

jusqu'à ce que mes doigts saignent

até que meus dedos sangrem **TERESA POESTER**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
GESTÃO 2020-2024

Reitor | *Président*
CARLOS ANDRÉ BULHÕES MENDES

Vice-Reitora | *President adjointe*
PATRICIA HELENA LUCAS PRANKE

Pró-Reitora de Extensão | *Vice-Présidente pour les interactions avec la société*
ADELINA MEZZARI

Vice Pró-Reitor de Extensão | *Vice-Président adjoint pour les interactions avec la société*
EDUARDO CARDOSO

Diretora do Departamento de Difusão Cultural
Directrice du Département des Affaires Culturelles
LÍGIA PETRUCCI

Coordenador do Núcleo de Artes Visuais do
Departamento de Difusão Cultural | *Coordinateur du Secteur des Arts Visuels du Département des Affaires Culturelles*
RAFAEL DEROIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
GESTÃO 2016-2020

Reitor | *Président*
RUI VICENTE OPPERMANN

Vice-Reitora | *Présidente adjointe*
JANE FRAGA TUTIKIAN

Pró-Reitora de Extensão | *Vice-Présidente pour les interactions avec la société*
SANDRA DE FÁTIMA BATISTA DE DEUS

Vice Pró-Reitora de Extensão | *Vice-Présidente adjointe pour les interactions avec la société*
CLÁUDIA PORCELLIS ARISTIMUNHA

Diretora do Departamento de Difusão Cultural
e Coordenadora do Projeto Percurso do Artista
Directrice du Département des Affaires Culturelles et Coordinatrice du Projet Parcours de l'Artiste
CLAUDIA MARA ESCOVAR ALFARO BOETTCHER



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor
Carlos André Bulhões
Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica
Patrícia Helena Lucas Pranke

EDITORA DA UFRGS
Diretora
Luciane Delani
Conselho Editorial
Carlos Eduardo Espindola Baraldi
Janette Palma Fett
João Carlos Batista Santana
Luís Frederico Pinheiro Dick
Maria Flávia Marques Ribeiro
Otávio Bianchi
Patrícia Chittoni Ramos Reuillard
Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca
Luciane Delani, presidente



ARTE &
CULTURA
_ DDC

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
Pró-Reitora
Adelina Mezzari
Vice Pró-Reitor
Eduardo Cardoso

DEPARTAMENTO
DE DIFUSÃO CULTURAL
Diretora
Lígia Petrucci

COMISSÃO EDITORIAL
Cida Golin
Dedy Ricardo
Fernanda Bastos
Laura Castilhos
Marília Raquel Albornoz Stein
Mônica Dantas

Apoio:


Pesquisa, Ensino e Inovação

Realização:


PROEXT
D D C
DEPTO. DE DIFUSÃO CULTURAL

EXPOSIÇÃO | EXPOSITION

Coordenação geral | *Coordination générale*: Claudia Boettcher

Curadoria | *Commissariat de l'exposition*: Eduardo Veras

Montagem | *Montage des œuvres*: Edgar Heldwein, Rafael Derois e Vitor Cunha

Mediação | *Médiation*: Caroline Marques, Débora Bregalda, Ellen Kambara, Luiza Vasconcelos, Melissa Chassavoimaister, Nina Sanmartin, Nívia de Souza e Victor Souza

CATÁLOGO | CATALOGUE

Organização | *Direction de l'ouvrage*: Eduardo Veras

Projeto Gráfico | *Conception graphique*: Katia Prates

Tratamento de imagem e finalização do projeto gráfico |

Traitement d'image et finalisation du projet graphique: Teresa Poester e James Zortéa

Textos | *Textes*: Eduardo Veras, Luísa Kiefer e Teresa Poester

Tradução para o francês | *Traduction: en français*: Nicole Pegeron

Revisão | *Relecture*: Eduardo Veras (português/portugais) e Mélanie Le Bihan (francês/français)

Arte-final | *Art final*: Gilson Rachinhas

Impressão | *Impression*: Gráfica da UFRGS | *Imprimerie de la UFRGS*

Coordenação de impressão | *Coordination d'impression*: Joseane Ranzolin

Acompanhamento de impressão | *Accompagnement à l'impression*: James Zortéa

FICHA CATALOGRÁFICA



P964 Projeto Percurso do Artista (2019-2020 : Porto Alegre)
Teresa Poester - Até que meus dedos sangrem [recurso eletrônico] / organizado pelo Departamento de Difusão Cultural da UFRGS ; organizador Eduardo Veras ; artista Teresa Poester. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021.
267 p. : pdf

Textos em português e francês.

Catálogo da Exposição, realizada na UFRGS, Porto Alegre, 2019-2020.

1. Artes. 2. Artes visuais. 3. Desenho. 4. Arte – Exposições – Rio Grande do Sul. I. Poester, Teresa. II. Veras, Eduardo. III. UFRGS. PROREXT. Departamento de Difusão Cultural. IV. Título.

CDU 74(816.51)

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin - Bibliotecária responsável CRB10/970)

ISBN 978-65-5725-058-7





PERCURSO DO ARTISTA

ADELINA MEZZARI

Pró-Reitora de Extensão da UFRGS

HÁ DEZ ANOS A COMUNIDADE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL TEM O PRIVILÉGIO DE APRECIAR O PROJETO *PERCURSO DO ARTISTA*. Desde a exposição inaugural de Nico Rocha, em 2010, passando por nomes como Luiz Eduardo Achutti, Flávio Gonçalves, Eduardo Vieira da Cunha e Luiz Gonzaga, a trajetória deste trabalho conjunto entre o Departamento de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão e o Instituto de Artes encanta a comunidade universitária pela sensibilidade, pela beleza, pela riqueza de trazer a todos nós a trajetória de artistas, todos docentes do IA, representada e revisitada em lindas exposições, comentada em encontros históricos e eternizada em belíssimos catálogos. A obra de Teresa Poester, trazida pelo DDC à comunidade universitária em 2019, por meio da exposição *Até que meus dedos sangrem*, mantém esta tradição em seu mais alto patamar. O envolvimento do público com a obra, comum nesta trajetória de uma década do projeto, foi honrado de maneira exemplar no caso da mostra do trabalho de Teresa. O envolvimento da comunidade e o modo como a exposição engajou e mobilizou as

PARCOURS DE L'ARTISTE

ADELINA MEZZARI

Vice-Présidente pour les interactions avec la société

VOILÀ DIX ANS QUE LA COMMUNAUTÉ DE L'UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DU RIO GRANDE DO SUL (UFRGS) A LE PRIVILÈGE D'APPRECIER LE PROJET *PARCOURS DE L'ARTISTE*. DEPUIS l'exposition inaugurale de Nico Rocha en 2010, puis de Luiz Eduardo Achutti, Flavio Gonçalves, Eduardo Vieira da Cunha et Luiz Gonzaga, la collaboration entre le Département de Diffusion Culturelle (DDC) de l'extension de l'Université et l'Institut d'Art enchante la communauté universitaire par la sensibilité, la beauté, la richesse d'un apport pour nous tous de l'oeuvre d'artistes, tous professeurs de l'Institut d'Art, présentée et revisitée dans de belles expositions, commentée lors de rencontres historiques et pérennisée dans de magnifiques catalogues. L'oeuvre de Teresa Poester, portée par la DDC à la communauté universitaire en 2019 à travers l'exposition *Jusqu'à ce que mes doigts saignent* maintient cette tradition à son plus haut niveau. L'engagement du public à l'oeuvre, commun dans cette existence d'une décennie de projet, fut honoré de manière exemplaire à l'occasion de l'exposition du travail de Teresa. L'engagement de la communauté et la manière dont l'exposition impliqua et mobilisa les personnes qui passèrent par la

peçoas que passaram pela Sala Fahrion enquanto esteve aberta à visitaçào, certamente entraram para esta história tão rica da trajetória cultural da Universidade como um de seus pontos altos. É muito bonito ver o quanto a cultura é capaz de [mobilizar] tocar as pessoas. Neste longo ano de 2020, pudemos ver, em nosso dia a dia, o quanto somos capazes de renunciar a uma série de aspectos materiais e fugidios em nossa vida, em nossa rotina cotidiana. Porém, seres sociais que somos e sensíveis, não somos capazes de viver sem a arte. A intensa programação cultural oferecida pelo DDC e outros setores da PROREXT e da UFRGS neste período de pandemia, com ótimo engajamento nas redes, provaram mais uma vez tudo isso. E é nossa responsabilidade como uma das principais universidades do nosso continente proporcionarmos tudo isso à nossa comunidade de maneira incansável.

salle Fahrion pendant la période d'ouverture, entreront certainement dans cette histoire si riche de l'orientation culturelle de l'université comme étant un de ses points culminants. Il est beau de voir combien la culture est capable de sensibiliser les personnes. Au cours de cette longue année 2020 nous avons pu voir dans notre quotidien, combien nous sommes capables de renoncer à une série d'aspects matériels et fugaces de notre vie, de notre routine journalière. Cependant, les êtres sociaux et sensibles que nous sommes, sont incapables de vivre sans l'art. L'intense programmation culturelle offerte par la DDC et d'autres secteurs de la PROREXT et de la UFRGS dans cette période de pandémie, avec un très grand engagement dans les réseaux sociaux, a prouvé une fois de plus tout cela. Il est de notre responsabilité d'université, l'une des principales de notre continent, de proposer tout cela à notre communauté de manière inlassable.

Que bom que a vida, a obra e a evolução da trajetória de Teresa Poester puderam ser apreciadas de maneira física em 2019. Que bom termos o orgulho de contar na UFRGS com uma artista desta magnitude e sensibilidade. Este catálogo eterniza não apenas a brilhante carreira desta docente e artista, mas os mágicos momentos em que o público, Teresa e sua arte puderam se encontrar, de maneira presencial, de corpo e alma, em carne e osso. A nossa missão, tanto da PROREXT como da Universidade, é a de que estes momentos se repitam por muitos anos, e muito mais vezes, quando a vida puder voltar ao normal. Porque o brilho no olho que só a cultura e a arte são capazes de nos proporcionar têm muito mais graça ao vivo do que na tela de um celular ou computador.

Quelle chance que la vie, et l'évolution de l'oeuvre de Teresa Poester aient pu être appréciées de manière physique en 2019. Quelle chance d'être fier de compter parmi nous à la UFRGS une artiste de cette envergure et de cette sensibilité. Ce catalogue pérennise non seulement la brillante carrière de ce professeur et artiste mais aussi les moments magiques où le public, Teresa et son art purent se rencontrer, physiquement, de corps et âme, en chair et en os. Notre mission, tant de la PROREXT comme de l'université, est de faire en sorte que ces moments se répètent pendant de nombreuses années et avec une plus grande fréquence quand la vie pourra redevenir normale. Parce que la petite lumière dans l'œil que seuls la culture et l'art sont capables d'allumer en nous a beaucoup plus de grâce en réalité que sur l'écran d'un mobile ou d'un ordinateur.

APRESENTAÇÃO

SANDRA DE DEUS

*Pró-Reitora de Extensão da UFRGS
entre 2008 e 2020*

EM TEMPOS DE PERPLEXIDADE, EM UM PERÍODO DE CONFINAMENTO E REFLEXÃO, VALE REVISITAR, SENÃO FÍSICA ENTÃO IMAGINARIAMENTE, O espaço circular do segundo andar do prédio da Reitoria, que também compreende a Sala João Fahrion. Em 2019, foi lá que contemplamos as cores, luzes e traços provenientes de *Até que meus dedos sangrem*, mostra na qual a sensível Teresa Poester nos convida e motiva à reflexão criativa.

Primeira mulher a ser apresentada no Projeto Percurso do Artista e durante anos docente da UFRGS, Teresa propôs visitar seu percurso artístico na exposição que contou com a curadoria realizada pelo

também professor Eduardo Veras. Em suas obras e ações, foi uma maneira muito singular de contar sua trajetória marcada pela participação efetiva com o *outro*, seja esse *outro* alunos, colegas e/ou amigos.

O presente catálogo, disponível em formatos físico e digital, é uma forma de eternizar essa exposição, um momento tão singular do processo da artista e os caminhos que foram percorridos até então. Contada através das obras, dos recortes, das lembranças, a publicação tem como objetivo difundir ainda mais a arte e a cultura do RS, consolidando essa caminhada e possibilitando que o trabalho da Teresa

Poester seja apreciado e pesquisado por quem tiver o interesse, independente de questões geográficas ou temporais.

O projeto Percurso do Artista, em sua sexta edição, realizado pelo Departamento de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, vem colocando em evidência o trabalho artístico dos professores-artistas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em outras palavras, se trata de um projeto que se propõe a mostrar a trajetória de artistas que, além de serem professores e pesquisadores, constroem seus processos criativos de forma permanente e relevante.

PRÉSENTATION

SANDRA DE DEUS

*Vice-Présidente pour les interactions avec la société
entre 2008 et 2020*

EN CES TEMPS DE PERPLEXITÉ, PÉRIODE DE CONFINEMENT ET DE RÉFLEXION, IL EST BON DE REVISITER, SINON PHYSIQUEMENT, DU MOINS PAR L'IMAGINATION, L'ESPACE circulaire du second étage de l'édifice du rectorat, qui comprend aussi la salle João Fahrion. En 2019, c'est là que nous contemplons les couleurs, les lumières et les traits provenant de *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*, exposition à laquelle l'artiste sensible Teresa Poester nous convie et nous incite à une réflexion créative.

Première femme à être présentée dans le Projet Parcours de l'Artiste et pendant des années professeure de l'UFRGS, Teresa a proposé de visiter son parcours artistique dans l'exposition

dont le commissaire est Eduardo Veras, également professeur. Dans ses œuvres et actions ce fut une manière très singulière de raconter sa trajectoire marquée par la participation effective avec l'autre, que cet autre soit des étudiants, des collègues et/ou des amis.

Le présent catalogue, disponible physiquement ou digitalement, est une manière de donner une existence pérenne à cette exposition, moment si singulier du processus de l'artiste et les chemins qui furent parcourus jusqu'à ce jour. Racontée à travers les œuvres, les articles, les souvenirs, la publication a pour but de diffuser encore plus l'art et la culture du Rio Grande do Sul, consolidant ce cheminement et faisant en sorte que le travail de Teresa soit

apprécié et étudié pour ceux qui seraient intéressés, indépendamment de questions géographiques ou temporelles.

Le Projet Parcours de l'Artiste, dans sa sixième édition, réalisé par le Département de Diffusion Culturelle du Pro-Rectorat des affaires culturelles de l'UFRGS, vient mettre en évidence le travail artistique des professeurs-artistes de L'Institut d'Art de l'université fédérale du Rio Grande do Sul. En d'autres termes, il s'agit d'un projet qui se propose de montrer la trajectoire d'artistes, qui outre le fait d'être professeurs et chercheurs, construisent leurs processus créatifs de forme permanente et significative.

PERCURSO DE UM PERCURSO

CLAUDIA BOETTCHER

Diretora do Departamento de Difusão Cultural entre 1998 e 2020 e Coordenadora do Percurso do Artista entre 2014 e 2020

[...] um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “ce qui nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegamos as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos.

LARROSA, 2016, p.25

A REALIZAÇÃO DO PROJETO PERCURSO DA ARTISTA TERESA POESTER, COM A EXPOSIÇÃO ATÉ QUE MEUS DEDOS SANGREM, LEVOU TODOS OS ENVOLVIDOS a dividirem uma experiência em que o desenho se desdobra em possibilidades outras. Dando novas formas à Sala Fahrion, na Reitoria da UFRGS, as marcas de Teresa fluíram e dialogaram através de diferentes suportes de expressão, tais como o tradicional papel e giz ou o uso de novas mídias, presentes nas obras de vídeo-música-performance. A artista trouxe para a mostra suas últimas criações. Dando corpo aos desejos, o projeto se

desdobrou no espaço do *pode ser*. E assim foi! Moldando as formas do espaço e tingindo-o – principalmente de vermelho –, Teresa possibilitou aos participantes um ponto de chegada para o compartilhar de sua arte.

Escrever sobre a realização da proposta de Teresa remeteu-me à própria trajetória do Projeto Percurso do Artista como um todo. Em poucas palavras: evocou a particular experiência de desencadear movimentos para a construção de ações de difusão no campo das artes visuais, onde, em destaque, está a promoção de um tempo a permitir que o artista homenageado possa, no espaço e junto ao público, inscrever sua marca.

Retorno ao ano de 2009, momento em que a concepção do projeto passa a ser esboçada, quando a aspiração do que e como fazer começou a ganhar feitiço no papel e, enfim, o Percurso do Artista foi definido em diálogo com nosso convidado da ocasião, Nico Rocha. Através da produção de exposições e catálogos inéditos, também Luiz Eduardo Achutti (2011), Flavio Gonçalves (2012), Eduardo Vieira da Cunha (2013), Luiz Gonzaga Mello Gomes (2014) e Teresa Poester (2019), todos docentes artistas do Instituto de Artes da UFRGS, mediante uma metodologia que se reivindica autorreflexiva, protagonizaram a narrativa de suas próprias trajetórias na arte.

De fato, todas as edições do Percurso do Artista foram marcadas por especificidades. Cada vivência, um lugar único na arte. Em comum, sempre o direcionamento da experiência provocada pelo encontro de três agentes: o artista, a universidade e o público. Importou, acima de tudo, a transposição das vivências dos artistas, de seus vínculos e afetos construídos na UFRGS

e de que forma o público se une como sujeito da experiência. Sucintamente, esses foram e são os elementos fundantes do projeto.

O Percurso do Artista, enquanto conceito e projeto desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, surgiu a partir de minha atuação como gestora no Departamento de Difusão Cultural. Ao longo de 24 anos trabalhando em um dos principais setores culturais da universidade, descobri, junto a inúmeros colegas e parceiros, que a gestão cultural se faz, efetivamente, no contato compartilhado. Na escuta entusiasmada, na fala espontânea, na troca sincera que se revela o encontro com o outro. Diferentes trajetórias de professores artistas da nossa universidade evocavam uma miríade de possibilidades de narrativas que poderiam ser contadas em cada edição.

O projeto tinha (e tem) o desafio de, através de exposições, ações paralelas e catálogos, convidar o visitante a dividir as formas com que cada um dos homenageados revisou sua trajetória artística. E, quando tomado no coletivo das edições, realça os distintos percursos que, inevitavelmente, refletem a própria riqueza da vida, expressa através do fazer nas artes visuais.

Nada há de aleatório na escolha do espaço da Sala Fahrion para a realização do projeto. Em referência a um expoente do Instituto de Artes da UFRGS, o professor João Fahrion, pode-se afirmar que, ao longo das últimas décadas, essa bela sala, localizada no segundo andar da Reitoria da UFRGS, consolidou verdadeira vocação às artes visuais. Em seu histórico, além das edições do Projeto Percurso do Artista, destacam-se diferentes períodos de apropriação do espaço para a concretização de exposições artísticas, a exemplo dos saudosos salões ocorridos durante

a década de 1970. Em um texto incidental, que traz por bases os conceitos de percurso e experiência, convém lembrar, ainda que de forma sucinta, a própria trajetória da sala adotada e, por sequência, o quanto a realização do Percurso do Artista colaborou, diretamente, na ressignificação do patrimônio histórico da universidade enquanto local de arte e cultura.

Em minha perspectiva, os seis percursos de artistas realizados até o momento assumem a ideia de fio imaginário, que, a cada movimento, traça diferentes cores, matizes e formas sobre o fazer da difusão artística e cultural. Transformando-se em narrativa, puderam comunicar ao público sobre valiosos patrimônios humanos e artísticos da cidade de Porto Alegre. E é com alegria que recebemos as inúmeras indicações e premiações do projeto junto a diferentes edições do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. Considerada uma das principais premiações artísticas de Porto Alegre, é uma verdadeira honra esse reconhecimento por parte da cidade que acolhe a sede da universidade e que, inegavelmente, é a quem dedicamos cada edição do Percurso do Artista.

Muitos afetos, vivências, percursos, trocas e sensibilidades foram evocados em cada uma das edições. E em cada uma delas, uma experiência única constituída. Ou, como costume dizer, a ênfase no compartilhamento – por vezes quase que diário –, com as obras, as sensibilidades e o contato junto a artistas e tantos outros colaboradores essenciais. Porque sem ele – o compartilhar da experiência –, esse percurso, que envolve desde as ideias nascidas durante uma troca de chimarrão à realização da exposição propriamente dita, nunca existiria.

PARCOURS D'UN PARCOURS

CLAUDIA BOETTCHER

*Directrice du Département des Affaires
Culturelles entre 1998 et 2020 et Coordinatrice
du Projet Parcours de l'Artiste entre 2014 et 2020*

*[...] Un territoire de passage, quelque chose comme
une surface sensible de sorte que ce qui arrive affecte
de quelque manière, produit certaines émotions, inscrit
certaines marques, laisse quelques vestiges, quelques
effets. Si en français nous entendons que l'expérience est
ce qui nous arrive, le sujet de l'expérience est un point
d'arrivée, un lieu où arrivent les choses, comme un lieu qui
reçoit ce qui arrive et qui en le recevant lui donne un lieu.
Et en portugais, en italien et en anglais, où l'expérience
s'entend comme « ce qui nous arrive, nous advient » ou
« happen to us », le sujet de l'expérience est avant tout un
espace où ont lieu les événements.*

LARROSA, 2016, p.25

LA RÉALISATION DU PROJET PARCOURS DE L'ARTISTE
/ TERESA POESTER, AVEC L'EXPOSITION JUSQU'À CE
QUE MES DOIGTS SAIGNENT, CONDUISIT TOUS LES
participants à partager une expérience où le dessin
se déploie vers d'autres possibilités. Donnant un
nouvel aspect à la salle Fahrion du rectorat de
l'UFGRS, les images de Teresa s'exprimèrent en
un dialogue fluide sur différents supports comme
le papier traditionnel et la craie ou l'usage de
nouveaux médias, présents dans les œuvres de
vidéo- musique- performance. L'artiste a montré ses
dernières créations. Donnant corps à ses vœux, le

projet se développa dans le cadre du on peut le faire.
Et ainsi fut fait ! Aménageant l'espace et le peignant
principalement en rouge, Teresa rendit possible un
point de convergence où partager son art.

Écrire sur cette expérience partagée pour réaliser
la proposition de Teresa, me ramène à la trajectoire
elle-même du Projet Parcours de l'Artiste comme
un tout. En quelques mots : elle évoque l'expérience
particulière de mettre en mouvement la construction
d'actions de diffusion dans le domaine des arts
visuels où une période est donnée à l'artiste, à qui
est rendu l'hommage, pour qu'il puisse, dans cet
espace et pour le public, inscrire son empreinte.

Je reviens à l'année 2009 où la conception du projet
a commencé à être ébauchée, quand l'aspiration
du que faire et comment le faire se mit à prendre
tournure sur le papier, le Parcours de l'Artiste
s'établit enfin à partir d'un dialogue avec notre invité
du moment Nico Rocha. À travers la production
d'expositions et de catalogues inédits, Luiz Eduardo
Achutti (2011), Flavio Gonçalves (2012), Eduardo
Vieira da Cunha (2013), Luiz Gonzaga Mello Gomes
(2014) et Teresa Poester (2019), tous professeurs
artistes de l'Institut d'Art de l'UFGRS, selon une
méthodologie qui se revendique autoréflexive,
montrèrent aussi leurs propres trajectoires dans
les arts.

En fait, toutes les éditions du Parcours de l'Artiste
furent marquées par des spécificités. Chaque vécu,
un lieu unique en art. En commun, une expérience
dirigée vers la rencontre de trois agents : l'artiste,
l'université et le public. Le plus important fut la
transposition du vécu des artistes, de leurs liens
et attachements construits à l'UFGRS ainsi que la
manière dont le public rejoint l'expérience comme
sujet. En résumé, ceux-ci furent et sont les éléments
fondateurs du projet.

Le Parcours de l'Artiste, en tant que concept et
projet développé par le Pro-Rectorat des activités
externes à l'UFGRS, naquit à partir de ma gestion
au Département de Diffusion Culturelle. Au cours

de mes 24 ans de travail dans un des principaux
secteurs culturels de l'université, j'ai découvert,
auprès d'innombrables collègues et partenaires,
que la gestion culturelle se fait effectivement dans
le partage. C'est dans l'écoute enthousiaste, la
parole spontanée, l'échange sincère que se révèle
la rencontre avec l'autre. Différentes trajectoires de
professeurs artistes de notre université évoquaient
une myriade de narrations pouvant être racontées
dans chaque édition.

Le projet avait (et a) la gageure, à travers des
expositions, actions parallèles et catalogues, de
convier le visiteur à partager les modes selon
lesquels chacun de ceux à qui il est rendu hommage
ont revu et rendu leurs trajectoires artistiques. Et
si l'on considère l'ensemble des éditions, ils font
ressortir les parcours distincts qui inévitablement
reflètent la richesse même de la vie exprimée à
travers la pratique des arts visuels.

Ce n'est pas par hasard que la salle Fahrion a été
choisie. En référence à un grand artiste de l'Institut
d'Art de l'UFGRS, le professeur João Fahrion, on peut
affirmer qu'au cours des dernières décennies, cette
belle salle située au deuxième étage du Rectorat
de l'UFGRS a consolidé sa vraie vocation aux
arts visuels. Dans son histoire, outre les éditions
du Projet Parcours de l'Artiste, on distingue les
différentes périodes d'utilisation de l'espace pour
réaliser des expositions artistiques tels que les
regrettés salons pendant les années 70. Dans un texte
de référence qui se base sur les concepts de parcours
et d'expérience, il convient de rappeler, bien que de
manière succincte, la propre trajectoire de la salle
adoptée et par la suite à quel point la réalisation du
Parcours de l'Artiste contribua à redonner un sens au
patrimoine historique de l'université comme local de
l'art et de la culture.

Dans ma perspective, les six parcours de l'artiste
réalisés jusqu'à présent assument l'idée d'un
fil imaginaire qui, à chaque mouvement, trace
différentes couleurs, nuances et formes sur la

diffusion de l'art et de la culture. Transformés en
narrations ils ont pu communiquer au public de
précieux patrimoines humains et artistiques de
la ville de Porto Alegre. Et c'est avec joie que nous
recevons les innombrables nominations et prix
du Projet auprès des différentes éditions du Prix
Açorianos en Arts Plastiques. Considéré comme un
des principaux prix artistiques de Porto Alegre, c'est
un véritable honneur cette reconnaissance de la
part de la ville qui accueille le siège de l'université
et à qui nous ne manquons pas de dédier chaque
édition du Parcours de l'Artiste.

Beaucoup de liens, de vécu, de trajectoires,
d'échanges et de sensibilité furent évoqués à
chaque édition. Et en chacune, il y a la constitution
d'une expérience unique ou comme, j'ai coutume
de le dire, l'accent mis sur le partage, souvent
presque quotidien, avec les œuvres, les sensibilités
et le contact avec les artistes et tant d'autres
collaborateurs essentiels. Parce que sans ce partage
de l'expérience, ce parcours qui va des idées nées
d'un échange autour d'un maté jusqu'à la réalisation
proprement dite de l'exposition, n'existerait jamais.

ÍNDICE

SOMMAIRE

Vistas da exposição | *Vues de l'exposition* 20

Diferentes tempos da criação 32

Différentes périodes de création 36

Eduardo Veras

Desenhar, desenhar, até que meus dedos comecem a sangrar 40

Dessiner, dessiner, jusqu'à ce que mes doigts commencent à saigner 50

Luísa Kiefer

Obras escolhidas | *Oeuvres choisies* 58

“O acaso é um aliado, um coautor” – Eduardo Veras entrevista Teresa Poester 180

«Le hasard est un allié, un co-auteur» – Eduardo Veras interviewe Teresa Poester 200

O desenho entre a performance e o vídeo 216

Le dessin entre la performance et la vidéo 230

Teresa Poester

Cronologia | *Cronologie* 240

Vídeos | *Vidéos* 261



VISTAS DA EXPOSIÇÃO

VUES DE L'EXPOSITION

Projeto Percurso do Artista
Exposição *Até que meus dedos sangrem*
Curadoria de Eduardo Veras
De 30 de setembro de 2019 a
13 de março de 2020
Sala João Fahrion, prédio da
Reitoria, Campus Central
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Para acesso exclusivo aos vídeos da exposição,
consultar links (ou QR codes) na página 265

Projet Parcours de l'artiste
Exposition *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*
Commissaire Eduardo Veras
Du 30 septembre 2019 au 13 mars 2020
Salle João Fahrion, rectorat du Campus Central
Université Fédérale du Rio Grande du Sud
Porto Alegre, Brésil

Pour l'accès exclusif aux vidéos de l'exposition,
consulter les links (ou QR codes) à la page 265

Vista da exposição: vídeoinstalação *Brevários* à esquerda e
instalação de desenhos *Grito mudo* ao fundo

Vue de l'exposition: installation vidéo *Brevários* à gauche
et installation de dessins *Cri muet* au fond



Vista da exposição, vídeoinstalação *Outubro* à esquerda e instalação *Grito mudo* ao fundo
Vue de l'exposition, installation vidéo *Octobre* à gauche et installation de dessins *Cri muet* au fond



Abertura da exposição, tríptico de desenhos Rouge Brésil
Ouverture de l'exposition, triptyque de dessins Rouge Brésil



Abertura da exposição: vídeoinstalação *Brevários*
Ouverture de l'exposition: installation vidéo *Brevários*





Vista da exposição, instalação 1 segundo – 24 frames e triptico de desenhos Rouge Brésil ao fundo
Vue de l'exposition, installation 1 seconde – 24 frames et triptyque de dessins Rouge Brésil au fond



Vídeo de Vado Vergara registrando a performance Até que meus dedos sangrem e vista da exposição
Vidéo de Vado Vergara enregistrant la performance Jusqu'à ce que mes doigts saignent et vue de l'exposition



DIFERENTES TEMPOS DA CRIAÇÃO

EDUARDO VERAS

*Professor do Instituto de Artes da UFRGS
Curador da exposição*

AO SER CONVIDADA A INTEGRAR O PROJETO *PERCURSO DO ARTISTA*, COM UMA EXPOSIÇÃO NA SALA JOÃO FAHRION, NO PRÉDIO DA Reitoria da UFRGS, Teresa Poester era triplamente homenageada: como primeira mulher contemplada pelo evento, que, desde 2010, celebra a atuação de artistas-professores da universidade; pelo conjunto de sua trajetória, somando mais de 40 anos de produção ininterrupta de imagens; e pela aposentadoria recente como professora do Instituto de Artes, onde ajudou a formar pelo menos duas gerações de jovens pintores e desenhistas. Tudo demandava uma retrospectiva de fôlego.

Ao ser chamado por Teresa para a função de curador da exposição, tratei de sugerir (e esse talvez tenha sido meu principal papel) que ela não olhasse para trás. Obras não faltavam, assim como justificativas, para uma bela revisão. Ocorre que, no

A artista trabalhando no seu ateliê em Porto Alegre, 2014
L'artiste travaillant dans son atelier à Porto Alegre, 2014



caso de Teresa, a aposentadoria tem representado não o merecido descanso ou o mero gosto da prostração. Aos 65 anos, a artista segue trabalhando em ritmo acelerado: produz peças em escala ampliada, quase exagerada, radicaliza suas investigações sobre o desenho, arrisca-se em novas técnicas e linguagens, convoca colegas a atuar a seu lado.

Contrariando, pois, as expectativas mais óbvias, a artista-professora aceitou apresentar no seu *Percurso do artista* apenas trabalhos recentes e inéditos. Volume havia. Mesmo assim, ela quis preparar ainda novos vídeos e animações. Semanas antes da abertura oficial, reuniu uma turma de 23 professores e estudantes de artes para uma sessão coletiva de desenho sobre uma superfície de linóleo de 20 metros quadrados. O trabalho, intitulado *Até que meus dedos sangrem*, acabou emprestando nome à exposição.

Animava Teresa sua condição de autoexilada. Radicada no interior da França desde a aposentadoria, em março de 2018, ela passou a observar o Brasil como lugar ao mesmo tempo íntimo e remoto. Em um momento singular da história do país, com as instituições de ensino, o patrimônio cultural e a produção artística sob ataque deliberado e sistemático, a saudade assumiu contornos de paixão e fúria. As

mãos, os olhos, o papel, tudo se tingiu de vermelho (*rouge*, em francês). Na Sala João Fahrion, o desenho rugia – eurgia.

O livro que o leitor tem em mãos preserva essa inquietude criativa da artista, mas, agora, permite-se combiná-la a um olhar mais retrospectivo, que dê conta ao menos em parte daquilo que o nome do projeto, *Percurso do artista*, parece que demanda. Ainda não se trata, por óbvio, da catalogação exaustiva que essa obra mereceria, com caminhos que se espraiam desde os anos 1970, não só pelo desenho, mas também pela pintura, pela fotografia, pela gravura, pelo vídeo, pela instalação, pela performance, pela videoperformance, pela vídeoanimação – e ainda pela ilustração, pela cenografia, pela arte postal. O que se oferece aqui é uma aproximação pontual, sublinhando não todos, mas talvez os mais potentes momentos da aventura poética de Teresa Poester.

Abre-se o livro com fotografias que passeiam pela exposição *Até que meus dedos sangrem*, seguidas pelo breve ensaio crítico de Luísa Kiefer, também em torno dessa mostra. Na sequência, temos o portfólio – selecionado e pontual – de mais de 40 anos de produção em arte. As imagens agrupam-se em torno de algumas recorrências presentes na trajetória da artista. Não são exatamente fases, mas constâncias, sejam de temas, formas ou linguagens, das mais

remotas às mais imediatas: personagens, paisagens, grades, jardins, anagramas...

Prossigue o livro com uma entrevista na qual Teresa revê aspectos de seu percurso como artista e, ao mesmo tempo, de seus processos de criação. No jogo de perguntas e respostas, ela tem a chance de pensar e repensar suas relações com o acaso, com a matemática, com a natureza, com a paisagem da infância, ou com as exigências que impõe a si mesma: “Eu costumava pensar que um desenho bom era o que não estava completamente pronto, que mostrava alguma coisa fraca, um acidente que o tornava mais vivo. Como se o desenho bem feito ou muito bem-acabado fosse distante, não me tocasse”.

Na sequência, um artigo da própria Teresa examina a vivência coletiva com o Atelier D43, grupo de pesquisa dedicado a imaginar e praticar novas possibilidades do desenho.

Fecha o volume uma cronologia, que retoma, a partir de alentada seleção de imagens e pequenas notas, a trajetória da artista, desde o nascimento em Bagé, em 1954, até a exposição no segundo andar da Reitoria.

No conjunto do livro, há de consolidar-se o elogio, tanto a um trabalho que conjuga pesquisa e surpresa, experimentação e beleza, persistência e delicadeza, quanto a uma artista de fôlego radical, disposta a criar até que os seus dedos sangrem – ou além disso.



DIFFÉRENTES PÉRIODES DE CRÉATION

EDUARDO VERAS

*Professeur de L'Institute d'Arts, UFRGS
Commissaire de l'exposition*

INVITÉE À FAIRE PARTIE DU PROJET *PARCOURS DE L'ARTISTE* EN EXPOSANT DANS LA SALLE JOÃO FAHRION DU RECTORAT DE L'UNIVERSITÉ DU RIO GRANDE DO Sud, Teresa Poester recevait un triple hommage: en tant que première femme récompensée par cet évènement qui, depuis 2010, met en exergue le travail des artistes-professeurs de l'université; pour l'ensemble de son parcours totalisant plus de 40 ans de production graphique ininterrompue; pour son récent départ à la retraite de l'Institut d'Art où son enseignement contribua à former au moins deux générations de peintres et dessinateurs.

Tout ceci exigeait une rétrospective de grande ampleur.

Convié par Teresa à être commissaire de cette exposition, je m'employai à lui suggérer (et ce fut sans-doute mon rôle principal) qu'elle ne se tournât pas vers le passé. Des œuvres pour justifier une belle revue, ne manquaient pas. Il se trouve que dans le cas de Teresa, la retraite ne signifie ni repos mérité ni pure et simple prostration. À 65 ans, l'artiste continue à travailler à un rythme soutenu: elle produit des pièces à grande échelle, presque exagérée, effectue des recherches radicales sur le

A artista trabalhando no antigo ateliê de Camille Pissarro em Eragny sur Epte, 2007
L'artiste travaillant dans l'ancien atelier de Camille Pissarro à Eragny sur Epte, 2007

dessin, s'aventure dans de nouvelles techniques et de nouveaux langages, invite des collègues à travailler à ses côtés.

Allant à l'encontre du prévisible, l'artiste-professeur accepta de présenter dans son *Parcours de l'artiste* uniquement des travaux récents et inédits. Il y avait matière. Malgré cela, elle voulut préparer encore de nouvelles vidéos et animations. Quelques semaines avant l'ouverture officielle, elle réunit un groupe de 23 professeurs et étudiants en art pour une session collective de dessin sur un linoléum de 20 mètres carrés. L'œuvre intitulée *Jusqu'à ce que mes doigts saignent* donna finalement son nom à l'exposition.

