

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Letícia Lau

**A INSCRIÇÃO DE UM ARTISTA A PARTIR DA CURADORIA  
ESTUDO DE CASO: VERA WILDNER**

Porto Alegre

2020

Letícia Lau

**INSCRIÇÃO DE UM ARTISTA A PARTIR DA CURADORIA  
ESTUDO DE CASO: VERA WILDNER**

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre

2020

## CIP - Catalogação na Publicação

LAU, LETICIA  
INSCRIÇÃO DE UM ARTISTA A PARTIR DA CURADORIA -  
ESTUDO DE CASO: VERA WILDNER / LETICIA LAU. -- 2020.  
72 f.  
Orientadora: Ana Albani de Carvalho.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Práticas Curatoriais, Porto Alegre, BR-RS,  
2020.

1. Legitimação. 2. Curadoria. 3. Inscrição. 4.  
Sistema de arte. 5. Trajetória artística. I. Carvalho,  
Ana Albani de, orient. II. Título.

## RESUMO

De que forma a curadoria pode contribuir para a inserção de novas narrativas no campo da arte tanto local/regional, quanto nacional? Pensando nas narrativas inscritas na história da arte e em seu processo de construção, bem como o poder legitimador de um curador de arte, a presente pesquisa investiga e promove uma análise do cenário artístico de Porto Alegre dos anos 80 a 2000 e da trajetória da artista Vera Wildner e evidencia o papel da curadoria para uma maior inscrição, legitimação e visibilidade de um artista, revelando mecanismos inseridos no sistema da arte, que estabelecem critérios para a inserção e exclusão de determinados artistas na história da arte do Rio Grande do Sul. A partir do estudo de caso lança estratégias para um maior reconhecimento da obra da artista Vera Wildner.

**Palavras-chave:** legitimação, inscrição, curadoria, sistema da arte, trajetória artística

## **Registrations of an artist from the curator**

### **Case Study: Vera Wildner**

#### **ABSTRACT**

How can curatorship contribute to the insertion of new narratives in the field of art, both local/regional and national? Thinking of the narratives inscribed in the history of art and its construction process, as well as the legitimating power of an art curator, the present research investigates and promotes an analysis of Porto Alegre's artistic scene from the 1980s to 2000 and Vera Wildner's artist's trajectory, and highlights the role of curatorship for greater registration, legitimation, and visibility of an artist, revealing the mechanisms inserted in the art system, which establish criteria for the insertion and exclusion of certain artists in the history of art in Rio Grande do Sul. Based on the case study, it launches strategies for a possible recognition for the work of the artist Vera Wildner.

**Keywords:** legitimation, registration, curatorship, art system, center-periphery

**LISTA DE FIGURAS**

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 – Funcionários do Atelier Livre de 61 a 91   | 19 |
| Figura 2 – Vera Wildner em seu Atelier Galeria Estággio em 1992   | 21 |
| Figura 3 - Obra sem título, 1986, óleo sobre tela   | 23 |
| Figura 4 - Obra sem título, 1987, óleo sobre tela   | 23 |
| Figura 5, 6, 7, 8 - exposição Oração, 1993, MARGS   | 25 |
| Figura 9 - convite da exposição Manuscrito, 1993  | 25 |
| Figura 10 - obra sem título, 1993, óleo sobre tela, 180 x 150cm   | 25 |
| Figura 11, 12, 13 e 14 - exposição Manuscrito, 1993, Madrid, Espanha  | 26 |
| Figura 15 - obra Silêncio, 2002, série Silêncio, técnica mista, 100x 200cm                                      | 27 |
| Figura 16 - Obras da série O Fim é o Começo, 2010, materiais diversos, 20x40cm<br>cada                          | 27 |
| Figura 17 - Grupo de artistas do Projeto Enartes, 1989, Santa Cruz do Sul                                       | 43 |
| Figura 18 - obra sem título, 2001, série Sagrado, 100 x 200cm   | 44 |
| Figura 19 - obra sem título, 2001, série Sagrado, 100 x 200cm   | 44 |
| Figura 20 - Oratório Instalação na exposição Silêncio, 2002, MARGS  | 45 |
| Figura 21 - Obra Silêncio na exposição O Museu Sensível, 2014, MARGS  | 45 |
| Figura 22 e 23 - Exposição Délcia Vestido de Noiva, 2006, MARGS   | 46 |
| Figura 24 - Página do catálogo do I Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, destaque<br>em pintura                 | 48 |
| Figura 25 - Página do catálogo do I Prêmio Açorianos de Artes Plásticas: júri de<br>seleção e júri de premiação | 48 |



**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|       |  |
|-------|--|
| AL    | Atelier Livre                                    |
| CCMQ  | Casa de Cultura Mário Quintana                   |
| IA    | Instituto de Artes                               |
| IEAV  | Instituto Estadual de Artes Visuais              |
| FIC   | Fundação Iberê Camargo                           |
| FVCB  | Fundação Vera Chaves Barcellos                   |
| MAM   | Museu de Arte Moderna                            |
| MACRS | Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul |
| MARGS | Museu de Arte do Rio Grande do Sul               |
| PPGAV | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais       |
| UFRGS | Universidade Federal do Rio Grande do Sul        |
| VW    | Vera Wildner                                     |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO  | 08 |
| 1. Uma trajetória, uma instituição, um atelier galeria e muitos amigos        | 12 |
| 1.1 O Atelier Livre: uma influência na carreira da artista e na cena cultural | 16 |
| 1.2 Produção, pintura e galerias de arte                                      | 23 |
| 2. A visibilidade e a circulação - exposições e rede de relacionamentos       | 35 |
| 2.1 A visibilidade através das publicações                                    | 51 |
| 2.2 O papel da curadoria na trajetória da artista                             | 53 |
| 2.3 A visibilidade e legitimação na cena local e nacional                     | 56 |
| CONCLUSÃO   | 62 |
| BIBLIOGRAFIA  | 69 |
| ANEXOS  | 71 |

## INTRODUÇÃO

A história oficial é escrita por poucos que definiram objetivos que levaram a definir o que eleger e o que excluir determinadas produções artísticas. São narrativas construídas a partir de certas perspectivas e que representam um recorte da realidade vivida atendendo a interesses estabelecidos por relações de poder.

Neste sentido qual o papel das curadorias na construção de valores que desencadeiam a visibilidade, legitimação e inscrição no campo da arte em relação a trajetória de um artista ?

De que forma a curadoria pode contribuir para a inserção de novas narrativas na história da arte tanto regional, quanto nacional? Pensando nas narrativas da história da arte e em seu processo de construção, bem como o poder legitimador de um curador de arte, o presente projeto pretende investigar o papel da curadoria como construção de valores nos processos de legitimação, inscrição e visibilidade da obra de um artista local (Porto Alegre) no cenário artístico regional e nacional, estudar estes processos na trajetória da artista Vera Wildner, entender de que forma a questão centro-periferia interfere no trabalho de curadoria e no papel legitimador da obra de uma artista. Também se propõe sugerir alguns caminhos que possam auxiliar no desenvolvimento e ampliação do reconhecimento no campo da arte gerando material para futuras pesquisas e documentação para facilitar um processo de historicização; investigar os critérios, procedimentos e caminhos que funcionam como parâmetros para uma classificação ou inscrição do trabalho de um artista no campo da arte e a partir do estudo de caso busca estabelecer uma metodologia possível para um maior reconhecimento da obra da artista Vera Wildner.

Para sanar tais questões foi realizado 05 entrevistas com agentes que atuaram na cena local de Porto Alegre nos anos 80 e 90 e abordando questões sobre o sistema de arte, sua constituição, os agentes, os papéis da curadoria, a cena artística de Porto Alegre naquela época e a relação da cena local com o centro cultural do país. Também foram consultados documentos do acervo da família da artista Vera Wildner na tentativa de traçar a sua trajetória e identificar os encontros e as conexões que ela estabeleceu com os agentes culturais durante sua carreira e como o papel da curadoria foi desempenhado neste percurso.

Em decorrência da pandemia da COVID-2019, o acesso às bibliotecas e centros de documentação ficaram inviáveis e a bibliografia ficou limitada às que foram possíveis acessar via web e às publicações do acervo particular. Por muita proximidade com a família da artista estudada foi possível ter acesso a toda documentação da trajetória da artista, bem como algumas de suas obras.

No primeiro capítulo é apresentado uma análise da trajetória da artista pelo viés da produção, destacando a sua formação e a sua atuação no campo profissional, averiguando o que lhe proporcionou a inscrição, a visibilidade e legitimação na cena local de Porto Alegre no período compreendido entre anos 80 aos 2000, destacando sua rede de relações e as articulações no sistema que a projetaram artisticamente. Alguns locais importantes da cena de Porto Alegre que fizeram parte da vida da artista como o Atelier Livre e o Instituto de Artes são destacados e comentados, além de trabalhar o circuito comercial através das galerias de arte que tiveram forte protagonismo na época. Para entender este cenário e suas mudanças são usados como referência Ana Albani de Carvalho, Blanca Brites, Felipe Caldas, Icléia Borsa Cattani e Maria Amélia Bulhões e entrevista com Marga Pasquali, Nei Vargas, Paulo Gomes e Vera Pelin.

A visibilidade e a circulação, bem como as exposições de arte e as redes de relacionamentos da artista Vera Wildner são tratados no segundo capítulo que aborda questões da curadoria dentro do sistema de arte pelo viés da circulação, destacando a sua participação no circuito expositivo, averiguando como as exposições lhe proporcionaram visibilidade e legitimação na cena local de Porto Alegre no período compreendido entre anos 80 aos 2000/2010, evidenciando sua rede de relações. Aborda também o contexto, o surgimento de novas instituições culturais, a virada profissional, o surgimento de um novo circuito no cenário local. Para entender a circulação de um artista pelo sistema ou entre cenas artísticas até um reconhecimento a nível nacional é tratado as ações legitimadoras e inscricionistas no sistema de arte, onde a atuação do curador e o papel da curadoria estão alinhados a um conceito de atuação híbrida dentro do sistema, que trabalha como uma estratégia para a validação do trabalho do artista além de apresentar outras definições do ofício do curador tratado por vários autores, curadores e entrevistados como Cauê Alves, Marília Panitz, Ramirez, Raymonde Moulin, Nei Vargas, Carvalho, Pelin, Madzozki, Rifki, Lisete Langnado e Paulo Gomes. E o papel da curadoria nas instituições como parte deste processo de visibilidade.

O papel da curadoria na construção das narrativas históricas com o conceito de Moacir dos Anjos sobre narrativas construídas como recortes da realidade operado por agentes e curadores foi uma questão que estimulou a pesquisa e o resgate da obra da artista Vera Wildner.

E ainda a questão centro-periferia, considerando São Paulo e Rio de Janeiro como centro e Porto Alegre, como periferia é trabalhada a partir dos depoimentos de Paulo Gomes, Vera Pellin, Nei Vargas, Angélica Moraes, Liliana Magalhães todos via

entrevista, além de averiguar o papel da curadoria para conectar estes circuitos e o de outras cenas culturais.

Ao final uma reflexão sobre a trajetória da artista e o papel da curadoria em relação ao seu local de atuação e seu contexto histórico e a citação de estratégias possíveis como uma aposta para um resgate da obra de Vera Wildner através da curadoria.

## **1. Uma trajetória, uma instituição, um atelier galeria e muitos amigos**

A trajetória de um artista e seus processos de legitimação no sistema de arte e inscrição na historiografia da arte dependem de uma rede de relações entre os agentes no campo artístico. Os processos de legitimação das obras de arte e dos artistas se constroem nesta trama com articulações dos agentes do sistema e do mercado. Cada agente influencia de forma complementar e atuam em conjunto nas instâncias de produção, distribuição e consumo de arte.

Neste capítulo analisaremos a trajetória da artista Vera Wildner pelo viés da produção, destacando a sua formação e a sua atuação no campo profissional averiguando o que lhe proporcionou a inscrição, a visibilidade e legitimação na cena local de Porto Alegre, no período compreendido entre anos 80 aos 2000, evidenciando sua rede de relações e as articulações no sistema que a projetaram artisticamente.

Vera Wildner (1936-2017) pertence a uma geração de artistas pintores, que marcaram presença na cena cultural de Porto Alegre. Sua trajetória se inicia quando ingressa em 1956, no antigo curso de Pintura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Naquela época, o Instituto era um órgão autônomo do Ensino Superior do Ministério da Educação e Cultura. Vera Wildner permaneceu até 1960 faltando concluir apenas uma disciplina. Em 1978, retoma seus estudos, faz uma adaptação curricular devido a vinculação do Instituto de Artes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concluindo sua formação em 1980. Assim, Vera frequenta o IA em duas épocas distintas em sua formação. Na primeira temporada, a artista foi aluna dos professores e artistas Ado Malagoli, Aldo Locatelli, Fernando Corona, João Fahrion, Alice Soares, Cristina Balbão e teve como colegas os artistas

Paulo Porcella, Joaquim da Fonseca, Léo Dexheimer, Yeddo Titze durante o primeiro ingresso. (BRITTES, 2014)

*“(..)um professor, ou um artista que ser forma na universidade e faz carreira acadêmica, naturalmente já tem um espaço de visibilidade e legitimação.” (GOMES, 2020<sup>1</sup>)*

Segundo Caldas (2014), a partir dos anos 80 a formação universitária passou a ser um ponto de referência entre os que iniciavam no meio artístico de Porto Alegre, sendo um importante centro de legitimação e poder dentro do sistema da arte local, principalmente nos últimos anos com as iniciativas que promoviam a reflexão, a pesquisa, os seminários e a produção em arte. Com o surgimento do curso de especialização em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis na PUCRS nos anos 80, os cursos de pós-graduação em Artes Visuais na UFRGS (1990) e o curso de doutorado (1998), há um crescimento na sua influência dentro do sistema, além de qualificar ainda mais a produção artística local.

