went through two distinct creative universes, analog and digital. This understanding is still little substantiated by the critical theory of visual arts in Rio Grande do Sul. We must understand this artist as having one of the most fluid and coherent sets of works among his generation. He adapted to digital art tools, reinventing himself, and widening the scope of his work while at the same time staying true to his talent and background.

His first important phase in drawing (1980 - 1983) was centered around precise graphics. Exquisite figurative graphite drawing was paired with sections done in acrylic paint on paper to represent the artist's everyday life with special focus on the human figure (his own and that of those close to him), using photographs as a starting point. Color was slowly but profusely incorporated into his drawings (1984 - 1986). From 1987 on, his work had definitely reached a point where painting became relevant. His second phase was so materialized: acrylic paintings on canvas or paper, immensely colorful and intricately developed. These paintings and drawings had the peculiarity of being built by complex layers that intersected to the point of fooling the eye, making it difficult to distinguish the order in which they were laid. With extensive production in the early 1990s, Mário Röhnelt was established as a reference in southern Brazilian art.

The technical rigor and excellence in his paintings and drawings redeveloped around this time. His ever-present interest in photography led to a new prolific series of black and white paintings on canvas and paper, produced between 1991 and 1996. Photographs

³³ Fragment of oral and written accounts told to José Francisco Alves for the book about Mário Röhnelt's life and work. The book received a grant from Fumproarte in 2012 but has not been finished and is still searching for sponsors.

taken in his everyday life, on trips, or even collected from magazines were projected on canvas with the aid of an episcopo. The artist then worked over the projection with pencil and acrylic paint. The painted elements resulted in medium and large-sized pieces, which were nearly hyper-realistic at a distance. He created black and white screen-printing pieces around the same motif.

After Milton Kurtz passed away, Mário Röhnelt lived alone in their house and became better acquainted with the digital world. Software graphic arts became a staple in his work for book covers and layout development. These new tools were then employed in his artistic production as well. His art expanded from the enchantment and mastery he had in the new computer tools, such as Photoshop and Freehand. He gradually started creating in digital formats. In 2000, he experimented in metal engraving by etching the image on the plate after drawing it digitally. He created screen printing pieces through the same method until 2005.

In 2005, Röhnelt started to work on *Geometric Panels*, which were sent to print only in 2012, when big format digital printing became accessible. These pieces were redone and reworked over the years. Between 2006 and 2008, Röhnelt *designed* in the computer a series called *Models*, a group of digital prints (a limited series of two copies, each including projected miniature images of each room with his "displayed" works to "cut out").³⁴ They became hard objects in 2014 when he exhibited them as 3D models in acrylic boxes for *Uma Retrospectiva [A Retrospective]* at MARGS.³⁵ There were not, however, Röhnelt's first three-dimensional art pieces. He had already experimented with carbon steel sculptures (2013): laser cut profiles of graphic elements from his previous digital drawings.

In terms of hard objects, we can also highlight his previous experiments with *artists' books*. He started in 1979, with *Mini-Veja with eyeglass retainer*, and kept the same language through the 1990s, which can be seen in *Discovering the World* (Clarice Lispector), 1993, made in plastic, cardboard, and cement, as well as in his own catalogs and artist books throughout the 1990s and 2000s. In 2013 and 2014, Röhnelt created even more elaborate digital pieces by editing his impressive seventeen *image* book of the series *Giotto*.³⁶ Drawn on Photoshop as a rereading, it was an interpretation of Giotto's renaissance work (Vicchio, 1267 - Florença, 1337) and was exhibited in full at MARGS Retrospective.

In 2014, Röhnelt already had health complications due to the advance of his degenerative illness. He did not give in and remained productive in spite of the hardships related to his health. Unusual objects were born from his condition: the pieces were handcrafted despite his declining hand dexterity. He returned to handcrafted work after two decades of digital production. For these pieces, he used the packaging of his own medication and various everyday objects and tools (deodorant tubes, paint, glue, etc.). Some were wrapped in nothing less than his own black and white screen prints from the 1990s. The miniature models of walls were exhibited for the first time in the abridged version of MARGS Retrospective, presented in 2015 in Pelotas, in the Leopoldo Gotuzzo Art Museum.³⁷

In a constant reinvention, the "mini-sets" were granted color and new elements, making them complex objects. *Architectures* (2015) allowed us to create associations with the endearing precariousness of Russian constructivists, such as Tatlin and Gabo. The vast

³⁴ In 2014, the Museum of Art of Rio Grande do Sul (MARGS) enabled Röhnelt to publish these themes in a book. *Galleries ("Galerias")*, 25x24,5cm, 308 pages, Offset, ISBN: 9788564161153) was nothing less than an artist book; an object, printed in a machine (1000 numbered copies). The book was composed of digital images of fictional spaces, galleries, museums, and others, where the artist inserted his works or created special artwork for. Sometimes, Röhnelt did both. As a final piece, he transformed those spaces into something else: pure image.

³⁵ *Mário Röhnelt – Uma Retrospectiva*. Curated by José Francisco Alves, Museum of Art of Rio Grande do Sul (MARGS), April 13th - June 1st, 2014.

³⁶ *Series Giotto - Visual Essay about spaces created by Giotto for religious devotion | seventeen digital images* (August 2013 - March 2014). Book with the 17 images, 15 copies (possibly, not completely edited), printed in 50x50cm paper (images are 30cm in height and 27cm in width).

³⁷ *Mário Röhnelt: a life story ("Uma Trajetória")*. Curated by José Francisco Alves, Leopoldo Gotuzzo Art Museum, Pelotas, May 10th - June 5th, 2015.

number of pieces in this new series was exhibited in Röhnelt's November 2017 exhibit in Espaço Cultural ESPM: *New Geometric Panels, reliefs / Architectures and post-study panels*. Printed versions of the objects were exhibited. They were photographed and digitally manipulated, then printed as small square "canvases", becoming pure image.