Teresa était animée par sa condition d'exilée volontaire. Installée dans la France provinciale depuis sa retraite en mars 2018, elle se mit à observer le Brésil comme un lieu intime et lointain en même temps. En un moment singulier de l'histoire du pays, avec les institutions d'enseignement, le patrimoine culturel et la production artistique attaqués de manière délibérée et systématique, la nostalgie prit les contours de la passion et de la rage. Les mains, les yeux, le papier, tout se teignit de rouge. Dans la salle João Fahrion, le dessin rugissait et... urgeait.

Le livre que le lecteur a en main, préserve cette inquiétude créative de l'artiste, mais elle peut être maintenant associée à un regard plus rétrospectif, qui rend compte, au moins en partie, du nom que le projet *Parcours de l'artiste* paraît requérir. Évidemment, il ne s'agit pas encore d'une mise en catalogue exhaustive que cette œuvre mériterait. Depuis les années 1970, ont été engagés des chemins non seulement en dessin mais aussi en peinture, gravure, vidéo, installations, performance, vidéo-performance, vidéo-animation, sans compter l'illustration, la scénographie et l'art postal. Ce qui est présenté ici, est une approche ponctuelle, soulignant non pas tous les moments, mais peut-être les plus forts de l'aventure poétique de Teresa Poester.

Le livre s'ouvre sur des photographies qui parcourent l'exposition *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*, suivies du bref essai critique de Luisa Kiefer, portant aussi sur cette exposition. Ensuite nous avons le dossier d'artiste, avec une sélection ponctuelle de plus de 40 ans de production artistique. Les illustrations sont regroupées autour de quelques récurrences dans le parcours de l'artiste. Ce ne sont pas exactement des phases, mais des constantes, que ce soit de thèmes, de formes ou de langages, des plus anciens au plus récents: personnages, paysages, grilles, jardins, anagrammes...

S'ensuit une interview où Teresa revoit des aspects de son parcours comme artiste et en même temps de ses processus de création. Dans le jeu de questions-réponses, elle a l'occasion de penser et repenser sa relation avec le hasard, avec les mathématiques, avec la nature, avec les paysages de l'enfance, avec les exigences qu'elle s'impose à elle-même:

« J'avais l'habitude de penser qu'un bon dessin était dans l'incomplétude, montrant une faiblesse, un accident qui le rendît plus vivant. Comme si le dessin bien fait ou parfaitement fini était un peu étranger, qu'il ne me touchait pas. »

Vient ensuite un article de Teresa elle-même, évoquant le vécu collectif de l'Atelier D43, groupe de recherche conçu pour imaginer et pratiquer de nouvelles possibilités du dessin. Le livre se clôt sur une chronologie qui reprend à partir d'une sélection rigoureuse d'images et de petites notes, la trajectoire de l'artiste, depuis sa naissance à Bagé en 1954 jusqu'à l'exposition au deuxième étage du Rectorat.

Sur l'ensemble du livre s'impose l'éloge autant d'un travail qui conjugue recherche et surprise, expérimentation et beauté, persistance et délicatesse, que d'une artiste au souffle radical, disposée à créer jusqu'à ce que ses doigts saignent, ou même au-delà.

A artista trabalhando no antigo ateliê de Camille Pissarro em Eragny sur Epte, 2007
L'artiste travaillant dans l'ancien atelier de Camille Pissarro à Eragny sur Epte, 2007



DESENHAR, DESENHAR, ATÉ QUE MEUS DEDOS COMECEM A SANGRAR

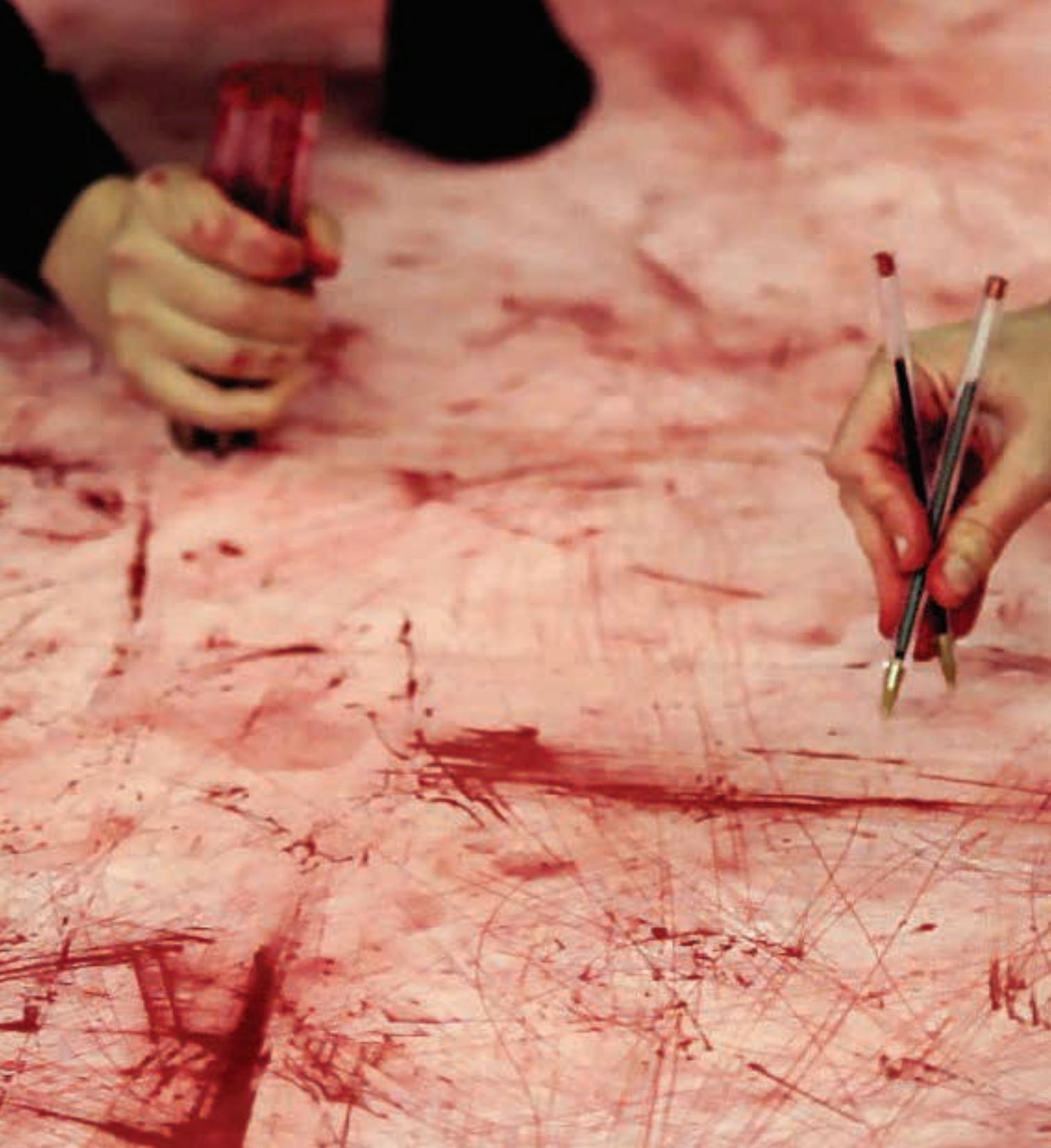
LUÍSA KIEFER

Doutora em Artes Visuais da UFRGS

SETE DE SETEMBRO DE 2019 FOI UM DIA CHUVOSO EM PORTO ALEGRE. UM DIA TÍPICO DE FINAL DE INVERNO. NÃO TÃO GELADO, porém cinza, de céu fechado, com uma chuva fina ininterrupta. Sete de setembro é o dia da Independência do Brasil. Desde 1822, o Brasil não é mais uma colônia portuguesa. Tornou-se, primeiro, um império dono de seu próprio destino. Décadas mais tarde, veio a Proclamação da República. De lá para cá, passaram-se 130 anos: diferentes governos, a Era Vargas, uma ditadura militar, a reabertura política, cinco presidentes eleitos pelo voto direto, dois impeachments. Em linhas muito gerais, esta é a história da jovem e instável democracia brasileira. O dia 7 de setembro costuma ser comemorado. As escolas cantam o hino nacional, os militares desfilam na avenida. Entretanto, no contexto

*Performance Até que meus dedos sangrem,
Porto Alegre, 7 de setembro de 2019
Performance Jusqu' à ce que mes doigts
saignent, le 7 septembre 2019*





atual, é difícil ter algum motivo para sair às ruas e exaltar qualquer tipo de patriotismo.

Foi exatamente nesse 7 de setembro, chuvoso e sombrio, que Teresa Poester convocou um grupo de artistas e alunos de artes para passar o dia com ela trabalhando em uma performance coletiva: a construção de um grande desenho com caneta Bic vermelha, intitulado *Até que meus dedos sangrem*. A partir das 10 da manhã, os 23 convidados foram chegando ao hall da Sala Fahrion, trajados de preto, da cabeça aos pés.

Cheguei lá por volta das 11:30. Demorei um pouco para conseguir entrar na UFRGS, já que a data era um feriado nacional e todos os portões de acesso, exceto um, estavam fechados. A Sala Fahrion fica localizada no segundo piso da Reitoria da UFRGS. O seu acesso se dá por uma suntuosa escada de mármore, que faz uma larga curva. Contrastando com o campus completamente vazio, conforme subia os degraus fui avistando um grupo grande de artistas que desenhavam compenetrados.

Em frente à escada, estava um linóleo de mais de 20 metros quadrados cuidadosamente esticado no chão, sobre uma lona preta. Uma mesa guardava as várias caixas de caneta Bic vermelha, tesoura, estilete, álcool, fita adesiva e outros utensílios para desenhar. Por exemplo, extensores feitos com canos de PVC, na ponta dos quais as canetas eram acopladas e presas com fita adesiva.

Teresa, já há muito tempo, cria ferramentas para espichar seus braços. Faz bastante tempo também que deixou a pintura e o desenho figurativos de lado. De modo geral, sua obra é fortemente marcada por uma gestualidade do corpo impressa em seus emaranhados de linhas, traços, rabiscos, pontos e manchas de tinta feitos com caneta esferográfica, lápis de cor, grafite e pigmento. Daí, a necessidade de experimentar novas ferramentas que liberem o gesto. Os extensores permitem desenhar a uma distância confortável do piso (ou da parede), ao mesmo tempo em que impõem desafios e um outro ritmo ao ato de desenhar. Em outros momentos, a artista utiliza elásticos que impõem uma tensão ao corpo, à mão e ao braço, transformando a relação do corpo com a superfície a ser desenhada. Um pouco como uma experiência de desaprender a desenhar para poder desenhar de outras formas. É preciso criar uma dificuldade, um limitador do movimento, para poder criar novos gestos.

Na construção de *Até que meus dedos sangrem*, os artistas se alternavam entre desenhar, confeccionar extensores ou repor canetas já gastas. Para desenhar no linóleo, é preciso riscar com força. Por vezes, batiam as canetas no chão para que a tinta saísse em maior quantidade. Sobre as manchas de tinta espessa da caneta esferográfica, o caminhar deliberado e forçado dos artistas sobre a superfície, o

arrastar de pés que espalhava e esfumava, criando áreas de um vermelho mais difuso.

A obra foi sendo gestada em grupo, mas claramente Teresa ocupava o lugar central. Vez por outra ela parava todo o processo. Levantava a voz, pedia atenção. Juntos, o grupo observava o andamento da composição e o que era preciso fazer em seguida. “Acho que aquela área precisa ser mais intensa, para equilibrar o conjunto. Aqui também está faltando”, diz Teresa. E, então, alguns dos participantes se moviam para a área indicada, munidos de novas canetas e mãos à obra.

Teresa foi professora de desenho por cerca de 40 anos e, olhando de fora, é possível perceber o quão à vontade ela fica na posição de condutora da turma. Como uma chefe de orquestra, como me disse, ela dá direções e toma decisões. Orienta, mas também escuta e discute. Participar de uma performance como esta é participar de uma grande aula sobre desenho e composição. Conseguir perceber o que está acontecendo na superfície do linóleo, em uma escala tão grande e a partir de um trabalho coletivo, não é tarefa fácil. É preciso ter um olhar e uma percepção treinados.

Aos poucos os riscos vão se sobrepondo, a superfície vai se tornando densa, o desenho toma forma. Observando a obra com Teresa, ela me conta que é difícil deixar de lado a racionalidade. Para ela, é a cabeça que coordena o desenho e o movimento, por mais que se queira deixá-lo fluir livremente. “Tudo

é muito pensado, excessivamente pensado”, pontua. O observador atento percebe que seus desenhos não são feitos ao acaso. Há uma composição rigorosa, quicá quase matemática, em seus desenhos e pinturas.

Olhando para o brilho e a viscosidade da tinta esferográfica sobre o linóleo no chão, é difícil não associar a imagem que vai se formando a um mar de sangue, ainda mais nesse 7 de setembro. Mas *Até que meus dedos sangrem* extrapola a performance-desenho coletivo. É também o título escolhido por Teresa para a exposição do Percurso do Artista, uma merecida homenagem à sua carreira como artista e professora da UFRGS.

Um grito mudo

Ao lado de Eduardo Veras, curador da mostra, a escolha foi apresentar ao público obras recentes e produções inéditas, feitas especialmente para a ocasião. Se a partir da obra *Até que meus dedos sangrem* e da escolha pelo vermelho como cor predominante dos trabalhos – inclusive optando por uma iluminação vermelha na noite de abertura –, a exposição ganha tons políticos, por outro lado, o primeiro embate do espectador com as obras não o leva por este caminho. A conexão com uma arte política, na obra de Teresa, penso, não se dá por uma via reta. Pelo contrário, é preciso primeiro dedicar-se a olhar, aceitar a provocação do desenho, que aguça uma curiosidade sobre como a artista constrói suas linhas, sobre o que há para

além da superfície do papel. Há um desejo de desenredar os traços – de encontrar o início e o fim –, que se transforma em contemplação, em permitir-se observar atentamente.

A abstração de seus desenhos remete à natureza não por acaso. Teresa nasceu e viveu parte de sua infância em Bagé, cidade do pampa gaúcho. Há 20 anos vive entre Porto Alegre, Brasil, e França, onde reside em Éragny-sur-Epte, uma pequena comuna localizada a uma hora de trem de Paris, porém de uma paisagem bucólica que pouco tem a ver com a metrópole vizinha. Nas nossas conversas, ela me conta como viver no campo, convivendo mais com a natureza e com a transformação da paisagem devido às estações do ano, foi afetando o seu trabalho. O convívio com o correr do rio, as pedras no seu entorno, o mato alto, a neve, as folhas e galhos secos, a paisagem de frio que parece que nunca mais será capaz de despertar e o seu derradeiro acordar com a chegada da primavera, as primeiras folhas de um verde vivo, o desabrochar das flores, e assim o ciclo da natureza que vem e vai, influenciam a sua produção. Encontrar essa presença em seus desenhos é fácil, sobretudo porque em mais de um momento a própria artista propõe essa relação ao apresentar fotografias de paisagem lado a lado com seus desenhos, criando associações visuais entre aquilo que a cerca e as paisagens abstratas que cria.

É o caso da videoinstalação *Outubro* (2019), uma projeção dupla, feita a partir de uma música composta por Wagner Cunha. A

sequência de imagens, formada por desenhos e fotografias que ora se contrapõem, ora se sobrepõem, cria uma narrativa que revela o universo poético de Teresa. Demonstra traços sendo feitos e sendo apagados, a mão, e o corpo desenhando sobre o papel e sobre a paisagem. O ritmo é dado pela composição musical. É ela quem conduz o encadeamento das imagens. A relação com a música é outra coisa muito presente nos trabalhos apresentados em *Até que meus dedos sangrem*.

No vídeo *Brevários* (2018), o andamento da narrativa é novamente comandado pela trilha sonora, uma composição de Januibe Tejera. Foi através da música que Teresa chegou na sequência de imagens. Na parede, vemos uma sobreposição de desenhos que, ao mesmo tempo que avança, regride. Desenhos prontos sendo sobrepostos e recebendo novas camadas de linhas virtuais, desenhos sendo apagados, dando a ver camadas anteriores. Uma animação na qual as linhas vão se enredando, criando uma teia densa que é freneticamente construída, apagada e reconstruída, seguindo o ritmo daquilo que ouvimos nos fones de ouvido. Aqui, Teresa se vale também de recursos da computação gráfica, que tornam tudo ainda mais interessante. É como se o vídeo permitisse ao observador matar um pouco da curiosidade sobre o processo da artista, sobre o vai e vem da sua mão e do seu corpo, do seu ato de desenhar. Na noite de abertura, o público pôde ver, ainda, outra projeção-performance inédita,

intitulada *Labografias* (2019), fruto de mais uma parceria com Vagner Cunha. Foi a primeira apresentação da peça, que conta com uma trilha musical composta em duas faixas, uma reprodução sonora e uma apresentação de violino ao vivo, além da videoinstalação projetada em três telas. Diferentemente dos outros vídeos, aqui, a música foi composta a partir das imagens em movimento. Nessa obra, Teresa brinca com as sobreposições sonoras e imagéticas, criando camadas de sentido diversas. A cor do vídeo, assim como a de outros dos desenhos expostos, é vermelha, e é a partir desses trabalhos, vermelhos, que a camada política explicitada no título da exposição fica mais evidente.

Nos três vídeos, a sobreposição de desenhos, a transição entre eles, o apagar e o construir, dão ao observador pistas de por onde o raciocínio transita na hora da composição. O ritmo é instigante, provocador e, ao mesmo tempo, furtivo. Ele dá – o observador vê o desenho sendo criado – e logo em seguida tira – o desenho é rebobinado, apagado, refeito, sobreposto. É precisamente esse emaranhado de caminhos, essa construção laboriosa e elaborada que interessa, que dá forma e consistência ao trabalho de Teresa.

Apesar da distância entre Brasil e França, Teresa acompanha ativamente os acontecimentos do seu país de origem. É contrária à implantação da política neoliberal do atual governo, que prega pela redução

da máquina pública. Descarta qualquer possibilidade de retorno a uma sociedade conservadora e defensora dos “bons costumes”. Indigna-se com o preconceito à diferença praticado e perpetuado por algumas instâncias da sociedade hoje em dia. Tanto o vermelho escolhido como cor, quanto o título da exposição e os títulos de algumas das outras obras apontam para a necessidade da artista de posicionar-se diante do atual contexto político e social brasileiro. Porém, a força do desenho, em termos de forma, cor e composição, a meu ver, prevalece. E talvez seja por este caminho mesmo que Teresa alcance o político em sua poética.

As paredes laterais da sala expositiva estão ocupadas por dois conjuntos de desenhos de grande escala vermelhos. *Grito mudo* (2019), apresenta oito desenhos em lápis de cor sobre papel. Na parede oposta, *Rouge Brésil* (2019), reúne três desenhos feitos com lápis de cor e pigmento, também sobre papel. No emaranhado de linhas e manchas, conduzidas pela gestualidade da artista no seu fazer, criam-se áreas mais concentradas e outras mais rarefeitas. Como os vídeos nos demonstram, a performatividade do gesto é marca forte da poética de Teresa. Quando estamos diante de uma de suas obras, vemos não apenas o resultado final, mas sim a sua presença. É possível perceber, ou intuir, o movimento da mão ao riscar o papel, a intensidade aparente em linhas mais profundas e a leveza do traço em outras mais superficiais, o movimento aleatório e a energia





colocada em cada um dos desenhos. Pela escala da folha, fica claro também o quanto a obra requer do corpo como um todo.

Há ainda a obra *1 segundo – 24 frames* (2019), que apresenta 24 fotografias captadas diretamente durante a edição dos filmes. Como o título aponta, são 24 frames – que, na montagem cinematográfica, representam a cadência padrão de projeção de quadros –, ou seja, 24 desenhos capturados da tela, que compõem um segundo de imagem em movimento. É, de certa forma, uma distensão daquilo que vemos nos vídeos, agora em imagem estática. A cor, aqui, não é o vermelho, mas sim tons de azul, verde, marrom, preto e cinza, que nos levam de volta a sua relação com a paisagem.

No terraço pergolado adjacente, a obra coletiva, *Até que meus dedos sangrem*,

encontra o seu lugar. Feita especialmente para ocupar este espaço, uma visita diurna permite ao observador ver a sobreposição da sombra da pérgola quadriculada sobre grande linóleo, formando uma grade que encerra o desenho.

Fecha a exposição um vídeo de Vado Vergara que documenta a performance realizada no chuvoso 7 de setembro.

Imbuída desta necessidade de falar sobre o contexto sociopolítico brasileiro, na noite de abertura Teresa optou por uma iluminação vermelha para todo o espaço expositivo. Nas duas paredes laterais, ao longo da sua extensão, velas estavam acesas logo abaixo dos desenhos vermelhos. Com isso, à meia luz, *Até que meus dedos sangrem* convocou o público não apenas a contemplar os desenhos, mas também a refletir sobre



os tempos em que vivemos, algo que, para Teresa, é central.

Sangrar

No dicionário Houaiss da língua portuguesa há pelo menos 14 definições para o verbete *sangrar*: extrair sangue da veia com o auxílio de uma agulha; verter sangue de uma ferida; apresentar a cor vermelha, sanguínea; fazer escoar um líquido; drenar, verter, gotejar; fazer perder ou perder forçar; debilitar-(se), enfraquecer-(se); fazer perder ou perder bens, dinheiro, valores; causar mágoa, desgosto; ferir, atormentar; obter alguma coisa, aproveitando-se de qualquer qualidade ou defeito de caráter de alguém; sentir tortura moral; sofrer, afligir-se; fazer com que o limite da ilustração coincida com o corte da página. A exposição de Teresa, *Até que meus dedos sangrem*, sangra em muitos desses

sentidos. Seu título, no entanto, foi emprestado de um livro de poemas de Charles Bukowski, de 1973 – *Play the piano drunk like a percussion instrument until the fingers begin to bleed a bit*.

Claramente, a ideia de energia, de esforço e de dedicação máximas à obra de arte está posta. Seja no fazer, que requer o físico, seja na potência do resultado final. Não há balbúrdia, não há descanso. Há pensamento, esforço e construção. Sangrar de tanto repetir uma atividade, sangrar de tentar sobreviver da arte em um país onde a cultura não é valorizada, sangrar pela jovem democracia brasileira, sangrar através do desenho pois é a arma mais poderosa que Teresa tem.

Verão 2020

DESSINER, DESSINER, JUSQU'À CE QUE MES DOIGTS COMMENCENT À SAIGNER

LUÍSA KIEFER

Docteure en Arts Visuel de la UFRGS

LE 7 SEPTEMBRE 2019, IL PLEUVAIT À PORTO ALEGRE, JOUR TYPIQUE DE FIN D'HIVER. PAS TROP FROID, MAIS GRIS, CIEL BOUCHÉ, PLUIE FINE CONTINUE. LE 7 septembre est la fête de l'indépendance du Brésil. Depuis 1822, le Brésil n'est plus une colonie portugaise. Il devient d'abord un empire, maître de son propre destin. Des décennies plus tard est déclarée la Proclamation de la République. Depuis lors s'écourent cent trente ans: divers gouvernements, l'ère Vargas, une dictature militaire, la reprise de la vie politique, avec cinq présidents élus au suffrage universel, deux destitutions. Dans ses grandes lignes, notre histoire est celle d'une jeune et instable démocratie brésilienne.

On a coutume de commémorer le 7 septembre. Les écoliers chantent l'hymne national, les militaires défilent dans l'avenue principale. Cependant dans le contexte actuel il est difficile d'avoir quelque motif de sortir dans la rue et d'exalter un quelconque type de patriotisme.

Ce fut justement en ce 7 septembre pluvieux et sombre que Teresa convoqua une armée d'artistes et d'étudiants d'art pour passer cette journée avec elle, travaillant à une performance collective:



Performance: *Até que meus dedos sangrem*, Porto Alegre, 7 de setembro de 2019
Performance *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*, 7 septembre 2019

La construction d'un grand dessin au stylo Bic rouge, intitulé *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*. À partir de dix heures du matin, les vingt-trois invités arrivèrent dans le hall de la salle Fahrion, vêtus de noir, de la tête au pied.

J'arrivai vers onze heures trente, j'eus quelques difficultés à entrer dans l'université, car c'était un jour de congé et toutes les entrées étaient fermées sauf une. La salle Fahrion se trouve au deuxième étage du rectorat de l'université. Son accès se fait par un majestueux escalier de marbre, dessinant une belle courbe. Gravissant les marches, j'aperçus, contrastant avec le campus complètement désert, une grosse grappe d'artistes en train de dessiner avec concentration.

En face de l'escalier, il y avait un linoléum de vingt mètres carrés déroulé au sol sur une bâche noire. Une table offrait différentes boîtes de stylos Bic rouge, outre des ciseaux, cutters, alcool, rubans adhésifs et autres outils pour dessiner tels que des tuyaux de PVC fonctionnant comme extensions des bras et des mains, au bout desquels les stylos étaient introduits et attachés par des rubans adhésifs.

Depuis longtemps Teresa crée des outils comme extensions de ses bras. Il y a longtemps qu'elle a aussi abandonné la peinture et le dessin figuratifs. En général, son œuvre est fortement marquée par la gestuelle du corps s'inscrivant dans un entrelacs de lignes, de traits, biffures, points et taches de couleur faits au stylo, au crayon de couleur, à la mine de plomb et au pigment. D'où le besoin d'expérimenter de nouveaux outils qui libèrent le geste. Ces extensions permettent de dessiner à une distance confortable du sol ou du mur tout en imposant un défi et un nouveau rythme à l'acte de dessiner. À d'autres moments, l'artiste utilise des élastiques qui imposent une tension du corps, de la main et du bras, transformant la relation du corps

à la surface à dessiner. Un peu comme l'expérience de désapprendre à dessiner pour pouvoir dessiner d'une autre manière. Il faut créer une différence, une limite au mouvement, pour créer de nouveaux gestes. Dans la construction *Jusqu'à ce que mes doigts saignent* les artistes se relaient pour dessiner, fabriquant des extensions ou remplaçant les stylos usés. Pour dessiner sur linoléum, il faut appuyer fortement. Parfois ils frappaient les stylos contre le sol afin que l'encre sortît en plus grande quantité. La marche délibérée et le foulage des artistes sur la surface étalaient et brouillaient les taches d'encre épaisse des stylos, créant des coins d'un rouge plus diffus.

L'œuvre avait été montée par le groupe, mais Teresa était nettement au cœur de l'action. De temps en temps elle stoppait tout. Prenait la parole pour demander l'attention. Le groupe entier observait l'avancée de la composition et ce qu'il fallait continuer à faire. « Je pense que tel endroit appelle plus d'intensité pour équilibrer l'ensemble... Ici il manque aussi quelque chose... » disait Teresa. Alors certains participants allaient vers l'endroit indiqué, munis de nombreux stylos.

Teresa a été professeur de dessin pendant environ quarante ans et de l'extérieur on peut voir à quel point elle est à l'aise dans la conduite d'un groupe. Tel un chef d'orchestre, comme elle me le disait, elle donne des directives et prend des décisions, des orientations mais écoute et discute aussi. Participer à une performance comme celle-là c'est participer à un grand cours sur le dessin et la composition. Réussir à percevoir ce qu'il se passe à la surface du linoléum à une échelle si grande et à partir d'un travail collectif, n'est pas tâche facile. Il faut avoir un regard et une perception entraînés.

Petit à petit, les traits vont se superposant, la surface se densifie, le dessin prend forme. En regardant l'œuvre avec Teresa, elle me confie qu'il est difficile

d'abandonner la rationalité. Pour elle, c'est la tête qui coordonne le dessin et le mouvement, même si on veut le laisser évoluer librement. « Tout est pensé, extrêmement pensé » souligne-t-elle. L'observateur attentif s'aperçoit que ses dessins ne sont pas le fruit du hasard. Il y a une composition rigoureuse, peut-être quasi mathématique, dans ses dessins et ses peintures. Voyant le brillant et la viscosité de l'encre des stylos sur le linoléum au sol, il est difficile de ne pas associer l'image qui se forme à une mare de sang, surtout en ce jour du 7 septembre. Mais *jusqu'à ce que mes doigts saignent* extrapole le dessin-performance collectif. C'est aussi le titre choisi par Teresa pour l'exposition *Parcours de l'artiste*, hommage mérité à sa carrière comme artiste et professeur de la UFRGS.

Un cri muet

Au côté d'Eduardo Veras, commissaire de l'exposition, Teresa a décidé de présenter au public des œuvres récentes, spécialement faites pour l'occasion. Si à partir de *Jusqu'à ce que mes doigts saignent* et du choix du rouge comme couleur prédominante des travaux, optant d'ailleurs pour un éclairage rouge le soir du vernissage, l'exposition prend un ton politique, en revanche la première confrontation du spectateur avec les œuvres ne les conduit pas sur ce chemin: La connexion avec un art engagé dans l'œuvre de Teresa à mon avis, ne se fait pas en ligne droite. Au contraire, il faut d'abord se consacrer au regard, accepter la provocation du dessin qui aiguise une curiosité sur la façon dont l'artiste construit ses lignes, sur ce qu'il y a au-delà de la surface du papier. Il y a la volonté de débrouiller les traits, de trouver le début et la fin qui se transforme en contemplation, de se permettre d'observer attentivement.

L'abstraction de ses dessins rappelle la nature et ce n'est pas un hasard. Teresa est née à Bagé et y a vécu

une partie de son enfance, c'est une ville de la Pampa de la région sud, celle des *Gaúchos*. Il y a vingt ans qu'elle vit entre Porto Alegre, Brésil, et la France à Eragny-sur Epte, petite commune à une heure de train de Paris: Paysage bucolique qui a peu à voir avec la métropole voisine. Lors de nos conversations elle me raconte comment la vie à la campagne, accompagnant la nature et la transformation du paysage selon les saisons, a transformé son travail. Suivre le cours de la rivière, voir les pierres alentour, les herbes folles, la neige, les feuilles et branches sèches, le paysage dans le froid qui semble ne jamais pouvoir se réveiller, et son dernier lever à l'arrivée du printemps, les premières feuilles d'un vert vif, l'éclosion des fleurs et ainsi le cycle de la nature qui va et vient, cela influençait sa création. Il est facile de retrouver cette présence dans ses dessins, surtout parce que, à mainte reprise, l'artiste elle-même propose cette relation en présentant côte à côte des photos du paysage et ses dessins, créant des associations visuelles entre ce qui l'entoure et les paysages abstraits qu'elle crée.

C'est le cas de l'installation-vidéo *Outubro* (2019) double projection faite à partir d'une musique composée par Vagner Cunha. La suite d'images composée de dessins et photos qui soit s'opposent, soit se superposent, dans un récit qui révèle l'univers poétique de Teresa. Elle fait apparaître des traits en train de se faire et gommés à la main, le corps dessinant sur le papier et sur le paysage. Le rythme vient de la composition musicale. C'est elle qui conduit l'enchaînement des images. La relation avec la musique est également présente dans les travaux de l'exposition *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*.

Dans la vidéo *Brévarios* (2018), le déroulement du récit est de nouveau régi par la bande sonore, composition de Januibe Tejera. C'est à travers la musique que Teresa établit la succession des images.



Au mur, nous voyons une superposition de dessins qui avance et revient en boucle. Des dessins achevés sont superposés et reçoivent de nouvelles couches de lignes virtuelles, des dessins effacés laissent voir les couches précédentes. Une animation où les lignes s'entrelacent, créant une toile dense qui est construite de manière frénétique, s'efface et se reconstruit suivant le rythme de ce que nous entendons dans les écouteurs. Là, Teresa se sert aussi du recours à la graphie électronique qui rend tout encore plus intéressant. C'est comme si la vidéo permettait à l'observateur de satisfaire un peu sa curiosité sur le processus de l'artiste, sur le va-et-vient de sa main et de son corps, de son acte de dessiner.

Le soir du vernissage, le public a pu voir aussi une projection-performance inédite, intitulée *Labografias* (2019) fruit d'un autre partenariat avec Vagner Cunha. Ce fut la première présentation de la pièce qui consiste en une bande sonore composée sur deux pistes, l'une enregistrée et l'autre jouée en direct au violon, accompagnant l'installation-vidéo projetée sur trois grands écrans. A l'inverse des autres vidéos, la musique ici est composée à partir des images en

mouvement. Dans cette œuvre, Teresa joue avec les superpositions sonores et graphiques, créant des couches de sens diverses. La couleur de la vidéo ainsi que celle des autres dessins exposés, est rouge et c'est à partir de ces travaux que la coloration politique explicitée dans le titre de l'exposition devient plus évidente.

Dans les trois vidéos, la superposition de dessins, la transition entre eux, effacement et construction, donnent à l'observateur des pistes sur le raisonnement qui opère au moment de composer. Le rythme est stimulant, provocant et en même temps furtif. Il montre le dessin en train de se faire et aussitôt il le retire. Le dessin est rembobiné, effacé, refait, superposé. C'est justement cet entrelacs de chemins, cette construction laborieuse et élaborée qui intéresse et donne forme et consistance au travail de Teresa.

Malgré la distance entre le Brésil et la France, Teresa suit activement les événements de la vie politique de son pays d'origine. Elle est opposée à l'implantation politique néolibérale du gouvernement actuel qui prêche la réduction du service public. Écarte une quelconque possibilité de retour à une société



conservatrice qui défendrait les « bonnes mœurs ». S'indigne du préjugé sur la différence pratiquée et perpétuée par certaines instances de la société d'aujourd'hui. Autant le rouge choisi comme couleur, que le titre de l'exposition et les titres de quelques autres œuvres, pointent la nécessité pour l'artiste de prendre position devant l'actuel contexte politique et social brésilien. Cependant la force du dessin, en termes de forme, couleur et composition me paraît prévaloir. Et peut-être est-ce justement par cette voie que Teresa atteint le politique dans sa poétique.

Les murs latéraux de la salle d'exposition sont occupés par deux ensembles de dessins de grande échelle en rouge. *Cri Muet* (2019) présente huit dessins au crayon de couleur sur papier. Sur le mur opposé *Rouge Brésil* (2019) réunit trois dessins au crayon de couleur et pigment sur papier. Dans l'entrelacs de lignes et de taches, menées par la gestuelle de l'artiste en action, se créent des emplacements plus concentrés et d'autres plus aérés. Comme les vidéos le démontrent, la capacité de performance du geste est une marque forte de la poétique de Teresa. Quand nous sommes devant une

de ses œuvres, nous ne voyons pas que le résultat, mais aussi sa présence. Il est possible de voir ou de deviner le mouvement de la main marquant le papier, l'intensité apparente en lignes plus profondes et la légèreté du trait dans d'autres plus superficielles, le mouvement aléatoire et l'énergie mise dans chaque dessin. Étant donné l'échelle de la feuille, on voit combien l'œuvre requiert le corps comme un tout.

Il y a aussi *Une Seconde-24 Frames* (2019) qui présente toutes les photos captées directement de l'édition des films. Comme le titre le montre ce sont 24 frames qui au montage cinématographique représentent la cadence patron de projection d'images, soit 24 dessins captés sur la toile qui composent une seconde d'images en mouvement. C'est d'une certaine façon une distension de ce que nous voyons en vidéo, maintenant en image statique. La couleur ici n'est pas le rouge, mais des tons bleus, verts, marron, noirs et gris qui nous ramènent à sa relation au paysage.

Sur la terrasse contiguë couverte d'une pergola prend place l'œuvre collective *Jusqu'à ce que mes doigts saignent*. Elle a été faite spécialement pour ce lieu. Une visite de jour permet à l'observateur de voir

la superposition de l'ombre de la pergola quadrillée sur le grand linoléum, formant une grille encadrant le dessin. L'exposition se conclut sur une vidéo de Vado Vergara qui documente la performance réalisée en ce pluvieux jour de septembre.

Bien consciente de la nécessité de parler du contexte socio-politique le soir du vernissage, Teresa opta pour un éclairage rouge sur tout l'espace de l'exposition, le long des deux murs latéraux, des bougies étaient allumées directement sous les dessins rouges. Ainsi, dans la lumière tamisée, *Jusqu'à ce que mes doigts saignent* invita le public

non seulement à contempler les dessins mais aussi à réfléchir sur les temps que nous vivons, quelque chose d'essentiel pour Teresa..