A importância da academia e seu caráter seletivo é comentada pelo filósofo Bourdieu quando se refere ao seu poder legitimador, compara seu lugar como semelhante ao da igreja, no que diz respeito ao que deve ser considerado consagrado e o que deve ser esquecido; por Nei Vargas<sup>2</sup> ao comentar na entrevista que devido a sua grande importância no sistema, ela interage de forma benéfica, mas também de forma prejudicial quando define um auto discurso de excelência com poder de inclusão e exclusão das produções; e por outra entrevistada Vera

---

<sup>1</sup> Depoimento cedido por Paulo Gomes à autora na entrevista em junho de 2020.

<sup>2</sup> Ney Vargas é mestre e doutorando em História, Teoria e Crítica no PPGAV/UFRGS. Desenvolve pesquisas em que analisa o desenvolvimento do sistema da arte em meio a processos macroestruturais, destacando a atuação de agentes e instituições surgidos nas últimas décadas no Brasil. Depoimento concedido à autora na entrevista em junho de 2020.

Pellin<sup>3</sup>: *“Não é o artista que se legitima através da universidade, é a universidade que faz o artista. (...) através dos seus professores, pesquisadores e historiadores.”*

O vínculo com a universidade garantiu um ingresso legítimo a carreira de artista da artista VW, alguns encontros com agentes oriundos da academia também lhe proporcionaram legitimação e visibilidade no meio artístico, mas não garantiu um processo de permanência no sistema através da historicização do seu trabalho com citações, pesquisas e publicações referentes a sua produção. Que ao longo da pesquisa tentaremos averiguar os motivos, pois seu nome é pouco ou quase nunca é citado nas publicações consultadas<sup>4</sup> sobre a produção artística local.

Outros espaços de formação também foram relevantes no meio artístico a partir dos anos 80 como o Instituto Goethe, no qual promovia palestras, cursos e mantinha uma biblioteca atualizada e o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Como espaço de formação além da academia, o Atelier Livre fazia este contraponto e equalizava as influências na formação dos artistas. Além destes, Vera Pellin destaca o Torreão, na década de 90, como uma iniciativa que criou possibilidades de encontros e conexões. Criado em 1993, dirigido por Jailton Moreira e Élide Tessler, era um espaço de atelier que buscava promover a reflexão e a prática em arte contemporânea, além de propor intervenções de artistas convidados de várias partes do país, fruto da parceria com o PPGAV e o IA e os festivais de arte promovidos pelo Atelier Livre, que traziam artistas para seus eventos e onde o artista vinha à cidade para realizar uma palestra, uma oficina ou um curso no Atelier Livre e aproveitava sua estada para produzir uma instalação neste espaço. O

---

<sup>3</sup> Vera Pellin produtora cultural, ex-diretora do Atelier Livre (1989-93), ex-coordenadora de Artes Plásticas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre(1995-96), ex-diretora do IEAV (2011-2014) e ex-presidente da Associação Chico Lisboa (2012-2014).

<sup>4</sup> Referente às publicações que foi possível acessar. Ver bibliografia.

Torreão também promoveu debates e encontros entre pesquisadores, artistas, estudantes, se consolidando como espaço para arte contemporânea.

### **1.1 O Atelier Livre: uma influência na carreira da artista e na cena cultural.**

O Atelier Livre do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre nos anos 80, 90 e 2000 promovia anualmente exposições compostas por júri ligado a propostas contemporâneas, além de promover o intercâmbio convidando um artista de outro estado por semestre. O projeto mais relevante em termos de circulação e visibilidade foi o *Festival de Arte Cidade de Porto Alegre*, onde ocorriam workshops, oficinas, palestras, exposições com artistas do Rio Grande do Sul e de outros estados. Também promoveu o *Simpósio de Artes Plásticas*, um fórum de discussão das questões emergentes da produção e reflexão do fazer artístico e ainda alguns seminários por onde a pesquisa referente ao campo circulava através do evento e de seus anais.

Vera Pellin enfatiza a importância da figura do gestor público na atuação da cena artística, conta que nos anos 80 e 90 o Atelier Livre, na qual foi diretora e desenvolveu parcerias com instituições culturais, galerias, prefeituras criando projetos que oportunizaram a circulação, o encontro e a troca entre os artistas e os demais agentes, como simpósios, festivais e exposições itinerantes. Reforça que as instituições culturais têm o poder de estabelecer conexões entre cenas culturais diferentes e que hoje não promovem tanto quanto deveriam.

O Atelier Livre foi uma instituição que permitiu relações profissionais e de amizades, além de algumas articulações com agentes do meio e muita visibilidade

para a artista Vera Wildner. Recém graduada na universidade ingressou no Atelier Livre como professora de pintura. O Atelier Livre teve forte influência na sua trajetória como docente e como artista. Anualmente, os professores realizavam uma exposição individual no centro cultural e a partir delas surgiram novos convites para exposições, além da grande circulação de público que a instituição promovia. Em 1987 realizou uma individual de pinturas na Câmara Municipal inaugurando a Semana de Arte de Porto Alegre. Foi a partir das oportunidades geradas pelas gestões da instituição que a artista pode itinerar com sua obra pelo interior do Rio Grande do Sul e também pelo exterior, com as exposições coletivas no Museu de Arte de Girona<sup>5</sup> (1998) e no Centro Cultural Recoleta<sup>6</sup>, Buenos Aires (1997) e uma individual Casa do Brasil em Madrid (1998).

*“A Vera naquele tempo tinha um trabalho com muita visibilidade. A Vera tinha um espaço de visibilidade que era o fato de ser professora do Atelier Livre, no período que o Atelier Livre ainda estava vivendo, um momento bom. Ele era uma instituição de referência, tanto que nós entrávamos no sistema das artes sendo alunos do Instituto de Artes e do Atelier Livre.” (GOMES, 2020<sup>7</sup>)*

Neste relato de Paulo Gomes<sup>8</sup> é possível notar a influência do Atelier Livre nos anos 80 e 90, como uma instituição de formação em arte com prestígio e

---

<sup>5</sup> Exposição Coreções/Víceras Sentimentos. Museu D'ARt, Casa de Cultura de Girona, Girona, Espanha. Participaram os artistas brasileiros: Ana Isabel Lovato, Ana Luz Pettini, Anete Abarno, Carmem Vieira, Claudio Ely, Dayse Viola, Gisele Menezes, Mara Caruso, Miriam Tolpolar, Neusa P. Sperb, Niura Legramante, Sônia Möller, Suzana Campozani, Vera Wildner e Virgínia Quites.

<sup>6</sup> Exposição Orientadores e Alunos produção de 1997 Atelier Livre, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

<sup>7</sup> Depoimento concedido por Paulo Gomes em entrevista à autora em junho de 2020.

<sup>8</sup> Artista visual, professor, historiador e crítico. Doutor em Artes Visuais (UFRGS - 2003), Pós-Doutorado (CIEBA – Universidade de Lisboa - 2017). Professor Associado no Instituto de Artes – UFRGS. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Setor de Acervo Artístico (Instituto de Artes – UFRGS). Membro da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte, do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte e da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

colocada em pé de igualdade como o Instituto de Artes da UFRGS. E o fato de ser professor desta instituição forte garantia a legitimidade e a visibilidade dentro do sistema.

*“O Atelier Livre era obrigatório na nossa vida, os festivais de inverno eram obrigatórios na nossa vida. Eu tive curso com Lenir de Miranda, eu fiz curso com a Maria do Carmo Seco, eu fiz cursos fantásticos no Atelier Livre. E a Vera fazia parte deste grupo, era um grupo que tinha imensa visibilidade. Dos professores do Atelier, a Vera, talvez, fosse a artista que tivesse mais visibilidade naquele momento.”* (GOMES, 2020)

Era no Atelier Livre que os encontros aconteciam, sendo referência na cidade. As pessoas do meio circulavam por lá, pois oferecia um ambiente ideal para o networking e para atualização do conhecimento. Muitos artistas e alunos do IA utilizavam as oficinas, principalmente de gravura, para suas produções, aproveitando o equipamento e o apoio dos gravadores. Naquela época era importante a presença física nos eventos e nos seminários, uma vez que a comunicação ocorria de forma diferente, quando não havia internet, google e redes sociais. Os *Festivais de Arte da Cidade Porto Alegre* promovidos pelo Atelier Livre eram uma forma de reciclagem de linguagem e técnicas, constituído por cursos, oficinas e seminários com professores, artistas e críticos de arte vindos de diversos pontos do país e do exterior, provocavam movimento e intercâmbio na comunidade artística local. (BRITTES, 2007).

Vera Wildner participava ativamente dos eventos<sup>9</sup> do atelier fazendo cursos, frequentando os seminários, participando das exposições, e dos projetos lançados pela secretaria além do envolvimento com seus alunos, suas exposições e seu grupo de colegas artistas. Entre eles, colegas que tiveram importância na sua carreira (os nomes estão sublinhados) sendo jurados, gestores e artistas e os demais colegas: Ana Luz Pettini, Ana Isabel Lovatto, Anestor Tavares, Anete Abarno Peres, Blanca Brites, Carmem Silva Moralles, Carmem Vieira, Cláudio Martins Costa, Cláudio Gilberto Ely, Clara Izabel Ibias, Clébio Sória, Danúbio Gonçalves, Dione Greca Moraes, Daisy Viola, Eleonora Fabre, Georgina Soares Kren, Gisele Menezes, Iracema Cafruni, Jane Cravo Souza, José Armando Varga Almeida, Lenir de Miranda, Mara Caruso, Maria do Carmo Seco, Maria Conceição Menegassi, Marisa Veeck, Miriam Tolpolar, Neusa Poli Sperb, Niura Legramante, Paulo Peres, Paulo Porcella, Rosane Reis, Solange Vignoli, Suzel C. Paes, Sonia Moeller, Tânia L. Moura, Ubirajara Lacava, Vera Pellin D'Ávila, Virgínia Quites, Wilbur Olmedo e Wilson Cavalcanti.

Destes colegas Jane Cravo Souza<sup>10</sup> e Eleonora Fabre<sup>11</sup> escreveram textos para suas exposições individuais, Jane Cravo Souza também convidou a artista para uma exposição no Museu de Porto Alegre, Ana Luz Pettini foi sua grande incentivadora e mais tarde como Coordenadora de Artes Plásticas do Município

---

<sup>9</sup> Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (1986): desenho de observação com Carlos Fajardo; VII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (1993): Assemblage, suas técnicas e seus Significados com Norval Baitello e Questão Figurativa na Pintura com Chico Cunha. XI Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (1997) A sintaxe e Semântica das Cores com Célia Maria Antonacci Ramos e Taller de La Luz co Eugênia Balcells. Exposição 25 Anos Atelier Livre(1986), Exposição Atelier Livre 30 anos professores 2ª e 3ª Década (1991)<sup>10</sup> Arte Porto Alegre Montevideo - Artistas Contemporâneos (1996), Projeto Pintura do Muro da Mauá (1996), Projeto Out-Door no XI Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (1997). Foi júri de seleção e premiação do VII Salão de Pintura Cidade de Porto Alegre (1996), VIII Simpósio de Artes Plásticas - Tecnologia na Arte: Obras Sensibilidades (1998) evento do XII Festival de Arte. Exposição Lito In Vitro (2005).

<sup>10</sup> Jane Cravo Souza especialista em Artes Plásticas, professora de História da Arte e ex-diretora do Atelier Livre e ex-diretora do Museu de Porto Alegre.

<sup>11</sup> Professora do Atelier Livre e artista

realizou vários convites de exposições à artista, inclusive fez parte do júri de premiação *I Prêmio Açorianos de Artes Plásticas* (2006) junto com outra colega Blanca Brittes, no qual a artista recebeu o prêmio na categoria de pintura.

Os diretores da instituição durante sua contratação foram Aglaé Machado de Oliveira (1981), Angela Rosa de Souza (1983), Ana Luz Pettini, Dione Grecca Moraes (1985), Roberto Valfredo Bicca Pimentel (Tatata Pimentel) (1983), Solange Vignoli (1987), Vera R. Pellin D'Ávila (1989 - 1991), entre outros.

E alguns nomes de artistas, historiadores e críticos locais e oriundos do centro do país circularam pelos eventos do Atelier Livre nas décadas de 80 e 90: Ronaldo Britto, Beatriz Milhazes, Plínio Bernhardt, Irineu Garcia, Maria Lídia Magliani, Hudnilson Jr., Karin Lambrecht, Rochelle Costi, Otto Guerra, Mário Cladera, Carlos Fajardo, Richard P. L. de Souza, Hamilton Galvão, Adriana Calcanhoto, Regina Silveira, Marcos Lontra, José Alberto Nemer, Nestor del Pino, Dudi Maia Rosa, Luiz Ernesto Moraes, Mario Ramiro, Rodrigo Naves, Paulo Herkenhoff, Ana Barros, Angelica Moraes, entre outros.