The last series of the artist's career was *Revision* (2017). As the name implies, he revived the iconography of his 1991 and 1996 pieces, originally in black and white. The new version was digitally printed on PVC (36x100cm), and color was added to some of the pieces as a replacement for white. In December 2018, after a year of struggle on account of his condition, Mário Röhnelt passed away on Sunday the 16th, a day after his 68th birthday. He left behind his multifaceted work, marked by his life both as an artist and as a graphic designer, be it in the mental or the manual plane.

Maria Lúcia Cattani: around the white and the world

Elida Tessler

The most profound thing about man is his skin

Paul Valéry

Memory is the thinnest of skins

I remember how deeply emotional I felt when I visited, for the first time, the Shrine of the Book in the Israel Museum, Jerusalem, in 2009. The Shrine houses the Dead Sea Scrolls, the oldest biblical documents known to humankind, discovered between 1947 and 1956, inside caves close to Qumran, in the Judean desert. Fine handwritten sheets of parchment or papyrus, mostly in Hebrew, but also in Aramaic and Greek, are presented to the public behind inside displays that mimic the ceramic jars in which the scrolls were found. There are two important symbolic elements in the building idealized by architects Frederick Kiesler and Armand Bartos: a rectangular black basalt wall and a white dome. These two elements bring to the conversation the content of one of the texts in the scrolls, about the war between the Sons of Light and the Sons of Darkness. In that sense, something of the polarity between light and dark leads us to perceive that piece of writing as the possibility of enlightenment. It is hard to stop oneself from being captured by the idea of incompleteness the documents convey. They are fragments, a remainder of history, and the record of the survival of sacred writings.

I also remember something that Maria Lúcia Cattani asked of me when she heard of my trip to Nicosia, located on the banks of River Pedieos, in Cyprus, in 2011. She asked me to deliver her latest publication to the owner of Moufflon Bookshop, which had a special aisle for artists' books. It was the offset only copy of *Um Ponto ao Sul*, a book that contained 24 woodcut laser and inkjet prints. Today it rests in the collection of rare books in the Public Library of the state of Rio Grande do Sul, in Porto Alegre, Brazil. Coming into contact with that piece caused in me the same feeling of reverence I felt when I was close to the biblical scrolls. I realized I stood before a precious testimony of life and of belonging to a place of culture. Calligraphy and illuminations inspired by fragments of the library's decoration are in the book.

When I left on my journey, it felt to me as if I was carrying a passport that would allow me to go through the emotional crossing from one place to the other: from Southern Brazil to the Center of the Republic of Cyprus, where alphabets change as borders do, between the South Cyprus Greek community and the North Cyprus Turkish community. In addition to Maria Lúcia's first request, there was another: to bring back a piece that, as far as I remember, had previously been part of an exhibit in the same bookstore. The book, *4 Corners of The World*, was published in 2005 and made me understand how Cattani drew invisible lines to create new conceptions of cartographic thought. According to the book's colophon, its project aimed at covering a fraction of the world that exists between four drastically distant points: Reykjavik (Iceland), Awaji City (Japan), Denvopor, Tasmania (Australia), and Porto Alegre (Brazil). In each of those cities, in the collections of public institutions, an original copy of her work was left: linear aluminum pieces, covered in stamps, colored with acrylic paint, measuring 50cm in length and 6,5x1,3cm in width. With

each piece, a photographic reproduction of the other three was left. An important piece of information in the project's description cannot go unnoticed: all four cities lie on the banks of a river. That fact accentuates an intuition about reading that seems fundamental to me: text is flow. Activating her readers' imagination and including her interlocutors in a conversation about the expansion of the territory of writing in visual arts was always a strong motivation for the artist.

From that moment on I perceived Maria Lúcia Cattani's work as a vast notebook. Or better yet, a devotional book of hours, forever unfinished? In it were registered all her travels over the four corners of the world, her logbook, her private ambitions, and the financial records of all her graphic gestures. The pages varied in dimension, format, thickness, and intentions, just like her work varied from her ruler's millimetric measurements to the extensive walls on which she marked, printed, or painted her calligraphic territories. The pursuit of her own alphabet became each time more perceptible and touching in her work journey.

The most profound thing about man is his skin

I recently read this proposition by Paul Valéry in a text called *Idée Fixe*, from 1932. Written as a dialog between a philosopher and a doctor, the text aims to present, through a series of fragmented notes, the conditions in which scientific thought was constructed in the turmoil of Europe between the wars.

A story must be written in order to be read. Maybe that is one of the "fixed ideas" in Maria Lúcia Cattani's work: to make of gesture repetition and fragment organization a method capable of widening the thickness of visual thought without losing oscillations, risks, experimentations and deep technical knowledge of drawing, painting, and etching in particular. Her research in arts, developed in her studio in Porto Alegre, her academic practice at the Federal University of Rio Grande do Sul, and her art residences in Brazil and abroad were a sort of continuous indispensable journey for the effective creation of her works. Forcing rigor and intuition into the same conversation was what it took to bring us closer to her action system.

Por volta do branco [Around the White]

I remember Maria Lúcia Cattani's intervention for Torreão.³⁸ The work *Por Volta do Branco [Around the White]* was made from 1,600 prints created with etched rubber stamps, which allowed paint to be applied to the rubber surface and directly printed onto the walls. Four walls like the *4 corners of the world*. North, West, South, and East received nuanced pigments, a fraction of color in white gouache. We knew that the use of those small rubber stamps was recent in her process, and Torreão was able to offer the artist a place to draft, to experiment, to surprise.