Saigner

Dans le dictionnaire, il y a au moins quatorze définitions pour le vocable saigner: extraire le sang de la veine à l'aide d'une aiguille, verser du sang d'une blessure, présenter la couleur rouge, sanguine, faire écouler un liquide, drainer, verser, dégoutter, faire perdre ou perdre des forces, (se) débilitier, (s') affaiblir. Faire perdre ou perdre des biens, de l'argent,

des valeurs, causer une blessure, un désagrément, blesser, tourmenter, obtenir quelque chose, profiter d'une certaine qualité ou d'un défaut de caractère de quelqu'un, ressentir la torture morale, souffrir, (s') affliger, faire en sorte que la limite de l'illustration coïncide avec la découpe de la page. L'exposition de Teresa *jusqu'à ce que mes doigts saignent*, saigne dans de nombreux sens. Son titre, cependant, a été emprunté à un livre de poèmes de Charles Bukowski de 1973: *Play the piano drunk like a percussion instrument until the fingers begin to bleed a bit.*

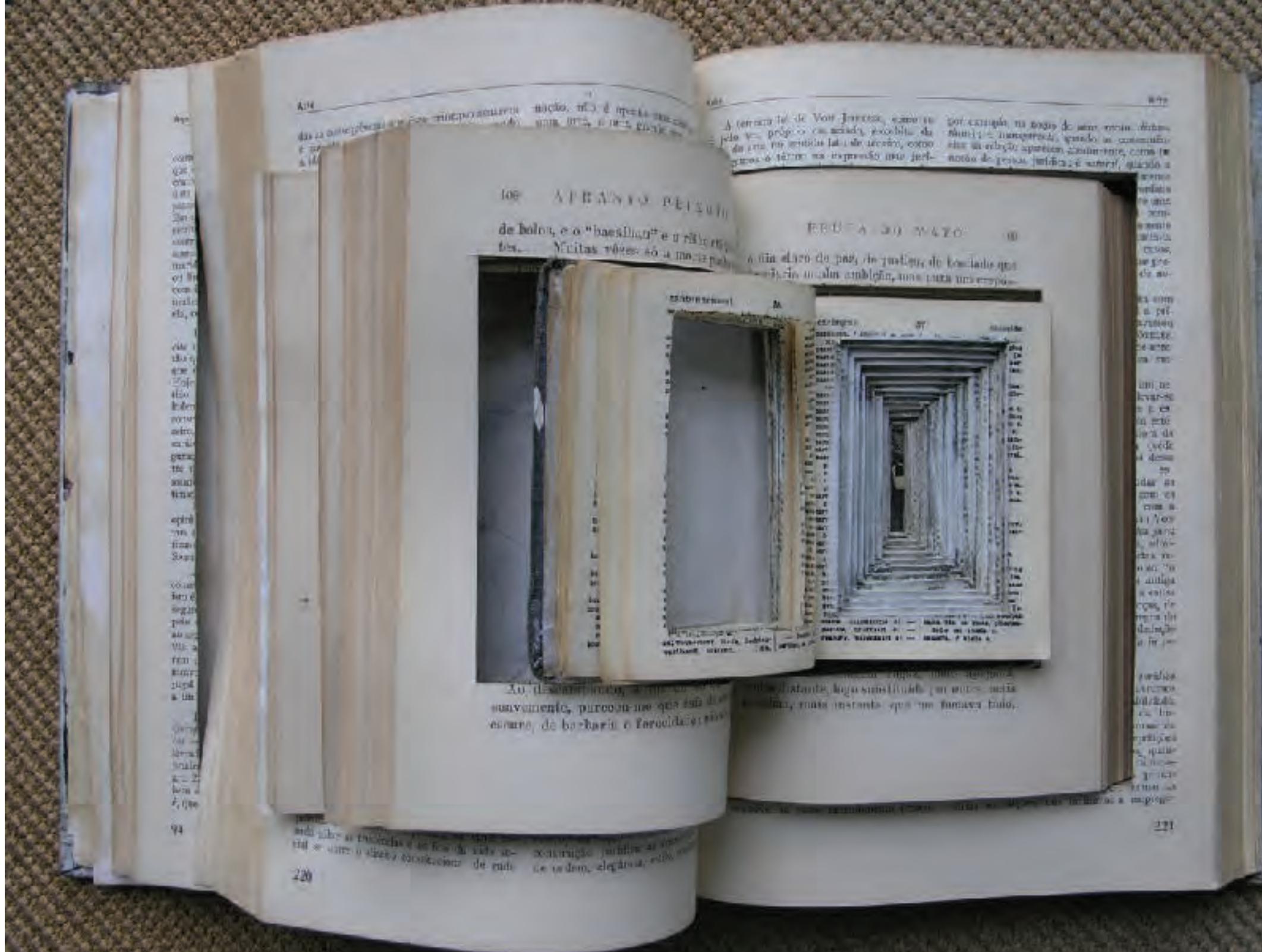
Est clairement posée l'idée de l'énergie, de l'effort et de la dévotion maximale consacrée à l'œuvre d'art. Que ce soit dans la facture qui requiert le physique, que ce soit dans la puissance du résultat. Il n'y a pas de tumulte, pas de repos. Il y a pensée, effort et construction. Saigner de tant répéter une activité, saigner à tenter de survivre de l'art dans un pays où la culture n'est pas valorisée, saigner pour la jeune démocratie brésilienne, saigner à travers le dessin, l'arme la plus puissante de Teresa.

Été, 2019

Até que meus dedos sangrem, desenho efêmero de aprox. 20 m² mostrado no terraço do espaço expositivo
Jusqu'à ce que mes doigts saignent, dessin éphémère d'environ 20 m² montré sur la terrasse de l'espace d'exposition



OBRAS ESCOLHIDAS
OEUVRES CHOISIES

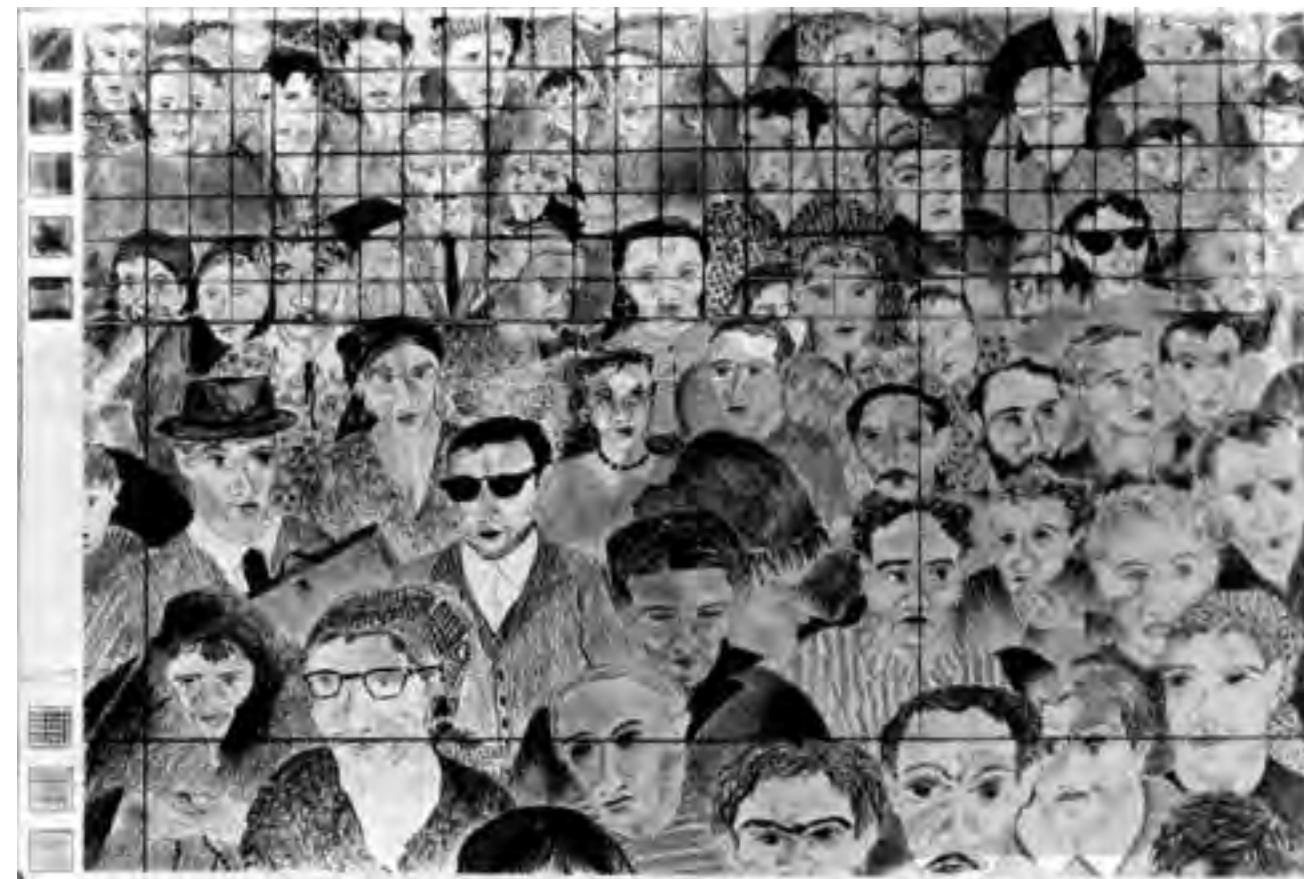


Livro-objeto, Janelas, 25x40x6cm, Porto Alegre, 1983
Livre-objet, Fenêtres, 25x40x6cm, Porto Alegre, 1983

PERSONAGENS
PERSONNAGES



Personagens, lápis grafite, aprox. 70x100cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personnages, mine de plomb, approx. 70x100cm, Porto Alegre, 1980-1982



Personagens, lápis grafite, aprox. 50x70cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personnages, mine de plomb, approx. 50x70cm, Porto Alegre, 1980-1982



Personagens, lápis grafite, aprox. 40x50cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personnages, mine de plomb, approx. 40x50cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personagens, lápis grafite, aprox. 40x50cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personnages, mine de plomb, approx. 40x50cm, Porto Alegre, 1980-1982



Personagens, lápis grafite, aprox. 100x70cm, Porto Alegre, 1980-1982
Personnages, mine de plomb, approx. 100x70cm, Porto Alegre, 1980-1982



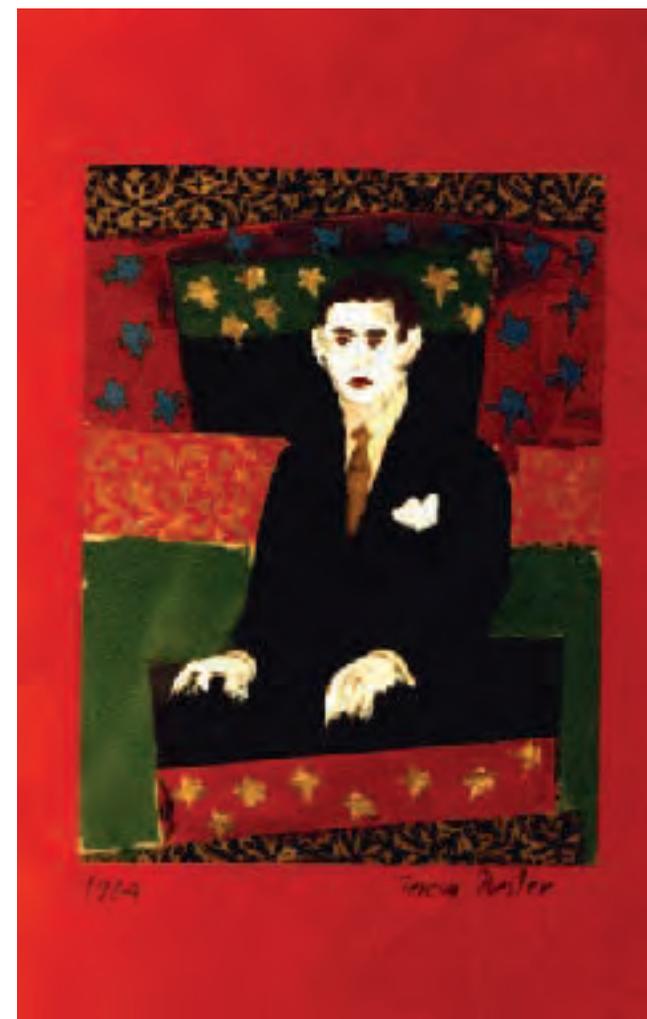
Personagens, Técnica mista sobre papel, aprox. 100x70cm, Porto Alegre, 1984
Personnages, Technique mixte sur papier, approx. 100x70cm, Porto Alegre, 1984



Personagens, Técnica mista sobre papel, aprox. 100x70cm, Porto Alegre, 1984
Personnages, Technique mixte sur papier, approx. 100x70cm, Porto Alegre, 1984



Personagens, Técnica mista sobre papel, aprox. 150x150 cm, Porto Alegre, 1984
Personnages, Technique mixte sur papier, approx. 150x150 cm, Porto Alegre, 1984



Personagens, Técnica mista sobre papel, aprox. 25x20 cm, Porto Alegre, 1983
Personnages, Technique mixte sur papier, approx. 25x20 cm, Porto Alegre, 1983



Pinturas negras, homenagem a Goya, aprox. 140x90cm, Madri, 1986-1988
Peintures noires, hommage à Goya, approx. 140x90cm, Madrid, 1986-1988



Pinturas negras, homenagem a Goya, aprox. 140x150cm, Madri, 1986-1988
Peintures noires, hommage à Goya, approx. 140x150cm, Madrid, 1986-1988

DOS CADERNOS DE DESENHO
DES CARNETS DE DESSIN



Caderno de desenho, lápis grafite, aprox. 40x30cm,
Madri, 1986-1987
Carnet de dessin, mine de plomb, approx. 40x30cm,
Madrid, 1986-1987



Cá com meus sapatos, lápis grafite, aprox. 60x40cm,
Porto Alegre, 1982
Mon coin à chaussures, mine de plomb, approx. 60x40cm,
Porto Alegre, 1982



Vendedora de flores em Malasaña, lápis grafite, aprox.
40x30 cm, Madri, 1986-1987
Vendeuse de fleurs à Malasaña, mine de plomb, approx.
40x30 cm, Madrid, 1986-1987



Caderno de desenho, lápis grafite, aprox. 40x30 cm,
Madri, 1986-1987
Carnet de dessin, mine de plomb, approx. 40x30 cm,
Madrid, 1986-1987



Christel e o cão, caderno de desenho, lápis grafite, aprox. 40x30cm, Paris, 2000
Christel et le chien, carnet de dessin, mine de plomb, approx. 40x30cm, Paris, 2000



Christel e o cão, caderno de desenho, lápis grafite, aprox. 40x30cm, Paris, 2000
Christel et le chien, carnet de dessin, mine de plomb, approx. 40x30cm, Paris, 2000



Desenho, lápis de cor, aprox. 35x50cm, Madri, 1993
Dessin, crayon de couleur, approx. 35x50cm, Madrid, 1993

Desenho, lápis de cor, aprox. 35x50cm, Madri, 1993
Dessin, crayon de couleur, approx. 35x50cm, Madrid, 1993

PAISAGENS
PAYSAGES



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 90x130cm, Porto Alegre, 1990
Fenêtres, peinture acrylique sur toile, approx. 90x130cm, Porto Alegre, 1990

Caderno de esboços, origem das janelas, Madri, 1987
Carnet d'esquisses, origine des fenêtres, Madrid, 1987

Caderno de esboços, origem das janelas, Madri, 1987
Carnet d'esquisses, origine des fenêtres, Madrid, 1987



Paisagens, acrílica sobre tela, aprox. 80x110cm, Porto Alegre, 1989-1992
Paysages, peinture acrylique sur toile, approx. 80x110cm, Porto Alegre, 1989-1992



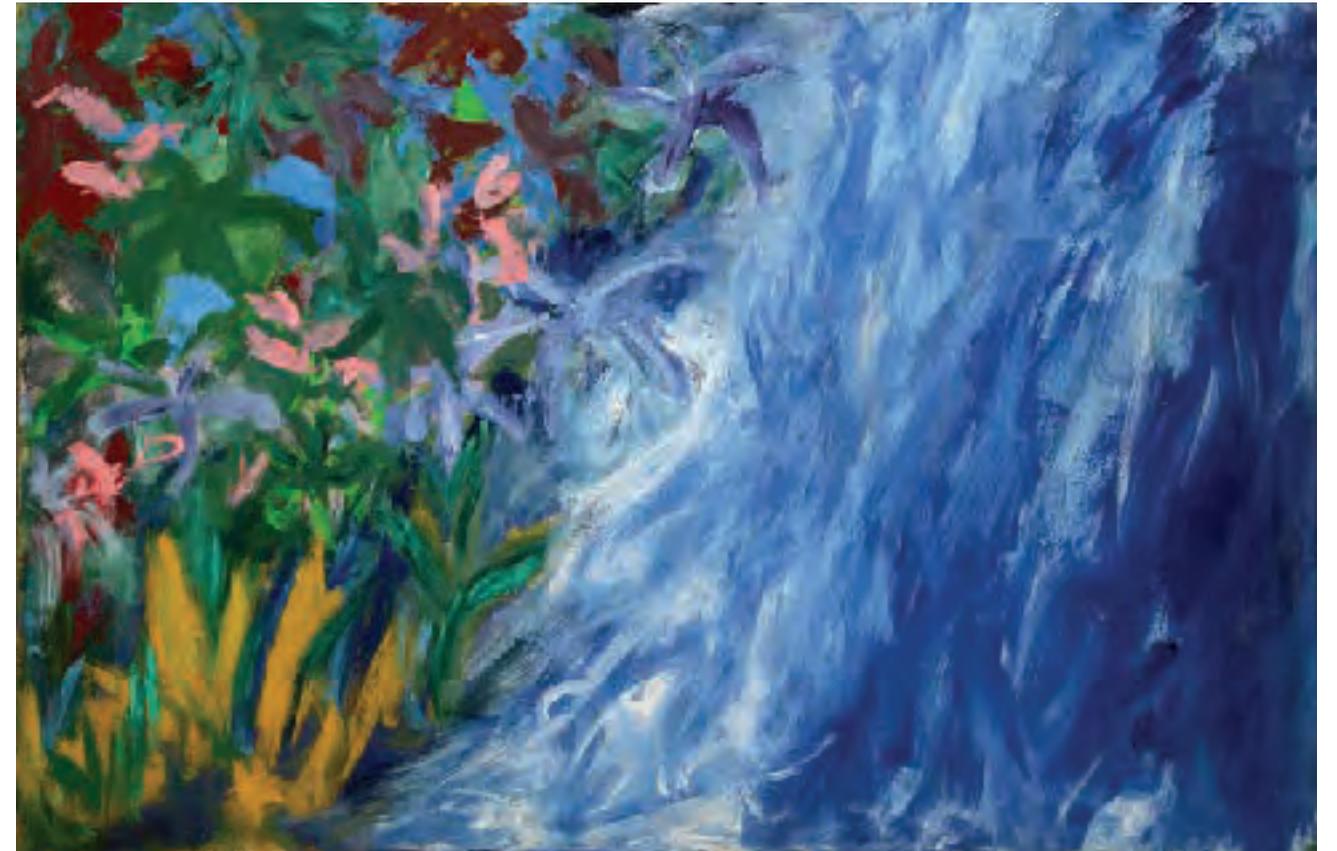
Paisagens, acrílica sobre tela, aprox. 70x90cm, Porto Alegre, 1989-1992
Paysages, peinture acrylique sur toile, approx. 70x90cm, Porto Alegre, 1989-1992



Paisagens, acrílica sobre tela, aprox. 100x130cm, Porto Alegre, 1992-1994
Paysages, peinture acrylique sur toile, approx. 100x130cm, Porto Alegre, 1992-1994



Objetos e símbolos, pintura sobre papel, 70x100 cm, Madri, 1987
Objets et symboles, peinture sur papier, 70x100 cm, Madrid, 1987



Paisagens, acrílica sobre tela, aprox. 95x130 cm, Porto Alegre, 1992-1994
Paysages, peinture acrylique sur toile, approx. 95x130 cm, Porto Alegre, 1992-1994



Paisagens, acrílica sobre tela, 100x120cm, Porto Alegre, 1992-1994
Paysages, acrylique sur toile, 100x120cm, Porto Alegre, 1992-1994



Paisagens, acrílica sobre tela, 100x120 cm, Porto Alegre, 1992-1993
Paysages, acrylique sur toile, 100x120 cm, Porto Alegre, 1992-1993



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 90x130cm, Porto Alegre, 1993-1995
Fenêtres, acrylique sur toile, approx. 90x130cm, Porto Alegre, 1993-1995
Janelas, acrílica sobre tela, 90x140cm, Porto Alegre, 1993-1995
Fenêtres, acrylique sur toile, 90x140cm, Porto Alegre, 1993-1995



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 95x130cm, Porto Alegre, 1993-1995
Fenêtres, acrylique sur toile, approx. 95x130cm, Porto Alegre, 1993-1995



Paisagem do pampa, pintura mural em cerâmica, 3x13m, Centro Cultural Villa Santa Thereza, Bagé, RS, Brasil
Paysage de la pampa, peinture murale en céramique, 3x13m, Centre Culturel Santa Thereza, Bagé, Sud du Brésil





Paisagem, acrílica sobre madeira, aprox. 200x130cm, Porto Alegre, 1993-1997
Paysage, acrylique sur bois, approx. 200x130cm, Porto Alegre, 1993-1997



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 150x90cm, Porto Alegre, 1993-1995
Fenêtres, acrylique sur toile, approx. 150x90cm, Porto Alegre, 1993-1995



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 150x150cm, Porto Alegre, 1997
Fenêtres, acrylique sur toile, approx. 150x150cm, Porto Alegre, 1997



Janelas, pintura sobre papel, aprox. 150 x300cm, Paris, 1998-1999
Fenêtres, peinture sur papier, approx. 150x300cm, Paris, 1998-1999





Janelas, lápis de cor, aprox. 50x70cm, Porto Alegre, 1996-1997
Fenêtres, crayon de couleur, approx. 50x70cm, Porto Alegre, 1996-1997

Página anterior | Page précédente:

Anunciação, Técnica mista sobre papel, aprox. 150 x350cm, Paris, 1998-1999
Annonciation, Technique mixte sur papier, approx. 150x350cm, Paris, 1998-1999



Janelas, acrílica sobre tela, 150x140cm, Porto Alegre, 1996-1997
Fenêtres, acrylique sur toile, 150x140cm, Porto Alegre, 1996-1997

GRADES
GRILLES



Grades, lapis grafite, aprox. 140x150cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 140x150cm, Paris, 2000-2002



Grades, lapis grafite e tinta, aprox. 150x150cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb et peinture, approx. 150x150cm, Paris, 2000-2002



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150 cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
 Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150 cm, Eragny sur Epte, 2006-2007



Grades, lapis de cor, aprox. 25x25cm, Eragny sur Epte, 1999-2002
 Grilles, crayon de couleur, approx. 25x25 cm, Paris, 1999-2002
 Grades, lapis de cor, aprox. 25x25cm, Eragny sur Epte, 1999-2002
 Grilles, crayon de couleur, approx. 25x25 cm, Paris, 1999-2002



Janelas, acrílica sobre tela, aprox. 25x25 cm, Porto Alegre, 1998
Fenêtres, acrylique sur toile, approx. 25x25 cm, Porto Alegre, 1998



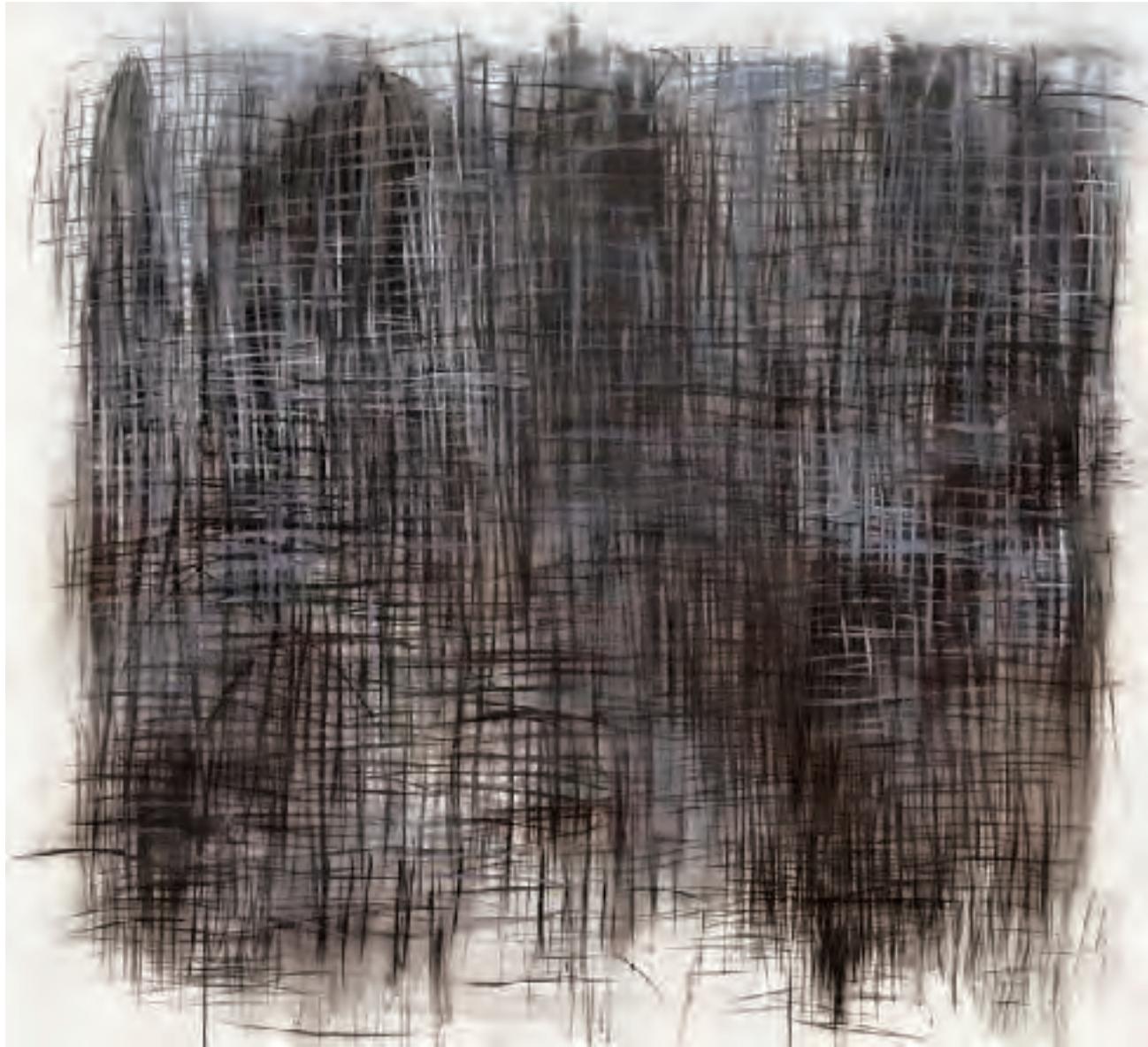
Grades, l'ápis de cor, aprox. 50x70 cm, Eragny sur Epte, 1999-2002
Grilles, crayon de couleur, approx. 50x70 cm, Eragny sur Epte, 1999-2002



Grades, lapis graphite, aprox. 30x30cm, Paris, 1999-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 1999-2002



Grades, lapis graphite, aprox. 30x30cm, Paris, 1999-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 1999-2002



Grades, lapis grafite, aprox. 150x150cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 140x150cm, Paris, 2000-2002



Grades, lapis grafite, aprox. 150x150cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 150x150cm, Paris, 2000-2002



Grades, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grades, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 2000-2002

Grades, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grades, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Grilles, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 2000-2002

Jardins de Eragny, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Paris, 2000-2002
Jardins d'Eragny, mine de plomb, approx. 30x30cm, Paris, 2000-2002

JARDINS DE ERAGNY
JARDINS D'ERAGNY



Jardins de Eragny, lapis grafite, aprox. 150x150cm, Paris, 2000-2002
Jardins d'Eragny, mine de plomb, approx. 150x150cm, Paris, 2000-2002



Jardins de Eragny, lapis grafite, aprox. 150x150cm, Paris, 2000-2002
Jardins d'Eragny, mine de plomb, approx. 150x150cm, Paris, 2000-2002



Jardins de Eragny, litogravura, aprox. 50x70cm, Porto Alegre, 2004
Jardins d'Eragny, lithographie, aprox. 50x70cm, Porto Alegre, 2004

À esquerda | À gauche:

Jardins de Eragny, tinta nanquim sobre papel, aprox. 50x80cm, Eragny sur Epte, 2006
Jardins d'Eragny, encre de chine sur papier, approx. 50x80cm, Eragny sur Epte, 2006

Jardins de Eragny, tinta nanquim sobre papel, aprox. 50x80cm, Eragny sur Epte, 2006
Jardins d'Eragny, encre de chine sur papier, approx. 50x80cm, Eragny sur Epte, 2006



Jardins de Eragny, lapis grafite, aprox. 30x30cm, Eragny sur Epte, 2003
Jardins d'Eragny, mine de plomb, approx. 30x30cm, Eragny sur Epte, 2003



Jardins de Eragny, tecnica mista, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002



Jardins de Eragny, técnica mista, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002



Jardins de Eragny, técnica mista, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, 50x70cm, Eragny sur Epte, 2002



Jardins de Eragny, lápis grafite, 96x66cm, Porto Alegre, 2003
Jardins d'Eragny, mine de plomb, 96x66cm, Porto Alegre, 2003



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox.. 70x85cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 70x85cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins de Eragny, técnica mista, aprox.. 70x70cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 70x70cm, Eragny sur Epte, 2002



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 35x40cm, Eragny sur Epte, 2006-2009
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 35x40cm, Eragny sur Epte, 2006-2009



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox.. 50x70cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 50x70cm, Eragny sur Epte, 2006-2007



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2002



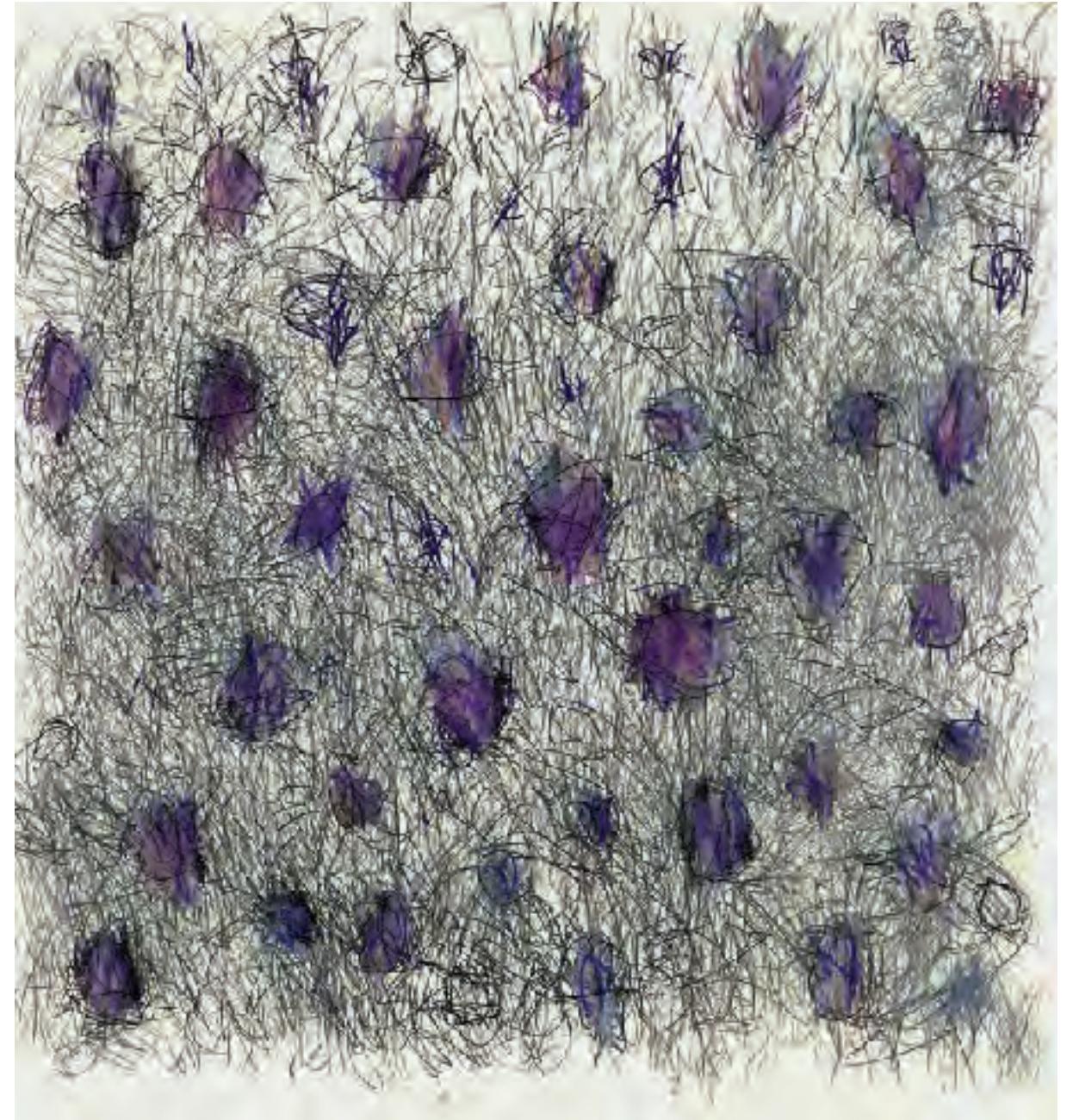
Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2002
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2002



Paisagem, acrílica sobre tela, com Dai Zheng, aprox.150x270cm, Ateliê Pissarro, Eragny sur Epte, 2002
Paysage, acrylique sur toile, avec Dai Zheng, approx. 150x270cm, Atelier Pissarro, Eragny sur Epte, 2002



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x110cm, Eragny sur Epte, 2009
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x110cm, Eragny sur Epte, 2009



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Porto Alegre, 2006
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Porto Alegre, 2006



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x90cm, Porto Alegre, 2011
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x90cm, Porto Alegre, 2011



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x130cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x130cm, Eragny sur Epte, 2006-2007





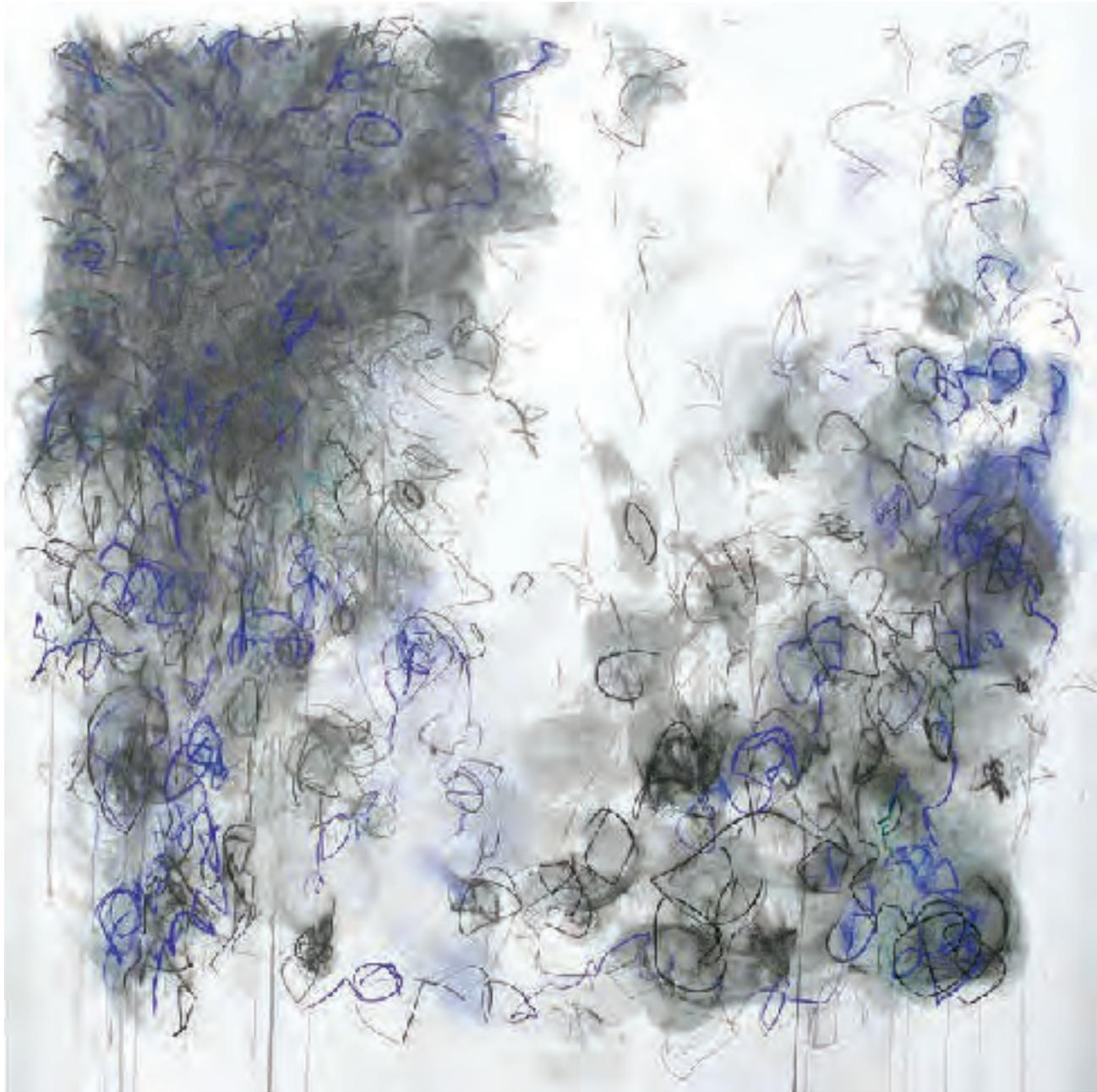
Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007