Figura 1 – Funcionários do Atelier Livre de 61 a 91



A constante formação era uma preocupação da artista que acompanhava e frequentava os cursos promovidos pelo Atelier Livre durante os Festivais de Arte da Cidade e também os seminários e os simpósios, tanto na área da educação quanto na de artes plásticas. A Casa do Artista Plástico Rio-Grandense, na qual era associada promoveu o Ciclo de Palestras *Crítica & Arte* (1978) com Aldemir Martins, Ubirajara M. Ribeiro, Luiz Paulo Baravelli, Jacob Klintowitz, Zorávia Bettiol, Vera Chaves Barcellos, Otávio Pereira e Danúbio Gonçalves, onde participou como ouvinte. Também participou do *2º Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais* promovido pela Associação Chico Lisboa, MARGS e Secretaria de Cultura - SEC RS com coordenação de Evelyn Berg loschpe e Liana Timm e do *II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas*<sup>12</sup> promovido pelo IEAV com destaque na figura de José Luiz do Amaral, diretor do Instituto, do *IV Congresso Brasileiro de História da Arte* (1990) e do curso *Por uma Filosofia da Criação* (1998) promovidos pelo IA UFRGS. Além do *Seminário Internacional Utopias Latino-americanas* (1997) da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul em parceria com a UFRGS e do workshop *O Processo Criativo* (2005) ministrado pelo professor Charles Watson no Santander Cultural.

Como forma de ampliar sua renda, Vera Wildner também ministrava aulas de pintura no mesmo atelier de Luiz Barth junto com Plínio Bernhardt, Alice Brüeggmann e Luiz Assis Brasil. O encerramento das atividades deste atelier, estimulou a artista a abrir seu próprio espaço para continuar ministrando aulas além do Atelier Livre. Fundou em 1982, no casarão localizado na rua Quintino Bocaiúva que pertencia à família, o Atelier Estágio Armazém de Arte, rebatizado

---

<sup>12</sup> Estes encontros promoviam a circulação e o intercâmbio entre os agentes dos países latino-americanos, gerando maior circulação e conexões.

posteriormente como Atelier Galeria Estággio<sup>13</sup> (1983-2017). Neste espaço além de servir como atelier da sua própria produção, o atelier promovia exposições mensais com vários artistas e alguns alunos, além de cursos que eram ministrados por seus colegas e artistas convidados como Alice Brüeggmann, Britto Velho, Magliani, Plínio Bernhardt e mais tarde por outros artistas como Bina Monteiro e Beth Gloeden promoveram cursos temporários.

A trajetória como docente influenciou também a trajetória dos artistas que estudaram com ela, proliferando seus conhecimentos em pintura e formando uma nova geração de artistas. Entre eles Ubiratã Fernandes, Ena Lautert, Cris Rocha, Susana Luft, Ana Mähler, Silvia Brum, Gladys Gayer, Carmem Medeiros, Lucy Copstein, Ana Rowe, Angela Zaffari, Irene Ludwig entre outros<sup>14</sup>.

Figura 2 – Vera Wildner no Atelier Galeria Estággio em 1982.



---

<sup>13</sup> Um estudo de numerologia fundamentou a troca de nome.

<sup>14</sup> Não foi possível acessar os documentos do Atelier Livre durante a pesquisa devido ao isolamento social e o fechamento das instituições devido a pandemia de Covid-19.

## 1.2 Produção, pintura e galerias de arte.

Os anos 80, no que se refere à produção, são marcados pelo foco na pintura. No Brasil, após a “morte da pintura” ser decretada nos anos anteriores, neste período ocorria o fenômeno do retorno da pintura e teve como representação emblemática a exposição “Como vai você geração 80?” realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Já em Porto Alegre, Caldas (2014) defende não um retorno da pintura, pois constatou que aqui nunca houve uma morte dela, mas sim uma produção que propôs uma atualização da linguagem a partir dos jovens artistas.

*“O que ocorreu, em parte, com um grupo de artistas que naquele momento em sua maioria eram chamados de “jovens”, foi a respeito destes dados, fato de serem responsáveis por introduzir uma renovação da linguagem pictórica e artística em Porto Alegre, que já havia sido renunciada pelo grupo Nervo Óptico e pelo Espaço N.O. Assim sendo, fomentaram uma discussão sobre os próprios limites da arte e um rompimento com possíveis concepções puristas sobre as linguagens específicas (pintura, escultura, gravura, etc..) vigentes entre nós. Aí está um ponto chave em minha argumentação: a introdução de novas concepções artísticas não eliminou as anteriores; elas passaram a conviver e mesmo a dialogar. A negação de uma geração de pintores/artistas em oposição a uma postura conceitual – tal como é descrita por alguns autores quando estudamos sobre “retorno da pintura” em âmbito internacional e mesmo nacional – talvez não faça sentido entre nós, pois, reitera-se, não houve uma dominação conceitual ou de tendências conceituais em Porto Alegre, para posteriormente uma geração de artistas a repudiar. Elas passam a conviver, discutir e dialogar.” (CALDAS, 2014)*

Em termos de produção, Icléia Borsa Cattani (1995) desenvolveu uma pesquisa voltada para a produção artística da época e sua circulação e consumo. Constatou uma produção mais tradicional com tendência figurativa de cunho acadêmico e ao mesmo tempo uma produção que volta com força a materialidade e a predominância da figura humana e as questões do corpo com abordagens múltiplas e de cunho expressivo/crítico de forma recorrente, mas também com representações de interiores, paisagens e objetos meio fantásticos.

Blanca Brites (2007), destaca como características marcantes da época a pluralidade, diversidade e auto-referenciação na linguagem artística além da “volta pelo prazer de pintar”.

A artista Vera Wildner neste contexto estava vinculada a uma produção em pintura, recém formada pelo Instituto de Artes em 1980, neste período produziu pinturas de paisagens que ficavam entre o figurativo e a abstração e empregava a técnica de veladura com tinta à óleo. Curiosamente as obras encontradas em casa de leilão são deste período.

Figura 3 – Sem título, 1986, o.s.t



Figura 4 – Sem título, 1987, o.s.t



*“E o trabalho da Vera, ele tava dentro de toda uma questão da pintura daquele período dos anos 80 e 90, uma pintura que era uma pintura bidimensional, mas que arriscava algumas coisas da tridimensionalidade. Um pintura que não era figurativa, mas também não era abstrata. Trabalhava numa espécie de meio de caminho entre as duas coisas.” (GOMES, 2020<sup>15</sup>)*

A pintura de Vera Wildner se transformou nesta década passando de paisagens quase abstratas para uma pintura com sobreposição de camadas, inserção de símbolos e ícones vinculados à cultura budista, observados na série Oração (Fig.5-8) e na série Manuscritos (Fig.9-14), aqui a paleta se mantém com o azul, o marrom e o dourado, a escrita começa a fazer parte da pintura, como cartas, mensagens escritas com ideogramas, a cruz surge neste período como um elemento recorrente em sua produção e se torna mais presente a partir das produções no final dos anos 90, sendo explorado até as produções mais recentes.

---

<sup>15</sup> Depoimento concedido por Paulo Gomes em entrevista à autora em junho de 2020.

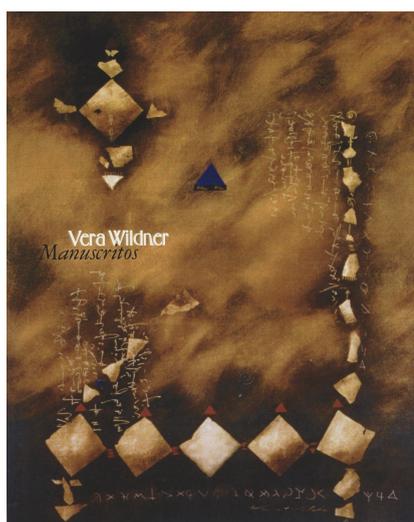
Estas transformações no plano pictórico desencadeiam um processo híbrido na sua pintura que agrega novos elementos e novas mídias, com mais ênfase no final dos anos 90 e 2000.

Nos anos 90, Carvalho (2007) caracteriza a produção a partir de três questões que se manifestam: trabalhos que trabalham aspectos da gênese da obras; expansões, migrações e contaminações entre categorias e procedimentos; e obras efêmeras e trabalhos relacionados a não permanência da obra. E ainda um destaque da produção de instalações artísticas. A contaminação de processos e a expansão do objeto artístico para o espaço pode ser percebido na produção da artista, na qual começa a inserir outros elementos na pintura, através de colagens e a produção de objetos como parte do processo e que foram exibidos nas exposições a partir dos anos 2000. Paulo Gomes comenta uma exposição das individuais que a artista realizou no MARGS com obras dentro das questões da pintura dos anos 80 e 90, com grande repercussão no público.

Figura 5, 6, 7, 8 – exposição Oração, 1993, MARGS



Figura 8 e 9 – convite da exposição Manuscritos e obra sem título, 1993, o.s.t, 180x150cm



Figuras 11,12,13, 14 – exposição Manuscrito, 1993, Madrid, Espanha

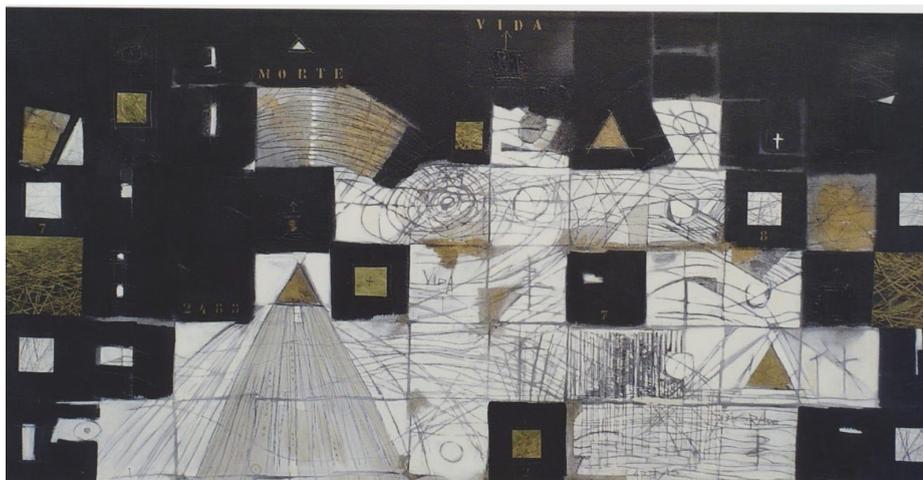


A produção da artista Vera Wildner, desde a morte do pai, passou a refletir sobre as questões de vida e morte e também por influência da filosofia budista na qual teve uma forte aproximação. Neste período é possível notar estas alterações em seu trabalho referente a mistura de elementos na pintura, conforme já defendi em publicação anterior:

*“Para Vera Wildner e o pensamento budista, a morte é apenas um começo, parte de um ciclo que evolui e está em constante transformação. Este pensamento permeia a maior parte da produção da artista, principalmente após a morte do pai, quando a artista passa a trabalhar com o tema. O conjunto da obra de Wildner está carregada de misticismo e simbolismo, apresenta uma narrativa fruto da sua própria crença e do mito da morte.” (Lau, 2020)*

*“Vera Wildner em sua trajetória manteve-se sempre a par das inovações da arte contemporânea, o que pode ser constatado através de suas instalações, de seus livros de artista, na forma como tem interpretado os materiais utilizados. No entanto, a artista permanece fiel à sua busca artística trabalhando com as questões que a motivaram desde sempre.” Blanca Brites (2014)*

Figura 15 – *Silêncio*, 2002, série *Silêncio*, técnica mista, 100 x 200 cm.



A pintura da artista se torna mais híbrida e dialoga com objetos, sua produção extrapola os limites da pintura, utiliza colagens, fotografias, tecidos, produz livro de artista e bilhetes escritos pelo público em uma das exposições, também sobras de materiais da mãe modista e do pai alfaiate apresentadas na exposição *O Fim é o Começo* de 2010.

Figura 16 – Série *o Fim é o Começo*, 2010, materiais diversos, 20x40cm cada.



Outra característica dos anos 80 foi o reconhecimento quase que imediato de jovens artistas pelo sistema de arte. Várias oportunidades foram dadas através dos salões de arte se caracterizam por ter este perfil de lançar jovens artistas, de uma iniciativa do MARGS para dar mais visibilidade aos jovens artistas no seu espaço institucional e a galeria Arte & Fato, que se especializou em comercializar e promover esta faixa etária.

Vera apesar dos seus 40 anos, concluiu sua formação neste período. Era jovem artista, apesar de não ser jovem na idade. Mesmo com uma personalidade mais introspectiva, teve uma boa inserção e legitimação na cena local por sua atuação no Atelier Livre e pelo seu trabalho na área da pintura uma das grandes questões da época.

Os anos 80 também foi marcado por uma forte influência do mercado de compra e venda de obras de arte e das galerias na legitimação dos artistas locais. O sistema regional de arte do RS tinha vivido o boom das galerias de arte de qualidade. Angélica Moraes cita alguns agentes e galerias atuantes nos anos 80 no sistema do Rio Grande do Sul, na época em que escrevia uma coluna semanal sobre artes visuais para o jornal Zero Hora. Entre eles Tina Zappoli e Décio Presser da galeria Tina Presser, Maria Helena Webster da galeria Cambona e Renato Rosa da galeria Independência. Estes agentes protagonizaram a cena de Porto Alegre com uma forte preocupação cultural e formação de público.

A galeria Tina Presser foi a que projetou artistas e a galeria para fora do estado ao associar a estratégias de lançamento nacional para artistas jovens, foi assim com o lançamento do artista Leonilson pela galeria Luisa Strina em São Paulo, galeria Thomas Cohn no Rio de Janeiro e galeria Tina Presser simultaneamente. Além de Leonilson a galeria da Tina Presser (hoje Tina Zappoli)

representava artistas de prestígio como Iberê Camargo de reconhecimento nacional, no qual também utilizou a estratégia anterior de lançamento de artista, Vasco Prado e Xico Stockinger de reconhecimento da cena regional e artistas mais contemporâneos como Milton Kurtz e egressos do Nervo Óptico.