Far from decoration, the group of vertically and horizontally placed prints, minimally distant from each other, outlined the windows like friezes, emphasizing the twelve openings that characterized the tower. The wooden wicket doors were closed by a lock placed at a calculated distance from the frames. The desire for light and shadow was there inscribed. From the inside, the light came in softly, joining the silent subtleties of white. From the outside, the gaze slipped through the cracks, lurking at the boisterous events of the city. Skin is fragile, and nonetheless, it shields us. Through its pores, we communicate with the world. Through the narrow spaces between Maria Lúcia Cattani's stamps, a tissue spoke to another: the paint adhered to the wall became body and letter at the same time. A thousand and six hundred signs in rotation promoted the pulsation of a language never

³⁸ Torreão was a space for contemporary artistic production and reflection, founded by Elida Tessler and Jailton Moreira in Porto Alegre (RS/Brazil). Among the multitude of activities that took place there between 1993 and 2009, there were the interventions by guest artists, created especially for the space. In total, 89 works were presented. Maria Lúcia Cattani's proposition was exhibited from March 27th to April 25th in 1999.

before heard. With modulated light, contemplation of the prints was allowed to cohabit with each visitor's elucubrations.

"I am interested in the wall because of its temporary character as a surface for a brief interference, where space is modified for a moment and then returns to its original state. Permanence is not an important element. The piece has an ephemeral condition with regard to a specific space, but it is kept as a system with the possibility of being applied in other spaces. The wall has dimensions and an actuality of space which cannot be explored on paper. Some works require large surfaces which would be difficult to produce with paper. The flexibility of the rubber block facilitates the impressions on a vertical surface. Walls provide the support for larger pieces and at the same time offer a space which can involve and embrace the viewer."³⁹

Each work by Maria Lúcia Cattani is a line, a page, a notebook, a book. It is also a very singular way to create time for the experience of living in writing, when it has its own alphabet and can be deliberately invented.

Certainly, whoever was able to be present at *Around the White* was hugged by Cattani. Now it is time to hug her and recollect the depth of her honorable thoughts and her willingness to set a fixed idea into motion.

Breath and expectation: the whispered secrets of Gisela Waetge

Neiva Bohns

In arts, it is sometimes possible to dissociate artists from their productions. One thing is the individual, their behavior, their ideas, their personal interests, their idiosyncrasies, the way they move, talk, the way they relate to others. Another thing is their artistic production. Everyone in the artistic field knows that. There can be an abyss between both truths. However, when we see the legacy of an artist like Gisela Waetge (São Paulo, 1955 - Porto Alegre, 2015), it is hard to separate personal and creative life, so great is the cohesion between all aspects of her existence.

I am writing this text at the beginning of the second half of the year of the great Covid-19 pandemic, which has forced us to live in isolation, with no social contact. There is no vaccine yet, even though scientists all over the world are working arduously to develop it. Luckily, by the end of 2021 we will be able to return to our normal lives. Or, at least, to what we used to call normal lives. But we are not sure of anything. We count time as it goes by, in its agonizing regularity, disturbed only by sadly predictable events.

Graduated in Architecture (Mackenzie University, SP, Brazil, 1979), Gisela Waetge moved from São Paulo to Porto Alegre and changed her professional focus to visual arts. But maybe the way of thinking of an architect and the habit of structuring and thinking about spaces did not leave her completely.

When she began drawing and painting, always very meticulous in her choices, she took lessons from artists such as Zorávia Bettiol (Porto Alegre, 1935), Vasco Prado (Uruguaiana, 1914 - Porto Alegre, 1998), Regina Silveira (Porto Alegre, 1939), and studied History of Art with none other than Walter Zanini (São Paulo, 1925 - 2013). She also studied under Michael Chapman (Caversham, 1948) and Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), who had recently been in contact with the boldest European art movements, connected to German Neo-expressionism. From those libertarian, vigorous experiences, which blended the historic inheritances of European art vanguard, she obtained peculiar characteristics present in her work. Her connection with Neo-expressionist and abstract Expressionist practices is clear in her early works, as if the impulsive gesture were isolated from its natural environment and absorbed by a structure that neutralizes aggressive acts and exposes all their fragility.

³⁹ Text by the artist, quoted by Sara Roberts in her essay "Regras e suas exceções... Maria Lúcia Cattani" published in the book *Maria Lúcia Cattani*, organized and translated by Maristela Salvatori and Nick Hands. Porto Alegre, UFRGS Publishing House, 2019, p. 154.

In the same decade in which she started exhibiting her work, artists who used expressionist-influenced figurativism, such as Maria Lídia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012), were highly requested by the art galleries of Porto Alegre, which were going through a dynamic period. During that time, another group of artists who were interested in Pop Art and had a predilection for figurative expressions, such as Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 - Porto Alegre, 1996), Mário Röhnelt (Pelotas, 1950 - Porto Alegre, 2018), and Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, 1952), were critical of the society of media, highlighting the ongoing behavioral changes, especially when it came to human sexuality.

In fact, abstraction was harder to come by in the south of Brazil. Very few artists had adventured themselves in that area, although we know historical paintings that attest to the interest of pioneers such as Benito Castañeda (Cadiz, 1885 - Porto Alegre, 1955), Paulo Osório Flores (Porto Alegre, 1926 - Santa Maria, 1957), Yeddo Titze (Santana do Livramento, 1935 - Porto Alegre, 2016), Nelson Wiegert (Tuparendi, 1940). Rose Lutzemberger (Porto Alegre, 1929), in the 1970s, produced geometric sculptures and engravings with a strong concrete influence. With artists Luiz Fernando Barth (Taquara, 1941) and Rubens Costa Cabral (Porto Alegre, 1928 - 1989), she published the picture book *Multidirecional [Multidirectional]* with concrete screen printing. From the same period, we also know the formally-rich abstract engravings made by Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938).