Página anterior | Page précédente:

Paisagem, técnica mista sobre papel, com Gérard Caudroy e Françoise Vallée, aprox. 200x360cm, Ateliê Pissarro, Eragny sur Epte, 2007
Paysage, technique mixte sur papier, avec Gérard Caudroy et Françoise Vallée, approx. 200x360cm, Atelier Pissarro, Eragny sur Epte, 2007



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2008
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2008



Anagramas, desenho sobre gravura, 160x160cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin sur gravure, 160x160cm, Porto Alegre, 2014

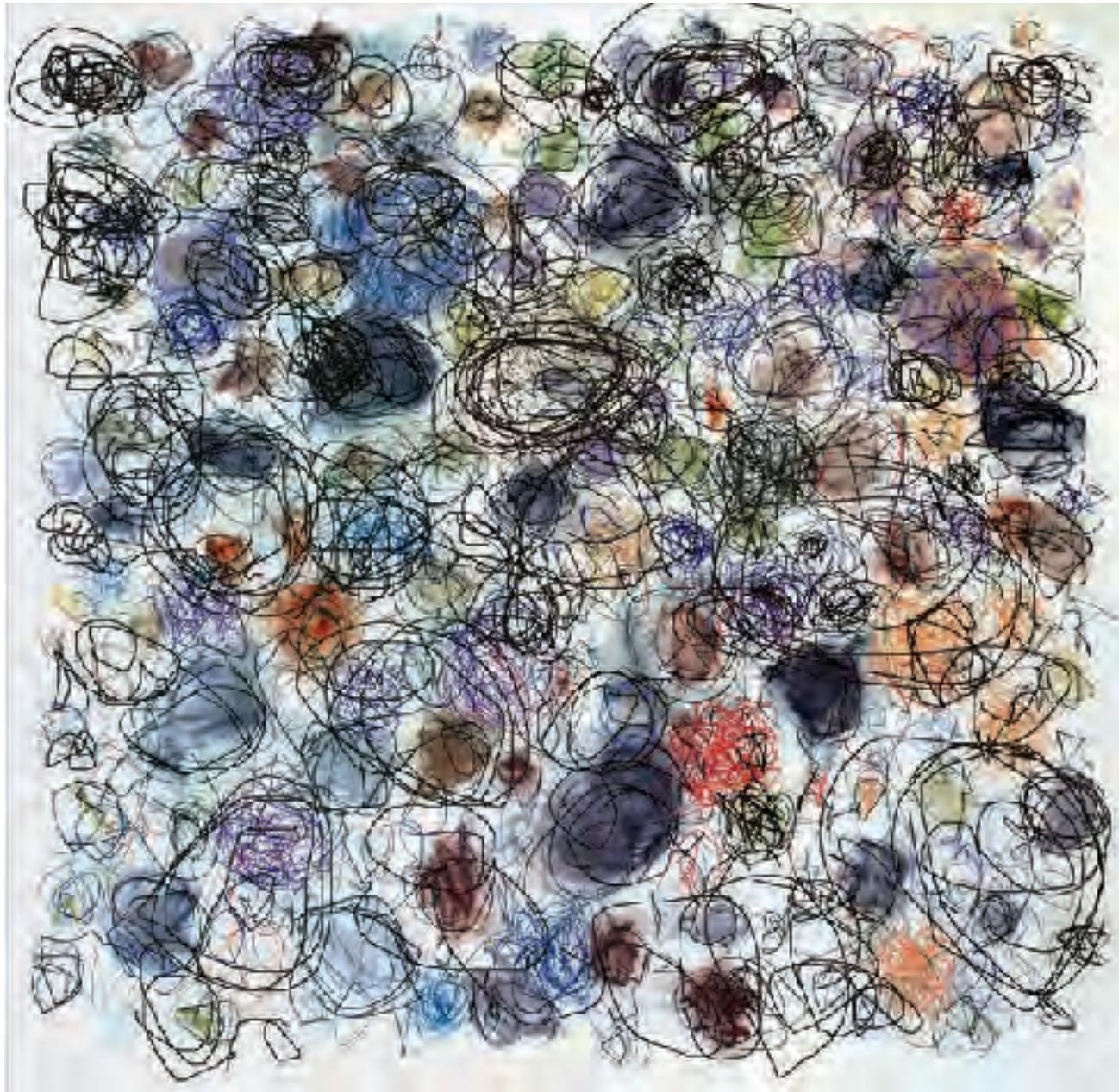
PEDRAS
PIERRES



Pedras, técnica mista, aprox. 25x35cm, Eragny sur Epte, 2008
Pierres, technique mixte, approx. 25x35cm, Eragny sur Epte, 2008
Pedras, técnica mista, aprox. 25x35cm, Eragny sur Epte, 2008
Pierres, technique mixte, approx. 25x35cm, Eragny sur Epte, 2008



Jardins de Eragny, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007
Jardins d'Eragny, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2006-2007



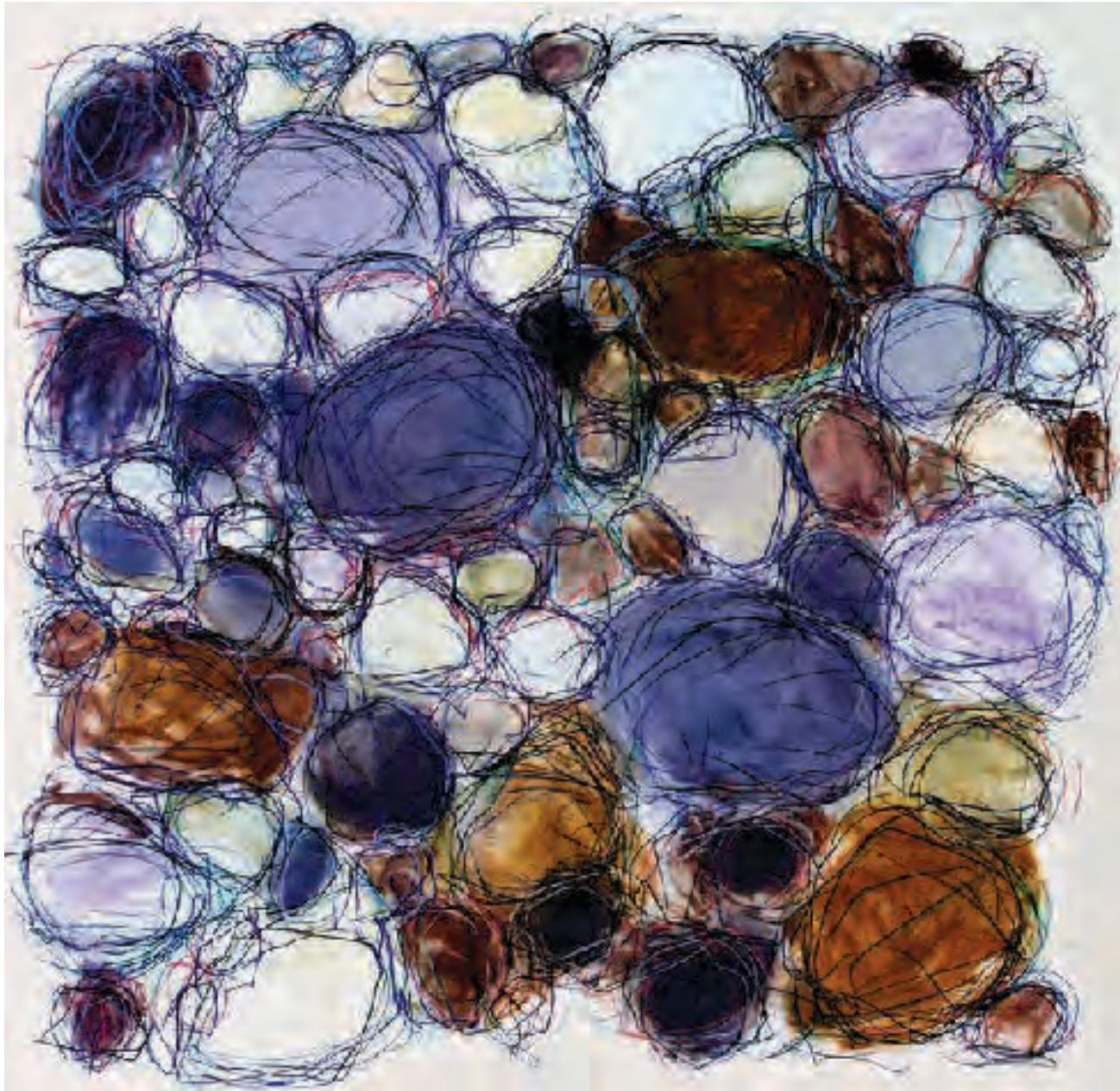
Pedras, técnica mista, aprox. 150x150cm, Porto Alegre, 2008-2010
Pierres, technique mixte, approx. 150x150cm, Porto Alegre, 2008-2010



Pedras, gravura em metal, aprox. 40x40cm, Porto Alegre, 2013
Pierres, gravure sur métal, approx. 40x40cm, Porto Alegre, 2013



Pedras, gravura em metal, aprox. 40x40cm, Porto Alegre, 2013
Pierres, gravure sur métal, approx. 40x40cm, Porto Alegre, 2013



Pedras, técnica mista, aprox. 150x150cm, Porto Alegre, 2007
Pierres, technique mixte, approx. 150x150cm, Porto Alegre, 2007

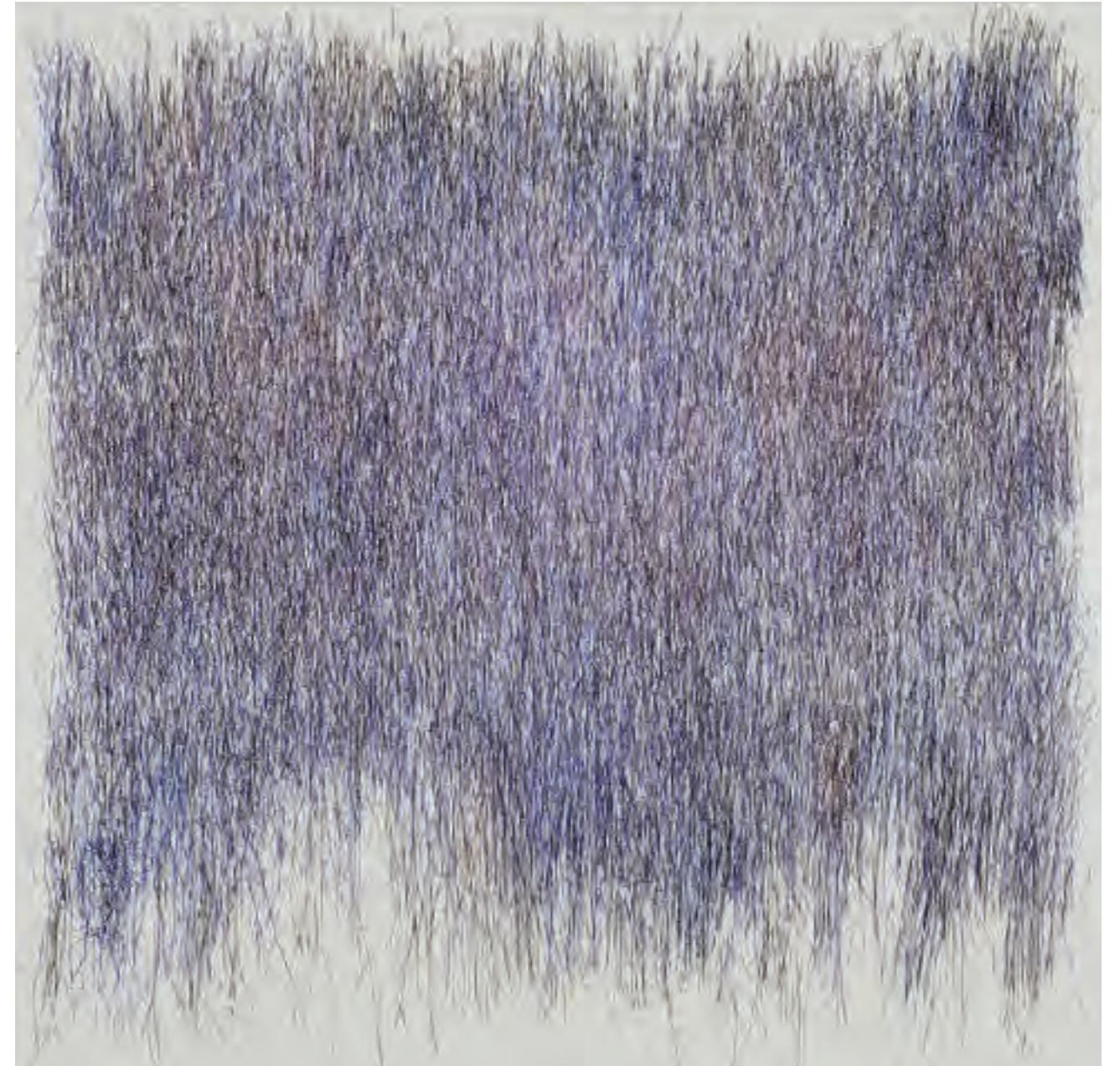


Pedras, técnica mista, aprox. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2007
Pierres, technique mixte, approx. 150x150cm, Eragny sur Epte, 2007

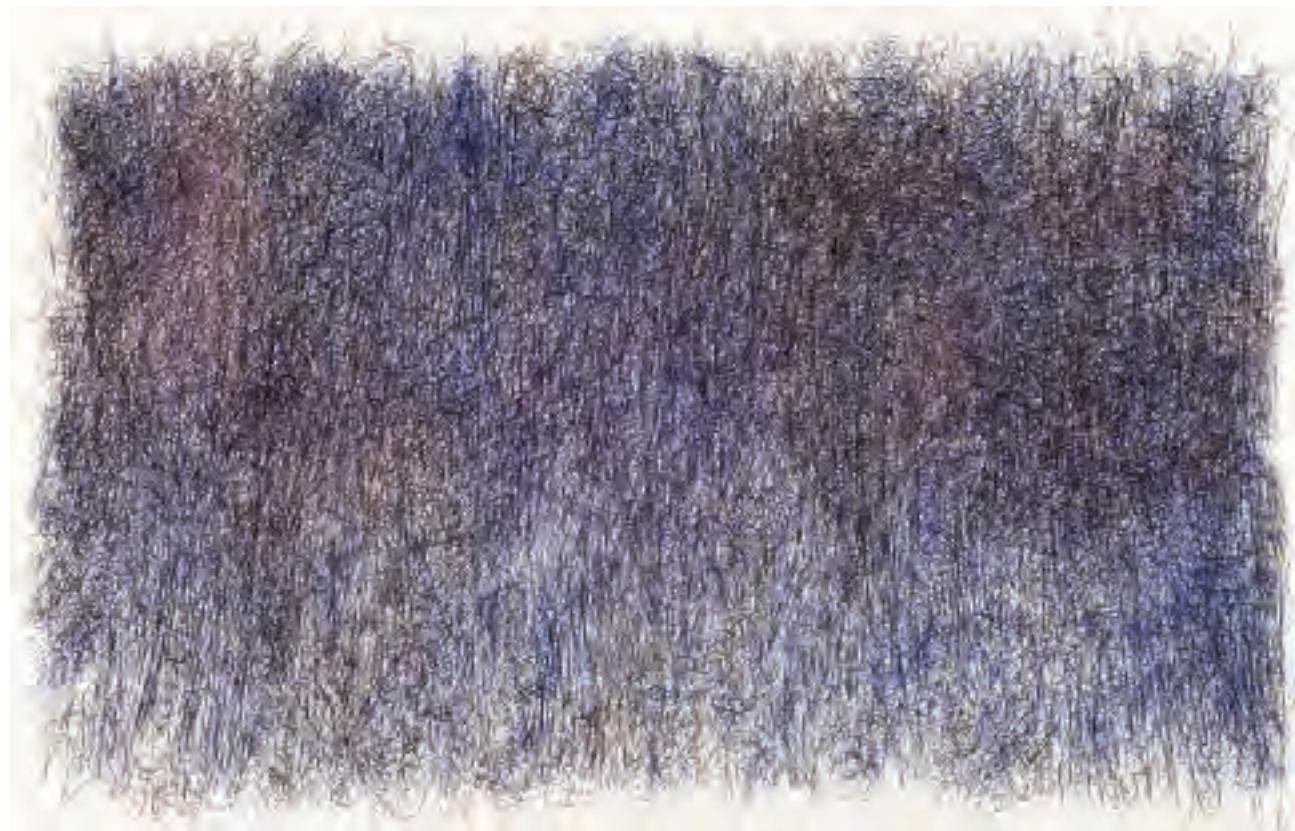
DESENHOS A CANETA BIC
DESSINS AU STYLO BIC



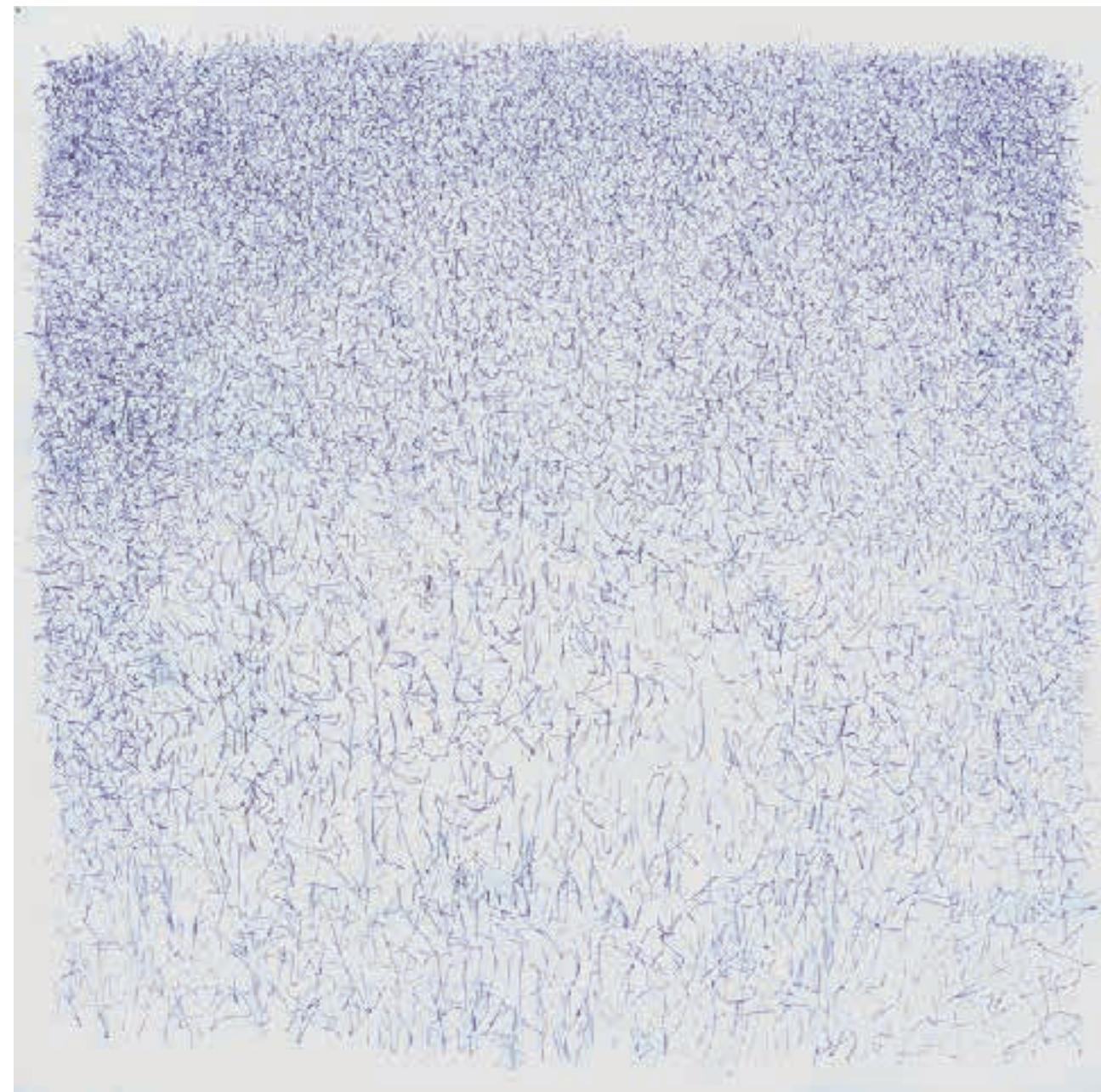
Detalhe: desenho a caneta Bic, 150x150cm, Porto Alegre, 2008
Détail : dessin au stylo Bic, 150x150cm, Porto Alegre, 2008



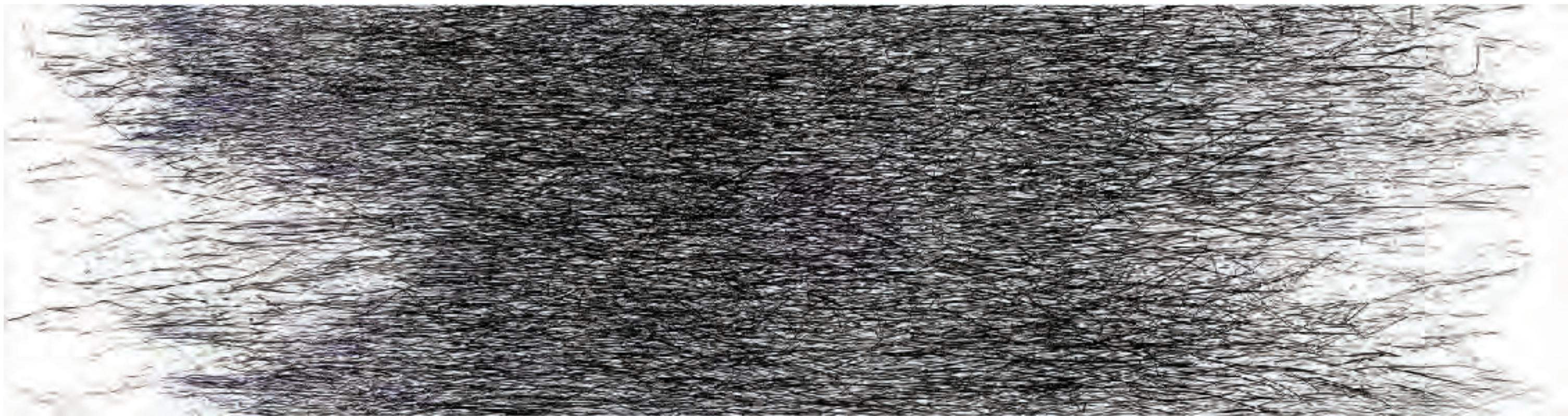
Desenho caneta Bic, aprox. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009



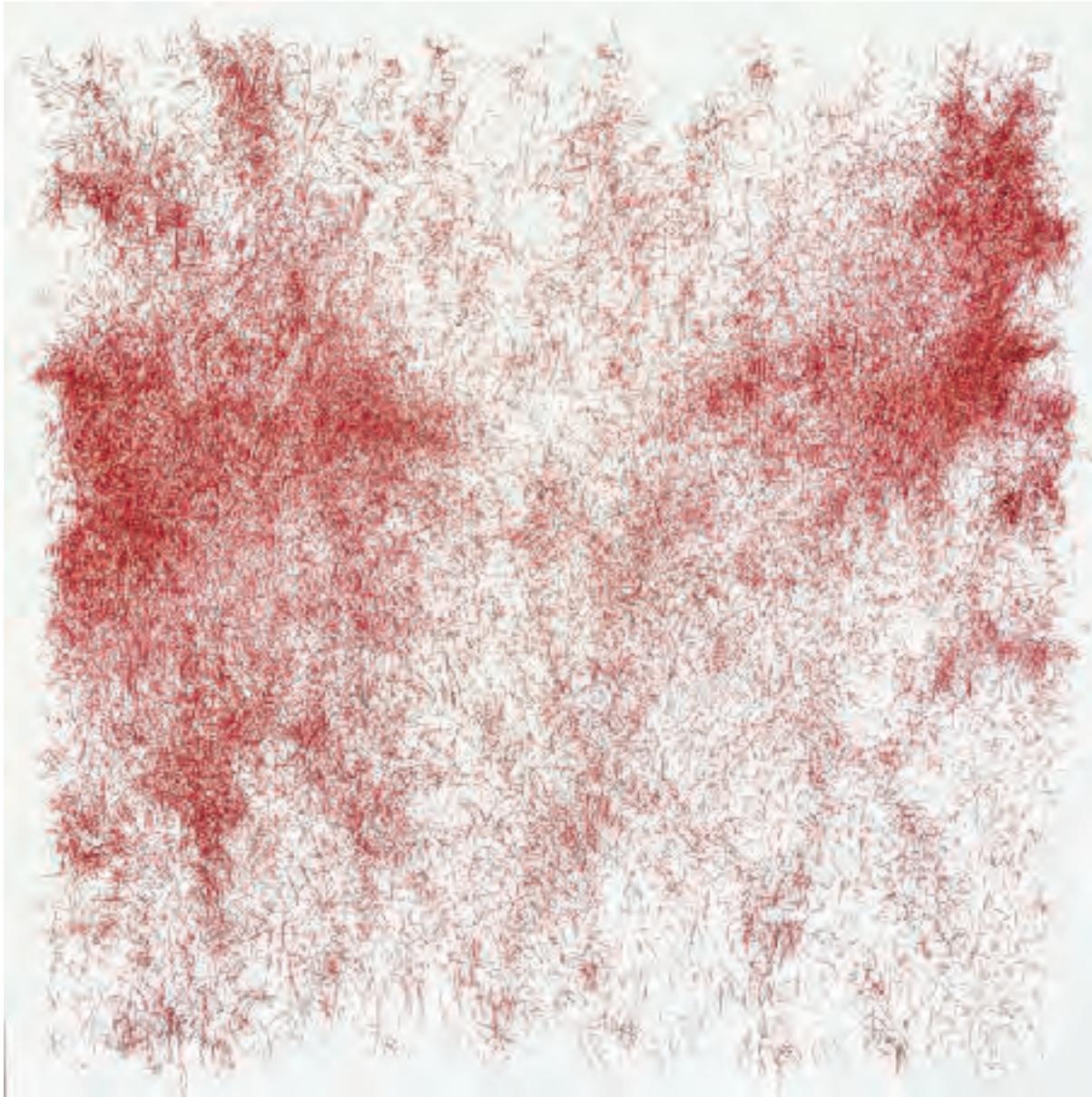
Desenho caneta Bic, aprox. 100X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 100X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009



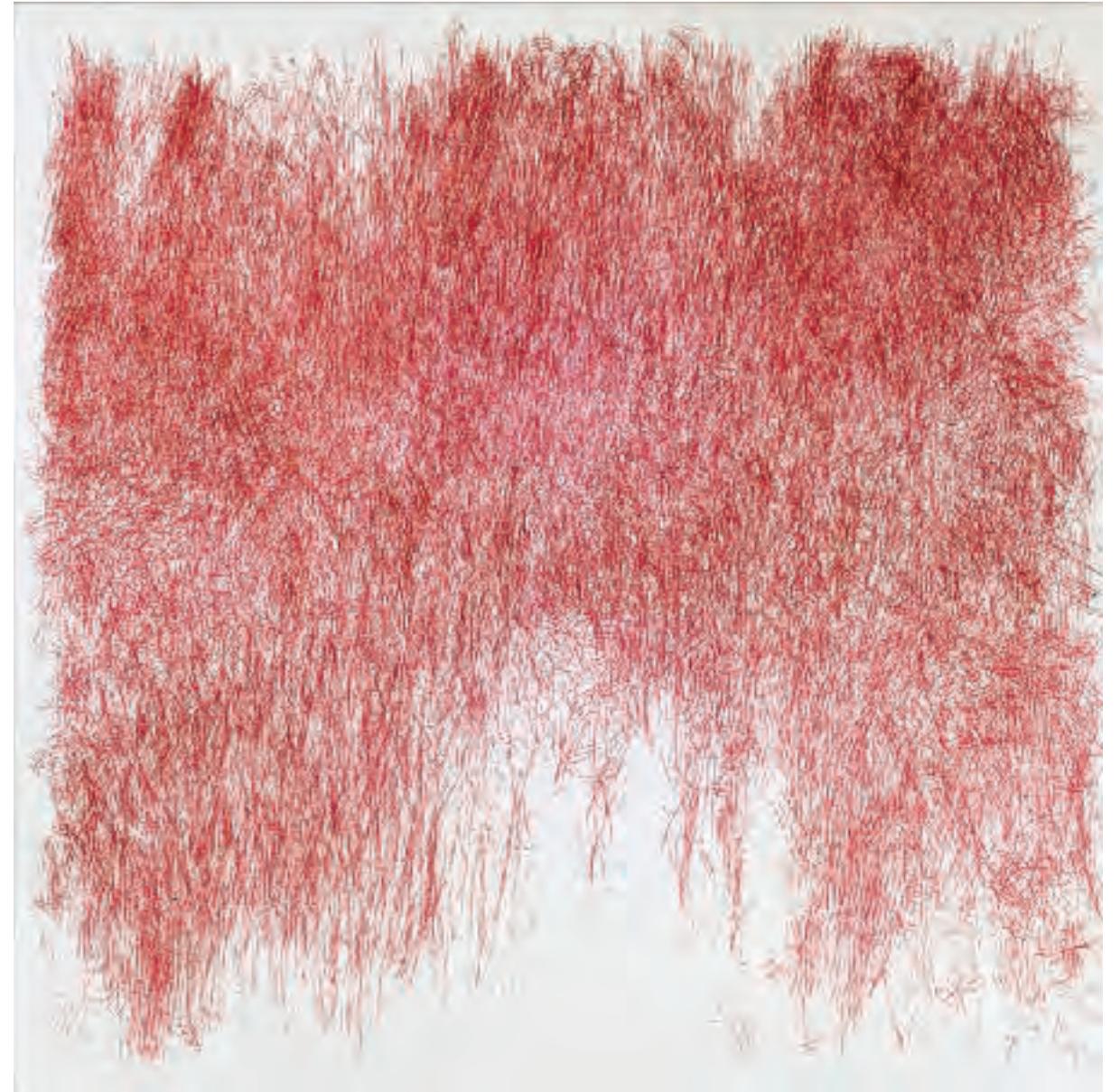
Desenho caneta Bic, aprox..150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009



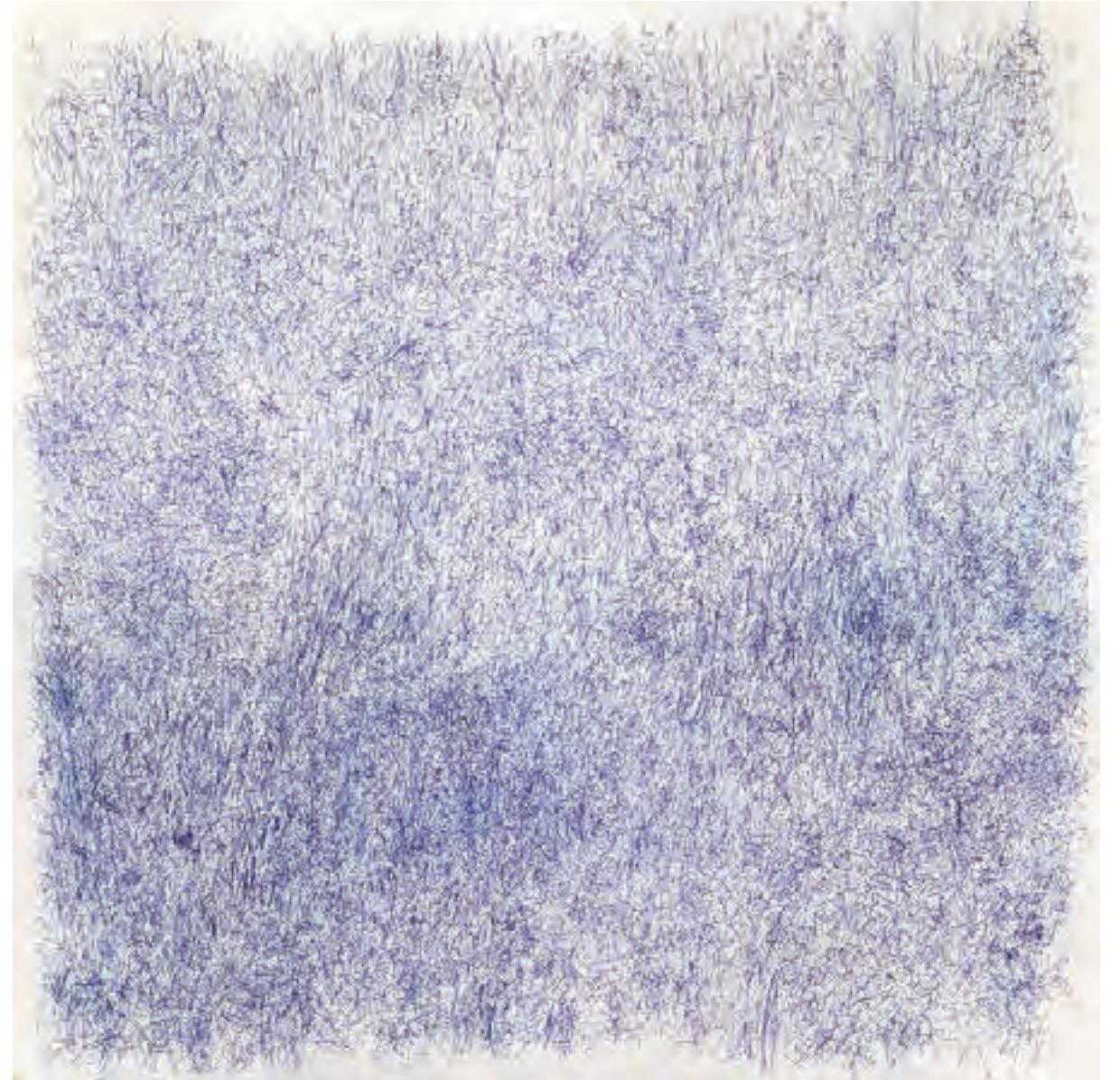
Desenho caneta Bic, aprox. 100X320cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 100X320cm, Eragny sur Epte, 2007-2009



Desenho caneta Bic, aprox. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009



Desenho caneta Bic, aprox. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2018
Dessin au stylo Bic, approx. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2018



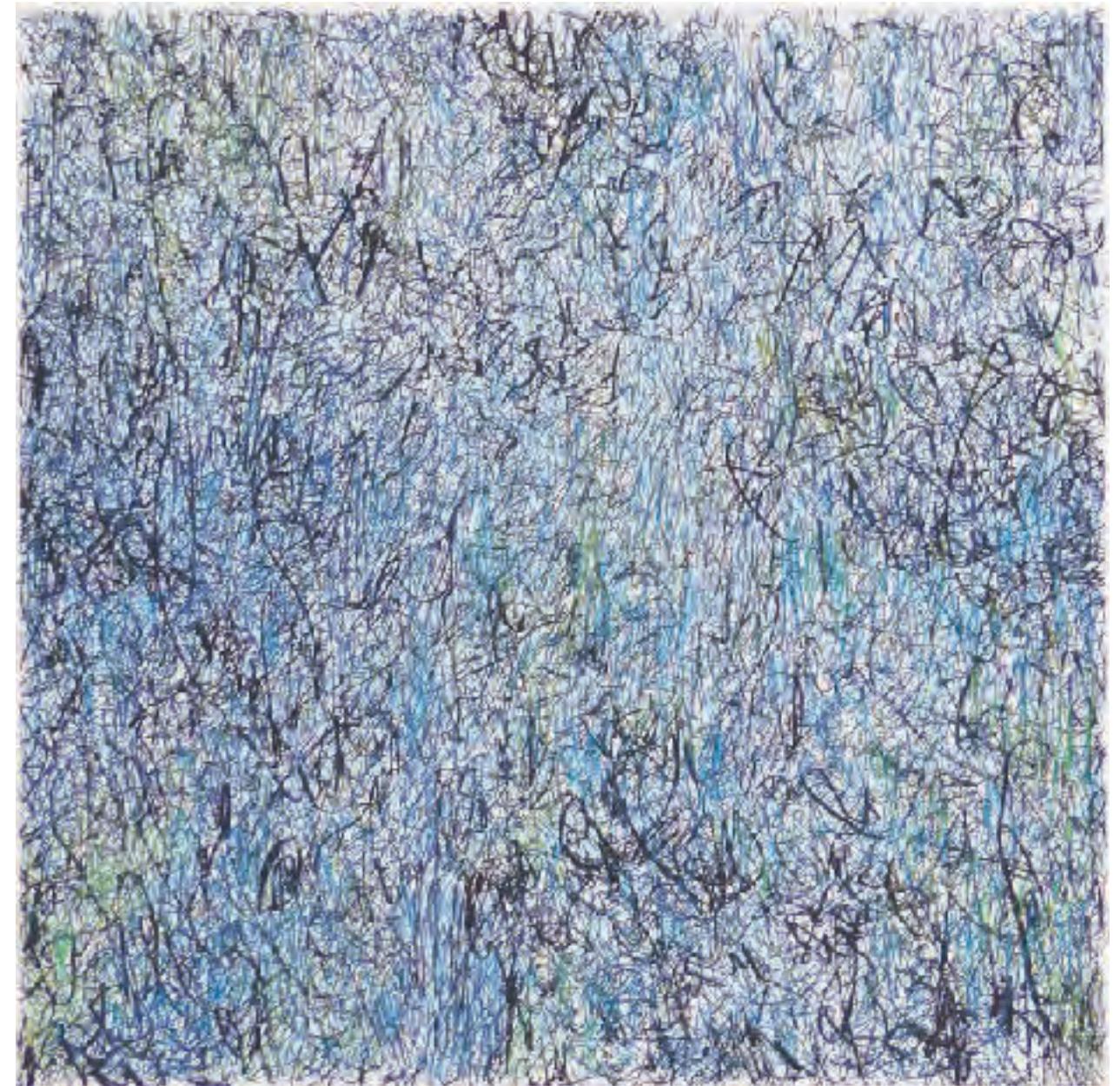
Desenho caneta Bic, aprox. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009
Dessin au stylo Bic, approx. 150X150cm, Eragny sur Epte, 2007-2009