A galeria Gambona atuava com nicho de artistas históricos (Malagoli e Locatelli) ou consagrados (Carlos Tenius e Britto Velho) e teve um ótimo programa de publicações de catálogos de artistas, era a única que se preocupava com uma publicação que perdurasse no tempo. (MORAIS, 2020) A galeria Arte & Fato era especializada em lançar jovens artistas e ainda as galerias Bolsa de Arte, Singular, DaVera Espaço de Arte, Agência de Arte, Delphus, Alencastro Guimarães, Kraft, Masson, Cambalache, Clube do Comércio.

Vera Wildner expôs nas galerias Bolsa de Arte (1980), Arte & Fato (1992) e na Agência de Arte (em uma coletiva de 1997), Espaço Aberto (com a exposição Projeção 89 organizado pela AGAS no MARGS, em 1989,). E ainda podemos adicionar a esta relação a galeria Eucatexpo (1976) embora esta tenha sido anterior a década de 80.

Segundo a galerista Marga Pasquali<sup>16</sup>, nos anos 80 era muito diferente, a internet recém estava entrando no Brasil e não era acessada pelo grande público, a divulgação era do jeito antigo, mais lenta, os artistas usaram suas redes de contatos para divulgar a galeria também e vice-versa. Ao longo do tempo, a galeria foi tecendo uma teia que hoje compõe o mailing da galeria. Os convites das exposições eram feitos com fotolitos, toda a documentação e os contatos que a galeria fez criaram uma história. Hoje, a facilidade para contratar um crítico ou um curador tem o seu peso. Poucos artistas tinham chances de sair de Porto Alegre ou do sul, os museus e as bienais é que tinham este poder.

---

<sup>16</sup> Marga Pasquali galerista e diretora da Galeria Bolsa de Arte.

A respeito da obra da artista Vera Wildner a galerista comenta:

*“Sempre tive o maior carinho e trabalhei, já tive na galeria, mas nunca cheguei a representar o trabalho da Vera da forma como eu fiz com outros artistas, elencando com tudo que está fazendo, foi mais informal, exclusiva não.” (PASQUALI, 2020<sup>17</sup>)*

Pela distribuição do número de galerias versus o número de artistas atuantes a conclusão da pesquisa de Nilza Dezordi citada por Caldas (2014) é que existia e ainda existe mais produção do que os canais de distribuição, relativo a compra e venda. E sempre haverá muita exclusão.

*“Os galeristas tem um papel muito importante na constituição da carreira dos artistas, porque eles não são apenas pessoas que estão envolvidas com a atividade comercial, eles fazem um trabalho de representação, muito específico na construção da carreira do artista.” (VARGAS, 2020<sup>18</sup>)*

*“A constituição de uma carreira artística depende de que ele produza e consiga vender suas obras. E isso não é só no Brasil, mas no mundo inteiro, as pesquisas apontam 70%, 80% do mercado, é destinado ao colecionismo privado.” (VARGAS, 2020<sup>19</sup>)*

Segundo Marga Pasquali o papel, da galeria é parte importante do sistema e da inserção do artista, desenvolvendo o trabalho de representação, documentação,

---

<sup>17</sup> Depoimento concedido por Marga Pasquali em entrevista à autora em junho de 2020.

<sup>18</sup> Depoimento concedido por Nei Vargas Rosa em entrevista à autora em junho de 2020.

<sup>19</sup> Depoimento concedido por Marga Pasquali em entrevista à autora em junho de 2020.

venda, exposição, feiras, museus, site e hoje o mercado digital que está cada vez mais forte, destaca que o sistema está cada vez mais profissionalizado, onde o artista precisará de toda a cadeia de trabalho.

*“O artista pode até trocar de galeria, mas um artista sem galeria é um artista sem mercado, sem tabela e sem avaliação.” (PASQUALI, 2020<sup>20</sup>)*

Os galeristas participam de feiras de arte nacionais e internacionais, canais importantes de distribuição, e que são a porta de entrada para o mercado de arte e as coleções. São eles que irão defender o discurso da obra para um comprador ou colecionador, e fazer a interlocução entre a obra de arte e o público consumidor. A relação do galerista com o colecionador se estabelece com base na confiança, fato que aumenta o seu poder de influência no sistema. (VARGAS, 2020<sup>21</sup>)

A artista, durante sua trajetória, não teve a oportunidade de ser representada por uma galeria que fizesse um trabalho de gestão de carreira. Desta forma comercializava seu trabalho em seu atelier e em algumas galerias parceiras em Porto Alegre como a Agência de Arte, Bolsa de Arte, Arte & Fato, 24 de Outubro, Espaço Aberto, Galeria Masson, Galeria Ponto de Arte Alberto, Galeria Scherer, Galeria Liana Brandão em São Leopoldo e Galeria Espaço Aberto em Novo Hamburgo . Após os anos 2000 na Galeria Gravura e na Vertente Espaço de Arte, em Porto Alegre.

A trajetória da artista inicia com a inserção no circuito artístico de Porto Alegre a partir do ingresso na universidade, nos salões de arte nos quais participou na década de 70 e no Atelier Livre da Prefeitura. Ela se legitima na cena local na

---

<sup>20</sup> Depoimento concedido por Marga Pasquali em entrevista à autora em junho de 2020.

<sup>21</sup> Depoimento concedido por Nei Vargas Rosa em entrevista à autora em junho de 2020.

medida em que se estabelece como professora de uma instituição legitimadora e impulsiona a sua carreira a partir das relações que estabelece naquele local, sendo convidada para exposições e indicada para prêmios e exposições coletivas.

Embora não tivesse um agente cultural para orientar e traçar uma estratégia, além de articular com outros agentes do meio e em outras cenas culturais, Vera não tinha um perfil de autopromoção, mas soube aproveitar as oportunidades que lhe foram apresentadas.

## **2. A visibilidade e a circulação - exposições e rede de relacionamentos**

Considerando os três pilares do sistema de arte, neste capítulo analisaremos a trajetória da artista Vera Wildner pelo viés da circulação, destacando a sua participação no circuito expositivo, averiguando como as exposições lhe proporcionaram visibilidade e legitimação na cena local de Porto Alegre no período compreendido entre anos 80 aos 2000/2010, evidenciando sua rede de relações e as articulações no sistema e como o papel da curadoria foi se instaurando nesta cena.

Os artistas necessitam de visibilidade para ingressar ou permanecer no sistema, seja local, nacional ou internacional. Esta visibilidade é dada pela circulação do seu trabalho. Hoje ela ocorre através dos circuitos de exposições, de publicações de artigos, catálogos e livros, jornais e revistas, das galerias, das feiras de arte, das coleções e da internet. Nos anos 80 e 90 era um pouco diferente, principalmente pela forte presença dos salões de arte, que foram substituídos aos poucos por residências, prêmios e editais. Naquela época, a comunicação operava de forma distinta, onde os contatos eram feitos presencialmente e as informações circulavam através de impressos como jornais, revistas e publicações em geral, assegurando aos críticos de arte, jornalistas culturais e editores notoriedade no meio artístico. Outros agentes do sistema também se faziam presentes como gestores das instituições culturais e das secretarias de cultura, os produtores culturais, os jurados dos salões de arte, os marchands, os leiloeiros, os galeristas e no final da década de 90, os curadores, com maior presença na cena local.

*“Porto Alegre é um polo importante de legitimação de talentos para todo o país e fora dele. Poucos lugares tem a presença de forças constitutivas do sistema de arte vindas das instâncias do público, privado e comunitário que se reconhecem e se respeitam; coletivos, centros culturais, museus, academia, escolas, ateliers, associações de classe, galerias, colecionadores, críticos, bienal, mídia e público interessado.” (MAGALHÃES, 2020<sup>22</sup>)*

Nos anos 80 o circuito expositivo de Porto Alegre foi marcado pela atuação das galerias de arte e o Atelier Livre como um ponto de forte circulação através dos Festivais de Arte da Cidade, todos já comentados no capítulo anterior pelos salões de arte (Salão Jovem Artista RBS e Salão Universitário, Salão da Cidade de Porto Alegre), pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo com foco nos estudantes de artes da academia e o MARGS com uma forte atuação através do seu programa de exposições.

O Salão do Jovem Artista foi criado em 1972, pela RBS, a partir de uma iniciativa do Banrisul com o Governo do Estado. O projeto tinha o objetivo de revelar novos talentos e abriu espaço para os iniciantes, aceitava diversas linguagens como desenho, pintura, gravura, escultura, cerâmica e fotografia. O salão teve 20 edições até o ano de 2008, último ano em que foi lançado. O Salão de Pelotas iniciado em 1977, era muito disputado pelo seu prêmio e trazia artistas de outros estados. Além destes, o Salão de Santa Maria e o Salão Universitário compunham a oferta de oportunidades para os artistas.

---

<sup>22</sup> Depoimento concedido por Liliana Magalhães em entrevista à autora em junho de 2020.

Segundo Maria Amélia Bulhões (1995), estes salões não cumpriam com o “*papel de renovadores da produção artística*” fortalecendo o mercado de arte local. Seus perfis estavam voltados ao lançamento de novos artistas e focados no impulsionamento da carreira do jovem artista. Era a principal porta de entrada dentro do sistema local.

O MARGS marcou presença no panorama artístico da época, com uma agenda cultural diversificada conforme o perfil que o seu gestor. Algumas diretorias conseguiram articular um diálogo com museus em outros Estados e produzir exposições de alcance nacional. Mas eram esforços pessoais e não resultado de uma política cultural oficial e sustentada (MORAES, 2020<sup>23</sup>). Algumas exposições de destaque na instituição naquela década: *Arte Gaúcha Hoje* (1980-1983), com caráter itinerante, o *Espaço de Investigação* para propostas contemporâneas, no qual Evelyn Berg implementou durante sua gestão, para abrigar produções de jovens artistas sob a chancela do museu; a exposição *Caminhos do Desenho* (1986) foi destaque na época, como um panorama do desenho brasileiro, de envergadura nacional. A partir de 1987, o museu promoveu exposições em parcerias com outras instituições trazendo artistas de fora e também lançou o *Projeto João Fahrion*, criado para dar espaço aos jovens artistas na instituição tendo como mentor do projeto José Luiz do Amaral<sup>24</sup>.

Neste contexto, conforme os documentos consultados, a trajetória da artista Vera Wildner através da circulação do seu trabalho teve sua inscrição no sistema de arte a partir da formação acadêmica que concedeu credibilidade na participação dos salões de arte, a artista foi selecionada no IV Salão do Jovem Artista promovido pela RBS (1975), no Salão de Arte de Pelotas e Salão da Cidade

---

<sup>23</sup> Depoimento concedido por Angélica Moraes em entrevista à autora em junho de 2020.

<sup>24</sup> José Luiz do Amaral era coordenador Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural e mais tarde também coordenou os Encontro Latino Americano de Arte.

de Porto Alegre (1977), na contratação para ministrar aulas no Atelier Livre e sua visibilidade foi ancorada nesta, na seleção dos salões de arte e nas demais exposições que participou.

As exposições e os projetos promovidos pelo Atelier Livre no Centro Municipal de Cultura nos quais a artista participou, destacamos o *Projeto Outdoor* (1988), *I Semana de Arte de Porto Alegre* da Câmara Municipal, como convidada especial (1986). Naquela época, o Atelier Livre promovia cursos, debates, oficinas e exposições durante os *Festivais de Arte da Cidade de Porto Alegre*, promovendo circulação e visibilidade a partir de suas atividades, com a presença de nomes com amplo reconhecimento vindos de outras localidades, do centro cultural do país e de países vizinhos. Os festivais movimentam a cena local, criavam conexões e pontes entre os agentes, isto contribuiu para um lugar de destaque na história da arte local.

A artista também participou da coletiva na galeria Bolsa de Arte (1980), logo no início da gestão de Marga Pasquali, proprietária da galeria até os dias atuais, e da exposição *Projeção 89* da AGARGS<sup>25</sup> (Associação de Galeristas do Rio Grande do Sul), no MARGS, um evento que contou com a participação de 26 espaços comerciais de diversas cidades do Rio Grande do Sul. O evento foi financiado pela Lei Sarney<sup>26</sup> e organizado com as galerias de arte que apresentaram a programação do ano de 89 das galerias associadas, e lançamento de um catálogo (CALDAS, 2014). Ainda nesta década circulou em outras cidades como Bagé através da Secretaria do Estado, São Leopoldo<sup>27</sup> e Novo Hamburgo<sup>28</sup> com individuais em galerias de arte locais. Também promoveu exposições de seu trabalho em seu Atelier Galeria.

---

<sup>25</sup> AGARGS é fundada em 1988 com diretoria composta por Paulo Capelari, Maria Helena Webster, Leon Dziekaniak, Renato Rosa (como diretor de eventos) e Sidney Alencastro Guimarães.

<sup>26</sup> Lei Sarney, lei de incentivo fiscal, que antecedeu a atual Lei Rouanet e permitiu o acesso dos empresários como agentes atuantes no campo da cultura.

<sup>27</sup> Galeria Liana Brandão, São Leopoldo, RS.

<sup>28</sup> Galeria Espaço Aberto em Novo Hamburgo, RS.

O contexto dos anos 90 inclui o fenômeno da globalização; a inserção da internet, que interferiu na comunicação, nas relações e no campo de atuação dos agentes e alterando o modelo de legitimação dos artistas; o financiamento privado que tomou o lugar do estado ao promover a cultura, trazendo a dinâmica dos editais através de leis de incentivo<sup>29</sup> em troca de marketing cultural. O perfil das exposições e publicações mudam neste cenário exigindo uma gama de profissionais relacionados aos projetos de exposição que trouxe um destaque para a figura do produtor cultural e do curador.