Gisela's greatest affinities with the abstract movement, however, seem to have come from São Paulo, her hometown, especially through the work of Waldemar Cordeiro (Rome, 1925 - São Paulo, 1973) and from foreign artists, such as Barnett Newman (New York, 1905 - 1970), Ad Reinhardt (Buffalo, 1913 - New York, 1967), Sol Lewitt (Hartford, 1928 - New York, 2007), Frank Stella (Malden, 1936), and, especially, Agnes Martin (Macklin, 1912 - Taos, 2004), whose work, based on Zen aesthetic, values silence, lightness, and softness.

Gisela Waetge is part of a generation of artists who integrated traditional practices into their repertoire. Her interest, which she never left, in industrial fabrics, reworked through artisanal techniques, was present in her day-to-day life for a very long time. A master in the art of handling and composing with fabric, she lost track of time in her studio, where everything was under her control. Her passion for colors and patterns was activated in her patchwork and quilting, produced with the same care she had for everything. In her studio, in the last years of her life, before she began treatment for the disease that took her from us, Gisela Waetge spent long hours painting, cutting fabrics, and sewing.

Many times, I confessed to her that I understood her enthusiasm perfectly well, exactly because something unfinished reverberated in me when I was there. A few months ago, I entered a fabric store, and as I looked through the colorful shelves with complete fascination, I remembered my dear friend. On that day, I came home full of joy, thinking of the people, the men and women, who can create things. Is there greater independence than being able to make healthy, delicious soups or make your own clothes and produce beautiful, colorful, comfortable blankets? Gisela created, for herself, her friends, and her family, environments protected from any evil.

It must have been a great challenge for her to produce art objects that did not fall into the traps of becoming merely pleasant, decorative things, which are never disturbed by bad thoughts. Leaving her comfort zone was a carefully planned and executed operation. She fled the fate of being a skilled wife and mother into a space of artistic reflection – a space that remains predominantly male –, to create, from her own ideas, a cohesive collection of works that speak to each other.

On another note, it is important to carefully observe the strategies employed by Gisela Waetge in the different areas of her creative work. The natural way in which she moved from one artifact to the other, from a procedure to the other, making no difference in the care, dedication, and interest she applied to each of them, makes us think of the ethics of relations between the many subgroups within the art world. It also says a lot about the importance of the creative process to the artist, independently of the final outcome, or the public interested in it, or how it will be distributed.

Gisela, who lived her life in moderation and austerity, knew many things. She carried within herself the weight of knowledge passed on from generation to generation. Everything in her life was treated with care, dedication, attention. And tenderness. A lot of tenderness. But when it was necessary, she knew how to be firm and emphatic to express her thoughts. She did not allow herself to be fooled by false words. A mismatch between speech and deed was something that made her angry, for example. The truth was more important than easy outcomes or a guarantee of success.

She was part of a generation of artists that, in many ways, expanded the domains of painting, in a period we might call, with some caveats, post-minimalism. After the minimalist cleanse, the will to create shapes from materials came back strong to the artists of her generation. In her case, the will to draw and paint came with the regularity of the austere metronome, which is glad to take part in uncertain rhythms.

In the 1980s, when she became part of a group of artists attuned to the same principles and interests, she chose paradoxical work: it emerged from conceptual impulses that could have remained only within the realm of ideas; however, they rose slowly, from careful, meticulous work, and became tangible as surfaces saturated with hours of thought and life. Maybe it would be possible to speak of a process still in the conceptual phase, but which promoted a slow return to the materialization of drawing and painting, incorporating new resources, such as new types of paint, paper, instruments (pencil, lead, charcoal).

Although the matter of gender was not a preoccupation clearly expressed by the artist, it seems interesting to me to mention, for future researchers, her familiarity with the universe said to be feminine by the standard conceptions in vogue during the 20th century, which have radically changed over the last few years. In the studio planned for her by her husband, the architect Flávio Kiefer, the artist lived her most introspective moments. I was there a few times – in the nook where she built her private universe – and had delightful conversations with her, which made me believe in the positive side of humanity.⁴⁰

Never losing sight of other sides of life, such as her family, she kept her career admirably constant. In the words of Luísa Kiefer, her daughter, Gisela knew how to balance domestic and professional life with much determination:

“Ever since I can remember, my mother's life [...] was a mixture of the house and the studio. Her work was always there in our day-to-day life. In one way or another, my father, my brother and I always became part of some stage of it. She gave us chores. Everybody had to work”.⁴¹

Despite her extreme professionalism, recognition of her work was restricted to the south of Brazil, mainly to the capital of Rio Grande do Sul, Porto Alegre. She was part of the distinguished circle of women artists of her generation, such as Maria Lúcia Cattani (Garibaldi, 1958 - Porto Alegre, 2015) and Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), which enabled them to create strong emotional connections with each other. Women, friends, professionals with striking personalities who helped consolidate the field of visual arts in Rio Grande do Sul with competence and gravity.

The first art reference that comes to mind when I analyze her work is, without a doubt, Piet Mondrian (Amersfoort, 1872 - New York, 1944). In her procedures, there is an undeniable affiliation to Neoplastic thought. The process of spatial representation takes on a flat character to the point of almost complete abstraction, existing in vertical and horizontal lines and shapes and their overlapping. A spirit of synthesis, an investigation of the essence of painting associated with the search for the meaning of life. Everything working in indivisible unity.

192

Even in her more linear works, which are ruled by module repetition, the expressive gesture is present. But Gisela, surrounded by artists equally as young and productive as her, and who had begun to attract the interest of the public and the art market, developed her own language. She started making the structural grid of her work visible, transformed in a vessel for very subtle graphic and pictorial incidents.