Página anterior | Page précédente:
Detalhe
Détail

ANAGRAMAS
ANAGRAMMES



Escala-detalhe: Anagramas, tríptico, 160x160cm cada desenho, Porto Alegre, 2014
Échelle-détail : Anagrammes, triptyque, 160x160cm chaque dessin, Porto Alegre, 2014



Anagramas, desenho x gravura, 160x160cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 160x160cm, Porto Alegre, 2014



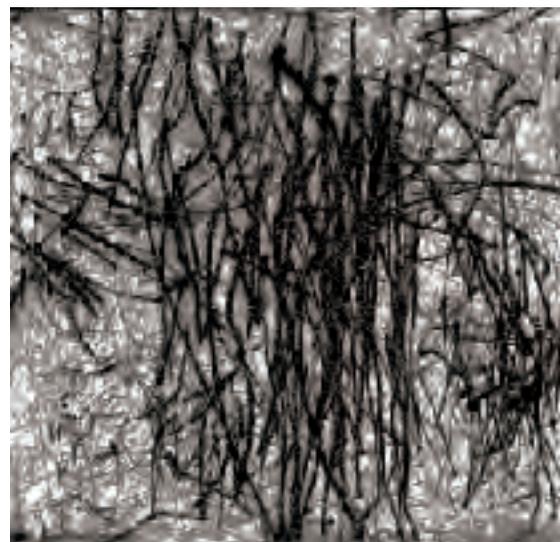
Gravura em metal, aprox. 30x30cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 30x30cm, Porto Alegre, 2013



Gravura em metal, aprox. 30x30cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 30x30cm, Porto Alegre, 2013



Gravura em metal, aprox. 30x30cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 30x30cm, Porto Alegre, 2013

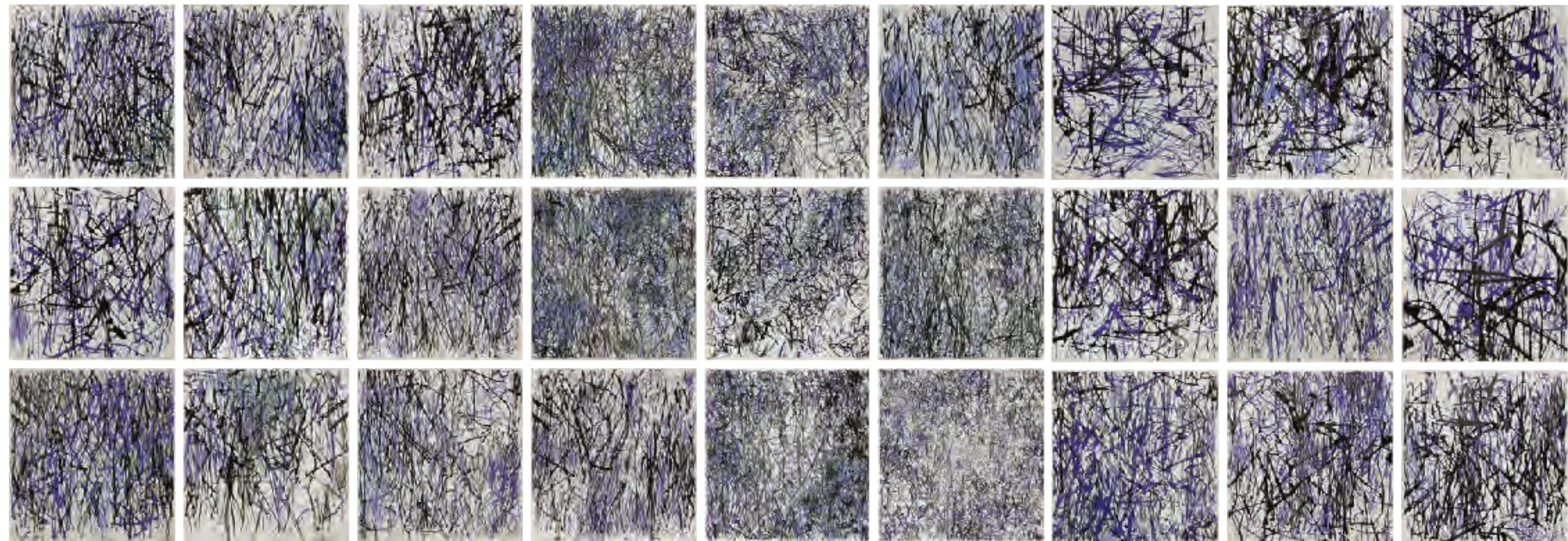


Gravura em metal, aprox. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravura em metal, aprox. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 15x15cm, Porto Alegre, 2013

Gravura em metal, aprox. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravura em metal, aprox. 15x15cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 15x15cm, Porto Alegre, 2013



Gravura em metal, aprox. 60x60cm, Porto Alegre, 2013
Gravure sur métal, approx. 60x60cm, Porto Alegre, 2013



Instalação Anagramas, desenhos x gravuras, aprox. 2,5x12m, 36 módulos de 80x80cm, Porto Alegre, 2014
Installation Anagrammes, dessins x gravures, approx. 2,5x12m, 36 modules de 80x80cm, Porto Alegre, 2014





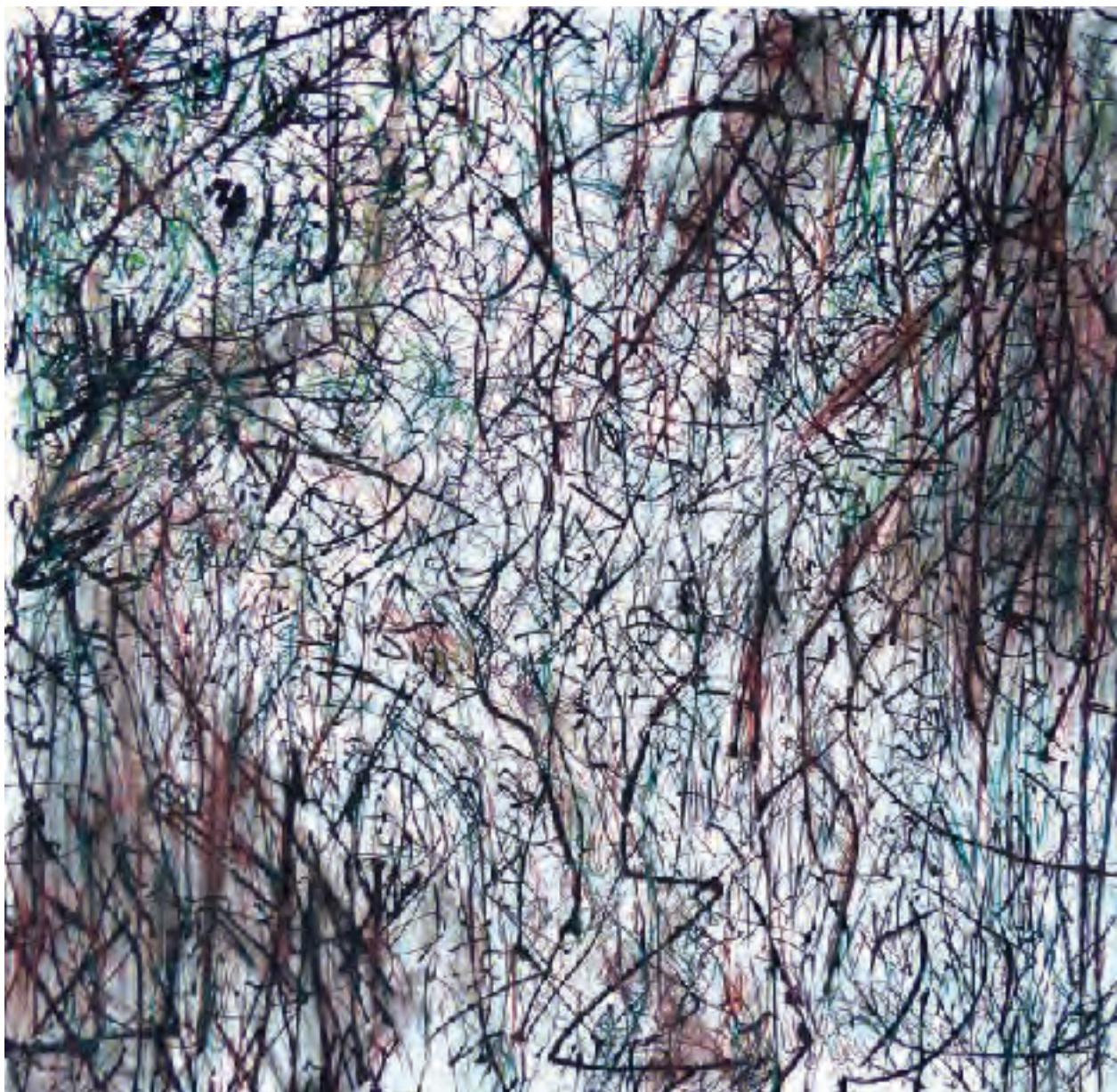
Anagramas, desenho x gravura, 80x80cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 80x80cm, Porto Alegre, 2014

Página anterior | Page précédente:

Anagramas, desenho x gravura, 120x243cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 120x243cm, Porto Alegre, 2014



Anagramas, desenho x gravura, 160x160cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 160x160cm, Porto Alegre, 2014



Anagramas, desenho x gravura, 160x160cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 160x160cm, Porto Alegre, 2014



Anagramas, desenho x gravura, 160x160cm, Porto Alegre, 2014
Anagrammes, dessin x gravure, 160x160cm, Porto Alegre, 2014

Próxima página | Page prochaine:
Livro-objeto, Résonances, 12x32x4cm, 140 imagens de desenhos e fotografias, 200 exemplares, Porto Alegre, 2009
Livre objet, Résonances, 12x32x4cm, 140 images de dessins et photographies, 200 exemplaires, Porto Alegre, 2009

Résonances

Magazinul de Artă

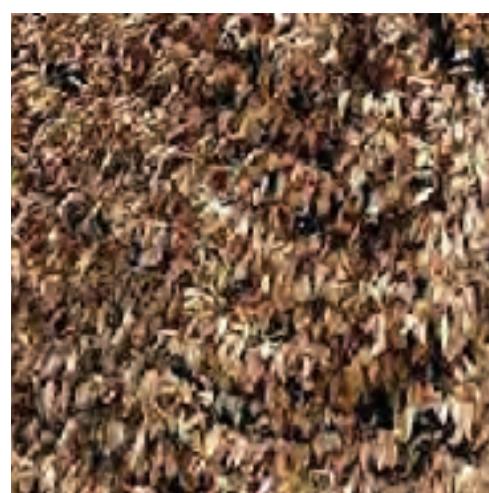
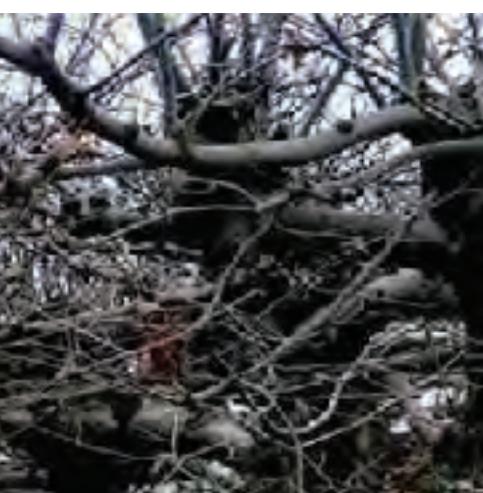
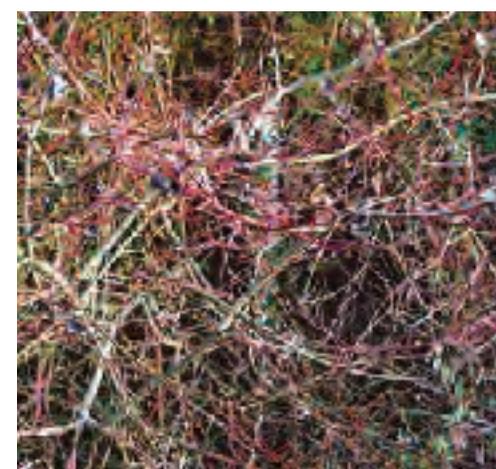
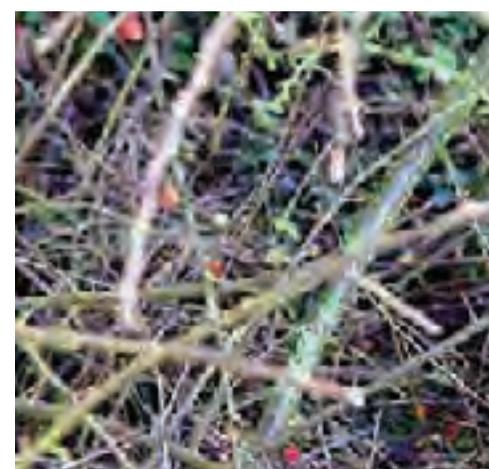
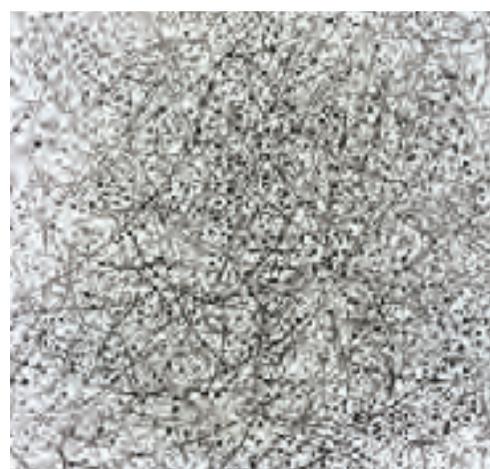
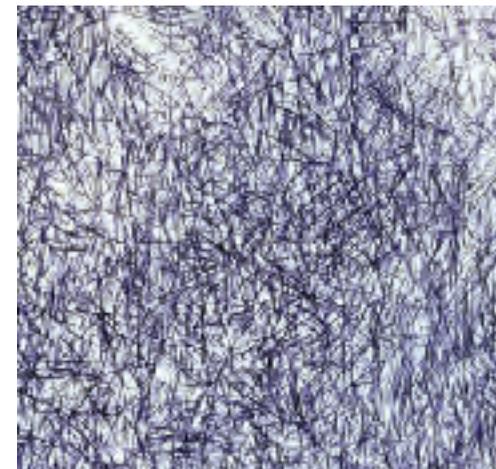
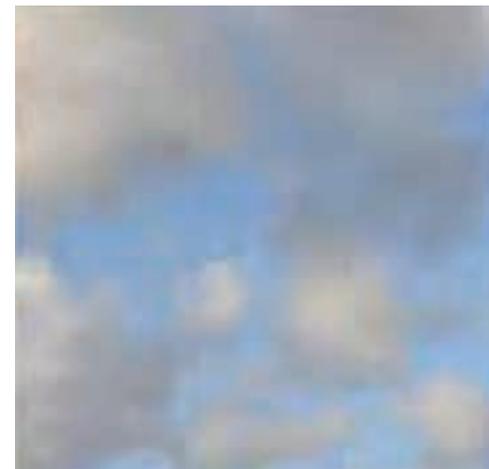
Résonances

Magazinul de Artă

Termină Pogorzei nu este un obiectiv în sine, ci un proces în sine. Este
un proces de cunoaștere care se desfășoară în timp și spațiu, în interacțiune
cu mediul înconjurător. Este un proces de învățare și de dezvoltare
care se desfășoară în timp și spațiu, în interacțiune cu mediul înconjurător.
Este un proces de învățare și de dezvoltare care se desfășoară în timp și spațiu,
în interacțiune cu mediul înconjurător.

Magazinul de Artă







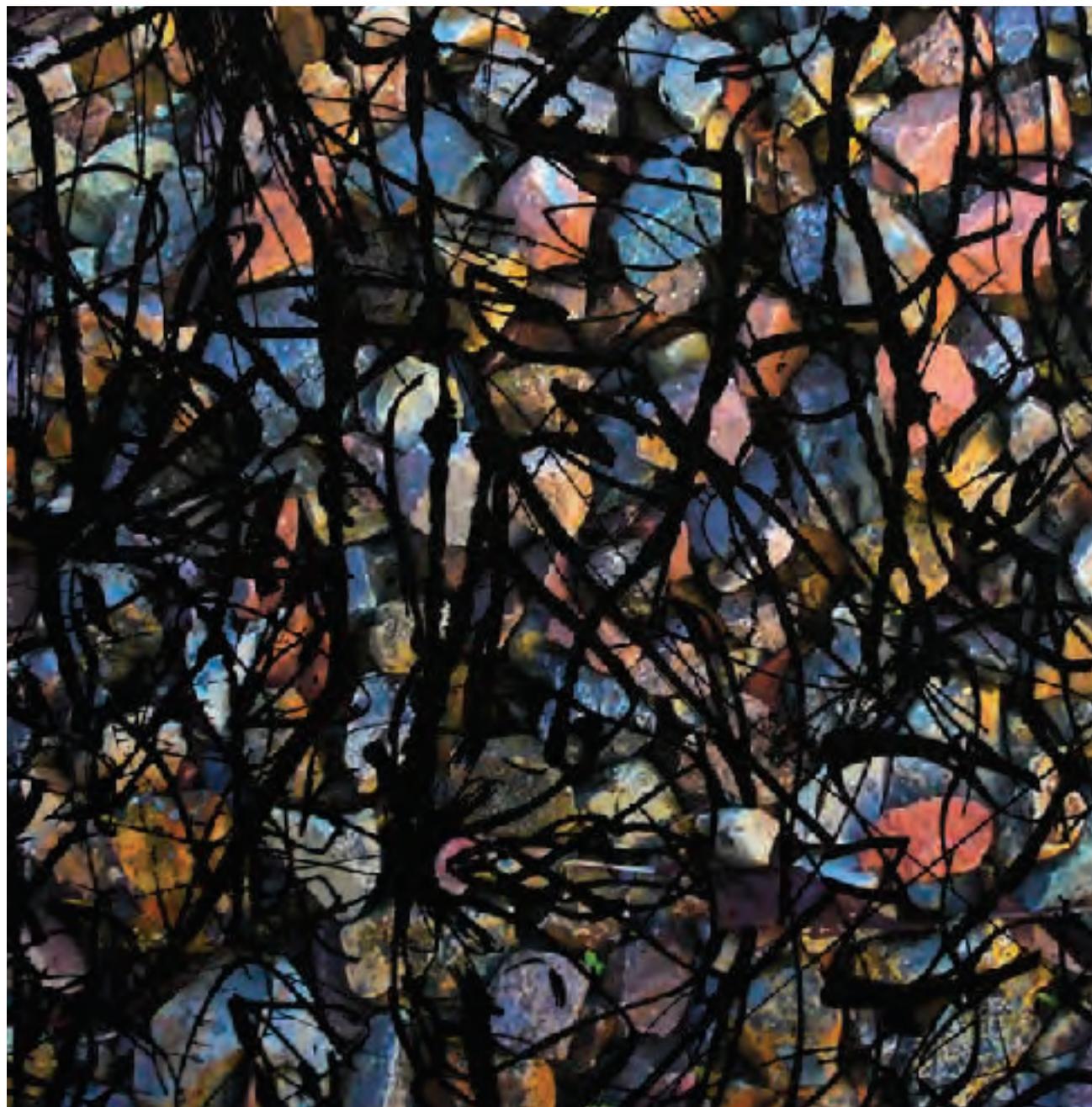
Desenho, fumaça e gravura, 100x100cm, Eragny sur Epte, 2016
Dessin, fumée et gravure, 100x100cm, Eragny sur Epte, 2016

Páginas anteriores | Pages précédentes:

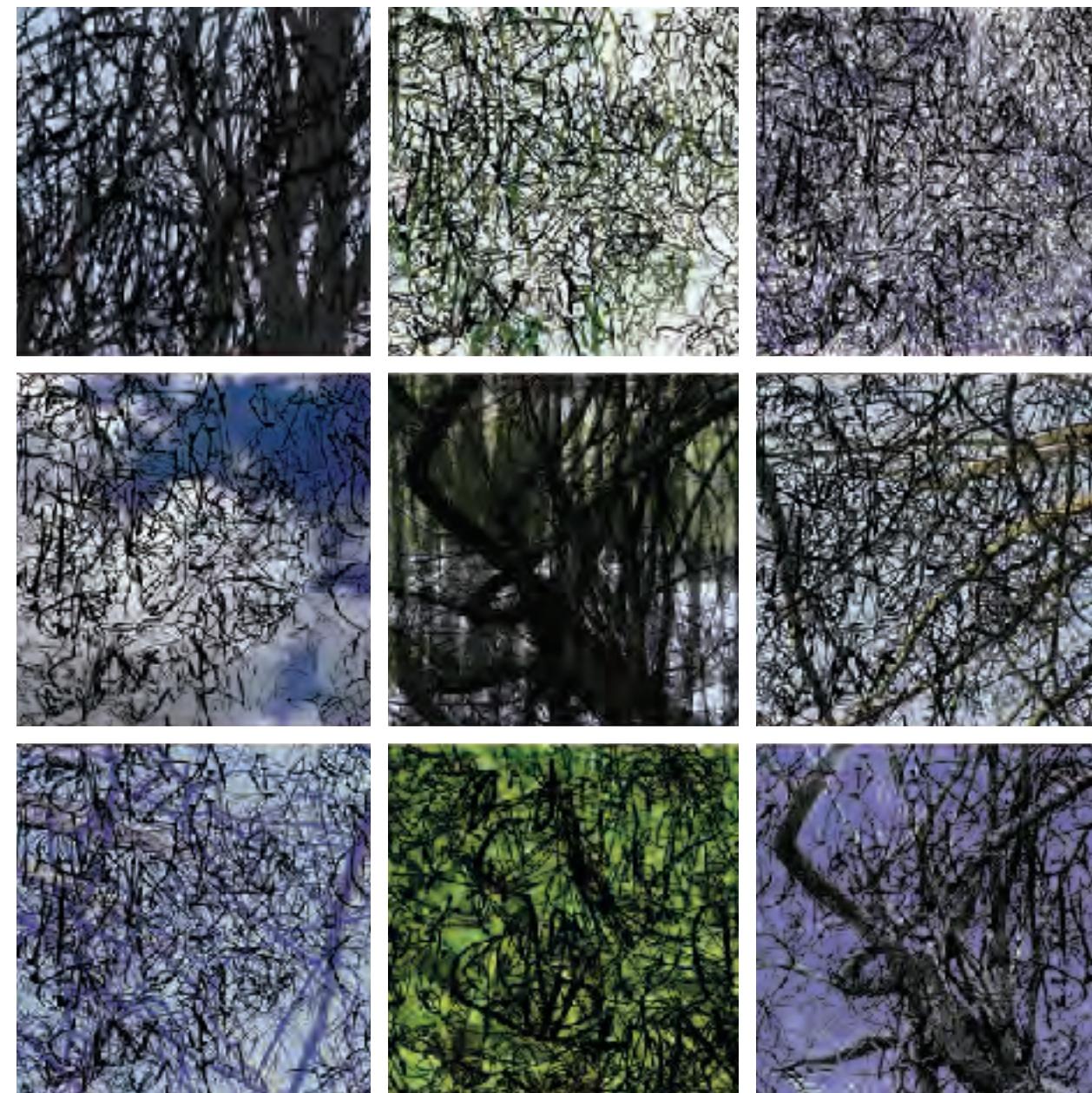
Livro-objeto, Résonances, 12x32cm, 140 imagens de desenhos e fotografias, Porto Alegre, 2009
Livre objet, Résonances, 12x32cm, 140 images de dessins et photographies, Porto Alegre, 2009



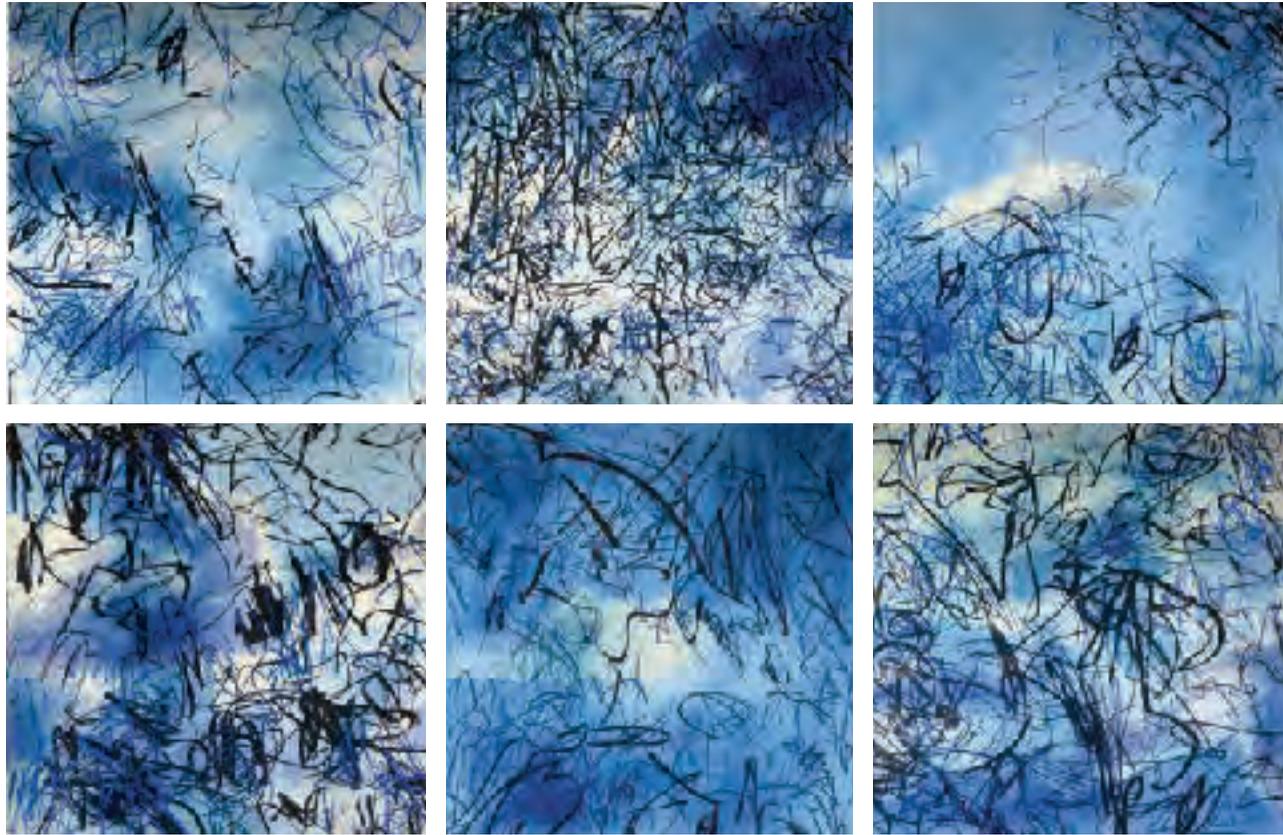
Desenho, gravura e fotografia, 100x100cm, Eragny sur Epte, 2016
Dessin, gravure et photographie, 100x100cm, Eragny sur Epte, 2016



Fotografia e gravura, 40x40cm, Paris, 2018
Photographie et gravure, 40x40cm, Paris, 2018



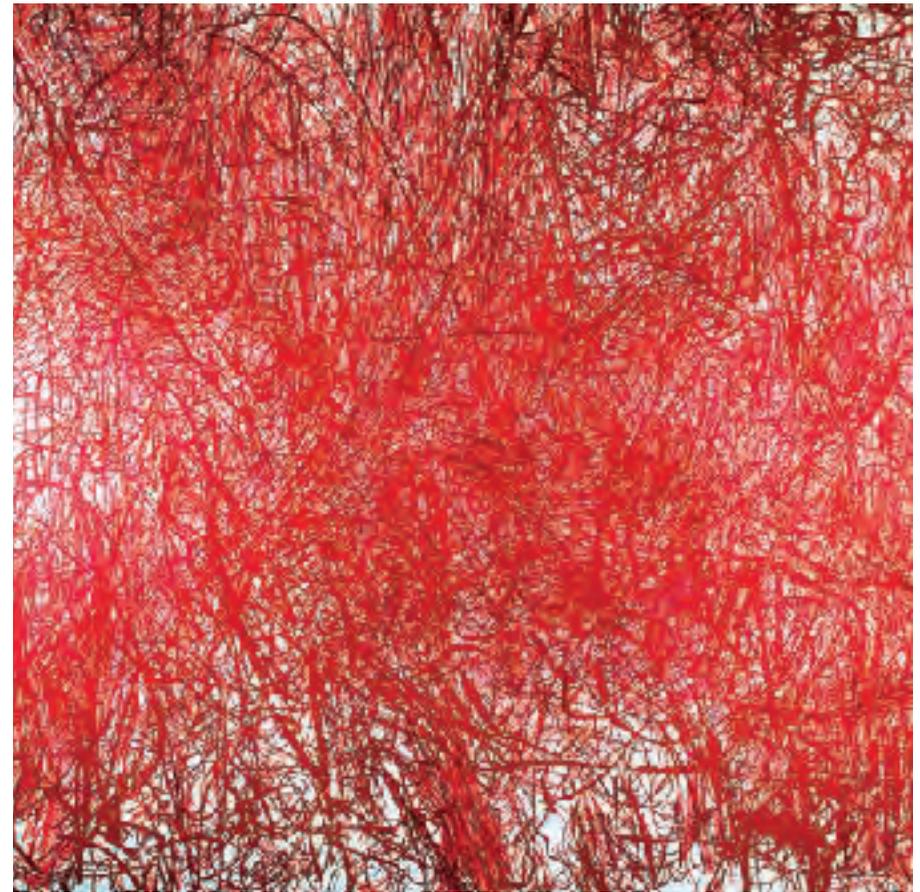
Quatro estações, montagem fotografia e gravura, 50x50cm cada módulo, Porto Alegre, 2017-2018
Quatre saisons, montage photographie et gravure, 50x50cm chaque module, Porto Alegre, 2017-2018



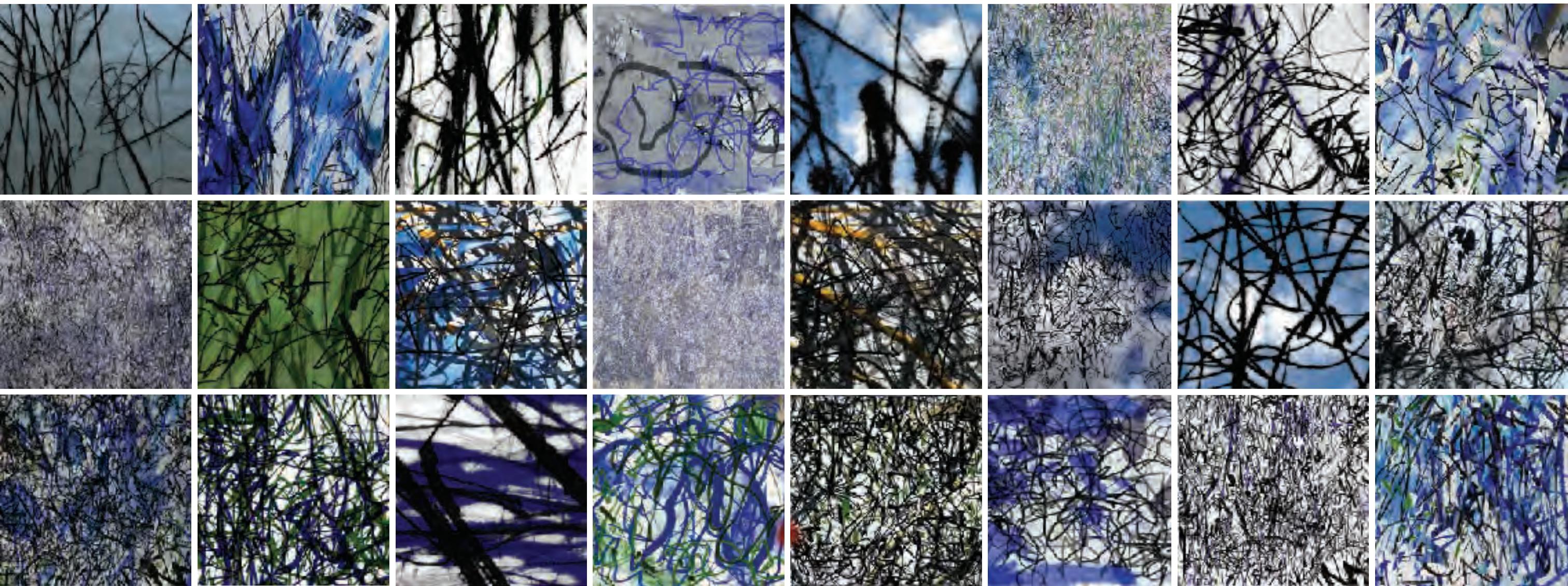
Céus, montagem desenhos, fotografias e gravuras, 50x50cm cada módulo, Paris, 2016
 Ciels, montage dessins, photographies et gravures 50x50cm chaque module, Paris, 2016

À direita | À droite:
 Fotografia e gravura, 40x40cm, Paris, 2018
 Photographie et gravure, 40x40cm, Paris, 2018
 Fotografia e gravura, 40x40cm, Paris, 2018
 Photographie et gravure, 40x40cm, Paris, 2018

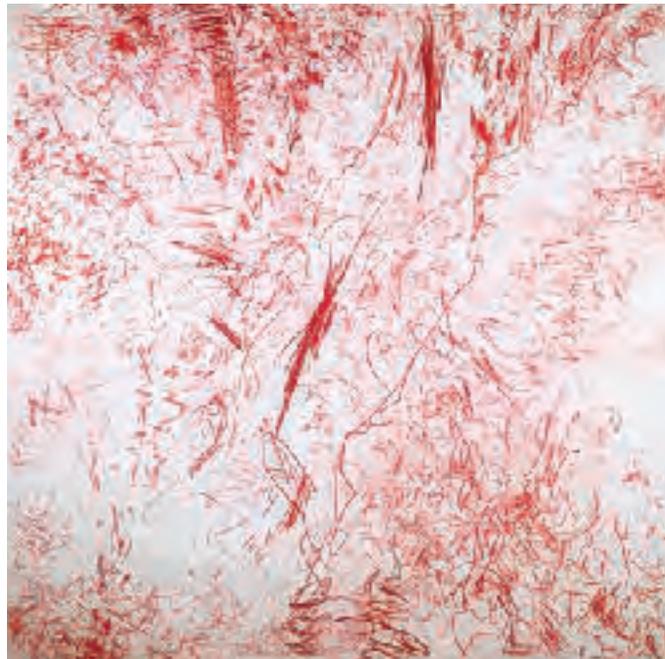




Rouge Brésil, tríptico, desenho x gravura, 150x150cm cada desenho, Paris, Morangis, Porto Alegre, 2019
Rouge Brésil, tríptico, dessin x gravure, 150x150cm chaque dessin, Paris, Morangis, Porto Alegre, 2019



1 segundo – 24 frames, Instalação com 24 frames do vídeo Outubro impressos sobre papel, 50x50cm cada módulo, Paris, 2019
1 seconde – 24 frames, Installation avec 24 frames de la vidéo Octobre imprimés sur papier, 50x50cm chaque module, Paris, 2019



Grito mudo, Instalação, lápis de cor, 150x150cm cada desenho, Eragny sur Epte, Morangis e Porto Alegre, 2018/ 2019
Cri muet, Installation, crayon de couleur, 150x150cm chaque dessin, Eragny sur Epte, Morangis et Porto Alegre, 2018/ 2019

“O ACASO É UM ALIADO, UM COAUTOR”

EDUARDO VERAS
ENTREVISTA
TERESA POESTER

EM UMA NOTA TÃO PRECISA COMO ESTIMULANTE, A PESQUISADORA SUÍÇA GABRIELE DETTERER PONDERA QUE A ENTREVISTA, NA COMPARAÇÃO COM O TEXTO CRÍTICO, É *um modo mais direto de acesso ao pensamento dos artistas. Esse gênero de diálogo, tão disseminado no tempo presente, traria as marcas do hibridismo e da fragmentação, mas seria, de outra sorte, autêntico e polifuncional. Ocuparia um ponto intermediário entre os ensaios acadêmico-filosóficos, herdeiros das tradições interpretativas alemãs e francesas, e as formas mais populares de comunicação e entretenimento, próprias dos meios massivos. As conversas com artistas equivaleriam, na acepção de Detterer, ao “desejo de uma comunicação mais transparente”.*

É essa, em grande parte, a motivação da entrevista que se reproduz a seguir. O diálogo se construiu de forma morosa e original: o entrevistador, no Brasil, foi enviando questões por e-mail; Teresa Poester, desde a França, gravou

Ateliê da artista em Eragny sur Epte, 2019
Atelier de l'artiste à Eragny sur Epte, 2019



respostas pelo aplicativo do celular. Adiante, os dois corrigiram e revisaram uma coisa ou outra, propondo novas perguntas e novas respostas, ainda que tentassem preservar a espontaneidade e o sabor das falas gravadas.