A partir dos anos 90 surgiram novas instituições culturais como o MACRS (1992), a Fundação Iberê Camargo (1995) e a Bienal do Mercosul, (1997), e nos anos 2000, a Fundação Vera Chaves Barcellos iniciando pelo centro de documentação (2008), o Santander Cultural (2001), hoje Farol Santander, e a nova sede da Fundação Iberê Camargo (2008), que irão redesenhar a cena artística e a atuação dos agentes culturais.

Com a criação do mestrado (1991) e doutorado (1998) no IA UFRGS, a produção de pesquisas, seminários, congressos e eventos alteram o trânsito da comunidade artística portoalegrense, iniciando um processo de migração do Atelier Livre para as instituições citadas acima, além dos já existentes MARGS e IA, no final da década de 90 e início dos anos 2000. A exposição passou a desempenhar um papel importante e a figura do curador, com uma forte preocupação na museografia como dispositivo de ativação para novas leituras e adensamentos das camadas de sentido das obras, se torna mais presente nestas instituições. A curadoria requisitou um trabalho em equipe e incluiu outros profissionais para dar conta das novas linguagens como a instalação artística, que marcou presença forte nas exposições

---

<sup>29</sup> As leis de incentivo à cultura locais foram: Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (FUMPROARTE) criado em 1993, que possibilitou criado pela prefeitura de Porto Alegre e a nível estadual foi criada a Lei de Incentivo à Cultura (LIC RS) em 1996., esta lei permitia o uso de recursos do ICMS.

da época e demandou conhecimentos específicos sobre o espaço. Já nos eventos menores, a mesma pessoa desempenhava os vários papéis. O termo curador se tornou recorrente a partir deste contexto.

O MACRS surgiu em 1992, em um espaço provisório na CCMQ, no qual permanece até hoje, com o objetivo de pesquisar, preservar e divulgar um acervo de arte contemporânea regional, nacional e internacional, além de promover ações educativas para melhor compreensão da arte contemporânea. Constituiu seu acervo com base nas doações de trabalhos dos artistas e se destacou com o Projeto *Ciclo de Arte Brasileira Contemporânea* (1992 a 1994), no qual buscou diversidade e qualificação do acervo da instituição, através de projetos curatoriais com planejamento museográfico e articulações de diálogos entre as obras da exposição. (CARVALHO, 2007)

A Bienal do Mercosul é um dos exemplos de projetos que entrou no formato de projeto com financiamento privado e leis de incentivo, contribuiu para a inscrição de Porto Alegre em um circuito artístico que extrapolou as fronteiras regionais. Sua primeira edição foi em 1997, com curadoria de Frederico Moraes e eixo temáticos sobre identidades culturais. E hoje se encontra na 12ª edição. Transformou a cena local ao longo dos anos, profissionalizando o campo artístico e abriu mais espaço para a prática curatorial.

“(…) naqueles anos assistimos a inscrição de Porto Alegre - ainda que de forma subsidiária, algo dependente e não orgânica em relação aos especialistas e artistas locais - em novo estágio de articulação e complexidade no circuito de arte nacional e mesmo

sul-americano, algo não experimentado, até então, através de outras iniciativas.” (CARVALHO, 2007)

O Santander Cultural ficou conhecido por seus projetos de excelência que envolviam projetos curatoriais conectados ao espaço expositivo, a museografia, a publicações de catálogos, a ação educativa, os ciclos de palestras e outras atividades paralelas em relação ao que estava sendo exposto, com ações para além do espaço físico. Se tornou uma instituição preocupada com a integração e o intercâmbio entre a arte local e a de outras cenas fora do estado, promovendo ações que conectava artistas, instituições, coletivos, programas, propostas, agendas e mídias. Criou uma agenda extra oficial para os agentes vindos de fora, como artistas e curadores que visitaram ateliês, colecionadores, galerias, participaram de almoços, cafés, apresentações formais de portfólios ou consultorias e aconselhamentos. Segundo a superintendente da época, Liliana Magalhães: *“gerar intercâmbio e promover os artistas locais era uma prática intrínseca ao modelo associativo da gestão.”*

A década de 90 foi próspera para Vera Wildner, pois realizou exposições em espaços de maior legitimação no meio cultural para além do Atelier Livre, como por exemplo a exposição se estendeu do Centro Municipal de Cultura para a galeria Arte & Fato, como uma estratégia para ampliar a circulação. Ela apresenta uma instalação pictórica com telas em azul e dourado, rendendo divulgação nos jornais<sup>30</sup>. Foi convidada para participar no projeto *Acervo com Companhia - Pinacotecas Municipais* (1993) com exposição da sua série *Oração* na Sala Berta Locatelli do MARGS e a palestra *O Orientalismo e a Abstração de Wildner e Wakabayashi* no auditório do Centro Municipal de Cultura. Participa também da exposição *360° de*

---

<sup>30</sup> Jornal Zero Hora (02.09.1992) e um outro jornal que não tem identificação.

*Pintura Agora* (1992) no MACRS, com comissão curatorial, e do Catálogo 95 IEAV (1995).

A exposição *360° de Pintura Agora* ocorreu no recém inaugurado Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em 1992, com curadoria composta pelo diretor do museu Gaudêncio Fidelis e os artistas pintores Clara Pechansky, José Antônio Vieira e Plínio Bernhardt. Esta comissão buscou descentralizar o poder da instituição referente a inclusão e a exclusão de artistas e obras, considerou como critérios de seleção *“a qualidade, a contemporaneidade e a constância de cada uma das respectivas produções analisadas, e ainda a amplitude do evento”* (FIDELIS, 1992<sup>31</sup>). Foi uma exposição que buscou apresentar um panorama da pintura realizada no Rio Grande do Sul com artistas residentes no estado e produções em pintura a partir de 1990 abrangendo artistas de várias gerações, dos consagrados aos emergentes. Foi a primeira exposição com o caráter de panorama da produção pictórica do Rio Grande do Sul em um ambiente institucional segundo o texto de apresentação do então diretor do MACRS Gaudêncio Fidelis.

*“A exposição pretende oferecer um horizonte amplo e aberto da pintura realizada presentemente no Estado. Esperamos que a visão da obra de artistas de várias gerações, onde tendências possam ser identificadas, conduzida a uma leitura compreensível da atualidade da pintura no Rio Grande do Sul”* (FIDELIS, 1992)

Esta exposição legitima a obra da artista Vera Wildner como parte do grupo de artistas que trabalha com pintura no contexto do Rio Grande do Sul. A presença

---

<sup>31</sup> Texto encontrado no Cartaz - convite da exposição *360° de Pintura Agora 1992*.

de Plínio Bernhardt na comissão de curadoria revela uma possível indicação da artista, pois acompanhou de perto sua produção tanto no Atelier Livre como no seu Atelier Galeria Estággio, onde também ministrou aulas, além da participação da artista na cena cultural em outras coletivas. Participaram desta exposição Alice Brüeggmann, Alphonsus Benetti, Ana Alegria, Beatriz Balen Susin, Berenice Unikowsky, Bina Monteiro, Carlos de Britto Velho, Carlos Wladimirsky, Danúbio Gonçalves, Elton Manganelli, Eduardo Vieira da Cunha, Enio Lippmann, Esther Bianco, Franca Taddei, Frantz, Gelson Radaelli, Gisela Waetge, Glória Yen Yordi, Henrique Léo Fuhro, Iberê Camargo, Ina Fantoni, Irma Koliver, João Luiz Roth, José Luiz Pellegrin, Lenir de Miranda, Léo Dexheimer, Luiza Fontoura, Luiza Mayer, Marilice Corona, Michael Chapman, Milton Kurtz, Mirela Bolognini, Miriam Tolpolar, Paulina Eizirik, Paulo Porcella, Paula Mastroberti, Rogério Prestes de Prestes, Romanita Desconzi, Ruth Schneider, Tânia Bodarenco, Tatiana Pinto, Teresa Poester, Yeddo Titze e Vera Wildner.

Muitos dos artistas participantes foram colegas da artista no Atelier Livre e também do Instituto de Artes. A artista começa ser reconhecida pelas instituições museais num processo de legitimação na cena local e também regional se considerarmos a esfera estadual. Os documentos encontrados durante a pesquisa confirmam sua participação nas comemorações dos 40 anos do MARGS com a mostra *Arte Sul 93* (1993), que propôs uma curadoria a partir de artistas com participação efetiva no cenário das artes plásticas no RS, com produção atual, reconhecida e comentada, além da excelência e amadurecimento. A comissão de seleção era composta por artistas, professores do Atelier Livre, uma pesquisadora e um crítico de arte como: Anete Abaro, Blanca Brites, Carlos de Britto Velho, Carlos Tenius, José Luiz do Amaral, Mário Röhnelt e Nilza Hartel. E também sua

participação na exposição coletiva *25x25 O Instituto de Artes Expõe a sua História na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo* (1996), com obras de docentes, ex-docentes, alunos e ex-alunos do IA e curadoria de Mariza Carpes e Patrícia Bohrer, que vai itinerar para Buenos Aires no Centro Cultural Recoleta, no *II Porto Alegre em Buenos Aires*, uma parceria entre as secretarias de cultura de ambas as cidades.

Em 1998, a coletiva *Corações*, teve parceria da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e do Museu de Arte de Girona, promove um intercâmbio de exposições entre os artistas-orientadores do Atelier Livre e os artistas espanhóis escolhidos para compor o projeto. Foram duas exposições temáticas: *Corações/Vísceras e Sentimentos*. Uma de artistas de Porto Alegre no Museu de Arte de Girona e outra de artistas espanhóis na Usina do Gasômetro. E no mesmo ano, a artista realizou a exposição individual *Manuscritos* na Casa do Brasil em Madrid, Espanha, com texto de apresentação de Eleonora Fabre, artista e professora do Atelier Livre.

Nestas duas últimas exposições foi possível verificar uma preocupação com a circulação do seu trabalho para fora da cena local, por parte da Secretaria Municipal e da própria artista em estar engajada com este tipo de proposta.

Outro projeto importante de circulação, no qual participou entre 1996 e 1999, foi o *Enartes*. Fundado em 1994, sob a coordenação de Adair Ferreira de Souza, que buscava divulgar a produção dos artistas locais através de mostras coletivas pelo interior do estado, em outros estados e no exterior. Participavam do grupo artistas como Alice Soares, Armando Gonzales, Antonio Vieira, Gastão Tesche, Hilda Mattos, Inês Benetti, Paulo Porcella, Esther Bianco, Roberto Umansky, Ariadne Decker, Maria Pilla, Plínio Bernhardt, Velcy Soutier, Astrid Linsenmayer, entre outros.

Figura 17 – Grupo de artistas do Projeto Enartes, 1989, Santa Cruz do Sul



Na década de 2000 e 2010, os destaques da trajetória de VW são suas apresentações solo, em exposições que apresentaram pinturas e objetos compondo instalações no espaço expositivo. A exposição *Nascer/Renacer* (2000) ocorreu na sala Xico Stockinger do MACRS, com textos de Célia Maria Antonacci Ramos<sup>32</sup> e Karin Paiva<sup>33</sup>, a exposição *Silêncio* (2002), no MARGS, com texto de apresentação de Lya Luft e *Décia-Vestido de Noiva* (2006) novamente com curadoria de Célia Maria Antonacci Ramos, no MARGS.

A exposição individual *Silêncio* (2002) foi realizada nas salas negras do MARGS. Foi uma exposição de grande impacto e circulação de público segundo relatos de Paulo Gomes e Nei Vargas. Teve o texto de apresentação *As Casas das Almas de Vera Wildner*, assinado por Lya Luft. Composta por noventa oratórios, cinco pinturas inéditas e um oratório grande de 2m. A exposição é inspirada nos

---

<sup>32</sup> Célia Maria Antonacci Ramos mestre e doutora em Semiótica pela PUC SP e professora titular do DAV/CREART/UDESC.

<sup>33</sup> Karin Paiva - artista e filha de VW

oratórios encontrados comumente nas casas de seguidores da religião oriental, muito usado como elemento de suas exposições que trata de questões sobre a espiritualidade, a religiosidade e o sagrado. O conjunto do trabalho adquire um caráter ecumênico, segundo a jornalista Ana Maria Bambrilla<sup>34</sup>. Parte da exposição anterior *Nascer-Renacer* (2000) foi resgatada pela artista, que continham recados deixados nos oratórios expostos com pedidos e desejos. Para esta exposição, a artista inseriu os recados em duas novas pinturas (Fig. 18 e 19.) e apresentou um oratório grande (Fig.20) de 2m de altura, como uma forma de promover maior interação com o público. A exposição ela foi apresentada em Caxias do Sul no Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho durante o mês de outubro do mesmo ano. Uma das obras homônima a exposição foi doada pela artista ao acervo do museu, que foi reapresentada ao público novamente na exposição *O Museu Sensível - Uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS* (2014), com curadoria de Gaudêncio Fidelis. (Fig.21)

Figura 18, 19 – Sem título, 2001, série Sagrado, 100 x 200cm cada



---

<sup>34</sup> texto publicado pela jornalista Ana Maria Brambilla na edição 81, de junho de 2002, do Jornal do MARGS.

Figura 20 – Oratório na exposição Silêncio, 2002, MARGs



Figura 21 –Exposição O Museu Sensível, 2014, MARGs



A exposição *Délcia - Vestido de Noiva* (2006) foi realizada também nas salas negras do MARGs, com curadoria de Célia Maria Antonacci Ramos<sup>35</sup>. Nesta exposição foi a primeira individual da artista com uma curadoria oficialmente creditada, até então a artista organizava, produzia e elaborava suas obras sozinha no atelier e no espaço expositivo. Neste período, a presença de um curador em

---

<sup>35</sup> Texto curatorial não encontrado nos documentos da artista.

exposições museais passou a ser praticamente obrigatório. A exposição foi uma homenagem a mãe da artista que era modista e criava vestidos de noiva.