In certain moments, one can notice the magical appearance of shapes that wish to become three-dimensional, as in a close dispute between reality and mental projections, or between the material aspects of the work and the projection of geometric shapes in space. Something like the process of transforming a square into a cube and, once again into its basic elements, the dots and the lines, placed back on the primordial plane.

In the early 1990s, Gisela produced works that associated collage, painting, and sculpture. From the historiographical perspective, it would be great to associate these inventions with the theories developed by Uruguayan Torres-García (Montevideo, 1874 - 1949), who

⁴⁰ Her works, notebooks, and other materials are currently being cataloged in a project coordinated by Professor Eduardo Veras from UFRGS Art Institute.

⁴¹ Kiefer, Luísa. Statement to the author, July 29th 2020.

conceived a more appropriate sort of constructivism to the reality of the Americas and experimented with ludic objects. But it is more pertinent to think of the constructivism practiced by the artists of the Russian vanguard, from Kazemir Malevitch (Kiev, 1879 - Leningrad, 1935) to Vladimir Tátlin (Moscow, 1885 - 1953).

The painting-objects from her early works visibly descend from the association of constructivist thought with ludic, artisanal work. The artist built wire grid-like structures, over which she applied paper and acrylic paint. Some of her works could be placed on a wall; others were suspended in space, as independent objects. Even in that regard, her artisanal-architectural experience is evident. From her practice in making domestic objects, she brought her handcraft skills (in her quilts, made of fabric, filling, and lining, the material itself is what gives them density).

In the era of Duchamp's ready-made pieces, Gisela kept herself away from the idea of appropriation, even when she dealt with industrial fabric scraps, always resignified. In that sense, it is important to observe that the artist's interests were always more connected to the idea of hand-made pieces than to the processes of appropriating already existing industrial objects. This piece of information of special relevance for a historiographical revision of Brazilian art considers the production of men and women who integrated traditional knowledge into their artistic practices.

There is a mathematical impulse in those compositions, without a doubt. Arithmetics that exists in geometry, a way to organize time and space that speaks a universal language, which can be understood by anyone. No excessive gesture or dominant note stands out in these controlled compositions. Were they musical pieces, they would belong to the order of twelve-tone compositions, in which every element has the same value and there is no dominance.

There is a great similarity between Gisela's work and the act of writing music. She produced works like musical scores, able to attract random visual phenomena, or like subjective tessitura, which register the state of one's spirit. She also investigates different shapes: squares, rectangles, indented, wide and long, tall and thin.

These spatial interventions talk to the spaces where they are and emphasize the architecture. They exist, mainly, in their relationship with the buildings, going back, to a certain extent, to the Mondrian-inspired game that influenced architects and designers of the early 20th century. They are pieces that accentuate the flatness of the surface, rectifying its existence as a mere solid base, with no talent for the illusion-filled resources created by the architects of the 16th century to solve the problem of expressing a three-dimensional reality in a two-dimensional plane.

The long and narrow pieces, for example, value the vertical aspects of the shapes. By analogy, columns, towers, chimneys, antennas, pinnacles, elements that reach up, are part of that group. This vertical aspect, which is automatically connected to the idea of spirituality, makes us think of the effort of keeping oneself balanced over a narrow base, despite the strong pull of gravity attracting objects and creatures to the ground.

In the fifth edition of *Mercosul Visual Arts Biennial*, in 2005, the artist earned a room specially dedicated to her work, curated by Paulo Sérgio Duarte and Gaudêncio Fidelis. In a calm and serene environment, she exhibited paintings that were created simultaneously and progressed together, at the same pace of growth and wait. They all had as a basis a grid made of lead, over which stripes of paint were allowed to drip. In those "sharp" notes, the accumulation of paint would drip over the one below, resembling a seam, where the stitches overlap the ones that precede them.⁴²

In the presentation text of *Melodia Visual [Visual Melody]*, a 2011 exhibition by Galeria Gestual, the critic and professor Eduardo Veras mentions the association between her mathematical, detailed composition that reminds us of the Fibonacci sequence and the "sliding chance".⁴³ In the same text, commenting on the relationship between the production of the artist and the reflections of the architect, the author said:

⁴² BOHNS, Neiva. Gisela Waetge. In: DUARTE, Paulo Sérgio; FIDELIS, Gaudêncio. *Histórias da Arte e do Espaço. A persistência da pintura*. Bienal do Mercosul: Porto Alegre, 2005, p. 12. [Catalog].

⁴³ VERAS, Eduardo. *Melodia Visual*. Galeria Gestual: Porto Alegre, agosto de 2011.

"Gisela mentions a notion of 'energy field', which she perceives around her works. Among her constant references for the moment of creation was the heat that emerges from the turmoil of urban life. There is a force that makes the city work and a force that results from that. In the mental image projected by Gisela, this combination of energies overlaps a third: that which is applied to the construction of drawings and that, through visual strategies and the ways of addressing, will be completed on another border, in the energy of the observer – he too an inhabitant of the city.⁴⁴

The marks of what could have been the sensations and the feelings of the artist over the weeks are on her paintings, as a private writing, untranslatable to words. Those stained and engraved lines, those calculated symmetries, even when imperfect, helped mark the cycles of day and night, the phases of the moon, the solstices and the equinoxes, back when human intelligence attempted to comprehend the facts of observable reality. For Gisela, they became a record of the days she lived and of those she still had in front of her, as in a clever game to keep death away.