Na entrevista, Teresa esmiúça diferentes aspectos de sua trajetória e de seu processo de criação como artista. Identifica quais seriam as recorrências mais significativas em mais de 40 anos de trabalho ininterrupto, comenta o interesse pelo motivo da paisagem e destaca o quanto aprecia a associação coletiva com outros autores. A conversa também enfatiza a importância do acaso – e da incorporação do acaso – na concepção de seus desenhos. Teresa menciona uma constante mediação entre o racional e impensado. Por fim, sublinha o desejo de trabalhar a partir do que ainda não sabe: “Se não estou aprendendo uma coisa nova, não me sinto muito viva”.

Em quatro décadas de trajetória como artista visual, terás observado algumas constâncias no conjunto do teu trabalho, coisas que não exatamente se repetem mas de alguma forma persistem, sejam em seus aspectos formais, temáticos ou processuais. Nesses termos, o que consegues identificar?

Em quatro décadas, são muitas coisas diferentes. Na verdade, já são mais de quatro décadas... O que percebo é que, no início, eu trabalhava só com desenho, um desenho mais figurativo, com representação de figura humana. Mas sempre foi um trabalho interessado no gesto subjetivo, numa certa fragilidade como característica da linguagem. Eu costumava pensar que um desenho bom era o que não estava completamente pronto, que mostrava alguma coisa fraca, um acidente que o tornava mais vivo. Como se o desenho bem feito ou muito bem-acabado fosse distante, não me tocasse. Acho que eu procurava em meu trabalho, embora muitas vezes não conseguisse, e sem a consciência de hoje, um tipo de gestualidade que já existia nos primórdios, em minha produção figurativa, e que ainda hoje persiste.

A gestualidade aparece em diferentes momentos do teu trabalho, seja nas grandes pinturas ou nos desenhos, seja em pequenas gravuras ou mesmo nos vídeos. Essa amplitude de gesto seria, na tua perspectiva, uma manifestação libertária?

Talvez. Penso que sim, pois o momento em que me sinto mais livre e mais feliz é o momento em que estou trabalhando. Em geral, temos tanta coisa para fazer na lida diária de artista: preparar dossiês, organizar exposições, divulgar... Coisas que não são um trabalho prazeroso como a criação, coisas que são mais burocráticas, isso e aquilo. Os momentos de criação não são constantes e tantos como se gostaria.

Por isso, são preciosos. São os momentos em que me sinto realmente no meu elemento, principalmente quando descubro algo novo para mim ou quando fico satisfeita com o resultado, porque, na maioria das vezes, tenho muitas frustrações: “Não está ficando bom, isso aqui vou ter que rever... Acho que não vou conseguir salvar este desenho... Está hiperbanal esse vídeo...”. A coisa de se entregar ao gesto, à gestualidade, tem algo meio catártico. Mas há também outro momento que é o de sair do trabalho. É preciso deixar o trabalho dormir, abandoná-lo um tempo e depois voltar a ele. O tempo de pensar, de conferir a composição.

Há um intervalo em que, suspenso o trabalho, caberia olhar para ele de modo mais racional?

Esse momento é muito cerebral. Até mesmo o gesto está impregnado de cultura, de intelecto. Ao trabalhar com a pintora chinesa Zheng Dai (*no ateliê de Camille Pissarro, na Normandia, a partir de 2002*), pude avaliar melhor isso. O desenho nada mais é do que a memória do gesto. Então essa memória está na mão e no corpo todo. O corpo é um instrumento pleno de memória. Às vezes, gostaríamos de limpar essa memória para descobrir um gesto novo, liberado, que seja a tradução do aqui e agora. Isso é o que buscam os orientais. Sempre tento fugir ao automatismo do gesto, mas é muito difícil. Uma das maneiras de tentar é criar outros instrumentos de trabalho: por exemplo, extensores largos, ou usar os pés, ou desenhar no chão, ou numa mesa menor. Enfim, criar dificuldades, limites, para procurar se surpreender, que é, para mim, o mais importante.

Como se dá em teu processo criativo a expectativa e a incorporação de acasos, aquilo que não vinha previsto?

Normalmente meu trabalho não é um trabalho preestabelecido... Eu não faço um esboço e depois pinto esse esboço, eu não sei, bem no início, o que vai acontecer no final. O desenho se faz fazendo. Não tenho ideia se eu vou jogar fora, ou se aquilo vai resultar em algo interessante. É um exercício de imprevistos durante todo o tempo, lidando com a sorte ou o azar, ou seja, o acaso. Mas é também algo racional, porque saber lidar com esse acaso, saber aproveitá-lo ou não a favor do resultado final, exige muito do intelecto. Dar finalmente intenção a um improviso não intencional nem sempre é livre e espontâneo, como eu gostaria. Por isso, procuro estratégias para combater a tendência que tenho de controlar o acaso ou o acidente. Algumas, mencionei antes, como instrumentos não-convencionais, técnicas que não domino, novas linguagens,

etc. O acaso é o que há de mais desafiante no trabalho. No meu caso, como nada é muito planejado, na maior parte das vezes ele é um aliado, um coautor.

Na juventude, chegaste a atuar como professora de Matemática. Sei que ainda hoje percebes questões lógico-matemáticas no teu trabalho, embora, para a maioria dos observadores, elas não sejam assim tão evidentes. Onde, a teu ver, entra a matemática no processo de criação?

Olha, acho que a matemática está presente na minha vida desde a infância. Lembro que, ao final das refeições, meu pai costumava nos propor charadas dos livros de matemática divertida do Malba Tahan, que eu ficava louca para resolver, talvez para me tornar “inteligente” aos olhos dele. Isso motivava meu interesse, e, quando adolescente, eu já dava aulas particulares preparando alunos para o vestibular. Como desenhista, a matemática passou a se relacionar principalmente num raciocínio rigoroso na composição. É como se eu precisasse desse raciocínio para conter ou ordenar o caos. Lembro que, quando comecei a estudar álgebra abstrata na faculdade (*Teresa chegou a frequentar por dois anos o curso superior de Matemática na UFRGS, entre 1977 e 1978*), me dei conta da vastidão e da maravilha do pensamento lógico. Se existem mil maneiras de demonstrar um mesmo teorema, certamente a maneira mais certa é a mais bonita. Tem beleza no pensamento, emoção estética na inteligência. Uma vez, dando aulas, a mãe de uma aluna me perguntou por que a filha precisava estudar Matemática se iria fazer Psicologia. Achei estranho, pois, para mim, a matemática é uma ginástica que ajuda a ampliar a percepção. Desde os antigos filósofos. Além disso, tem arte na matemática, e matemática na arte, a gente é que separa as coisas. Sabemos que, antes, arte e ciência eram uma coisa só. Minha maneira de organizar uma aula ou palestra, minha forma obsessiva de criar, escrever e reescrever mil vezes, tem a ver com o rigor matemático. O interesse em trabalhar imagens no computador e aprender a usar novas ferramentas tecnológicas, como edições de vídeos cada vez mais difíceis, se deve também a esses diferentes interesses que, para mim, se complementam.

A questão da paisagem parece ser bem central no teu caminho como artista, reaparecendo com menor ou maior intensidade em diferentes momentos. É meio arriscado determinar origens para as coisas que nos movem, mas a que atribuis esse gosto pela paisagem?

Ateliê da artista em Porto Alegre, 2013
Atelier de l'artiste à Porto Alegre, 2013



Talvez isso venha de uma enorme falta. Acho que tento recriar uma paisagem ou uma sensação de pertencimento e identificação à paisagem que se perdeu na infância. Lembro que, quando criança, ganhei um balãozinho de gás, que se desprende de minha mão. Fiquei acompanhando muito tempo o balão até ele se perder no infinito, e pela primeira vez vivenciei a sensação de solidão. Como conviver com a perda? Talvez seja por isso que a gente se torna artista. Para reter alguma coisa. Por outro lado, para responder melhor o que me interessa na paisagem em relação a meus desenhos, eu diria que certamente é o fato de o motivo se prestar à abstração. Os acasos que me fizeram chegar a esse tema talvez não sejam casuais, vêm de uma necessidade cujas raízes certamente estão no pátio de Bagé.

A paisagem, no teu caso, não seria exatamente um tema...

Diferentemente do conceito de tema, a paisagem é um motivo. Na história da arte, o motivo é mais aberto e não se presta à imitação literal. Meu trabalho com esse motivo iniciou-se quando eu morava na Espanha (*na segunda metade dos anos 1980*) e continuou na França (*a partir de 1998*), longe de minha paisagem de origem. Anos mais tarde, estudando o assunto, percebi que a condição de exílio e afastamento é considerada essencial para *o sentimento da paisagem*. De qualquer forma, desde que deixei o pátio de minha infância, sempre me senti exilada, nunca mais pertenci a um lugar. Uma das lembranças marcantes na vida foi quando deixamos a casa de Bagé, e eu fiquei muito tempo sentada olhando uma árvore, pensando que teria que guardá-la na memória para sempre, pois nunca mais a veria, e guardei.

A experiência com a paisagem francesa afetou tua produção artística?

Na França, morei primeiro em Paris, fiquei quatro anos. Paris é uma grande cidade, sempre existe essa influência das possibilidades de se ver uma infinidade de coisas, de ir a exposições, mas isso eu já havia experimentado quando morei na Europa pela primeira vez, em Madri, quando era mais jovem. Foi nesse período que houve o maior salto no meu trabalho, a maior mudança. Na época, Madri estava em pleno desenvolvimento cultural, com a *movida madrileña* dos anos 80, cheguei exatamente naquele momento. Era a inauguração do Reina Sofia, de todos os centros culturais de arte contemporânea importantes, então descobri um mundo, artistas de várias nacionalidades. Eu nunca tinha estado na Europa, para mim foi fundamental como vivência. Quando vim para a França, já tinha mais de 40 anos e um trabalho mais consolidado, a influência não foi tão

grande. Fui morar em um arranha-céu na Place d'Italie. Isso afetou meu trabalho, comecei a utilizar estruturas ortogonais de grades, possivelmente relacionadas às janelas dos enormes prédios, dos cenários que eu tinha diante dos olhos. Logo em seguida conheci Nicole Pegeron, que se tornaria minha companheira. Ela morava em Éragny-sur-Epte, onde vivemos hoje. Lá tudo mudou.

O que te arrebatou na paisagem do interior da França?

Encontrei em Éragny a paisagem que eu tinha guardada na memória da infância. Essa paisagem rural me influenciou muito, e certamente meu trabalho seria uma coisa completamente diferente se eu não tivesse descoberto essa paisagem. É perto de Paris, onde vou sempre trabalhar e ver amigos. O trem demora uma hora, uma hora e meia. Para voltar, a mesma coisa. Prefiro mil vezes, hoje, morar no campo, ter um pátio, ter meu pequeno ateliê adaptado na garagem de que gosto muito. O ateliê de Camille Pissarro, onde trabalhei em Éragny, foi o maior ateliê em que trabalhei na vida mas agora está abandonado demais e já não vou mais lá. Considero um presente ter conhecido esse lugar e ter podido me impregnar de sua história e sua natureza.

Percebes então uma conexão entre a paisagem da infância, em Bagé, e essa que vieste a conhecer bem mais tarde?

A natureza entrou cedo dentro de mim. Quando era criança, até meus oito anos, vivi próxima da natureza, em Bagé, em um pátio imenso. De certa forma, quando fui a Éragny-sur-Epte pela primeira vez, encontrei o horizonte largo do pampa da minha infância na paisagem do Vexin, planície que abrange parte da Île-de-France, da Picardia e da Normandia. Há mais de 20 anos trabalhando boa parte do tempo nesse lugar, a natureza se insere de modo intenso em tudo que faço. Embora muitas vezes meu desenho pareça completamente abstrato, ele oscila entre a abstração total e uma espécie de evocação da natureza: formas mais orgânicas no verão, formas geometrizadas no inverno. As linhas não funcionam mais como contorno. O desenho se torna quase uma pintura de campos tonais e de cor através de texturas, pontos, traços curtos, emaranhados de linhas sobrepostas.

Da maneira como vais descrevendo, há quase uma relação direta entre a vivência cotidiana de determinada paisagem e a produção artística, mesmo que quase nunca tu faças, por exemplo, um desenho de observação propriamente dito.



Sim. É o clima e suas sensações visíveis e subjetivas. O inverno é o tempo dos galhos secos, o trabalho se torna mais geométrico. No verão, a natureza se faz gorda, grávida, os traços se tornam orgânicos, com formas arredondadas. Minha última exposição em Paris, este ano, se chamou *La nature du geste* (*A natureza do gesto*). A curadora, Beatriz Forti, escreveu que havia uma reciprocidade entre o meu gesto, o meu desenho, e a natureza de Éragny. Na minha tese de Doutorado, um dos três capítulos chama-se “Da paisagem à abstração”. Os movimentos dos ventos e chuvas, os verdes com nuances sutis, bem diferentes dos verdes do Brasil, também contribuem para a abstração. Há um azul leitoso no céu, essa coisa dos impressionistas terem um véu na paisagem. Quando chegamos a algum aeroporto no Brasil, a gente cega, tudo é pouco sutil, a luz é forte, chega a ser demais. No campo, na França, é mais misterioso. Claro que o trabalho acaba sofrendo os efeitos da luz, do clima. Se formos pensar que Matisse foi para o sul, Cézanne foi para o sul, e isso mudou a pintura deles... Cézanne trabalhou com Pissarro em Pontoise, pertinho de Éragny, e depois foi para o sul e mudou completamente. O midi da França, o sul, é um pouco como o Brasil, aquele sol forte. Tudo isso também influencia o meu trabalho, penso que ele foi ficando um pouco mais sutil. Os contornos foram se dissolvendo. Meu desenho abandonou as formas fechadas e contornadas.

Como se conjugam no teu trabalho essa impregnação da paisagem, a absorção da natureza cotidiana e a questão mais racional, matemática, mencionada antes?

Uma das coisas difíceis de avaliar, quando se cria, é saber até que ponto nós é que conduzimos o trabalho ou ele é que nos conduz. Às vezes as pessoas dizem que tenho um processo livre e ousado, mas não estou convencida disso. Gostaria de fazer um trabalho experimental mesmo, sem saber o que estou fazendo. Esquecer o que sei... Mas parece que meu trabalho tem tendência a uma composição bem comportada em relação ao que eu gostaria. É como se ele me puxasse para um lado, mais composto, e eu quisesse que ele fosse mais rebelde, menos controlado, mas é difícil porque ele tem vontade própria.

A paisagem também te seduziu pelas questões teóricas que ela carrega?

Comecei a pensar a paisagem de forma teórica quando fiz o Mestrado em Porto Alegre. Tinha aulas com o professor Armindo Trevisan, que propôs uma monografia sobre temas clássicos da História da Arte. Escolhi a paisagem e comecei a me interessar pelo assunto. Quando escrevi a dissertação, intitulada *Entre limites: uma pintura em trânsito*, novamente abordei o motivo da paisagem,

ainda influenciada pelo interesse despertado no curso do professor Trevisan. Na pesquisa, começo abordando a noção de *limite*, baseada no conceito matemático. Queria mostrar que meu trabalho oscilava entre extremos antagônicos no tema e no tratamento: feio versus bonito, trágico versus cômico, composição rigorosa versus pinceladas soltas, vazios versus cheios, etc. No confronto entre antagonismos, valores opostos se reforçam. O feio é mais feio em presença de um bonito; o rígido e o solto; e vice-versa. Na dissertação, iniciei o estudo da relação entre a pintura de paisagem e a pintura abstrata ocidental no século XX, que vim a aprofundar no Doutorado. Por outro lado, pensando bem, desde cedo, o poeta mais importante na formação de minha sensibilidade foi Fernando Pessoa. Sua relação com a paisagem e sua filosofia anímica na maneira de encarar a natureza marcaram profundamente minha adolescência e juventude.

A atuação como professora universitária e o percurso acadêmico (Mestrado, Doutorado, Pós-Doutorado, coordenação de projetos e grupos de pesquisa) são marcantes no teu percurso no campo da arte. Tu chegas a separar isso da produção artística em si? Como essas atividades se combinam com a criação? Tu pensas nelas de forma compartimentada?

Nunca pude separá-las. Não é que eu não queira, mas nunca consegui e nem me esforcei para isso. Acho que são coisas que se completam. Sou bastante caótica na criação, ter que dar aulas me ajuda a me organizar. Sempre fiz muitas coisas ao mesmo tempo e não sou uma pessoa que possa ser compartimentada em nada. Então, meu trabalho como professora, como orientadora, era bem específico. Quando jovem, lidei com ateliês diferentes: com pessoas que faziam terapia, com adolescentes em vilas, no Atelier Livre da prefeitura de Porto Alegre. Eu era jovem, precisava e tinha mais energia. Às vezes, chegava a atender cinco ateliês, de manhã, de tarde e de noite, sempre mantendo minha produção pessoal. Trabalhei em colégios também, fiquei dez anos no João XXIII, e durante anos na Escolinha de Arte que funcionava no prédio do Instituto de Artes da UFRGS. Comecei com crianças, depois passei a adolescentes e adultos. Isso bem antes de entrar como professora na universidade. Todas essas experiências eram muito ricas. Eu nunca soube bem o que iria acontecer no meu caminho, as coisas foram acontecendo uma em decorrência da outra. Meu trabalho como artista influenciava minhas aulas, e com o passar do tempo as experiências com alunos passaram a ter uma ressonância no meu trabalho. Ou seja, algumas das coisas que eu fazia com crianças, adolescentes e, mais tarde, adultos, eu mesma reutilizava no meu trabalho de outra forma. Enfim, sempre foi uma mistura.

Como o teu trabalho como artista foi afetado pelo exercício de uma escrita sistematizada, como aquela exigida por um Mestrado e sobretudo por um Doutorado?

No início do Doutorado, me perguntava se o curso compensaria o tempo e o desgaste todo. Pensava: “Vai me aportar como professora, mas como artista será que vai me ajudar ou me atrapalhar?”. Eu tinha muitas dúvidas. Mas, no final das contas, me ajudou, para minha surpresa, como artista. Pude entender melhor o que eu estava fazendo. E entendendo melhor, me tornei mais objetiva para pensar e escrever, porque os franceses são muito objetivos na escrita. Sempre gostei de escrever, mas eram textos poéticos, às vezes até meio confusos do ponto de vista acadêmico. A escrita da tese me possibilitou ter um pouco mais de clareza no pensamento, até porque era em francês, uma língua que eu então não dominava. Tinha que ser superclara para que eu pudesse me fazer entender e dizer alguma coisa que valesse a pena com menos recursos linguísticos. Isso me possibilitou inclusive ajudar os alunos a serem mais claros na parte da escrita e na forma de pensar o trabalho, porque ambos vêm juntos. E pensar melhor o trabalho ajuda a aprofundar a prática. Trabalho em geral por séries, perseguindo caminhos específicos, com técnicas ou temáticas determinadas. Gosto de trabalhar com o objetivo de organizar uma exposição adaptada a um espaço definido.

Mencione, por favor uma, experiência marcante na tua formação como artista.

A Escolinha de Arte foi uma das experiências mais determinantes na minha maneira de pensar arte, ser artista e professora. Entrei para a Escolinha com 10 anos de idade e, foi ali, vendo do terraço as aulas de desenho da Sala 43 do IA, que decidi ser artista. Via os alunos desenhando modelo... Aquilo foi uma revelação e uma redenção para mim. Tudo era difícil para uma criança chegada de Bagé, com um sotaque diferente, um cabelo diferente, no Farroupilha, um colégio alemão que, na época, tinha uma disciplina super-rígida, com outra cultura. Eu sofria rejeição por parte dos colegas, pois já entrei com as turmas prontas, no terceiro ano primário. Foi ali, no prédio do Instituto de Artes, na Escolinha, que me senti feliz em Porto Alegre pela primeira vez, e foi ali que decidi o que queria fazer. Anos mais tarde, como estudante do IA, todos os meus colegas, assim como eu, passavam pelos estágios semestrais na Escolinha, era uma experiência marcante para os que pensavam e até para os que não pensavam em ser professores. Logo depois do estágio, ainda estudando no IA, comecei a dar aulas na Escolinha e aprendi muito com a liberdade que tínhamos lá.

Em diferentes momentos da tua trajetória, trabalhaste de modo associativo com outros artistas. Como se deu a experiência coletiva em arte postal, no final dos anos 1970 e início dos 80?

Já adulta, estudando no Instituto de Artes, fiquei muito próxima de colegas que trabalhavam com arte postal. Organizávamos várias atividades, como álbuns e manifestações na rua. Jesus Escobar, que veio de El Salvador, tinha bastante experiência, era do Nervo Óptico e nos ensinou muitas coisas. Foi através de seus contatos com Paulo Bruscky, Bené Fontelles e tantos outros que começamos a trabalhar com arte postal, que então se iniciava no Brasil. Aprendi muito com ele, tínhamos uma convivência mais estreita, já que éramos namorados nesse período. Foi ele e Alice Soares, minha professora de desenho, a quem vendi meu primeiro desenho, que me fizeram acreditar no que eu fazia e criar coragem para expor. Quando Jesus, já em El Salvador, veio a ser sequestrado por motivos políticos, foi graças ao movimento internacional de arte postal, às exposições e petições que circularam para localizá-lo, que ele acabou conseguindo emigrar para o México, onde ficou por muitos anos. Trabalhamos em uma época em que não existiam computadores, nada disso. Mandávamos algo por correio, e outra pessoa interferia em cima daquilo, o resultado era feito por várias cabeças e várias mãos. Não existia essa coisa da autoria individual. Usávamos xerox, carimbos, moldes de letras, colagens, escritos como texturas, experimentávamos. Quando deixavam, trabalhávamos em lojas de fotocópias nos fins de semana para experimentar as possibilidades de utilizar as máquinas, muito mais limitadas do que hoje. Fugíamos da ideia de ego do artista como único criador. Sempre gostei muito disso, porque eu gostava de teatro, música, dança, trabalhos coletivos. O processo permitia isso.

Como esse processo associativo repercutiu na tua produção mais pessoal?

Trabalhei de forma coletiva com arte postal tentando fugir à solidão do ateliê e à autoria única do trabalho individual. Isso me fez aprender muito e utilizei sempre essas criações em grupo como método de aprendizagem nos exercícios de aula. Mais tarde, na França, também fizemos vários projetos a quatro ou seis mãos, especialmente quando eu trabalhava no espaço imenso do antigo ateliê de Pissarro. Mais recentemente, trabalhei com grupos de alunos e ex-alunos como o Passos Perdidos, que inaugurou o Atelier Subterrânea. Quando falam que gosto de trabalhar com jovens, brinco que não são jovens, são os *mais jovens*, pois, quando estão ficando mais velhos, procuro outros (risos). Isso me renova.



A atividade com o grupo Atelier D43, bem mais recente, provém ainda desse gosto pela atuação coletiva?

Em 2011, os alunos Alexandre Copês e Carolina Maróstica, entre outros, sentiram necessidade de prolongar as conversas e exercícios de nossas aulas de desenho. Sempre rendia. Foi assim que Alexandre, e depois Kelvin Koubik e Caju Galon, pelas afinidades de seus trabalhos com a proposta, passaram a integrar o Atelier D43, grupo ligado à pesquisa Desenho Gesto e Pensamento: Procedimentos Gráficos e Outras Mídias, cadastrada na UFRGS em 2012. O foco da pesquisa era explorar o desenho e suas possibilidades de fusão com outras linguagens. Essa é a experiência coletiva mais rica de minha trajetória. Tenho com esses jovens artistas uma relação muito próxima de amizade e coleguismo. Levar esse grupo à França e organizar com eles tantos projetos de pesquisa, extensão e exposições nos proporcionou um grande aprendizado. Descobrimos, juntos, muitas coisas. Sei que passei a eles muitas experiências, mas esses jovens me recarregam as energias. Se esse grupo dura até hoje, é porque nunca tivemos uma relação vertical, tudo sempre foi discutido por todos, eles me criticam quando preciso, temos intimidade para isso, sempre deixando claro que não há neutralidade nem verdades absolutas em arte. É preciso criticar mas também ver coisas boas, puxar fios de saída para que os trabalhos melhorem.

Paisagem vista de Eragny sur Epte, 2009
Paysage vu d'Eragny sur Epte, 2009

Consegues determinar o que exatamente te atrai nessas diferentes vivências com outros artistas?

A relação com o outro é importante demais para mim, porque o trabalho de ateliê é solitário, e eu preciso dessas trocas, inclusive para mostrar o trabalho e receber críticas, positivas ou negativas. A crítica é decisiva para que possamos avançar. Trabalhar com curador tem a ver com isso: uma troca. Trabalhar em grupo é também um modo de lidar com o imprevisto que o outro apresenta. Quando trabalho com o outro, preciso lidar com o que não é proposto por mim, mas pelo gesto do colega. Tenho que saber ouvir, assim como em um conjunto musical, uma banda, uma orquestra. Precisamos saber ouvir, ou ver, até mesmo o silêncio do outro, para poder responder àquele intervalo, àquele som, àquele acorde. É uma conversa a quatro, cinco, seis, sete mãos e cabeças, diferentes sensibilidades. Acho isso divino. Quando acontece essa sintonia, é uma conversa entre gente que se conhece bem através de outra linguagem em que nem se precisa falar tanto. Às vezes é só no gesto, às vezes falamos também, mas é uma conversa com o trabalho, dividida com o outro, os outros. Não sou somente eu e o meu trabalho num monólogo silencioso, é um diálogo sonoro. O pensamento se faz voz. É muito legal quanto acontecem esses momentos de criação em conjunto, em que sentimos que há essa escuta, esse olhar, esse silêncio e essas

Rio Epte, Eragny sur Epte, 2019
L'Epte, Eragny sur Epte, 2019

pausas compartilhadas, a respiração de todos refletida no trabalho. Quando trabalhamos há muito tempo juntos, passamos a conhecer até o barulho do lápis do outro, o ritmo do caminhar, os gestos, a dança, tudo é importante.

Depois de uma trajetória consolidada como pintora, tens experimentado com mais intensidade, em momentos recentes, a combinação de diferentes técnicas e linguagens em torno da ideia de desenho. Por quê?

Na verdade, trabalhei com pintura sobretudo na década de 90. Minha pintura sempre teve algo de desenho, por ser magra e utilizar a tinta acrílica, que proporciona passagens tonais menos sutis do que o óleo. Na França, nos anos 2000, voltei com muita força ao desenho, só que de outra forma. Recentemente, uma galerista de Paris me provocou: “Por que você não trabalha somente com desenho? Por que misturar com gravura, fotografia, vídeo, etc? Você acha *démodé* trabalhar apenas com desenho?”. Gosto que me provoquem. Claro que o meu chão é o desenho, o desenho sempre foi e continua sendo o cerne de tudo o que faço, seja pintura, fotografia, gravura ou livro de artista. E é sempre o desenho que move meus vídeos, não é outra coisa. Também sempre gostei de aprender, e me interessei por apreender coisas ligadas à tecnologia, mexer no computador, preparar meus *ppts* para as aulas, usar efeitos de animação. Gosto também de fotografar, sobretudo quando estou na Normandia, com essa natureza tão fotogênica, onde me sinto dentro de um quadro impressionista ou dentro de um filme. Em Éragny, posso fazer fotos e filmes interessantes, pois a paisagem é linda. Passei a relacionar as fotos com os meus grafismos, percebi aos poucos que essa natureza tinha a ver com o meu desenho. A paisagem entrava dentro de mim sem que eu me desse conta. Passei a perceber a relação entre os desenhos e as fotos. E comecei a fotografar intencionalmente as texturas da paisagem que me lembrassem desenhos já feitos. Na verdade, o processo é inverso ao que, na maior parte das vezes, se faz. Nesse caso, as fotos é que se baseiam no desenho. As gravações de vídeo também seguem essa lógica.

Foi também o desenho que te levou à prática de performances?

O início da ideia de performance, ou de desenho como ação, já estava presente na minha tese de Doutorado. Refleti muito sobre o desenho como registro do corpo em movimento, a forma de atacar o papel, as relações de tamanho, formato e posição do suporte de acordo com as medidas do corpo, os deslocamentos do corpo. Essas reflexões me fizeram abandonar a pintura. Minha tese foi

demonstrada quase como um teorema matemático. Parti da hipótese de que o desenho era uma linguagem que registrava o movimento de forma mais direta do que a pintura. Se a pintura é marca e o desenho é linha, a linha, por definição geométrica, é uma sucessão de pontos. Nos eixos cartesianos x e y , uma linha pode ser plana. Já, se introduzirmos o eixo z da profundidade, a linha pode passear no espaço e passar a ter volume. A linha é o ponto em deslocamento no tempo e no espaço. O corpo é o instrumento dessa dança que se traduz no desenho. A beleza dessa dança me encanta. Daí a performance. Mas o que chamamos de performance é um desenho de ação que se faz, na maior parte das vezes, dentro do ateliê e cujo resultado é o vídeo ou a videoperformance. Desde que retomei o desenho, nos anos 2000, ainda em Paris, uma das coisas que me interessavam eram esses gestos largos, trabalhar com desenhos muito grandes, sempre quadrados, para não condicionar o olhar ao formato retrato nem ao formato paisagem. Usava quadrados de 150 por 150 cm, que é a envergadura do movimento do meu corpo, o raio da circunferência que desenho com os braços abertos, e também o limite da maioria dos rolos maiores de papel.

Parece que a experiência coletiva com o Atelier D43 potencializou ainda mais esse pendor para a performance.

Sim, em 2015, no contexto do Atelier D43, pensei em concentrar ainda mais nossas atividades em torno da ideia de performance. Já filmávamos sempre tudo o que fazíamos, mas a partir daí o vídeo passou a ter um papel diferente. Passamos a pensar na videoperformance como produto final. Os vídeos e a maneira de filmar muitas vezes determinavam os procedimentos. Passamos também a enquadrar pensando no papel como cenário, a utilizar melhor equipamento, a nos vestir de preto como atores em cena, enfim, fomos sofisticando as gravações e as edições. O desenho como performance se intensificou no Ateliê D43, e depois sigo desenvolvendo isso individualmente, procurando formas de editar os filmes e desenhar no computador, mesclando isso com desenhos reais. Assim, surgiram as animações. Teria que haver um jeito de animar sem fazer da imagem apenas um desenho virtual, que acho frio. Fui experimentando, experimentando e descobrindo possibilidades. Isso tem a ver, mais do que qualquer coisa, com uma coisa obsessiva. Talvez isso seja bom, talvez não, não importa. É uma inquietação de precisar estar sempre tentando outras coisas, uma vontade de aprender, parece que, se eu não estou aprendendo uma coisa nova, eu não me sinto muito viva.

O trabalho em vídeo e animação te atrai justamente porque te falta um domínio total sobre a técnica?

Sim, fico feliz quando descubro alguma coisa. Espero ser uma eterna aprendiz. Comecei a editar vídeos há uns anos. Antes, alguém editava para mim. Eu não sabia mexer nos aplicativos. Depois, com dicas dos amigos de cinema, passei a fazer sozinha as montagens. Hoje, passo grande parte do tempo no computador e aprendo a editar no Google, buscando e descobrindo. Faço animação de um jeito que não é muito convencional. Já quiseram me ensinar o processo convencional, mas eu não quero. Na verdade, não tenho paciência de utilizar, porque meu desenho é rápido demais para animar quadro a quadro. Tiraria sua espontaneidade. Invento alguns jeitos porque não sei fazer o certo, pode não ser a melhor maneira, mas talvez sejam essas limitações o que gera novas formas de animações. Esse tipo de vídeo tem muito a ser explorado porque é ainda uma coisa nova para mim, comecei há dois anos no máximo. Antes, nunca havia feito animações nem tampouco instalações com projeções sincronizadas. Pretendo continuar desenvolvendo as montagens em várias pistas.

Tua mais recente exposição no Brasil, *Até que meus dedos sangrem* (2019), está pontuada por alusões políticas. Por quê?

Em 2016, quando houve a campanha de difamação da presidenta Dilma e, em 2018, quando Bolsonaro foi eleito, eu estava na França e fiquei profundamente abalada com o obscurantismo que invadia o Brasil. Foi nesse estado de espírito que preparei essa exposição. Quando eu era jovem, alguns desenhos figurativos revelavam uma preocupação social mais ingênua, com o intuito de denunciar uma realidade. Nessa exposição, sigo desenvolvendo a temática da paisagem, não mudei o motivo nem a técnica dos desenhos. O objetivo continua sendo a experiência estética, mas procuro também fazer uma alusão ao que se passa no Brasil. Não poderia ser diferente. Da França, assisti pela televisão às tragédias de Mariana e Brumadinho. A lama vermelha invadia águas e folhas.

O vermelho ganhou outras conotações no Brasil contemporâneo.