*“(...) a artista pretende homenagear sua mãe, procurando inspiração em suas memórias de infância e adolescência, quando convivia junto ao atelier de costura que funcionava na residência da família. Para realização das instalações, Vera foi em busca das noivas e debutantes que em ocasiões passadas usaram vestidos confeccionados por Délcia. Os trajes foram gentilmente cedidos para o projeto e poderão ser conferidos nas Salas Negras do MARGS, suspensos sobre pinturas veladas com moldes e móveis com objetos familiares.” (Assessoria de Imprensa do MARGS)*

A exposição revelou a constante atualização da produção da artista, no que se refere a linguagem visual, adaptou a linguagem da pintura sem deixar de atender seus referentes e sua identidade artística.

Figura 22 e 23 –Exposição Délcia Vestido de Noiva, 2006, MARGS



Em 2006 foi criado o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas<sup>36</sup> com o intuito de demonstrar reconhecimento ao trabalho realizado pelos artistas, pelas galerias, museus, instituições, fundações e pelas instituições de ensino da arte da cidade, como o Atelier Livre e o Instituto de Artes da UFRGS e se tornou o principal prêmio local até hoje. A primeira edição ocorreu em 2007 para premiar os destaques do ano anterior. Nesta edição, os prêmios foram divididos por linguagens artísticas e a artista foi indicada e agraciada com o *Prêmio Açorianos de Artes Plásticas - Destaque em Pintura* na noite festiva de 07 de maio de 2007, com a exposição *Délcia - Vestido de Noiva*. Participaram do júri de seleção Carlos Carrion de Britto Velho, Círio Simon, José Francisco Alves, Sandra Rey e Zorávia Bettiol e no júri de premiação Ana Luz Pettini, Blanca Brittes, Gisela Waetge, Justo Werlang e Marilene Pietá.

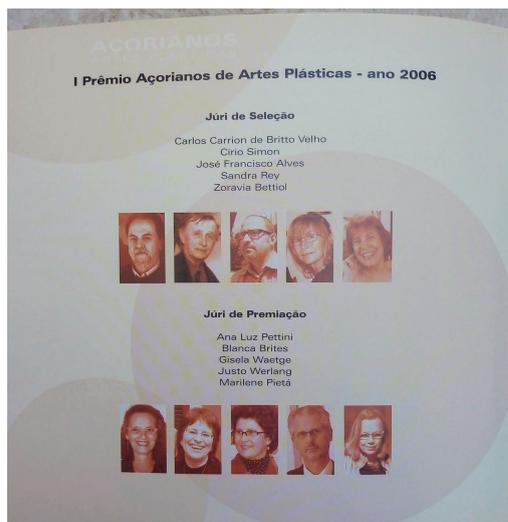
Figura 24 – página do catálogo do I Prêmio Açorianos de Artes Plásticas - ano 2006, destaque em Pintura



<sup>36</sup> Na primeira edição os artistas homenageados foram: Christina Balbão e Cláudio Martins Costa. E tiveram como destaques: Destaque do Ano: Luciano Zanette, Destaque Melhor exposição individual: Carlos Pasquetti, Destaque em Pintura: Vera Wildner, Destaque em Cerâmica: Tânia Resmini, Destaque em Gravura Cláudia Sperb, Destaque em Mídias Tecnológicas: Ana Lígia Becker, Destaque Melhor Exposição Coletiva: Grupo Passos Perdidos, Destaque Artista Revelação: Daniel Escobar, Destaque em Projeto Alternativo de Produção Plástica: Aflecha, Destaque em Curadoria de Exposição: Paulo Gomes, Destaque em Produção de Texto Publicado sobre Artes Plásticas: Mônica Zielinsky, Prêmio Especial: Artewebbrasil, Destaque Espaço Institucional: Santander Cultural, Destaque Apoio/Patrocínio: Gerdau/Petrobras.

Figura 25 – páginas do catálogo do I Prêmio Açorianos de Artes Plásticas - ano 2006,

#### Júri de Seleção e Premiação



Após o prêmio, a artista foi convidada para diversas exposições coletivas e seu nome esteve presente quando o assunto era relacionado a arte local, a arte gaúcha, a pintura ou a artistas mulheres. Para pautas mais contemporâneas como eram as realizadas no Santander Cultural ou na Bienal do Mercosul, instituições que promoviam eventos de grande visibilidade e maior circulação de agentes culturais, seu trabalho não teve a mesma oportunidade.

Em 2007 foi convidada para expor algumas obras no Projeto *Encontros com a Arte no Paço*, realizado no Gabinete do Prefeito, a convite da Coordenação de Artes Plásticas. O texto de apresentação é de Ana Luz Pettini. Neste momento VW já estava desligada do Atelier Livre após anos de dedicação. A Pinacoteca Aldo Locatelli possui duas obras<sup>37</sup> da década de 80 e 90 doadas pela artista.

A exposição *O Fim é o Começo*, na Pinacoteca Ruben Berta do Paço Municipal (2010) também a convite da Coordenação de Artes Plásticas gerida por

<sup>37</sup> Sem título, 1986, óleo sobre tela, 49x59,5cm.

Ana Luz Pettini, ex-colega de Atelier Livre. Contou com dois textos de apresentação de Beth Gloeden e Célia Maria Antonacci Ramos. Esta foi a única exposição individual da artista que foi registrada em um pequeno catálogo com imagens das obras patrocinado pela prefeitura. As Obra desta exposição foram exibidas em outras exposições coletivas posteriormente como nas exposições do MACRS<sup>38</sup> (2015, 2016 e 2018), com curadorias de Ana Zavadil e Letícia Lau, na exposição do MARGs (2014)<sup>39</sup>, curadoria de Gaudêncio Fidelis; no Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (2014)<sup>40</sup>, hoje Memorial do Rio Grande do Sul, com curadoria de Ana Zavadil; no Centro Cultural Dr. Henrique Ordovás Filho (2014)<sup>41</sup>, como artista convidada, com a curadoria de Ana Zavadil; e no Museu Pedro de Osma, em Lima<sup>42</sup>(2010) como convidada especial, com a curadoria de Letícia Lau. Na exposição de artistas mulheres *Placentária* (2018), no MACRS, participou como artista homenageada junto com as artistas Gisela Waetge, Magliani e Maria Lúcia Cattani. Também seguiu expondo com seu grupo de alunas do Atelier Galeria Estaggio todos os anos até seu falecimento.

## 2.1 A visibilidade através das publicações

As publicações são importantes por documentar e fortalecer o campo da arte, na medida em que auxilia o processo de consolidação, aumenta a credibilidade e legitimação dos agentes, dos artista e de sua obra. Também está vinculado a

---

<sup>38</sup> *A Paisagem: Vestígios, Desvios e outras Derivas* (2015), curadoria Ana Zavadil e Letícia Lau, e *Placentária* (2018) curadoria Ana Zavadil e Letícia Lau, MACRS, Porto Alegre, RS.

<sup>39</sup> *O Museu Sensível uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGs* (2014), curadoria de Gaudêncio Fidelis< MARGs, Porto Alegre, RS.

<sup>40</sup> *Horizontes (In)Prováveis da Paisagem* (2014), curadoria Ana Zavadil, Museu dos Direitos Humanos do Mercosul, Porto Alegre, RS.

<sup>41</sup> *Acumulações Sensíveis* (2014), curadoria Ana Zavadil, Centro Cultural Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul, RS.

<sup>42</sup> *Sin Fronteras* (2010), curadoria Letícia Lau, Museu Pedro de Osma, Lima/Perú.

circulação dentro do sistema. As universidades têm um importante papel neste meio editorial no que se refere a documentação, com suas pesquisas e catalogação sobre a produção de arte, pois proporcionam maior visibilidade ao trabalho do artista.

Segundo Brites (2007) nos anos 80, em Porto Alegre, circulava a revista *Guia das Artes e Galeria*, que divulgou os principais eventos e roteiros das galerias mais importantes de cada região do país. “*Ainda que indiretamente, essa forma de divulgação atuava a circulação e valorização do meio artístico rio-grandense*” (Brittes, 2007). Gomes cita ainda a revista *Arte no Brasil*, publicações locais e muito espaço nos jornais, que dava bastante credibilidade aos jornalistas. Os anais dos simpósios que o Atelier Livre realizou também contribuíram para a circulação e divulgação da produção artística local. Com a profissionalização dos espaços expositivos e as novas instituições culturais a produção local de revistas, artigos, catálogos foi ampliado.

“*Então, por exemplo, tinham muitos jornais dando espaço, tinha muita gente escrevendo e atuando*” (GOMES, 2020<sup>43</sup>)

Na última década há um forte crescimento das publicações online por serem mais baratas e mais acessíveis, auxiliando na democratização do acesso à informação e à pesquisa.

Durante a pesquisa encontramos alguns recortes de jornais e pequenas notas sobre suas exposições e as coletivas nas quais a artista participou, como a menção no *Dicionário de Artistas Plásticos do RGS* de Renato Rosa e Décio Presser, no catálogo da Associação Chico Lisboa, no Catálogo de 30 anos da

---

<sup>43</sup> Depoimento concedido por Paulo Gomes à autora em entrevista em junho de 2020.

galeria Arte & Fato, no catálogo da exposição *O Museu Sensível* (2014) e *Placentária* (2018). Nas décadas anteriores, a produção de um catálogo era demasiado onerosa para uma artista que vivia da venda do seu trabalho e das aulas e orientações em pintura, por isso investiu, mais tarde, em um site produzido pelo amigo e artista Leandro Selister, onde se preocupou em registrar e documentar seu trabalho com as exposições, os textos e as obras. VW sempre se preocupou em mantê-lo atualizado, hoje, infelizmente, não se encontra ativo por motivos técnicos.

## 2.2 O papel da curadoria na trajetória da artista

Em Porto Alegre, a figura do curador vai ganhar mais visibilidade com o surgimento das novas instituições culturais, principalmente com a Bienal do Mercosul, que colocou a curadoria em extrema evidência.

De que forma o papel da curadoria pode auxiliar o artista para uma maior visibilidade e inserção no sistema?

Nas décadas anteriores a figura do curador não era tão presente quanto é hoje, era normal um artista produzir e montar sua exposição sozinho.

*“um artista quando vai fazer sua exposição individual, ele não precisa de um curador, a não ser que ele vá fazer uma retrospectiva. Se é uma individual de produção recente, o curador é uma figura desnecessária. Ele precisa, talvez alguém que apresente seu trabalho.” (GOMES, 2020<sup>44</sup>)*

---

<sup>44</sup> Depoimento concedido por Paulo Gomes à autora na entrevista em junho de 2020.

Para Gomes o artista precisa saber o que vai ou não expor, ele não precisa terceirizar, a não ser que esta curadoria já venha engajada no início do projeto, do ponto de vista da pesquisa. O curador pode até inserir um artista no sistema, mas não é esta a função da curadoria. Em sua fala é possível perceber uma hierarquização dentro do sistema nas instâncias legitimadoras. Tendo as instituições culturais com a maior delas.

Para Angélica Moraes, a curadoria só existe a partir do fato artístico. Considera impossível um curador “fazer” um artista. O curador deve apontar o talento emergente e dar visibilidade, ampliar seu conhecimento por meio de visitas a ateliês e conversas com os artistas diante de seus trabalhos.

*“É aí que o curador aprende seu ofício, em contato direto com a criação e no entendimento das sutilezas que armam o discurso visual de cada autor.” (MORAES, 2020<sup>45</sup>)*

A galerista Marga Pasquali também concorda com este pensamento quando se refere ao auxílio que o curador pode prestar ao artista em função da sua visão sobre as instâncias de visibilidade dentro das instituições, questionando alguns aspectos da produção do artista quando ainda em produção.

Os depoimentos de Angélica Moraes e Marga Pasquali vão ao encontro do texto da Marília Panitz para o *Seminário de Curadoria em Artes Visuais*, ela comenta uma mudança da função do curador e o seu contato com o artista, acompanhando o processo de criação, afastando-se da função de árbitro para assumir uma dupla ação de curadoria e crítica.

---

<sup>45</sup> Depoimento concedido por Angélica morais à autora na entrevista em julho de 2020.

*“ Os contatos, muitas vezes, desdobram-se em mostras montadas com os artistas (eles, às vezes, também curadores). Por outro lado, o acompanhamento do trabalho dentro do ateliê, com frequência, transforma-se em um campo de troca de ideias a ponto de tornar a ação do curador em um acompanhamento crítico da obra.” (PANITZ, 2017)*

Em alguns casos, o curador pode extrapolar o campo exclusivo da exposição e tomar uma atitude estrategista, quando sente a necessidade de ampliar o campo artístico e dar visibilidade para uma produção, que muitas vezes não encontra canais para circular. (MARIZA MORKAZEL, apud TEJO, 2014).

Será que um acompanhamento crítico de um curador ou a atuação de um agente para traçar uma estratégia de carreira da artista VW pudesse ter feito a diferença no que se refere a uma projeção mais efetiva para além da cena local?