We have, currently, many impersonal devices and advanced technological resources that help us with space and time localization. However, the subjective records, the marks that so rapidly become memories, more than mere records, are proof of existence and time-counting rituals. A geometrically structured thought that never lost the tenderness of gesture; all the artist's uncertainties and fears are present in the process of making the pieces, even when there is a predetermined rule. In one of her notebooks, she left this: "I am not worried about making the painting and the squares perfect. *Feeling* is the most important! Breathing!"⁴⁵

Curators Eduardo Veras and Luísa Kiefer mentioned, in the presentation text for the 2016-2017 retrospect exhibition at Ling Institute, in Porto Alegre, mentioned the change in scale that happened in the artist's last two years of life. Due to the limitations imposed on her by the disease and its treatment, Gisela reduced the size of her works, now using small notebooks, notepads, sheets, and loose pieces of paper. The authors pointed out two consequences of the choice of small formats: "in the first place, a greater concentration of resources, since what used to take place in large planes had to be accommodated; in the second place, the small scale drawings made clear a continuous process of experimentation, one which projected itself onto the future."⁴⁶ Her will to live moves us forward.

In retrospect, Gisela Waetge's legacy is much greater than the rich collection of art works she left us. For those who had the privilege of living close to her, the memory of a frail-looking woman with a sweet voice who surprised all with her strength and determination. I believe the strength of her work came from a fierce will, an unusual persistence to plan and execute her projects discreetly, and a formal rigor touched by the sensitivity of gesture.

In her balanced, tenacious work, there is much of the brave, virtuous, methodical, pragmatic, objective, caring woman. Everything was touched by art in her affectionate family life, in her organized routine, in her care for the home and work spaces.

In that sad August of 2015 when Gisela Waetge stopped breathing, friends were silent, work tools were forgotten on the bench, and tears were dropped by the walls. Such a strong will to live could not be extinguished like that, irreversibly, leaving her family, friends, and admirers orphaned. What remains is her art, which is not dissociated from the author, and has become company and consolation, whispering secrets about the small pleasures in life.

ARTWORK DONATIONS

Dione Veiga Vieira

Dione explores the poetry of body and nature, building a web of sign connections between objects and images, between materials and their inherent evocative and sensory

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ Kiefer, Luísa. Statement to the author, July 29th 2020.

⁴⁶ VERAS, Eduardo; KIEFER, Luísa. Exhibition: Gisela Waetge. Presentation text. Ling Institute: Porto Alegre, November 2016.

charges. Her proposals revolve around the transformations and disappearance of matter, the presence and absence of the body. Using many mediums such as installation, objects, photography, and video, her research is also about the transformation processes of her own art; not only that, but also about the process of transmutation she undertakes every time she instills meaning to everyday objects, removing them from their common uses and delivering them to new poetic settings.

Luciana Paiva

"I am interested in the relationship between writing and space and I create works in diverse mediums and materials, using, mainly, writing elements (books, pages, letters) as a subject. In my work, I deal with the visual and spatial aspects of text, where reading becomes an event to be experimented in different scales and situations."

Lurdi Blauth

"We see ourselves faced with the temporal turn-taking of rhythms that repeat and fold over themselves. We perceive hesitation between the continuity and discontinuity, between the presence and the absence of constant transformation. This liminal, cyclic paradox of life, established by the space-time of certainties and uncertainties, leads us to question what is permanent – if anything is. Or is everything temporary and transitory..."

Marina Camargo

"Outside the building of the FVCB collection, a colony of mites and ants grew. In *DESVIO [DETOUR]* the mite-ant colony was placed on a polished steel sheet and moved to 1.5 meters from its original place. Another identical piece of steel was displayed next to the organic structure – two similar shapes of distinct natures.

On the days following the intervention, the ants rebuilt, in the original location, the colony structure, reproducing its original form. The persistence of form as resistance to the detour. Two ways of reproduction: the mirrored pieces that outline the mite-ant colony structure and the structure rebuilt by the ants."

Marlies Ritter

"One day I read all our letters again and made two objects of them.

I did not want them to end up as garbage; our story was ours.

Carefully, I ripped the sheets into tiny pieces and put them back again. That is why I used the *papier mâché* technique.

One day I asked our daughter what her favorite colors were, and she wrote them on a piece of paper. I kept that piece of paper and pasted it on top of it, to seal it. And the work had color in it.

Our story was very old, and because of that it got gold around the edges of the sheets."

Paula Scamparini

"I observe the world around me with eyes that can only belong to me. I set off from experiences and teachings I could promote and collect. The perspective of my production as an artist is my body, my identity, gender, citizenship, social and cultural upbringing. From this space I own, I observe the world and create notes that make use of several work strategies and techniques that make up a repertoire of actions, installations, sculptures, and images. The pieces act out my view of what is outside, in the world, in others, in nature, in culture. Usually a collective other makes this act visibly political. As any note on the world, from the moment it is basted, it inevitably starts to be."

about the authors

Adolfo Montejo Navas is a poet, visual artist, critic, and independent curator. From Madrid (1954), he has lived in Brazil for 27 years. As an author he has published books on

Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Victor Arruda, Iberê Camargo, Paulo Bruscky, Mario Carneiro, Ana Vitória Mussi, Patricio Farias, in addition to the essay *Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)* [Photography and Poetry (elective affinities)], among others. He has a vast collection of edited work as a poet, aphorist, and poetry translator. His last individual exhibition was *Poemática* [Poematic], at Centro Hélio Oiticica, in Rio, in 2018. He was a RIOARTE scholarship holder in 2001; a winner of the Mário Pedrosa prize for Essays on Contemporary Art and Culture in 2009; a winner of the 15th Marc Ferrez Photography and Critical Reflection prize in 2015; awarded a title of Holder of Notorious Knowledge in Arts by UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul) in 2016. He was the General Curator of the 14th Curitiba International Biennial of Contemporary Arts, *Fronteiras em Aberto* [Open Borders] in 2019 and 2020.