Acredito que a maioria que sai às ruas de verde e amarelo não sabe que governos totalitários sempre se apossam das bandeiras nacionais, foi assim na Alemanha nos anos 30, na Rússia totalitária, na França com a extrema direita. Ora, a cor vermelha deu o nome ao Brasil. Graças ao pau-brasil, tivemos nosso primeiro ciclo econômico. Vermelho é a cor do sol que brilha tão forte nesse país de terra

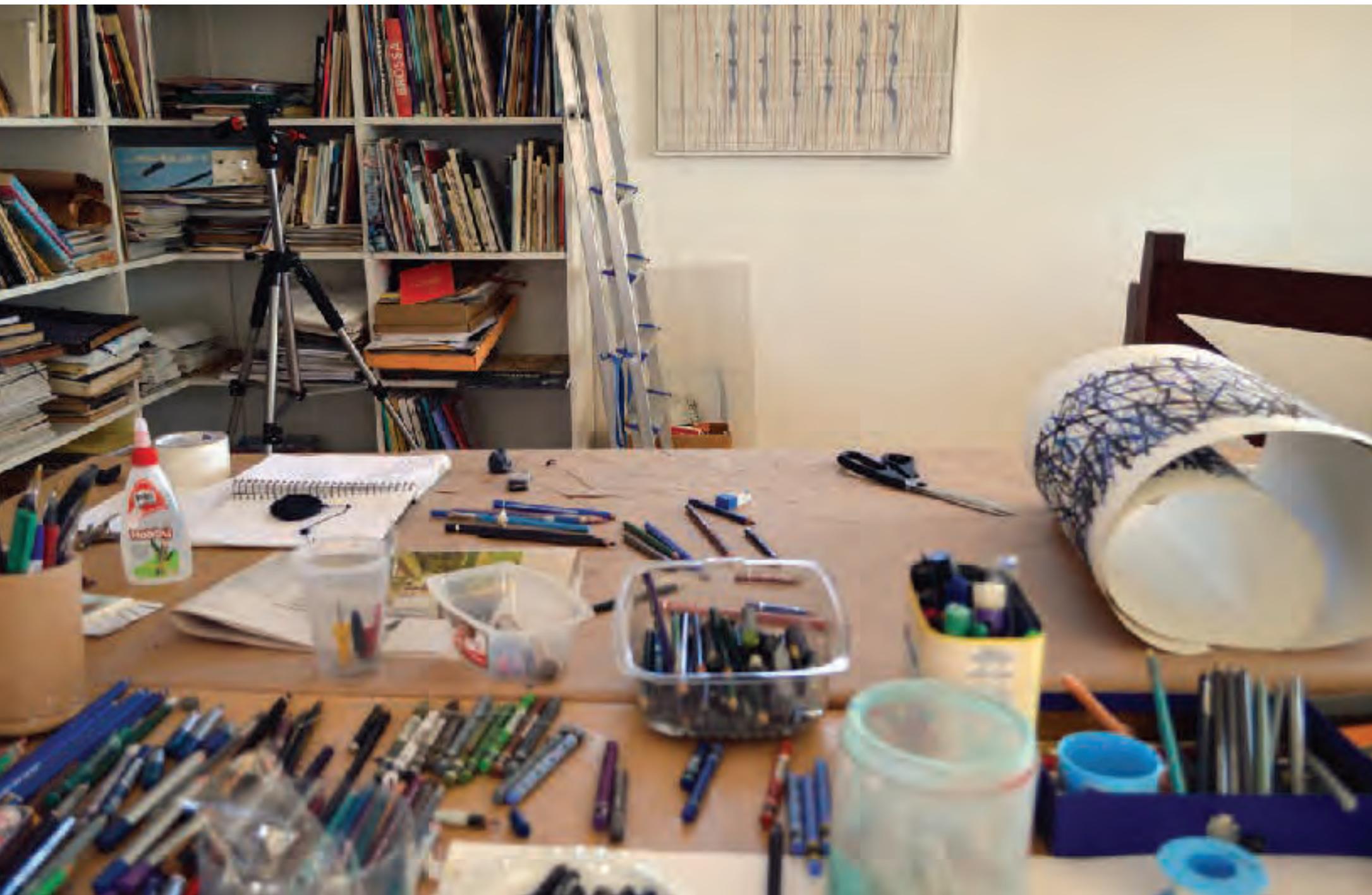
vermelha. Por isso, e até porque tenho trabalhado nos últimos anos com cores frias, quis fazer todos os desenhos dessa exposição em vermelho. A conotação política é visível na cor que, no Brasil, simboliza a oposição à situação atual. Em segundo lugar, há os títulos dos trabalhos. Fazia anos que eu não dava títulos individuais aos trabalhos, mas atribuía nomes às séries a que eles pertenciam. Dessa vez, achei que os títulos aumentariam a evocação política. *Grito mudo* evidencia a impotência que invade tantos brasileiros, é a maior instalação, com oito desenhos a lápis de cor, ocupando aproximadamente 3,5 por 7,5 metros. O tríptico de 1,5 por 4,5 metros, feito no ateliê de Sofi Hémon, na residência Loligo, em Morangis, chamei *Rouge Brésil*. O título se refere ao livro de Jean-Christophe Rufin, que conta a história da colonização do Rio de Janeiro. Gostei do livro e do título; *rouge*, em francês, faz um trocadilho com o verbo *rugir* do português. Por último, *Até que meus dedos sangrem*, no terraço contíguo ao espaço da Sala João Fahrion, dá nome à exposição. O nome, assim como a performance que resultou nessa instalação, tem um cunho político nítido. No dia 7 de setembro, data da Independência do Brasil, quando opositores do governo saíram às ruas de preto e o presidente boicotava a caneta Bic, já que a França criticava o desmatamento na Amazônia, convidei 23 artistas, também, vestidos de preto, para uma ação, antes da montagem da mostra. Desenhamos sobre um linóleo de mais de 20 metros quadrados, utilizando canetas Bic vermelhas, colocadas em diferentes tubos de PVC como extensores dos braços. Meu papel foi coordenar a ação, uma espécie de maestro conduzindo uma orquestra.

Referências

DETTNERER, Gabriele (org.). **Art recollection – Artists’ interviews and statements in the Nineties**. Ravena: Danilo Montanari / Exit / Zona Archives Editori, 1997, p.12.

POESTER, Teresa. **Entre limites: uma pintura em trânsito**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

POESTER, Teresa. **Les frontières du paysage: fenêtres et grilles**. Tese (Doutorado). Université Paris 1 (Panthéon – Sorbonne), 2002.



«LE HASARD EST UN ALLIÉ, UN CO-AUTEUR»

EDUARDO VERAS
INTERVIEWE
TERESA POESTER

DANS UNE NOTE AUSSI PRÉCISE QUE STIMULANTE, LA CHERCHEUSE SUISSE GABRIELE DETTERER COMPARE L'INTERVIEW À LA CRITIQUE, COMME ÉTANT UN MODE *plus direct d'accéder à la pensée de l'artiste. Ce genre de dialogue, si répandu actuellement, porterait les stigmates de l'hybridation et de la fragmentation, mais serait en revanche authentique et polyvalent. Il occuperait un lieu intermédiaire entre les essais philosophiques universitaires, héritiers des traditions allemandes et françaises de l'interprétation et les formes plus populaires de communication et de divertissement, propres à toucher les masses. Les entretiens avec des artistes répondraient, selon Detterer au désir d'une communication plus transparente.*

Voilà ce qui a principalement motivé l'interview qui va suivre. Le dialogue s'est construit de forme lente et originale: L'intervieweur a envoyé du Brésil les questions par e-mail, Teresa Poester a enregistré ses réponses sur une application de son mobile de France. Puis tous deux

Ateliê da artista em Porto Alegre, 2014
Atelier de l'artiste à Porto Alegre, 2014

ont corrigé et révisé certaines choses, proposant de nouvelles questions et réponses, tout en tentant de préserver la spontanéité et la saveur des paroles enregistrées.

Lors de l'interview, Teresa détaille les différents aspects de sa trajectoire et de son processus de création artistique. Elle repère quels seraient les éléments les plus marquants de ses quarante années et plus, de travail ininterrompu, commente son intérêt pour le motif du paysage et affirme combien elle apprécie le travail collectif avec d'autres artistes. La conversation met en relief l'importance du hasard et de son intégration dans la conception de ses dessins. Teresa mentionne une constante médiation entre le rationnel et l'impensé. Enfin elle souligne l'envie de travailler à partir de ce qu'elle ne sait pas encore : «Si je n'apprends rien de nouveau, je ne me sens pas très vivante.»

En quatre décennies de ta trajectoire d'artiste visuelle, as-tu observé quelques constantes dans l'ensemble de ton travail, des choses qui ne se répètent pas exactement mais qui en quelque sorte persistent, que ce soit sous l'aspect formel, thématique ou dans le processus? Que parviens-tu à identifier à ce propos?

Sur quatre décennies, il y a beaucoup de choses différentes. En réalité, il y a plus de quatre décennies... Ce dont je me rends compte c'est qu'au début je ne travaillais que le dessin, un dessin plus figuratif, représentant la figure humaine. Mais ce fut toujours un travail intéressé par le geste subjectif, dans une certaine fragilité comme caractéristique du langage. J'avais l'habitude de penser qu'un bon dessin était dans l'incomplétude, montrant une faiblesse, un accident qui le rendît plus vivant. Comme si le dessin bien fait ou parfaitement achevé, était un peu étranger, qu'il ne me touchait pas. Je pense que je cherchais sans y réussir souvent et sans en être consciente comme maintenant, un type de gestuelle qui existait dès le départ dans ma production figurative et qui persiste aujourd'hui.

La gestuelle apparaît en différents moments de ton travail, soit dans les grandes peintures ou dans les dessins, soit dans de petites gravures ou même dans les vidéos. Cette amplitude du geste serait-elle, de ton point de vue, une manifestation libertaire?

Peut-être. Je pense que oui, car le moment où je me sens plus libre et plus heureuse, c'est quand je travaille. En général nous avons tant de choses à faire dans le quotidien d'un artiste: préparer des dossiers, organiser des expositions, divulguer... choses moins plaisantes que la création, bureaucratiques. Les moments de création ne sont pas constants ni aussi nombreux que je l'aimerais. C'est pour cela qu'ils sont précieux. C'est dans ces moments-là que je me sens dans mon élément, surtout quand je découvre quelque chose de nouveau pour moi ou quand je suis satisfaite du résultat, car dans la plupart des cas j'ai beaucoup de frustrations. «Ça n'est pas bon, c'est à revoir... je crois que je ne vais pas réussir à sauver ce dessin... elle hyper-banale cette vidéo ... ». S'en remettre au geste, à la gestuelle, à quelque chose de cathartique. Mais il y a un autre moment où il faut sortir du travail, le laisser dormir, l'abandonner pour un temps, puis y revenir. Le temps de penser, d'évaluer la composition.

Y a-t-il une pause dans le travail où il conviendrait de le regarder d'une manière rationnelle?

Ce moment est très cérébral. Même le geste est imprégné de culture, d'intellect. En travaillant avec la peintre chinoise Zheng Dai dans l'ancien atelier de Camille Pissarro en Normandie, à partir de 2002, j'ai pu mieux mesurer cela. Le dessin n'est rien d'autre que la mémoire du geste. Cette mémoire est donc dans la main et le corps tout entier. Le corps est un instrument chargé de mémoire. Parfois nous aimerions effacer cette mémoire pour découvrir un nouveau geste, libéré, qui soit la traduction du *hic et nunc*. C'est ce que recherchent les orientaux. J'essaie toujours d'échapper à l'automatisme du geste, mais c'est très difficile. Une des manières est d'expérimenter et créer d'autres instruments ; par exemple des bandes élastiques larges, ou de se servir des pieds, ou dessiner au sol ou sur une table plus petite. Enfin créer des difficultés, des limites pour chercher à se surprendre, ce qui pour moi, est le plus important.

Comment se produisent dans ton processus créatif l'attente et l'intégration du hasard?

Normalement mon travail n'est pas préétabli... Je ne fais pas d'esquisse pour peindre par-dessus, je ne sais pas bien au départ ce qu'il va se passer. Le dessin se fait à mesure. Je ne sais pas si je vais le jeter ou s'il va donner un résultat intéressant. C'est tout le temps un exercice d'imprévu, jouant avec la chance ou la malchance, c'est-à-dire le hasard. Mais c'est aussi quelque chose de rationnel, car savoir gérer le hasard, savoir en profiter, ou pas, en faveur du résultat, exige beaucoup de l'intellect. Donner finalement une intention à une improvisation n'est pas toujours un acte libre et spontané comme je le voudrais. C'est pourquoi je recherche des stratégies pour combattre la tendance que j'ai à contrôler le hasard ou l'accident: comme des instruments non conventionnels, je l'ai déjà mentionné, ou certaines techniques que je ne maîtrise pas, de nouveaux langages, etc. Le hasard est le plus grand défi. Dans mon cas, comme rien n'est planifié, il est la plupart du temps, un allié, un co-auteur.

Quand tu étais jeune il t'est arrivé d'enseigner les maths. Je sais qu'aujourd'hui encore tu perçois des questions de logique mathématique dans ton travail, bien qu'elles ne soient pas évidentes pour la majorité des observateurs. Quelle est la place de la mathématique selon toi, dans ton processus de création?

Je pense, que la mathématique est présente dans ma vie depuis l'enfance. Je me rappelle qu'à la fin des repas mon père nous proposait des devinettes tirées des livres de mathématique ludique de Malba Tahan, que j'avais à cœur de résoudre, peut-être pour devenir «intelligente» à ses yeux. Cela me motivait, et adolescente, je donnais déjà des cours de maths particuliers préparant les élèves au bac. Comme dessinatrice, je reliais le dessin au raisonnement rigoureux dans la composition. C'est comme si j'avais eu besoin de ce raisonnement pour contenir et ordonner le chaos. Je me rappelle que lorsque je commençai à étudier l'algèbre dans le supérieur (Teresa a suivi les deux premières années de mathématique à l'université entre 1977 et 78), je pris conscience de l'immense et merveilleuse pensée logique. S'il existe mille manières de démontrer un théorème, la manière la plus sûre est certainement la plus belle. Il y

a une beauté dans la pensée, une émotion esthétique dans l'intelligence. Un jour, la mère d'une élève me demanda pourquoi sa fille devait étudier les maths si elle allait faire psychologie. J'ai trouvé cela étrange, car pour moi, la mathématique est une gymnastique qui aide à augmenter la perception, depuis les philosophes de l'antiquité. En outre, il y a de l'art dans les mathématiques et de la mathématique dans l'art, c'est nous qui séparons les choses. Nous savons qu'autrefois art et science étaient une seule et même chose. Ma manière d'organiser un cours ou une conférence, ma façon obsessionnelle de créer, d'écrire, de réécrire, a un rapport avec la rigueur mathématique. Mon intérêt pour le travail sur les images à l'ordinateur et pour l'apprentissage de nouveaux outils technologiques, comme le montage de vidéos toujours plus difficiles, est dû aussi à ces différents intérêts qui pour moi se complètent.

La question du paysage semble être centrale dans ton parcours, il réapparaît avec plus ou moins d'intensité à différents moments. Il est risqué de déterminer l'origine des choses qui nous meuvent, mais à quoi attribues-tu ce goût pour le paysage?

Cela vient peut-être d'un manque. Je pense que j'essaie de recréer un paysage ou une sensation d'appartenance et d'identification au paysage que j'ai perdu dans mon enfance. Je me rappelle qu'un jour encore enfant j'avais reçu un ballon gonflable que je laissais échapper. Longtemps je l'accompagnai du regard jusqu'à le perdre de vue dans l'infini, pour la première fois j'éprouvai le sentiment de solitude. Comment vivre la perte? C'est peut-être pour cela que l'on devient artiste. Pour retenir quelque chose. Cependant pour mieux répondre à ta question sur l'intérêt du paysage en relation à mes dessins, je dirais que le *motif* se prête à l'abstraction. Les hasards qui m'ont fait parvenir à ce thème ne sont peut-être pas si aléatoires, ils viennent d'une nécessité dont les racines se trouvent dans le jardin de Bagé.

Le paysage dans ton cas ne serait pas exactement un thème...

Plutôt que le concept de thème, le paysage est un *motif*. Dans l'histoire de l'art, le motif est plus ouvert et ne se prête pas à l'imitation littérale. Mon travail commença avec ce motif en Espagne (seconde moitié des années 80) et continua en France (à partir de 1998) loin de mon paysage d'origine. Des années plus tard, étudiant le sujet, je m'aperçus que l'éloignement est considéré comme essentiel pour la *sensation du paysage*. De toute façon, dès que je quittai la cour de mon enfance, je me suis sentie exilée, n'appartenant à aucun lieu. Un des souvenirs les plus marquants de ma vie fut le départ de la maison de Bagé, je restai longtemps assise observant un arbre, pensant que je devrais le garder dans ma mémoire pour toujours, car je ne le reverrais jamais, et je l'y ai gardé.

L'expérience du paysage français a-t-elle influencé ta production artistique?

En France j'ai d'abord habité à Paris pendant quatre ans. Une grande ville offre une infinité d'opportunités, d'expositions, mais de cela j'avais déjà fait l'expérience à Madrid quand j'étais plus jeune. C'est à cette période que mon travail connut le plus grand changement. À l'époque,

Madrid était en plein développement culturel avec la *movida madrileña* des années 80, j'arrivai juste à ce moment-là. On inaugurerait le centre culturel Reina Sofia, parmi les plus importants d'art contemporain, je découvris alors un monde, des artistes de nationalités différentes. Je n'étais jamais allée en Europe, cette expérience fut fondamentale pour moi. Quand j'arrivai en France, j'avais plus de quarante ans et un travail plus établi, l'influence ne fut pas si grande. J'habitais dans un gratte-ciel Place d'Italie. Ceci influença mon travail, je commençai à utiliser des structures orthogonales de grilles, probablement en relation aux fenêtres des grands immeubles, à la vue que j'avais devant moi. Peu après, je connus Nicole Pegéron qui deviendrait ma compagne. Elle habitait Eragny-sur-Epte, où nous vivons aujourd'hui. Là tout a changé.

Qu'avait d'enthousiasmant pour toi le paysage de la campagne française?

Je trouvai à Eragny un paysage que j'avais gardé dans la mémoire de mon enfance. Ce paysage rural m'a beaucoup influencée et mon travail serait sans doute complètement différent si je n'avais pas découvert ce paysage. C'est près de Paris où je vais toujours travailler et voir des amis. Le train met entre une heure et une heure trente, même chose pour le retour. Je préfère aujourd'hui mille fois vivre à la campagne, avoir un jardin, un petit atelier que j'aime beaucoup, aménagé dans le garage. L'atelier de Camille Pissarro où j'ai travaillé à Eragny a été le plus grand que j'ai jamais eu, mais maintenant il est dans un état d'abandon trop grand et je n'y vais plus. Je considère que ce fut un cadeau d'avoir connu ce lieu et d'avoir pu m'y imprégner de son histoire et de sa nature.

Tu notes donc une connexion entre le paysage de ton enfance à Bagé et celui que tu as connu bien plus tard?

J'ai intériorisé tôt la nature. Enfant, jusqu'à mes huit ans, je vivais à son contact à Bagé dans un grand jardin. Et c'est en quelque sorte à Eragny que je rencontrai pour la première fois l'horizon immense de la Pampa de mon enfance dans le paysage du Vexin, plateau qui embrasse une partie de l'Île-de-France, de la Picardie et de la Normandie. Travaillant depuis plus de vingt ans une bonne partie du temps dans ce lieu, la nature s'insère intensément dans tout ce que je fais. Bien que mon dessin paraisse souvent abstrait, il oscille entre l'abstraction totale et une sorte d'évocation de la nature : des formes plus organiques en été, géométriques en hiver. Les lignes ne fonctionnent plus comme contours. Le dessin devient presque une peinture de tonalités et de couleur à travers des textures, des points, des traits brefs, des entrelacs de lignes superposées.

De la façon dont tu le décris, il y a presque une relation entre le vécu dans certains paysages et la production artistique, mais sans faire, par exemple, un dessin d'observation proprement dit.

Oui, ce sont le climat et les sensations visibles et subjectives qu'il suscite. L'hiver est la saison des branches dénudées, le travail en rend la géométrie, l'été, la nature se fait foisonnante, gestante, les traits deviennent organiques, les formes arrondies. Ma dernière exposition à Paris cette année s'appelait «La nature du geste». La commissaire d'exposition Beatriz Forti écrivit qu'il y avait une réciprocité entre mon geste, mon dessin et la nature d'Eragny. Dans ma thèse



de doctorat, un des trois chapitres s'appelle : «Du paysage à l'abstraction». Les mouvements de la pluie et du vent, les verts aux nuances subtiles, bien différents de ceux du Brésil, contribuent aussi à l'abstraction. Il y a un bleu laiteux dans le ciel, ce voile que les impressionnistes rendent dans leur paysage. Quand on arrive dans un aéroport brésilien, on est aveuglé, la lumière est (trop) forte, elle écrase les nuances. En France à la campagne, c'est plus mystérieux. Bien sûr le travail finit par subir les effets de la lumière, du climat. Matisse se déplaçant vers le sud, Cézanne y retournant, cela changea leur peinture... Cézanne travailla avec Pissarro à Pontoise, tout près d'Eragny, et puis retournant au sud, il changea complètement. Le midi de la France est un peu comme le Brésil, le soleil y est fort. Tout ceci a influencé aussi mon travail, je pense qu'il s'est nuancé davantage. Les contours se sont dissous. Mon dessin a abandonné les formes fermées et pourvues de contours.

Comment se conjuguent dans ton travail cette imprégnation du paysage, l'absorption de la nature jour après jour, et la question plus rationnelle, mathématique évoquée avant?

Il est difficile de savoir au moment de créer à quel point nous conduisons le travail ou si c'est lui qui nous conduit. On me dit parfois que j'ai un processus libre et osé, mais je n'en suis pas convaincue. J'aimerais faire un travail vraiment expérimental, sans savoir ce que je fais, oubliant ce que je sais... Mais il semble qu'il ait une composition tendant à être raisonnable par rapport à ce que j'aimerais. C'est comme s'il me tirait vers un côté plus composé et que je l'aimerais plus rebelle, moins maîtrisé, mais c'est difficile, car il a sa volonté propre.

Le paysage t'a aussi séduite par les questions théoriques qu'il porte en lui?

Je commençai à penser le paysage de manière théorique quand je fis ma maîtrise à Porto Alegre. J'avais cours avec le professeur Armino Trevisan qui proposa une monographie sur des thèmes classiques de l'Histoire de l'Art. Je choisis le paysage et commençai à m'intéresser à ce sujet. En écrivant la dissertation intitulée : «Entre limites : une peinture en transition» j'abordai de nouveau le motif du paysage, encore influencée par l'intérêt suscité par le cours du professeur Trevisan. Lors de la recherche, j'abordai la notion de limite basée sur le concept mathématique. Je voulais montrer que mon travail oscillait entre des extrêmes antagonistes par le thème et le traitement : laid versus beau, tragique vs comique, composition rigoureuse vs coups de pinceau libres, vides vs pleins, etc. Dans la confrontation des antagonismes, des valeurs opposées se renforcent. Le laid est plus laid en présence du beau, le rigide et le libre et vice-versa. Dans la dissertation, je débutai l'étude de la relation entre la peinture du paysage et la peinture abstraite occidentale du XX^e siècle que j'approfondirais pour le doctorat. En outre, je pense que très tôt le poète le plus important dans la formation de ma sensibilité fut Fernando Pessoa. Sa relation avec le paysage et sa philosophie animiste dans la manière de considérer la nature, ont marqué profondément mon adolescence et ma jeunesse.

Trabalho da artista no antigo ateliê de Camille Pissarro, Eragny sur Epte, 2006
Travail de l'artiste dans l'ancien atelier de Camille Pissarro, Eragny sur Epte, 2006

La fonction de professeur universitaire et le parcours académique (maîtrise, doctorat et post-doctorat) sont marquants dans ton parcours artistique. Parviens-tu à les séparer de la production artistique elle-même? Comment se combinent ces activités avec la création? Y penses-tu de manière compartimentée?

Je n'ai jamais pu les séparer. Ce n'est pas que je n'ai pas voulu, mais je n'y suis jamais parvenue et n'en ai pas vraiment fait l'effort. Je pense qu'elles se complètent. Je suis assez désordonnée en période de création, l'obligation des cours m'aide à m'organiser. J'ai toujours fait un tas de choses en même temps et je ne suis pas quelqu'un qui puisse être compartimentée en quoi que ce soit. Donc mon travail de professeur, de tutrice était bien spécifique. Étant jeune, je m'occupais d'ateliers différents : avec des gens qui suivaient une thérapie, avec des jeunes défavorisés, à l'atelier libre de la mairie de Porto Alegre. J'avais besoin d'énergie, et j'en avais. Il m'arrivait de m'occuper de cinq ateliers, le matin, l'après-midi et le soir, tout en maintenant ma production personnelle. J'ai aussi travaillé en collègue, je suis restée dix ans au collègue Jean XXIII et pendant des années à la Petite École d'Art qui fonctionnait dans L'Institut d'Art de l'université. J'ai commencé avec des enfants, puis avec des adolescents et des adultes. Ceci bien avant d'entrer comme professeur à l'université. Toutes ces expériences étaient très riches. Je n'ai jamais bien su ce que serait mon chemin, les choses découlèrent les unes des autres. Mon travail artistique influençait mes cours et au fil du temps les expériences auprès des étudiants eurent aussi une résonance dans mon travail. C-a-d que je réutilisais certaines choses vues avec les enfants, les adolescents et plus tard les adultes dans mon travail sous une autre forme. Enfin ce fut toujours un «mélange».

À quel point l'exercice d'une écriture propre à un système tel que la maîtrise ou le doctorat a-t-il eu une répercussion sur ton travail d'artiste?

Au début du doctorat, je me demandais si les cours compenseraient le temps et l'énergie investis. Je pensais : «Cela va me servir comme professeur, mais comme artiste sera-ce une aide ou une contrainte? J'avais de nombreux doutes mais finalement ce fut une aide, et cela me surprit. Je pus mieux comprendre ce que je faisais. Et comprenant mieux, je devins plus objective pour penser et écrire, car les Français sont très objectifs à l'écrit. J'ai toujours aimé écrire, mais c'étaient des textes poétiques, parfois assez confus du point de vue académique. Rédiger une thèse me permit de clarifier mes pensées, justement parce que c'était en français, une langue que je ne maîtrisais pas alors. Je devais être très claire pour me faire comprendre et dire quelque chose qui valût la peine avec moins de ressources linguistiques. Cela me permit d'ailleurs d'aider mes étudiants à être plus clairs à l'écrit et dans la manière de penser le travail, car les deux vont ensemble. Et mieux penser le travail aide à approfondir la pratique. Je travaille en général par séries, suivant des chemins spécifiques, avec des techniques ou thématiques déterminées. J'aime travailler dans le but d'organiser une exposition adaptée à un espace défini.

Donne-nous s'il te plait l'exemple d'une expérience marquante dans ta formation d'artiste.

La Petite École d'Art a été une des expériences déterminantes dans ma manière de penser l'art, d'être artiste et professeur. J'y entrai à dix ans et c'est là que voyant de la terrasse les cours de dessin de la salle 43 de l'Institut d'Art que je décidai d'être artiste. Je voyais les étudiants dessiner un modèle... Ce fut une révélation pour moi et une rédemption. Tout était difficile pour une gamine issue de Bagé, avec un accent différent, des cheveux différents, au collègue allemand Farroupilha qui à l'époque avait une discipline de fer, une autre culture. Je souffrais du rejet d'une partie de mes petits camarades, car j'étais entrée dans des classes où tous se connaissaient déjà en CE2. C'est dans l'immeuble de l'Institut d'Art, dans la Petite École que je me sentis heureuse à Porto Alegre pour la première fois et que je décidai de ce que je voudrais faire. Des années plus tard, étudiante à l'Institut, je passais ainsi que tous mes collègues par des stages dans la Petite École, c'était une expérience marquante pour ceux qui pensaient, ou pas, devenir professeurs. Immédiatement après le stage, encore étudiante, je commençai à donner des cours à la Petite École et j'appris beaucoup grâce à la liberté que nous y avions.

Tu as travaillé à divers moments de ton parcours en association avec d'autres artistes. Comment fut l'expérience collective en Art Postal à la fin des années 70 et début 80?

Étant déjà adulte, étudiante à l'Institut, j'étais très proche des collègues qui travaillaient avec l'Art Postal. Nous organisions diverses activités, comme des albums et manifestations de rue. Jésus Escobar qui venait du Salvador, avait une grande expérience, était du mouvement «Nervo Óptico» et il nous enseigna beaucoup de choses. Par ses contacts avec Paulo Brusky, Bené Fontelles et tant d'autres nous commençâmes l'Art Postal qui débutait alors au Brésil. J'ai beaucoup appris avec lui car nous avons une relation plus étroite. C'est lui et Alice Soares, mon professeur de dessin à qui je vendis mon premier dessin, qui me firent croire en ce que je faisais et me donnèrent le courage d'exposer. Quand Jésus, retourné au Salvador fut séquestré pour des raisons politiques, c'est grâce au mouvement international d'art postal, à des expositions et pétitions qui circulèrent pour le localiser qu'il réussit à émigrer au Mexique où il resta de nombreuses années. Nous travaillions à une époque où il n'y avait pas d'ordinateur, on envoyait un travail par courrier et une autre personne intervenait sur ce travail, le résultat était le fait de plusieurs têtes et mains. Il n'y avait pas d'auteur individuel. On utilisait la photocopie, les tampons, les moules de lettres, les collages, des écrits comme textures, on expérimentait. Sinon on travaillait les fins de semaine dans des boutiques de photocopies pour expérimenter les possibilités des machines, beaucoup plus limitées qu'aujourd'hui. Nous fuyions l'idée égotiste de l'artiste seul créateur. J'ai toujours aimé beaucoup cela parce que j'aimais le théâtre, la musique, la danse, les travaux collectifs. Ce processus le permettait.

Et ce processus associatif a-t-il eu une influence sur ta production plus personnelle?

Le travail collectif avec l'art postal permettait de fuir la solitude de l'atelier et la qualité d'auteur unique. J'y ai appris beaucoup et ai toujours utilisé ces créations de groupe comme méthode d'apprentissage en cours. Plus tard en France, nous avons fait aussi divers projets à 4 ou 6

mains, surtout quand je travaillais dans l'immense ancien atelier de Pissarro. Plus récemment, je travaillai avec des groupes d'étudiants et ex-étudiants comme celui des «Pas perdus» qui inaugura l'atelier Subterranea. Quand on dit que j'aime travailler avec des jeunes, je m'amuse à dire qu'ils ne sont pas jeunes, mais les plus jeunes, car quand ils ne le sont plus, j'en cherche d'autres. Cela me rénove.

L'activité avec le groupe D43 bien plus récente, provient-elle encore de ce goût pour l'action collective ?

En 2011, les étudiants Alexandre Copès et Caroline Maróstica entre autres, éprouvèrent le besoin de prolonger les conversations et exercices de nos cours de dessin. C'était toujours bénéfique. Ainsi Alexandre, puis Kelvin Koubik et Caju Galon, par l'affinité entre leurs travaux et la proposition, intégrèrent l'atelier D43, groupe lié à la recherche «Dessin, geste et pensée : Procédés graphiques et autres médias» enregistrée à la UFGRS en 2012. Le but était l'exploration du dessin et ses possibilités de fusion avec d'autres langages. C'est l'expérience collective la plus riche de ma trajectoire. J'ai avec ces jeunes artistes une relation étroite amicale et collégiale. Emmener ce groupe en France et organiser avec eux tant de projets de recherche et d'expositions, nous permit d'apprendre beaucoup. Ensemble nous avons découvert beaucoup de choses. Je sais que je leur ai transmis des expériences, mais ces jeunes me redonnaient de l'énergie. Si ce groupe perdure, c'est parce que notre relation ne fut jamais verticale, tout se discutait, ils me critiquaient si nécessaire, nous avons assez d'intimité pour cela, étant bien conscients qu'en art il n'y a pas de neutralité ni de vérité absolue. Il faut la critique mais voir aussi le positif, dénouer une pelote de crise pour améliorer les travaux.

Réussis-tu à déterminer exactement ce qui t'attire dans ce vécu avec d'autres artistes?

Cette relation avec l'autre est très importante, parce que le travail d'atelier est solitaire et j'ai besoin de ces échanges, y compris pour montrer mon travail et le voir critiqué en bien ou en mal. La critique est décisive pour pouvoir avancer. Travailler avec un commissaire d'exposition est aussi un échange. En groupe c'est une manière de gérer l'imprévu que l'autre propose. Quand je travaille avec autrui, je dois gérer une autre proposition que la mienne, le geste du collègue. Je dois savoir écouter, comme dans un ensemble de musiciens, un groupe, un orchestre. Il faut savoir écouter ou voir, même le silence de l'autre, pour pouvoir répondre à cet intervalle, à ce son, à cet accord. C'est une conversation à 4, 6 mains et têtes de différentes sensibilités. Je trouve cela divin. Quand se produit cette harmonie c'est une conversation entre gens qui se connaissent bien à travers un autre langage où il n'est pas besoin de beaucoup parler. Parfois c'est seulement dans le geste, parfois nous parlons aussi, mais c'est une discussion avec l'œuvre, partagée avec l'autre, les autres. Ce n'est pas seulement moi et mon travail dans un monologue silencieux, c'est un dialogue sonore. La pensée se fait voix. Quelle bonne sensation de participer à ces moments de création commune où nous sentons qu'il y a cette écoute, ce regard, ce silence et ces pauses partagées, la respiration de tous mise dans le travail. Quand nous travaillons

Antigo ateliê de Camille Pissarro onde a artista trabalhava em Eragny sur Epte, 2009
Ancien atelier de Camille Pissarro où l'artiste travaillait à Eragny sur Epte, 2009



depuis longtemps ensemble nous finissons par connaître le bruit de crayon de l'autre, le rythme des pas, des gestes, de la danse, tout est important.

Après un parcours confirmé de peintre, tu as expérimenté avec plus d'intensité récemment la combinaison de différentes techniques et langages autour du dessin. Pourquoi?

En fait, j'ai surtout peint dans les années 90. Ma peinture a toujours eu quelque chose du dessin, étant maigre et utilisant l'acrylique qui permettait des transitions tonales moins subtiles que l'huile. En France, dans les années 2000, je revins intensément au dessin, mais d'une autre manière. Récemment un galeriste parisien me provoqua : «Pourquoi vous ne travaillez pas que le dessin? Pourquoi le mélanger à la gravure, la photo, la vidéo, etc.? Vous trouvez que le dessin est démodé?». J'aime être provoquée. Bien sûr le dessin est mon domaine, il l'a toujours été et sera toujours le cœur de tout ce que je fais, que ce soit en peinture, photo, gravure ou livre d'artiste. Et c'est toujours le dessin qui est à la base de mes vidéos. En outre j'ai toujours eu le goût d'apprendre des choses liées à la technologie, bricoler sur l'ordinateur, faire mes préparations de cours, utiliser les effets de l'animation. J'aime aussi photographier, cela a surtout été le cas quand j'arrivai en Normandie avec cette nature si photogénique où j'ai l'impression d'être dans un tableau impressionniste ou dans un film. À Eragny, je peux faire des photos et des films intéressants, car le paysage y est beau. J'ai commencé à mettre en relation ces photos avec mes graphismes, je remarquai petit à petit qu'il y avait un rapport entre mes dessins et les photos. La nature entrait en moi sans que je m'en rende compte. Et je me mis à photographier intentionnellement des textures de paysage qui me rappelaient mes dessins déjà faits. En fait, le processus est l'inverse de ce qui se fait dans la plupart des cas. Dans mon cas ce sont les photos qui sont basées sur le dessin. Les enregistrements vidéo suivent cette même logique.

Ce fut aussi le dessin qui t'amena à pratiquer les performances?

L'idée de performance ou de dessin comme action avait commencé à être évoquée dans ma thèse. Je réfléchissais beaucoup sur le dessin comme enregistrement du corps en mouvement, la façon d'attaquer le papier, les relations de taille, format et position du support en accord avec les mesures du corps ou les déplacements du corps. Ces réflexions me firent abandonner la peinture. Ma thèse fut presque la démonstration d'un théorème mathématique. Je partis de l'hypothèse que mon dessin était un langage qui enregistre le mouvement de forme plus directe que la peinture. Si la peinture est tache, le dessin est ligne, la ligne définie par la géométrie comme succession de points. Sur les axes x et y, une ligne peut être plate. Si nous introduisons l'axe z de la profondeur, la ligne peut se promener dans l'espace et devenir volume. La ligne est le point qui se déplace dans le temps et l'espace. Le corps est l'instrument de cette danse traduite par le dessin. La beauté de cette danse m'enchantait. D'où la performance. Mais ce que nous appelons performance est un dessin en action, la plupart du temps dans l'atelier et dont le résultat est la vidéo ou la vidéo-performance. Dès que je reviens au dessin à Paris en 2000, ce

qui m'intéresse le plus ce sont ces gestes amples, le travail sur de très grands formats toujours carrés, pour déconditionner l'œil au format portrait ou paysage, j'utilisais le format 150 × 150 qui est l'envergure de mon corps, le rayon de circonférence que je dessine en ouvrant les bras, ainsi que la taille limite de la majorité des rouleaux de papier.

Il semblerait que l'expérience collective avec l'atelier D 43 ait accentué cette inclination pour la performance.

Oui, dans le contexte de l'atelier D43 je songeai à concentrer encore plus nos activités autour de l'idée de performance. Nous filmions déjà tout ce que nous faisons, mais à partir de là, la vidéo a pris un rôle différent. Nous avons alors pensé la vidéo-performance comme produit final. Les vidéos et la manière de filmer déterminaient souvent les processus. Nous avons commencé à cadrer le papier comme lieu scénique, à utiliser de meilleurs équipements, à nous habiller de noir comme des acteurs sur scène, enfin nous avons peaufiné les enregistrements et les montages. Le dessin comme performance s'intensifia dans l'Atelier D43, ensuite je développai cela de manière individuelle cherchant à éditer les films et les dessins à l'ordinateur, mélangeant cela avec des dessins réels. Ainsi sont nées les animations. Il fallait trouver un moyen d'animer l'image sans en faire seulement un dessin virtuel, ce qui me paraît froid. Je m'évertuai à expérimenter et trouvai des issues. Ceci tient avant tout à ma nature obsessionnelle. Peut-être est-ce bien ou peut-être pas, peu importe. J'ai toujours eu un besoin compulsif de tenter de nouvelles choses, une volonté d'apprendre, il me semble que si je n'apprends rien de nouveau, je me sens moins vivante.

Le travail de vidéo et d'animation t'attire justement parce que tu ne domines pas totalement la technique?

Oui, je suis heureuse de découvrir quelque chose. J'espère être une éternelle apprentie. J'ai commencé à éditer il y a quelques années. Avant j'étais pour moi, je ne savais pas utiliser les outils. Puis avec l'aide de mes amis du cinéma je me suis mise à faire seule les montages. Aujourd'hui je passe une grande partie de mon temps à l'ordinateur et j'apprends à éditer sur Google, cherchant et découvrant. Je fais de l'animation d'une manière peu conventionnelle. On a déjà voulu m'apprendre le procédé conventionnel, mais je ne le veux pas. En fait, je n'ai pas la patience de l'utiliser, car mon dessin est trop rapide pour faire une animation tableau par tableau. Cela lui ôterait sa spontanéité. J'invente d'autres façons, car je ne sais pas faire comme il faut, ce n'est peut-être pas la meilleure façon, mais ces limitations engendreront de nouvelles formes d'animation. Ce type de vidéo m'offre beaucoup à explorer, c'est encore neuf pour moi, j'ai commencé il y a deux ans, tout au plus. Avant je n'en avais jamais fait ni même des installations avec projections synchronisées. Je projette de continuer à développer les montages sur plusieurs pistes.