*“A questão não está no território onde a arte é produzida e sim nas conexões e no aporte econômico para realizar as ações de intercâmbio.” (MAGALHÃES, 2020<sup>46</sup>)*

Ao analisar a trajetória da artista Vera Wildner, sob a ótica das exposições, é possível perceber que a figura do curador nem sempre foi presente, e os textos escritos sobre suas obras, nem sempre foram textos críticos, eles tinham um caráter de apresentação da exposição. Outras questões como: a forte influência dos vínculos estabelecidos durante sua passagem pelo Atelier Livre da Prefeitura, e da Prefeitura de Porto Alegre, seu reconhecimento e legitimação com abrangência local

---

<sup>46</sup>Depoimento concedido por Líliliana Magalhães à autora na entrevista cedida em julho de 2020.

e regional, mesmo com algumas exposições no exterior, não foram suficientes para colocar a artista em um circuito mais abrangente; a ausência de uma representação em galerias com possibilidades de alavancar sua trajetória, embora o ótimo relacionamento com a galeria Arte & Fato, mas o perfil desta estava direcionada para os jovens artistas; e ainda as poucas publicações sobre seu trabalho e a quase ausência de catálogos de suas exposições individuais, ou mesmo de um catálogo sobre o conjunto do seu trabalho, não permitiram uma ação para além da cena local. Não foi encontrado registros de participação em editais fora do estado, ou mesmo local, apenas um início de processo para a produção de um livro da artista em 2016, que teve projeto aplicado no Fumproarte, mas sem sucesso de aprovação.

Esta presença e permanência não depende só das relações, partimos do pressuposto da qualidade e excelência da produção da artista e em constante atualização. Não se trata aqui de analisar o fator artístico da obra e sim investigar suas redes de relacionamento e a sua circulação.

Havia uma preocupação da artista em estar presente na cena cultural e de fazer circular o seu trabalho, a artista acompanhava os eventos e as exposições da cidade até onde sua saúde permitiu.

### **2.3 A visibilidade e legitimação na cena local e nacional**

Segundo a pesquisa de Diniz sobre a cena cultural local de Olinda e Recife, que são cenas locais fora do eixo, observa que os movimentos de legitimação nos circuitos culturais acontecem incessantemente através de oito instâncias legitimadoras: autolegitimação, legitimação pelos pares, pelos especialistas, pelas instituições, pelo mercado, pela mídia, pelo público e pelo ensino.

Considerando a estrutura de uma cena local fora do eixo apontada na pesquisa de Diniz e o conceito de conexão e circulação dos agentes apontados por Bourdieu, para entender um pouco melhor a trajetória da artista em relação entre a cena local e a cena nacional, como ocorrem os processos de visibilidade, legitimação e inscrição entre estas cenas?

Nei Vargas aponta várias questões importantes sobre a relação de sistema de arte regional e nacional. Percebe que o reconhecimento nacional é complexo. Mesmo para os artistas de São Paulo, o reconhecimento deles é só em São Paulo. *“Ele não acontece nacionalmente”* (VARGAS, 2020<sup>47</sup>). Outra questão importante é a arte que é legitimada por São Paulo, mas não quer dizer que tenha abrangência nacional. Para o mercado internacional é quase obrigatório ter passado pelo sistema de São Paulo.

Já Vera Pellin destaca as relações entre galerias, entre museus e entre governos, através das gestões para uma maior integração da arte local com os grandes centros ou com outros locais. Menciona a atuação de Evelyn Berg como uma das primeiras a fazer este tipo de gestão no Rio Grande do Sul, quando atuava no MARGS, relacionando Porto Alegre com São Paulo, trazendo outros artistas e outras exposições, como também fez Fábio Coutinho posteriormente. Lamenta que a atual gestão tenha um foco voltado para curadorias mais locais. Considera importante a itinerância das exposições em outras instituições culturais e a circulação, pois o museu é um importante meio de divulgação dos artistas locais.

*“Então programas de intercâmbio, hoje chamados de residências artísticas, exposições itinerantes, são importantíssimas para a valorização dos artistas locais em outros sistemas nacionais e internacionais. Se tu*

---

<sup>47</sup> Depoimento concedido por Nei Vargas Rosa à autora na entrevista cedida em junho de 2020.

*não faz este movimento, o artista não faz sozinho, não consegue. Então as instituições são responsáveis por isto.” ( PELLIN, 2020<sup>48</sup>)*

A produtora Vera Pellin conta que era através dos seminários, dos congressos e dos festivais que faziam a pesquisa e seus interlocutores circularem nos anos 80 e 90 em Porto Alegre. E reforça a importante atuação do gestor para que estes eventos pudessem ocorrer. Hoje a pesquisa também circula no meio virtual e facilita o acesso. Não é mais necessário frequentar os eventos para ter acesso à pesquisa, embora tal formato não substitua a presença física, que promove uma maior aproximação nas áreas de interesse e também a criação de conexões entre os agentes para realização de projetos.

Paulo Gomes fala dos salões nacionais da época dos anos 80 e 90 que eram as grandes instâncias legitimadoras, e faziam o papel de circulação e divulgação do trabalho dos artistas em território nacional. Cita o *Projeto Macunaíma* da FUNARTE, que teve a Icléia Cattani no júri e deram oportunidade a muitos artistas de exporem nesta galeria do Rio de Janeiro promovendo sua inserção no centro cultural do país. Destaca também o Projeto BR/80 promovido pelo Itaú na década de 80 com vários curadores e um curador local, que era a Evelyn Berger. Assim participaram do projeto Carlos Pasquetti, Ruth Schneider e Alfredo Nicolaiewsky. Blanca Brittes também menciona o *8º Salão Nacional de Artes Plásticas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde participaram treze artistas gaúchos<sup>49</sup>.

Com estes exemplos fica evidente a necessidade de um agente local para inserir artistas locais nestes eventos e na cena para fora do estado. O mesmo

---

<sup>48</sup> Entrevista cedida em junho de 2020.

<sup>49</sup> Os artistas gaúchos selecionados no 8º Salão Nacional de Artes Plásticas foram: Mário Röhnelt, Frantz, Telmo Lanes, Rogério Nazari, Willian Seewald, Karin Lambrecht e Martin Streibel.

ocorria nos salões locais, que convidam sempre um curador de fora para promover esta circulação e visibilidade como no Salão de Pelotas e no Salão de Santa Maria, segundo Paulo Gomes.

As edições da Bienal do Mercosul também geraram esta circulação, mas foram eventos para poucos. A classe artística local se mobilizou para articular eventos paralelos as bienais, aproveitando esta grande circulação como o caso do projeto, *Circuito de Ateliês*<sup>50</sup> (2005), *Essa Poa é Boa*<sup>51</sup> (2007), *Bienal B*<sup>52</sup> (2007), e *Bienal C*<sup>53</sup> (2015).

Para Liliana Magalhães esta questão de centro e periferia entre o Rio de Janeiro como centro e outros estados não existe. Reforça que a falta de conexão se dá pela falta de recursos para “azeitar essa troca”. E complementa, que na sua percepção, o Rio de Janeiro se posiciona como polo nacional, porque possui instituições que trabalham no fortalecimento da arte e suas conexões com outras cidades e países. Cita como exemplo o Instituto Inclusartiz que promove o intercâmbio cultural envolvendo artistas, curadores e pesquisadores brasileiros e internacionais. Também menciona programas independentes de residências promovidos pela Capacete, Casa Rio e ArtRio como bons exemplos de intercâmbio.

Vera Pelin, Paulo Gomes, Angélica Morais e Liliana Magalhães que atuam ou atuaram em instituições culturais nos trouxeram suas visões sobre a questão centro e periferia através do intercâmbio entre instituições para promover a arte local

---

<sup>50</sup> Ateliês de artistas se organizaram para ficarem abertos para receber o público. O projeto foi articulado com o apoio da Fundação Bienal do Mercosul que tinha um ônibus disponível para realizar o circuito com os visitantes.

<sup>51</sup>Foi idealizada por professores do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

e artistas gaúchos com a proposta de construir obras coletivas inspiradas na história do lugar e para serem expostas exclusivamente na região do 4º Distrito da capital gaúcha.

<sup>52</sup> A Bienal B surge como uma tentativa de atender essa lacuna, essa falta de artistas gaúchos na Bienal do Mercosul.

<sup>53</sup> Bienal C foi promovida pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (Chico Lisboa) como uma mostra paralela a Bienal do Mercosul.

e necessidade da circulação dos agentes. No entanto, Nei Vargas e Marga Pasquali abordam a mesma necessidade de circulação dos agentes pelo viés do mercado<sup>54</sup>, envolvendo as galerias, as feiras de arte e os colecionadores.

O papel da curadoria e suas práticas irão permear e atuar no trânsito institucional e mercadológico sempre que for apresentar a obra ao público e articular com os demais agentes para que isto ocorra com maior frequência e garanta a manutenção da obra e do artista no sistema.

Considerando estes aspectos sobre a produção da artista Vera Wildner e sua trajetória, se percebe uma atuação mais tímida em relação a estas questões, seu envolvimento nos eventos citados acima ocorreram com os salões de arte na década de 70 quando era uma jovem artista e uma participação no evento paralelo da Bienal C em 2015. Como não tinha uma galeria que a representasse a não ser ela própria e um acompanhamento crítico do seu trabalho mais presente, ou uma conexão com um agente de fora de Porto Alegre e nem participação em editais ou salões nacionais ficou difícil esta circulação acontecer para além da cena local, onde já havia reconhecimento dos pares, das instituições, do ensino e da mídia. A partir de 2010, a artista diminui sua presença nos eventos culturais da cidade por motivos de saúde, o que explica a ausência de novas articulações com o meio artístico. Neste período, a artista se mantém ativa e com uma produção de qualidade e atual no seu atelier e nas aulas que ministrava por lá, participando das exposições de finais de ano com suas alunas.

O artista ou outro agente necessita ativar sua obra para que ela permaneça em constante visibilidade, isto poderá levar, embora não assegura, a um outro nível de reconhecimento, que é o histórico. Liliana Magalhães chama atenção para o

---

<sup>54</sup> Mercado de arte definido como um sistema mais amplo defendido na dissertação de mestrado de Felipe B. Caldas (2013).

gerenciamento da carreira do artista como *“pedra de toque de solidez e constância de visibilidade da obra do artista tanto no circuito cultural como mercadológico.”*

Segundo Moacir dos Anjos, a representação de uma realidade é um recorte ou abstração da totalidade existente, em que alguns aspectos são mais destacados que outros, e o que é incluído ou excluído nas narrativas construídas atendem a interesses de quem tem o poder de inscrever sujeitos, temas e questões. A representação de um certo tempo e lugar de vida que seja reconhecida e legitimada como tal é um recorte hegemônico do vivido. Este recorte é operado por agentes e curadores, que deixam transparecer interesses e perspectivas de quem detém o poder na vida social e política.

Neste sentido, as narrativas são construções e como toda construção apresenta uma perspectiva que poderá ser revista, contestada e remanejada. Ampliar o olhar e revelar ou resgatar aqueles artistas que não obtiveram visibilidade, mesmo com um trabalho qualificado.

De que forma atuar nesta relação de forças e lançar novos olhares para a realidade? Contestar e reconstruir também é uma função da curadoria, embora irá novamente, eleger, incluir e excluir. Cabe a cada um dos agentes do sistema buscar por seus espaços e ocupá-los gerando com novos tensionamentos e novas perspectivas.

## CONCLUSÃO

Qual o papel da curadoria na construção de valores que desencadeiam a visibilidade, legitimação e inscrição na história da arte em relação a trajetória de um artista ?

Considerando que o papel curadoria está presente nas três instâncias do sistema (produção, distribuição e consumo), que a legitimação, inscrição e visibilidade no campo artístico é feita pela articulação entre os seus agentes de forma dinâmica e complexa e que os artistas e suas obras necessitam de visibilidade para ingressar ou permanecer no sistema, a curadoria vai operar para proporcionar a presença pública da obra de arte.

A curadoria é uma função que poder ser desempenhada por um curador ou por outros agentes, uma vez que uma mesma pessoa pode interagir realizando diferentes funções neste meio, atuando num conceito de curadoria expandida. A curadoria é um meio e um processo que auxilia as instâncias de legitimação e inscrição da obra e do artista no campo da arte.

Se pensarmos em processos curatoriais expandidos, onde ocorre situações com um olhar seletivo e criterioso, podemos dizer que o curadoradia pode auxiliar um artistas em sua produção, com um acompanhamento crítico e através desta aproximação, inserir o trabalho do artista em um projeto curatorial que possa vir a desenvolver, seja específico em relação a esta produção ou em projetos mais amplos em que seu argumento possa acolher. Esta aproximação também poderá levar o curador a elaborar estratégias de carreira para inserção do artista e sua produção possibilitando melhor visibilidade, quando percebe que esta produção contribui para o campo artístico. Por outro lado, a curadoria em editais, prêmios e

salões podem influenciar no impulsionamento da carreira de uma artista, no momento em que sua produção recebe um olhar crítico e uma legitimação através de um processo de seleção e apresentação ao público. Da mesma forma que um artista ganha visibilidade ao ser convidado para participar de grandes eventos, ou eventos que promovam muita circulação destes agentes do campo artístico. Esta participação poderá gerar novos convites a partir de novos projetos curatoriais. E ainda ser direcionada para o mercado, com o engajamento de uma galeria de arte de forte inserção que irá promover e buscar novas formas de visibilizar esta produção. Ou ainda a partir da coleção de uma instituição ou de uma coleção particular onde a curadoria poderá novamente colocar a obra em estado de exposição, além da produção de catálogos, livros de artista e em diversas publicações passando pelo campo de pesquisa e navegando na instância acadêmica.

A curadoria vai trabalhar para uma maior visibilidade da obra e isto implica uma maior circulação. No sistema de arte existem várias cenas artísticas, cada qual com suas especificidades, tanto a legitimação, quanto a visibilidade iniciam pela cena local e aos poucos cresce conforme a rede de relações se expande.