Ana Maria Albani de Carvalho is an associated Professor at the Department of Visual Arts (UFRGS), where she coordinates the course of Certification in Curatorial Practices. She is a Doctor in Art History, Theory, and Critique and teaches in the Visual Arts and Museum and Patrimony Studies graduate programs (UFRGS). She is a member of the CBHA (Brazilian Art History Committee) and of the Brazilian Association of Art Critics. She has been developing curator projects since the 1990s, among which are *Nervo Óptico: 40 Anos* [Nervo Óptico: 40 Years] at São Paulo Cultural Center (2016) and FVCB (2017); *Iberê Camargo: Persistência do Corpo* [Iberê Camargo: Persistence of the Body], at Iberê Camargo Foundation (2008, co-curator); *Pedro Geraldo Escosteguy: Poéticas Visuais* [Pedro Geraldo Escosteguy: Visual Poetics], at MARGS (2003); *Coleção Liba e Ruben Knijnik: arte brasileira contemporânea* [Liba and Ruben Knijnik Collection: Contemporary Brazilian Art] at MARGS (2001).

Eduardo Ferreira Veras is an art critic and historian. Professor and researcher at Federal University of Rio Grande do Sul Arts Institute. He works in the graduate course in Visual Arts and the undergraduate course in Art History. He is a member of the Brazilian Art History Committee and of the Brazilian Association of Art Critique. He is part of Vera Chaves Barcellos Foundation deliberative council. He curated, among others, the collective exhibitions *Destino dos Objetos* [Fate of Objects] (2015), and *Salta d'água: dimensões críticas da paisagem* [Waterfall: critical dimensions of landscapes] (2017, in partnership with Diego Hasse). He is the leader of the research group *Arte em Trânsito: Viagens, Derivas, Deslocamentos* [Art in Transit: Journeys, Drifts and Movements].

Elida Tessler is a visual artist and a retired Professor from the Arts Institute at UFRGS. She founded and coordinated, with Jailton Moreira, from 1993 to 2009, Torreão, a space for contemporary art in Porto Alegre. She researches the presence of the written word in contemporary art productions. She achieved her Post-Doctoral title from the EHESS-Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, and the Center of Art Philosophy, UFR de Philosophie - Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne (2009-2010). Since then, her works have originated from literary texts and incorporate everyday objects into their conceptions.

José Francisco Alves is a Doctor and Master in Art History, Specialist in Cultural Patrimony and Bachelor in Sculpture. Teacher at Porto Alegre City Art Studio, he has curated and published books and articles about several artists of many eras, such as Amílcar de Castro, Francisco Stockinger, Trindade Leal, Teixeira Lopes, and Pinto do Couto. He is part of the editorial committee of the magazines *Convocarte* (College of Fine Arts, University of Lisbon) and *On the Waterfront* (College of Fine Arts, University of Barcelona). He has written about art and patrimony in Brazilian and European journals.

Margarita Santi Kremer is an art educator and visual artist, holds a bachelor's degree in Plastic Arts (Drawing, 1993) from the Federal University of Rio Grande do Sul. She has been an educational coordinator at Vera Chaves Barcellos Foundation since 2014. Acted as pedagogical coordinator of the Mercosur Biennial Foundation for the first three Biennials, (1997/2000/2002), was a member of the Council in the Museum of Contemporary Art of RS, coordinated the CAP Exhibitions Sector of the Porto Alegre City Department of Culture (2010-2011). Worked as a teacher and searcher in Arts in the UFRGS Arts and Education Center, and cultural projects consultant (2008-2010). In 2007 she served as a substitute teacher at the UFRGS Institute of Arts. She was also the pedagogical coordinator of the educational activities of the *Project Êxodos*, by the photographer Sebastião Salgado, in 2000.

Nei Vargas da Rosa is a Master and doctoral student in Visual Arts, with a focus on Art History, Theory, and Critique in the graduate program of visual arts at UFRGS. He holds a bachelor's degree in History from PUC/RS. He conducts research in which he analyzes

the development of the art system within macro-structural processes, with an emphasis on the work of agents and institutions that appeared over the last few decades in Brazil. He is a member of The International Art Market Studies Association through the sub-committee *Mercado de Arte e Coleccionismo: Portugal, Espanha e Brasil [Art Market and Collections: Portugal, Spain, and Brazil]*. He is a teacher in the Certification in Arts and Market at the Fine Arts University Center

Neiva Maria Fonseca Bohns is a Professor in the Arts Center at the Federal University of Pelotas (UFPel). She is a Doctor in Visual Arts History, Theory, and Critique and is a curator and art critic. She is the director of Vera Chaves Barcellos Foundation (FVCB), vice-president of the Brazilian Art History Committee (CBHA), of the Brazilian Association of Researchers in Plastic Arts (ANPAP), and of the Brazilian Association of Art Critique (ABCA). She is a member of the Sector Collegiate of Visual Arts (CSAVRS) and of the Committee of Curators and Collection of the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Arts.