Em Porto Alegre, nos anos 80 a legitimação era dada pelas galerias de arte e instituições da época como os já destacados Atelier Livre, Instituto de Artes e MARGS e a visibilidade através de exposições, da divulgação e crítica que circulava pelos jornais e programas de rádio. Com a vinda de novas instituições culturais de grande porte como a Bienal do Mercosul, Santander Cultural e Fundação Iberê Camargo, além da consolidação dos cursos de pós-graduação do IA/UFRGS que estabeleciam parcerias com estas instituições e também o surgimento de editais de incentivo fiscal, a cena local se transforma e ocorre um deslocamento da circulação

para os eventos destas instituições provocando uma virada profissional para o artista e os demais agentes. O auto-empresariamento se tornou uma exigência para o artista como forma de adaptação ao novo meio, principalmente para aqueles que passaram a depender dos editais de fomento. O mercado<sup>55</sup> de compra e venda de arte também passa a ter uma nova articulação que implica sua participação em feiras nacionais e internacionais, contatos com grandes colecionadores através da circulação destes na cidade em função das exposições. As galerias também precisaram se adaptar ao novo contexto. O colecionismo e o capital privado, em detrimento dos investimentos públicos nas instituições e nos eventos culturais, assumem o protagonismo na manutenção econômica do sistema e geram uma série de encontros sociais paralelos aos eventos mais públicos, que também irão influenciar na forma como ocorrem os contatos entre os agentes, pois são incorporados por este meio. O papel da curadoria também é assimilado aos poucos e se transformada em uma função de destaque, uma consequência da virada profissional.

Ao analisar a trajetória da artista Vera Wildner neste contexto, e a partir das práticas curatoriais, se observa um reconhecimento a partir dos anos 80 e uma maior consolidação na cena local nos anos 90 e 2000. Ingressou no sistema através da universidade como aluna, dos salões de arte da década de 70 e principalmente do Atelier Livre, como professora-artista. Este possibilitou uma maior circulação da sua obra, a partir de projetos elaborados pela instituição, também permitiu relações profissionais e de amizades, além de algumas articulações com agentes do meio e muita visibilidade local para a artista Vera Wildner. Nos anos 80 e 90 participa de exposições coletivas em galerias e instituições que vão garantindo seu

---

<sup>55</sup> Conceito de mercado ver mais em dissertação de mestrado CALDAS, Felipe. O Campo enquanto mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012). PPGAV/UFRGS: Porto Alegre, 2013.

reconhecimento e legitimação. A presença das práticas curatoriais estão vinculadas a estes eventos e a divulgação em jornais e a publicações, na medida em que estabelecem critérios de seleção, inclusão e exclusão. Nos anos 2000 realiza três exposições individuais em instituições museais de grande legitimidade, onde uma delas lhe confere, o que veio a ser o principal prêmio local, o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, na sua primeira edição em 2007, consagrando a carreira da artista.

Com as mudanças do cenário citadas acima e a necessidade de se auto-gerenciar, além da mudança no perfil das curadorias dos espaços expositivos e grandes eventos, que não demonstraram mais interesse em trabalhar por linguagens artísticas, mas sim por temas, a obra da artista foi deixando de circular nos grandes eventos artísticos da cidade. Alguns dos artistas que não conseguiram acompanhar esta virada profissional que incluiu uma autopromoção, e que não atualizaram a sua forma de atuar no sistema, ou não se renovaram em relação às novas linguagens, tiveram dificuldade em se estabelecer neste novo circuito que se formou em paralelo ao já existente.

Para entender como a artista e sua produção enfrentaram estas mudanças, houve uma tentativa de rastrear sua circulação e suas conexões a partir de documentos e relatos e com isto a intenção de criar um mapa das suas redes e dos agentes existentes na sua época. Foi encontrado dois sistemas como referência para servir de ferramenta, para identificar o artista e sua circulação: um é baseado em um sistema de pontuação a partir da circulação da obra de um determinado artista nas instituições da França, para medir a capacidade da proposição artística em entrar na história da arte, o Kunst Kom-pass<sup>56</sup> originalmente estabelecido por Willi Bongard. Este serviria de modelo, com suas devidas adaptações ao cenário

---

<sup>56</sup> Kunst Kom-pass onde instituições com maior legitimação garantiam maior pontuação e assim poderia classificar a obra verificando sua pontuação para auxiliar na sua precificação vinculado a sua visibilidade. O que importou para esta pesquisa foi o sistema de classificação. O processo funciona

local. E o outro é o Diagrama Crítico no Sistema de Arte de autoria<sup>57</sup> de Ilze Petroni e Jorge Sepúlveda T. com um sistema criado pela Curadoria Forense<sup>58</sup>, com a possibilidade de utilizar a ferramenta com forma de análise da influência que determinada pessoa ou instituição tem nas cenas artísticas. Mas se mostraram ineficientes por falta de dados em compor a rede de relações, devido a sua dinâmica e complexidade, além da necessidade de alimentar os dados constantemente. Isso dependeria de mais tempo do que este trabalho de monografia permite. E a ideia foi abandonada momentaneamente.

A análise ficou restrita ao que os documentos e os textos sobre o trabalho da artista possibilitou, identificando conexões através de nomes que estão nos convites, nos cartazes, nos jornais e nos catálogos da trajetória da artista e da bibliografia consultada.

Sendo assim, ao identificar uma tímida presença da figura do curador, em suas exposições, principalmente nas individuais, que ocorreram a partir dos anos 2000, o papel da curadoria e o gerenciamento da visibilidade do seu trabalho ficou a cargo da própria artista, muito comum para os artistas da sua geração. Os textos sobre suas exposições se caracterizam como texto de apresentação e muito voltados a sua poética, e poucos com um olhar crítico da sua obra que tenta situar seu trabalho no contexto histórico, a cena artística, ou relacionada a conceitos vigentes. Esta crítica também não ocorreu por meio dos jornais, principal meio de divulgação, os registros encontrados são mais informativos do que críticos. Em relação a publicações, não há registro de uma publicação sobre a sua obra e uma

---

<sup>57</sup> Autores: Ilze Petroni - pesquisador e Jorge Sepúlveda - curador independente

<sup>58</sup> É vinculada a uma rede colaborativa de arte contemporânea latinoamericana : a comunidade VADB, que é formada por artistas visuais contemporâneos, historiadores e investigadores de arte, curadores, críticos, gestores, docentes e estudantes de arte, funcionários públicos, galeristas, colecionadores e outros agentes culturais.

pesquisa sobre o seu trabalho, apenas um mini-catálogo na sua última exposição individual no Paço Municipal, em 2010, e um folheto de uma exposição em seu atelier galeria. A presença da sua obra em catálogos e livros ficou muito restrito ao registro da sua participação em exposições coletivas e no Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul de Décio Presser e Renato Rosa.

Mesmo com a inserção de alguns exemplares da sua produção em acervos públicos, que legitimam ainda mais sua obra, não garantiu uma visibilidade mais frequente. O papel da curadoria se torna fundamental para um resgate destas obras e para ser colocada em contato a público. Após os anos 2010, algumas movimentações foram realizadas por iniciativa dos museus, mas sempre em situações coletivas, dentro de um contexto mais amplo quando se tratou da produção de artistas mulheres nos seus acervos.

A falta de uma forte manutenção da visibilidade da sua obra e de uma estratégia clara para sua carreira artística impossibilitou um reconhecimento mais amplo, pois além da inserção e legitimação no sistema de arte, as ações que promovem visibilidade ao artista devem estar constantemente em manutenção, durante toda a sua carreira. Assim, a relevância do trabalho do artista poderá ter melhores chances de ser percebida e identificada, embora não seja garantida.

Agora que a obra da artista está concluída, temos um acervo a ser trabalhado com um olhar mais atento sobre sua obra e resgatar a importância da sua trajetória. A aposta está num maior reconhecimento no cenário local, regional e nacional através da curadoria, como um dos caminhos possíveis. Estamos em um momento em que os processos curatoriais se abrem para uma série de questões e a obra da artista Vera Wildner poderá marcar presença no contexto onde a

valorização das representações de gênero dentro dos acervos, o resgate de trajetórias e os revisionismos da história da arte estão na pauta das exposições.

A elaboração de uma metodologia possível para ampliar a inserção, legitimação e inscrição de um artista no campo da arte não foi possível ser desenvolvida, como era o desejo no início da pesquisa, ficam elencadas algumas estratégias para tal, como: a produção de um livro através da pesquisa de sua obra, organização dos seus documentos e doação para um centro de pesquisa e documentação, doação de um lote de obras que ainda estão em posse da família para uma coleção pública, publicação de textos e artigos sobre sua obra, catalogação da sua obra através de um levantamento em acervos e coleções particulares, resgate e fortalecimento da sua obra na cena local, itinerância para outras cenas artísticas, ampliação e conexões da sua obra e a da pesquisa sobre ela com agentes com maior influência no sistema de arte para além do local.

Algumas ações já concretizaram desde o engajamento neste projeto de resgate do trabalho da artista, como um artigo sobre a produção de uma das séries da artista publicado no início deste ano, a organização de obras para doações aos acervos públicos e agora esta pesquisa com um olhar curatorial analítico e mais específico sobre a obra da Vera Wildner. Que este tipo de trabalho possa servir para promover novas pesquisas e novos olhares, permitindo uma maior visibilidade ao legado deixado pela artista.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Filipa, *Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista*, Forum Sociológico [Online], 19 | 2009, posto online no dia 20 julho 2012, consultado o 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologico/203> ; DOI : 10.4000
- ALVES, Cauê. *A curadoria como historicidade viva*. p.43-57. In: RAMOS, A. D. (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- BECKER, H. S. (1982), *Art World*, Berkeley, University of California Press.
- BRITES, Blanca L. *Um breve olhar sobre os anos oitenta*. In: GOMES, Paulo. (org) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica/Armando Trevisan e outros*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- BULHÕES, M. Amélia. *Lacunas como ponto de partida*. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes/org*. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS/PPGAV, 1995. p.113-128.
- CALDAS, Felipe Bernardes. *Galeria Arte & Fato: 30 anos*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2014.
- CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: Um Estudo sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Porto Alegre: PPGAV/IA/UFRGS, 2013.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio*. In: GOMES, Paulo. (org) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica/Armando Trevisan e outros*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- CATÁLOGO *Corações / Víceras, Sentimentos*. Porto Alegre: São Cristóvão, 1998.
- CATÁLOGO GERAL PINACOTECA RUBEN BERTA, PINACOTECA ALDO LOCATELLI - Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre: Editora Pallotti, 1991.
- CATTANI, Icléia B. *Identidade Cultural e Relações de Poder: A arte contemporânea no Rio Grande do Sul, Brasil (1980-1990)*. In: BULHÕES M. A.(org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: PPGAV, 1995.
- COORDENAÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS (org). *Catálogo I Prêmio Açorianos Artes Plásticas - ano 2006*. Prefeitura Municipal de Cultura. Porto Alegre: [s.n.], 2007.

FIDELIS, Gaudêncio. *O museu sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*/ Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014

LAU, Leticia. *Pinturas de um fim que também são um começo: um olhar sobre a produção da artista Vera Wildner*. In: QUEIROZ, João Paulo (Ed.) (2020) *De 'A Peste' a 'O Estrangeiro' ou as artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras* Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. 1479 pp. ISBN 978-989-99822-4-6

MACHADO, Ana Meri Zavadil. *Placentária: catálogo da exposição*. Porto Alegre: [s.n.], 2018.

MEIRA, Silvia Miranda. LEITE, Edson. *Apontamentos sobre curadoria de arte na contemporaneidade*. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol.7, n.4.p. 188-195, jul/dez de 2018. Doi: <https://doi.org/1026512/museologia.v7i14.18394>.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte. Mundialização e Novas Tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

PANITZ, Marília. *Afinal, o que é curadoria?*. *Curadoria em Artes Visuais: um panorama histórico e prospectivo/org*. Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta. São Paulo: Santander Cultural, 2017.p.23-40.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal da Cultura. Coordenação de Artes Plásticas. *Atelier Livre 30 anos*. Porto Alegre: [s.n.], 1992.

TEJO, Cristiana (Org.). *Panorama do Pensamento Emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

## **ANEXOS**

- 1. Questionário das entrevistas**
- 2. Entrevista Vera Pelin**
- 3. Entrevista Marga Pasquali**
- 4. Entrevista Nei Vargas Rosa**
- 5. Entrevista Paulo Gomes**
- 6. Entrevista Angélica Moraes**
- 7. Entrevista Liliana Magalhães**

## QUESTIONÁRIO PARA ENTREVISTAS

1. Qual a instância do sistema de arte você considera que desempenha (hoje, ou nas últimas 2 décadas) o **principal papel** na legitimação, reconhecimento e visibilidade de um/a artista (por exemplo: mercado, curadoria, história da arte, crítica de arte, meio acadêmico, grandes coleções, museus, redes sociais...)?
2. Qual o papel da curadoria na construção da carreira de um artista? Quais os processos envolvidos?
3. Como você percebe o movimento de ações legitimadoras e de inscrição dentro do sistema de arte regional (RS e região sul) em relação ao sistema de arte nacional?
4. De que forma estas ações contribuem para narrativas que colaboram para a historização do trabalho do artista? Como se articularam e quem eram os principais agentes legitimadores nas décadas de 80 e 90 em Porto Alegre? E como eram feitas as conexões com os grandes centros?
5. Como um artista gaúcho poderia acessar os grandes centros pelo viés da curadoria de arte? Vc vê diferença ou maior facilidade em relação a geração/faixa etária (por exemplo, é mais fácil pro artista mais jovem? em início de carreira, já consolidado?) ou gênero...
6. Quem eram os agentes culturais da década de 80 e 90 em Porto Alegre que promoviam os artistas e auxiliavam no desenvolvimento da carreira e conexões com outros agentes e instituições culturais?
7. Como você percebe o trabalho da artista Vera Wildner na cena cultural de Porto Alegre a partir da década de 80.