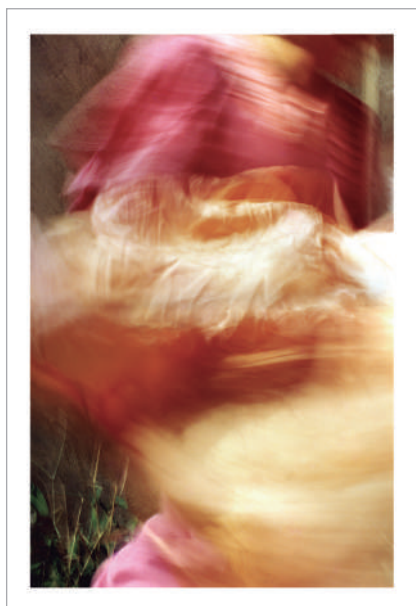
Pablo Santa Olalla (Barcelona, Spain, 1984) is a researcher, curator, archivist, and cultural manager. Graduated in Arts and Master in advanced studies in Art History. At the University of Barcelona, he has been the professor responsible for the course *Artistic Languages*. He is currently developing his doctoral research on the relational networks of conceptual arts between South America and Spain. As a curator, he has coordinated *On Mediation*, a training seminar on curatorial theories and practices at the University of Barcelona, in which he organized the curatorial teams of the exhibitions *Tedium Vitae* (ADN Platform, 2015), *Enésima intempestiva* (Galeria dels Àngels, 2016), and *ESC-OUT: deviations of artistic practices in the public sphere* (Contemporary Art Centre of Barcelona – Fabra i Coats, 2019). He has collaborated with the Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM) for five years, where he works as an archivist. He also participates in La Escocesa creative factory, being responsible for the institution's international residency program.

Vera Chaves Barcellos studied in England, the Netherlands, and France in the 1960s, after being a student at the Fine Arts Institute in Porto Alegre. In 1975 she was a scholarship holder at Croydon College, London. In 1976 she was a part of the *Venice Biennale*. She has had individual exhibitions at the Girona Art Museum (2000); at MASP, in São Paulo (2009); and at Paço Imperial, in Rio (2017). Collective exhibitions: four São Paulo biennials and art shows in Latin America, Germany, Belgium, Korea, Spain, France, the Netherlands, England and Japan. She was part of the exhibit *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, Hammer Museum, Los Angeles, (2017), and Brooklyn Museum, New York (2018). She has lived between Brazil and Spain since 1986.

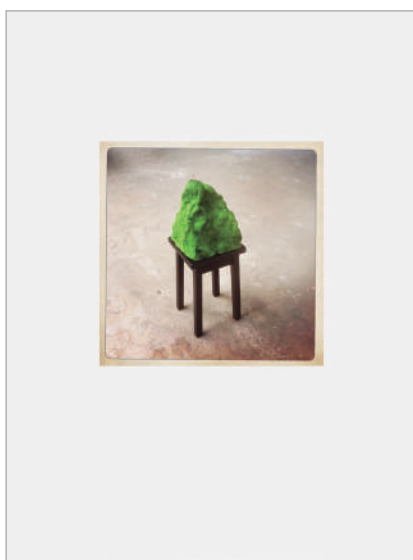
Yuri Flores Machado is a writer with a bachelor's degree in Art History, and is a Master student in Art History, Theory, and Critique in the graduate program of visual arts at UFRGS. He has several publications of texts that have won literary awards, among which the Porto Alegre Book Fair "New Literary Talent Award" in 2005 in the short story category. He works in the Educational Program at Vera Chaves Barcellos Foundation, producing content for educational materials and other publications. Since 2019 he has been responsible for the Research and Documentation Center at FCVB. His Art History undergraduate thesis was on the works of artist Silvio Nunes Pinto, from the city of Viamão. In 2020 received the award in the *sixth Essay Contest in Korean Literature* promoted by the of Department of Oriental Letters FFLCH/USP.

ADQUIRA UMA OBRA DE ARTE DA COLEÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

A FVCB, em parceria com instituições e artistas, editou originais de significativas obras gráficas de sua coleção, todas numeradas e assinadas. Para aquisição, entre em contato através do e-mail info@fvcb.com.



Da série *O que restou da passagem do anjo*, de Vera Chaves Barcellos, impressão pigmento mineral sobre papel algodão Hahnemühle, 59,5x87cm, 1993/2009. Edição FVCB de 3 exemplares.



Sobre maquete para um monte verde, de Fernando Limberger, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x55cm, 2016. Edição FVCB de 12 exemplares.



Olha o passarinho, de Elcio Rossini, impressão a jato de tinta sobre Somerset Velvet Algodão, 72x52cm, 2013. Edição FVCB de 10 exemplares.



Eu não disse nada, de Lenora de Barros, impressão jato de tinta sobre papel algodão Hahnemühle, 27x67,5cm, 1990/2006. Edição FVCB de 30 exemplares.



Da série *Cadernos de Referência*, de Hudinilson Jr., impressão sobre papel Enhanced Matte Epson, 52,6x71cm, 1980/2010. Edição FVCB e Ediciones Originales de 25 exemplares.



Registro de performance de Ben Vautier (17ª Bienal de São Paulo, 1983), de Vera Chaves Barcellos, envelope com 5 cartões postais e texto, impressão digital, 11x15,5cm, 2020. Edição FVCB e Ediciones Originales de 100 exemplares.

A Revista Pomares nº5 foi
impressa pela Ideograf
em junho de 2021.

editorial

exposições

Dois mil dias e um pouco mais: o perfil curatorial da FVCB nas exposições realizadas entre 2014 e 2020
Ana Maria Albani de Carvalho

MUNTADAS/SILVEIRA. Diálogos. Mundo, Arte, Vida.
Pablo Santa Olalla

artigo

Ações educativas com arte contemporânea na Sala dos Pomares
Margarita Santi Kremer

entrevistas

“Queria ser a professora que eu gostaria de ter!”
Eduardo Veras & Teti Waldruff

Da produção visual à institucionalização: a FVCB e as poéticas do colecionismo
Nei Vargas & Vera Chaves Barcellos

ensaios

Optometrias
Adolfo Montejo Navas

Libertando Genet
Yuri Flores Machado

arquivos

IN MEMORIAM

Mário Röhnel: o artesão do desenho mental
José Francisco Alves

Maria Lúcia Cattani: por volta do branco e do mundo
Elida Tessler

Respiração e espera: os segredos sussurrados de Gisela Waetge
Neiva Bohns

DOAÇÕES DE OBRAS

sobre os autores