Ta dernière exposition au Brésil «Jusqu'à ce que mes doigts saignent» (2019) est ponctuée d'allusions politiques. Pourquoi?



En 2016 quand a eu lieu la campagne de diffamation contre la présidente Dilma et en 2018 quand Bolsonaro a été élu, j'étais en France et j'étais profondément abattue par l'obscurantisme qui envahissait le Brésil. C'est dans cet état d'esprit que je préparais cette exposition. Quand j'étais jeune, certains de mes dessins figuratifs révélaient une préoccupation sociale plus ingénue, dans le but de dénoncer une réalité. Dans cette exposition, je continue à développer le thème du paysage, je n'ai pas changé le motif ni la technique des dessins. L'objectif continue à être l'expérience esthétique, mais je cherche aussi à faire allusion à ce qu'il se passe au Brésil. Il ne pourrait pas en être autrement. De France j'assistai à la TV aux tragédies de Mariana et Brumadinho. La boue rouge engloutit les eaux et les arbres.

Le rouge a pris d'autres connotations dans le Brésil contemporain.

Je crois que la majorité de ceux qui en vert et jaune descendent dans la rue ne savent pas que les gouvernements totalitaires s'approprient toujours les drapeaux nationaux, il en fut ainsi dans l'Allemagne des années 30, en Russie, en France avec l'extrême droite. Or la couleur rouge a donné son nom au Brésil. C'est grâce au bois-brésil que nous avons eu notre premier cycle économique. Le rouge, couleur du soleil qui brille si fort dans ce pays de terre rouge. Pour cette raison et aussi parce que ces dernières années j'utilisais des couleurs froides, j'ai voulu tous les dessins de cette exposition en rouge. La connotation politique est visible dans la couleur qui au Brésil symbolise l'opposition à la situation actuelle. Il y a aussi les titres des travaux. Il y a des années que je ne donnais pas de titre à chaque dessin, mais attribuais des noms à des séries. Cette fois, j'ai pensé que les titres accentueraient l'évocation politique. «Cri muet» met en évidence l'impuissance qui envahit tant de Brésiliens, c'est la plus grande installation avec huit

Paisagem vista de Eragny sur Epte, 2016
Paysage vu d'Eragny sur Epte, 2016

dessins au crayon de couleur, occupant environ 3,5 x 7,5 mètres. Le triptyque de 1,5 x 4,5 fait dans l'atelier de Sofi Hémon à la résidence Loligo à Morangis, je l'ai appelé «Rouge Brésil». Ce titre se réfère au livre de Jean-Christophe Rufin qui raconte l'histoire de la colonisation de Rio de Janeiro. J'ai aimé le livre et le titre ; rouge en français fait un jeu de mots avec le verbe rugir en portugais. Enfin «Jusqu'à ce que mes doigts saignent» sur la terrasse contiguë à la salle João Fahrion donne le nom de l'exposition. Il est extrait d'un texte de Bukowski. Le nom ainsi que la performance résultant de cette installation, a un aspect politique évident. Le 7 septembre, fête de l'indépendance du Brésil, lorsque les opposants au gouvernement sont descendus dans la rue habillés de noir, le président boycottait le stylo Bic car la France critiquait la déforestation en Amazonie, j'invitai vingt-trois artistes vêtus de noir, pour une action avec le montage de l'exposition. Nous avons dessiné sur un linoléum de plus de 20 mètres carrés, utilisant des stylos Bic rouge, insérés dans des tubes de PVC comme extensions de nos bras. Mon rôle consistait à coordonner l'action, comme une sorte de chef d'orchestre avec ses musiciens.

Referências

DETTERRER, Gabriele (org.). Art recollection – Artists' interviews and statements in the Nineties. Ravena: Danilo Montanari / Exit / Zona Archives Editori, 1997.

POESTER, Teresa. Entre limites: uma pintura em trânsito. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

POESTER, Teresa. Les frontières du paysage: fenêtres et grilles. Tese (Doutorado). Université Paris 1 (Panthéon – Sorbonne), 2002.

Vista da casa de Eragny sur Epte, 2005
Vue de la maison d'Eragny sur Epte, 2005

O DESENHO ENTRE A PERFORMANCE E O VÍDEO

Sobre a realização do
projeto *Boîte à dessin*, na
França, com o Atelier D43

TERESA POESTER

BOÎTE À DESSIN / CAIXA DE DESENHO DEU NOME
À RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DO ATELIER D43 NO
ESPAÇO CULTURAL ANIS GRAS, NA
França, em maio de 2016, e foi também
o tema de minha pesquisa de Pós-
Doutorado na Université de Picardie Jules
Vernes, em Amiens, no mesmo ano.

Atelier D43 é o grupo de pesquisa em desenho
que criei em 2012 com alunos do Instituto de
Artes da UFRGS, hoje jovens artistas, Caju Galon,
Kelvin Koubik e Alexandre Copês. No início, a
pesquisa explorava as possibilidades do desenho
face a novos meios tecnológicos e linguagens
contemporâneas. A partir de 2015, passa a se
focar no desenho como performance e no vídeo
como suporte de ações que se realizam dentro do
ateliê. Além de registro, o vídeo funciona como
uma estratégia para experimentar novas formas
de desenhar e fugir ao automatismo do gesto.¹

A artista desenhando sobre projeção, imagem do vídeo
Boîte à dessin, Centro Cultural Anis Gras, 2016
L'artiste dessinant sur projection, image de la vidéo
Boîte à dessin, Centre Culturel Anis Gras, 2016



Prática individual e ação coletiva

Artista plástica, performer, videomaker e pedagoga, a artista brasileira Teresa Poester interroga intensamente a relação entre corpo/suporte/material. A afirmação é repetida seguidamente pela artista: "O corpo é o principal instrumento do desenhista". Não somente a mão ou o lápis, o desenho necessita do engajamento do corpo todo. É físico. Uma dança, uma luta, uma relação de força entre corpo e suporte.

PILLETE, Dominique²

Desde o final dos anos 1970, participando do movimento da arte postal que começava no Brasil, mantenho uma prática coletiva como forma de sair do isolamento do ateliê e abolir o conceito de autoria. A pesquisa com o Atelier D43 é a experiência coletiva mais produtiva de meu percurso. As experimentações sempre foram discutidas sem protagonismos, e esse procedimento possibilitou a longevidade e as múltiplas atividades do grupo.

No Doutorado, na Universidade de Paris 1, defendi a ideia de um desenho que, embora não sendo mais o único meio de realização da imagem, sobrevivia por ser capaz de registrar o corpo em movimento – o tremor da mão em sintonia com a mente. Nessa época, meu trabalho pessoal vinha da pintura e se transformava num desenho mais abstrato e gestual.

Fisicamente, não acontece a mesma coisa quando pintamos ou quando desenhamos. O contato do grafite sólido sobre o papel estabelece uma resistência ao deslocamento

do braço e da mão, agindo como uma força contrária ao movimento. O lápis arranha a superfície. Colocado sobre uma base rígida que solicita uma tensão oposta, o desenho estimula a força do pulso e da mão. O traço é uma incisão sobre o suporte. O lápis talha como a faca de Fontana. Não toca a superfície como o pincel. O lápis agride, desafia. É seco e pontudo. O toque leve do pincel, ao contrário, acaricia a tela, e a tinta líquida penetra lentamente no suporte.

A posição do suporte, assim como seu tamanho, tem um papel decisivo nas relações físicas do desenho ou da pintura. O grande formato, mais utilizado na pintura, envolve o corpo todo, que trabalha, em geral, na vertical e passa a pertencer ao trabalho, como se estivesse num cenário. Quando suporte e artista se afrontam na mesma posição, gerando um encontro ou um combate, o corpo é solicitado de modo mais ativo.

Retorno então ao desenho, por onde iniciei minha trajetória, dando prioridade, agora, a um trabalho no qual é o corpo todo que desenha em grandes formatos. Passo a utilizar materiais ordinários de escrita, como caneta esferográfica Bic ou lápis de cor.

Se o ato de desenhar se converte numa atividade necessária num mundo automatizado, em que a escrita manual desaparece progressivamente e o sentido do tato é cada vez mais reduzido, mais do que nunca se faz importante afirmar o desenho manual, que une corpo e pensamento para gerar uma inteligência específica. Por outro

lado, não cabe negar a influência da tecnologia nos procedimentos e nos resultados do desenho. Passo a combinar desenho com diferentes linguagens: fotografia, gravura, manipulação digital, livro de artista e vídeo.

São esses interesses que me levaram a criar o Atelier D43.

No início, éramos quatro participantes. Nossas reuniões começaram informalmente em 2011, com a presença do estudante Alexandre Copês, hoje artista multimídia. Alexandre teve uma atuação valiosa até 2013, quando se formou no IA, afastando-se do grupo, que, na época, tinha vínculo acadêmico. As reuniões ocorriam na Sala 43, ateliê de desenho do Instituto de Artes. Daí nome do grupo, pois o título da pesquisa em si, Desenho, Gesto e Pensamento: Procedimentos Gráficos e Outras Mídias, nos parecia demasiado acadêmico.

Além de promover a pesquisa prática e teórica, nosso objetivo sempre foi difundir o desenho e suas possibilidades para a comunidade de dentro e de fora da universidade. *Encontros com Artistas, Atelier Aberto*, com a participação de artistas de diferentes estados do Brasil; *Desenhando Poa*, no qual um público heterogêneo desenhava mensalmente em diferentes locais de Porto Alegre, foram algumas das atividades de extensão ligadas à pesquisa.

O ponto comum entre os trabalhos dos participantes era o interesse num desenho gestual e a vontade de fundir o desenho a

outras linguagens. No nosso caso, utilizando baixa tecnologia, equipamentos pouco sofisticados e o processo artesanal na confecção de imagens e vídeos. Era como se voltássemos aos primórdios da história do cinema. E, se no cinema, mais do que nunca, cada profissional tem competências específicas e é responsável por uma parte do processo, os artistas que trabalham com vídeo, em geral, controlam todo o processo, desde a gravação até a montagem e a finalização das imagens. No nosso caso, não existe nenhum roteiro *a priori*, as ideias vão surgindo, e a sequência vai sendo criada durante a montagem.

A pesquisa sistemática do D43 influenciou meu trabalho individual e o dos integrantes do grupo num processo de vai e vem que se retroalimenta. A partir desse momento, começo a trabalhar de forma mais intensa o conceito e a prática de um *desenho híbrido*, sobrepondo gravura ou manipulação digital, como na instalação *Anagramas*, e me dedicando à edição de meus próprios vídeos.

As ideias que se aproximam de nossos experimentos são a noção de *imaterialidade* da arte conceitual de um Sol Le Witt, para quem desenhar é registrar uma ação, e, sobretudo, a de *campo expandido*, do emblemático artigo de Rosalind Krauss, que questiona a autonomia da escultura.³ Seu campo expandido estende-se ao conjunto da arte contemporânea e, mais recentemente, ao desenho, com os artigos de Helena Elias e Maria Vasconcelos, entre outros.

A pluridisciplinaridade das linguagens artísticas tem estreita relação com a expansão do desenho.

Cruzamentos do desenho: performance e vídeo

Sabemos que o desenho, alicerce para a construção das mais variadas áreas do conhecimento, sempre teve dificuldade em impor-se como linguagem artística autônoma. Aparece com mais força a partir do século XIX, com a valorização do artista romântico como criador único e original. Hoje, no momento em que os blogs e os suportes virtuais via web trazem possibilidades de divulgação imediata, proliferam alternativas de intervenção do desenho no espaço público e privado com os grafites, os fanzines e as tatuagens no corpo-suporte.

Aumenta também o número de publicações, locais específicos e exposições de desenho em quase todos os países. Esse interesse se deve sobretudo às especificidades da linguagem, que se ajustam bem às características, inclusive mercadológicas, da arte contemporânea.

Seu baixo custo permite uma rotação e uma ampliação do mercado. Um desenho pode ser facilmente transportado e adaptar-se a ambientes urbanos reduzidos. É um meio rápido, instantâneo, portátil e provisório, como os próprios valores contemporâneos. Sua técnica privilegia o processo em detrimento do produto e seu aspecto intimista

vem ao encontro do caráter autobiográfico, tão ao gosto das tendências atuais.

Se a autonomia da linha começa com a valorização do esboço no romantismo, só recentemente a independência do desenho se intensificou de fato. Com os novos meios de realização e difusão da imagem, o desenho não é mais definido pelo material ou suporte, e sim por uma experimentação em que diferentes disciplinas podem se encontrar ou se misturar, adaptando-se perfeitamente à noção de campo expandido de Krauss. Neste contexto, o desenho contemporâneo é um campo fértil ainda a ser descoberto. Meu trabalho pessoal e o do Atelier D43 buscam explorar algumas de suas possibilidades.

Sabe-se que, a partir dos experimentos dos anos 1950, as fronteiras entre as artes visuais estáticas e as que se apresentam na duração do tempo, como o cinema, a música e a dança, são abolidas. A performance se desenvolve. O vídeo, além de registrar a performance, torna-se seu coautor. Dentre os diferentes tipos de videoarte ou videodocumento, a videoperformance é a que mais se aproxima do trabalho do D43. De fato, o grupo dispensa performar a ação direta do desenho em tempo real, diante de um público.

Desenhamos no espaço solitário do ateliê, buscando explorar maneiras de filmar que nos levem a novas maneiras de desenhar e viceversa. O desenho, a performance e o vídeo se inserem no tempo e levam em conta o ritmo, a velocidade e a duração de diferentes formas. Se a performance é

efêmera e o desenho é o tempo congelado, o vídeo é o tempo que se torna perene.

Nem sempre os desenhos do grupo são preservados. Já no primeiro vídeo, *Desenhos perdidos*, a ação era privilegiada e o resultado sobre papel se perdia após sua finalização, restando o vídeo como registro.⁴ O desenho torna-se um gatilho para o vídeo, que fixa o movimento e é o suporte final. Mas o vídeo não apresenta o ato de desenhar em tempo real, o tempo é manipulado durante a edição.

Depois de alguns anos, o Atelier D43 adquiriu uma maneira de desenhar bem afinada. O trabalho nos dita caminhos imprevisíveis. Precisamos *ouvir* o desenho. Trabalhando sozinhos, nos habituamos a conversar com o silêncio do ateliê. No entanto, a criação em grupo é acompanhada por reflexões em voz alta. O grupo conversa constantemente entre si e com o desenho, as dúvidas e decisões se tornam audíveis à medida que o processo avança, estabelecendo sua própria lógica.

As atividades são realizadas por todos. Entretanto, precisamos dividir algumas tarefas segundo a competência e o desejo de cada um, para facilitar a organização. As montagens dos vídeos, por exemplo, se dividem entre Caju Galon e eu, embora todos participem das gravações e opinem nas montagens.

A folha de papel branco tornou-se o plano onde se desenvolve a cena enquadrada pela câmera. O lápis e a câmera são a ponte entre o corpo e o suporte, registrando a ação, congelando-a no tempo. O vídeo documenta o trabalho em ateliê, que constitui a

performance em si, mas, no nosso caso, as estratégias de desenhar mudam em função do vídeo, que, por sua vez, determina novas possibilidades gráficas.

Com o tempo, experimentamos novas maneiras de filmar, criar enquadramentos para as cenas, dar maior atenção às montagens, para que o vídeo interfira na maneira de desenhar e viceversa. A partir de 2015, acentuamos o foco sobre a performance. O ateliê se torna um palco de ações. Passamos a aprimorar o cenário, nos vestir de preto e utilizar materiais em preto e branco, pensados em função do vídeo da performance a ser apresentado ao público.

Através dos vídeos, vê-se a coreografia dentro do ateliê, os bastidores do desenho. O trabalho é corporal e mental, permite ao artista conectar o acaso e a intenção. O desenho manual é uma escrita gestual, um registro de uma dança ou um combate, com ou contra o suporte.

Num tipo de trabalho como esse, o assunto não necessariamente é figurativo. As ações podem gerar um vocabulário gráfico surpreendente, ao mesmo tempo em que podem, involuntariamente, revelar um automatismo gestual. É necessário criar estratégias para fugir à repetição e à banalização dos movimentos automáticos. Por exemplo, trabalhamos entre três desenhistas puxando elásticos em direções opostas e produzindo diferentes tensões sobre o corpo que desenha. Por vezes, utilizamos uma câmera acoplada a uma munhequeira,



para filmar o traço desde tão perto que distorções apareçam com a falta de foco.

Numa outra empreitada, desenhamos sem deixar marcas sobre o suporte – não há linhas visíveis, mas somente o movimento da mão sobre o papel vazio. Esse primeiro procedimento é gravado e projetado novamente sobre o papel. Num segundo momento, contracenando com esse vídeo, desenhamos verdadeiramente sobre o papel, seguindo a mão do colega visível na projeção.

Desenhos elásticos (5'50", 2015) e *Desenhos empilhados* (5'19", 2016) são exemplos de vídeos que mostram ações específicas, associam efeitos de filmagem e desenho. Mesmo se, por vezes, o desenho sobre papel seja conservado e

mostrado, o vídeo adquire mais e mais importância dentro do nosso processo.

Como uma colagem de fragmentos, o vídeo une diferentes tempos e diferentes espaços. Ele não substitui a apresentação direta do desenhista no ateliê, mas pode traduzir a energia, a audácia e mesmo a angústia que animam a criação. Como diz Guto Lacaz, desenhista e artista multimídia: “Acho que uma pessoa só pode dizer que viu uma coisa, depois de tê-la desenhado. Estou aqui fazendo esse louvor ao desenho, mas preciso dizer que desenho enlouquece. Dá raiva, ódio mortal, sensação horrível de incapacidade, mostra seus limites”.⁵



O afeto e a confiança, porém, também são ingredientes fundamentais para enfrentar as dificuldades do desenho num trabalho coletivo de convivência intensa, que envolve resoluções e momentos nem sempre fáceis. Enfrentar uma folha branca de papel é um desafio, que nos remete a nossos medos, erros, mentiras e fantasias. Mas é talvez essa dificuldade, que chega a dar “frio na barriga”, que torna o desenho tão fascinante.

Boîte à dessin

Dominique Pillette, crítica francesa de dança contemporânea, escreve:

Com alguns de seus estudantes, Teresa Poester cria o Atelier D43, lugar de pesquisa onde, a

*partir de performances filmadas, se criam voluntariamente situações de resistências externas – por exemplo, elásticos impedindo o movimento da mão ou o braço que segura o lápis. Estratégias para encontrar outro tipo de gesto que a surpreenda, explica Teresa, para evitar os automatismos do corpo. O automatismo é o maior inimigo do artista.*⁶

Com esse pensamento, foi realizada a residência artística de 30 dias no Espaço Anis Gras, em Arcueil, a 15 minutos do centro de Paris, na França. Uma imersão em tempo integral, de domingo a domingo, da manhã à noite, respirando desenho e experimentando diferentes ações e maneiras de trabalhar e filmar.

As principais exposições do grupo antes de ir à França prepararam o Atelier D43 para a realização do projeto *Boîte à dessin: caso de Lugares do desenho* (2013), prêmio Açorianos de exposição coletiva em Porto Alegre, com 12 artistas convidados do Brasil e do exterior, e *Loucos por desenho* (2014), montada no espaço cultural Vila Flores, cujas características têm certa relação com o Anis Gras.

A proposta da residência se deu graças a um convite de Sofi Hémon, quando, em 2015, lhe apresentei nosso trabalho. O Anis Gras, antiga fábrica de licor da família Raspail, é um espaço experimental muito respeitado em Paris. Com uma infraestrutura organizada por vários funcionários, possui quartos e cozinha para residentes, ateliês para artistas visuais, além de espaços para ensaios, dois teatros e uma cantina. Recebe artistas de teatro, música, dança e artes visuais de diferentes países, desenvolvendo também projetos pedagógicos permanentes ligados à comunidade. Seus objetivos têm muitas afinidades com a filosofia do D43, que, desde o início, paralelamente à pesquisa, organizava encontros e atividades em torno do desenho. Desta forma, além do trabalho no ateliê, o projeto *Boîte à dessin* incluiu workshops, cujos exercícios seriam depois utilizados nos ateliês pedagógicos no Museu de Arte Moderna de Paris.

Essa foi a primeira vez que os estudantes estiveram na Europa. Eu os aguardei em Paris, onde já cumpria o Pós-Dotourado. De chegada, avaliamos as condições do local,

paredes e aberturas, assim como as dimensões dos papeis e materiais disponíveis, tanto para trabalhar quanto para apresentar a exposição final, contrapartida necessária ao projeto de residência. Mesmo já tendo pensado a partir de fotos e da planta-baixa do espaço, o trabalho foi decidido, de fato, dentro do ateliê. A ideia era transformar os 66 metros quadrados da sala em um cenário onde desenharíamos, filmaríamos e projetaríamos nossas experiências. Era também o espaço onde mostraríamos o resultado final.

Durante 30 dias no Anis Gras, tivemos as condições de tempo e material ideais para combinar diferentes linguagens e recursos. Nossos desenhos e atividades foram registrados por diversas câmeras de alta e baixa resolução, como Nikon, Windows phones e GoPro. Isso facilitou a gravação de nossas experiências sob vários pontos de vista e ampliou as possibilidades de montagem. Acumulamos grande quantidade de vídeos que mostravam as diferentes ações no ateliê.

Resolvemos escolher uma estratégia diferente para cada um dos cinco grandes desenhos que nos propomos a realizar baseados nos espaços das paredes, além dos vídeos. Para um desenho que desafiasse a repetição do gesto habitual, compramos dois rolos de papel de 150 x 100 cm, a fim de ocupar uma parede grande disponível para desenhar e também esconder as janelas verticais no momento de mostrar. De

qualquer forma, o suporte deveria ser em grande formato para permitir os movimentos. O objetivo era impedir ou conter o movimento automático para descobrir outros.

Todas as ações seriam filmadas e fotografadas de variados pontos de vista e enquadramentos para aumentar as possibilidades da montagem e a autonomia do vídeo. As paredes de papel formariam a caixa que se tornaria o suporte da ação corporal.

Optamos por utilizar, como de costume, materiais em branco e preto para concentrar-nos na linha e na ação. Os principais materiais solicitados foram diferentes tipos de lápis, grafite, pigmentos, fitas adesivas, borrachas de todo tipo, fitas de elástico preto, além dos papeis em rolo. Como aparelhos, contávamos com seis câmeras de vídeo e fotografia, um computador, uma mesa gráfica e dois projetores permanentemente dentro do ateliê.

Abertos os rolos, quatro folhas de papel foram cortadas nas medidas de 400 x 150 cm cada uma. Sobre cada folha, foram realizados quatro diferentes procedimentos ou limites, a fim de estimular a liberdade de criação dentro de normas preestabelecidas:

- 1) Desenho e resistência: em que elásticos segurados por um de nós, ou presos a um local da sala, como teto, janela ou coluna, travavam ou conduziam o movimento do braço e do corpo de um colega;
- 2) Batalha do desenho: em que os participantes trabalhavam com lápis fixados a extensores do

corpo, como longos e pesados bastões, atacando o suporte sem necessariamente tocá-lo, por vezes batendo no papel como se com um instrumento de percussão;

3) Desenhar com a borracha: em que se coloca pó de grafite até escurecer o suporte e, depois, se retira a matéria, progressivamente, compondo o desenho por subtração e não por adição;

4) Um participante desenha com a mesa gráfica, enquanto outro tenta segui-lo, desenhando com o lápis a linha projetada sobre o papel.

Cada uma dessas situações criou propostas de desenho coletivo de diferentes formas: quem desenha é quem puxa o elástico ou quem está com o lápis? Quem desenha na mesa gráfica ou quem trabalha sobre o papel?

Para a apresentação final, além dos três vídeos *Boîte à dessin*, *Desenhos empilhados* e *Desenhos digitais*, mostrando o processo de trabalho, e dos quatro desenhos a lápis grafite e um a carvão, editei o videodocumentário *46 dias na França, Atelier D43* (30 minutos), que conta os bastidores da aventura.

A mostra Boîte à dessin foi apresentada no dia 27 de maio no ateliê de Anis Gras como resultado final da residência. O local se transformou numa sala de exposição, com telas de projeção para os vídeos editados no local e as cinco folhas de papel verticais, que pendiam ocupando todo o pé-direito das paredes.



Kelvin Koubik e quatro desenhos da exposição Boîte à Dessin, Anis Gras, Arcueil, maio, 2016
Kelvin Koubik et quatre dessins de l'exposition Boîte à Dessin, Anis Gras, Arcueil, mai, 2016

O resultado do projeto também foi mostrado no Frigos, em Paris, e na Université de Picardie Jules Verne, em Amiens, onde eu havia trabalhado naquele ano como professora de desenho. Em 2017, a mostra chegou ao Museu do Trabalho, em Porto Alegre, obtendo o Prêmio Açorianos de exposição coletiva.

O texto do material de comunicação do Anis Gras para a exposição *Boîte à dessin* resume o trabalho:

Três artistas brasileiros do grupo Atelier D43 em residência no Anis Gras apresentam o resultado de sua pesquisa sobre desenho e vídeo. O desenho não é somente sobre papel, mas por vezes em vídeo. Trata-se do traçado da marca de uma ação corporal que interage com o filme. Criando estratégias para filmar, eles mudam a maneira de desenhar. As paredes, o teto e o chão do novo cenário tornam-se o suporte da performance, plataforma de possibilidades, como uma caixa de surpresas, uma caixa de desenho.

Notas

¹ Vídeos e material ilustrativo podem ser encontrados no YouTube, no canal do Atelier D43 no Vimeo e no site do grupo: atelierd43.wordpress.com

² PILLETTE, Dominique. Les lignes de Teresa Poester. In: **Ballroom**. N. 10, Paris, 2016, p. 36-39. Disponível em <https://atelierd43.files.wordpress.com/2012/12/revue-revista-ballroom-t-poester-atelier-d43.pdf>

³ Publicado no n. 8 da revista **October**, 1979 (p. 31- 44), o texto, cujo título original é "Sculpture in the expanded field", também apareceu em **The Anti Aesthetic: essays on post modern culture**. Washington: Bay Press, 1984. No Brasil, foi publicado no número 1 de **Gávea**. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984 (p. 87-93).

⁴ *Desenhos perdidos* (6'50" , 2013), disponível em <https://vimeo.com/101486528>

⁵ LACAZ, Guto. "Desenho". In: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2005.

⁶ PILLETTE, Dominique. Les lignes de Teresa Poester. In: **Ballroom**. N. 10, Paris, 2016, p. 36-39. Disponível em <https://atelierd43.files.wordpress.com/2012/12/revue-revista-ballroom-t-poester-atelier-d43.pdf>

Imagem de sobreposições do vídeo *Boîte à dessin*,
Centro Cultural Anis Gras, 2016
Image de superpositions de la vidéo *Boîte à dessin*,
Centre Culturel Anis Gras, 2016



LE DESSIN ENTRE LA PERFORMANCE ET LA VIDÉO

À propos du projet
Boîte à dessin réalisé en
France avec l'Atelier D43

TERESA POESTER

Boîte à dessin a donné son nom à la résidence artistique de l'Atelier D43 à l'Espace culturel Anis Gras, Arcueil, France, en mai 2016 et ce fut aussi le sujet de ma recherche de post-doctorat à l'université Jules Verne, Amiens, Picardie, dans la même année.

L'Atelier D43 est le groupe de recherche en dessin que je créai en 2012 avec des étudiants d'art de la UFRGS qui sont aujourd'hui de jeunes artistes: Caju Galon, Kelvin Koubik et Alexandre Copês. Au début, la recherche explorait les possibilités du dessin face aux nouveaux moyens technologiques et langages contemporains. À partir de 2015, le focus se fit sur le dessin comme performance et sur la vidéo comme support d'actions qui se réalisent dans l'atelier. Outre l'enregistrement, la vidéo fonctionne comme une stratégie pour expérimenter de nouvelles formes de dessin et se libérer du geste automatique¹.

Estratégia para filmar o desenho, imagem do vídeo
Desenhos perdidos, Instituto de Artes, UFRGS, 2012
Stratégie pour filmer le dessin, image de la vidéo
Dessins perdus, Institut d'Art, UFRGS, 2012



Pratique individuelle et action collective

Plasticienne, performeuse, vidéaste et pédagogue, l'artiste brésilienne Teresa Poester interroge intensément le rapport corps/support/matériau. L'affirmation revient souvent dans la bouche de Teresa Poester : « Le corps est le principal instrument du dessinateur ». Non pas la main seule, ni le crayon, non. Pour cette plasticienne, l'art nécessite l'engagement du corps entier.

Pillette Dominique²

Depuis la fin des années 70, je participe au mouvement Art Postal qui débutait au Brésil, pratiquant une manière collective de sortir de l'atelier solitaire et d'abolir le concept d'auteur. La recherche avec l'Atelier D 43 est l'expérience collective la plus productive de mon parcours. Les expériences ont toujours été discutées à égalité, et cette façon de faire permit au groupe de durer et d'accomplir de nouvelles activités.

Dans ma thèse de doctorat, j'ai défendu l'idée d'un dessin qui, bien que n'étant pas le seul moyen de produire une image, survivait par sa capacité à enregistrer le corps en mouvement, le tremblement de la main en accord avec l'esprit. À cette époque, mon travail individuel venait de la peinture et se transformait en un dessin plus abstrait et gestuel.

Physiquement, il ne se passe pas la même chose lorsqu'on peint ou lorsqu'on dessine. Le contact de la mine de plomb sur le papier établit une résistance au déplacement du bras et de la main, agissant comme force contraire au mouvement. Le crayon raye la surface. Posé sur une base rigide qui sollicite une tension opposée, le dessin stimule la force du poignet et de la main. Le trait est une incision sur le support. Le crayon tranche comme le couteau de Fontana. Il ne touche pas la surface comme le pinceau, le crayon

agresse, défie. Il est sec et pointu. La touche légère du pinceau, au contraire, caresse la toile, et la couleur liquide pénètre lentement le support. La position du support ainsi que sa taille, ont un rôle déterminant dans les relations du corps avec le dessin ou la peinture. Le grand format plus utilisé en peinture, implique le corps entier qui travaille en général à la verticale et se met à faire partie de l'œuvre comme s'il était dans un décor. Quand le support et l'artiste se confrontent dans la même position, faisant naître une rencontre et une lutte, le corps est sollicité de manière plus active.

Je reviens donc au dessin qui fut le début de mon parcours, donnant maintenant priorité à un travail où c'est le corps entier qui dessine en grand format. J'utilise des matériels ordinaires d'écriture tel que le stylo bille Bic ou le crayon de couleur.

Si l'acte de dessiner se transforme en une activité nécessaire dans un monde automatisé où l'écriture manuelle disparaît progressivement et le sens du toucher est toujours plus réduit, plus que jamais il est important d'affirmer le dessin manuel qui unit le corps et la pensée pour générer une intelligence spécifique. Cependant on ne peut nier l'influence de la technologie dans les processus et résultats du dessin. Je me mets à conjuguer le dessin avec les différents langages comme la photo, la gravure, le numérique, le livre d'artiste et la vidéo.

Ce sont ces centres d'intérêts qui m'ont amenée à fonder l'Atelier D43. Au début nous étions quatre. Nos réunions commencèrent en 2011 de façon informelle avec Alexandre Copès, aujourd'hui artiste multimédia. Alexandre a eu un rôle important jusqu'en 2013, lors de sa formation à l'Institut d'Art il s'éloigna du groupe qui à l'époque avait un lien avec l'université. Les réunions avaient lieu dans la salle 43, atelier de dessin de l'Institut. D'où le nom du groupe, car le titre de la recherche elle-même *Dessin*,

geste et pensée : procédés graphiques et autres médias nous paraissait trop académique.

Outre la promotion de la recherche pratique et théorique, notre objectif a toujours été la diffusion du dessin et ses possibilités pour la communauté dans l'université et hors d'elle. Des rencontres avec des artistes, *Atelier Ouvert*, avec la participation d'artistes de différents états du Brésil, *Dessinant Porto Alegre* où un public hétérogène dessinait une fois par mois en différents points de Porto Alegre, furent quelques-unes des activités externes reliées à la recherche.

Le point commun entre les travaux des participants était l'intérêt pour un dessin du geste et la volonté de fondre le dessin dans d'autres langages. Dans notre cas, utilisant peu de technologie, des équipements sommaires et un processus artisanal dans la fabrication d'images et de vidéo, c'était comme si nous retournions aux prémices de l'histoire du cinéma. Et si au cinéma plus que jamais, chaque professionnel a des compétences spécifiques et est responsable pour une partie du processus, les artistes qui travaillent avec la vidéo, en général, contrôlent tout le processus depuis l'enregistrement jusqu'au montage et la finalisation des images. Dans notre cas, il n'existe aucun scénario à priori, les idées surgissent et la suite se crée pendant le montage.

La recherche systématique du D43 a influencé mon travail individuel et celui des membres du groupe dans un va-et-vient qui s'auto-alimente. À partir de là, je commence à travailler de manière plus intense le concept et la pratique d'un dessin hybride, superposant de la gravure ou de la manipulation numérique comme dans l'installation *Anagramas* et me consacrant au montage de mes propres vidéos.

Les idées qui sont proches de nos expériences sont la notion d'immatérialité de l'art conceptuel d'un Sol Le Witt pour qui dessiner est enregistrer une action,

et surtout celle du *champ étendu* de l'emblématique article de Rosalind Krauss qui questionne l'autonomie de la sculpture³. Ce champ s'étend à l'ensemble de l'art contemporain et plus récemment au dessin, avec les articles de Helena Elias et Maria Vasconcelos entre autres. La pluridisciplinarité des langages artistiques a une étroite relation avec l'expansion du dessin.

Croisements du dessin : Performance et vidéo-animation

Nous savons que le dessin, base de la construction des disciplines les plus diverses de la connaissance a toujours du mal à s'imposer comme langage artistique autonome.

Il arrive en force au XIX^e siècle qui valorise l'artiste romantique comme créateur unique et original. Aujourd'hui où les blogs et les supports visuels par le web donnent des possibilités de divulgation immédiate, prolifèrent des alternatives d'intervention du dessin dans l'espace public et privé avec les graffitis, les fanzines et les tatouages sur le corps-support.

Il augmente aussi le nombre de publications, de locaux particuliers et expositions de dessin dans presque tous les pays. Cet intérêt est dû surtout aux spécificités du langage qui s'ajustent bien aux caractéristiques, y compris mercantiles de l'art contemporain.

Son bas coût permet une rotation et un élargissement du marché. Un dessin peut être facilement transporté et s'adapter à des environnements urbains réduits. C'est un moyen rapide, instantané, portable et provisoire, comme les valeurs contemporaines elles-mêmes. Sa technique privilégie le processus au détriment du produit et son aspect intimiste vont à l'encontre du caractère autobiographique, tellement au goût du jour.



Si l'autonomie de la ligne commence avec la valorisation de l'esquisse dans le Romantisme, ce n'est que récemment que l'indépendance du dessin s'intensifie. Avec les nouveaux moyens de réalisation et de diffusion de l'image, le dessin n'est plus défini par le matériel ou le support, mais par une expérimentation où différentes disciplines peuvent se trouver ou se mélanger, s'adaptant parfaitement à la notion de champ étendu de R. Krauss. Dans ce texte contexte, le dessin contemporain est un champ fertile à être encore découvert. Mon travail personnel et celui de D43 cherchent à explorer certaines de ses possibilités.

On sait qu'à partir des expériences des années 50, les frontières entre les arts visuels statiques et ceux qui se présentent dans le temps, comme le cinéma, la musique et la danse, sont abolies. La performance se développe. La vidéo, outre l'enregistrement de la performance, devient co-auteur. Parmi les différents types de vidéo-art ou de document-vidéo, la vidéo-performance est celle qui est la plus proche du travail du D43. En fait, le groupe n'a pas besoin de dessiner directement en temps réel devant le public.

Nous dessinons dans l'espace solitaire de l'atelier, cherchant à explorer des manières de filmer qui nous mènent vers d'autres manières de dessiner et inversement. Le dessin, la performance et la vidéo s'insèrent dans le temps et prennent en compte le rythme, la rapidité et la durée de diverses formes. Si la performance est éphémère et le dessin est le temps arrêté, la vidéo est le temps qui devient pérenne.

Les dessins du groupe ne sont pas toujours conservés. Déjà dans la première vidéo *Dessins Perdus*, l'action était privilégiée et le résultat sur papier était perdu après son achèvement, restait la vidéo comme enregistrement⁴. Le dessin était un argument pour la vidéo qui fixait le mouvement et devenait le support final. Mais la vidéo ne présente pas l'acte de dessiner en temps réel, le temps est manipulé par le montage.

Au bout de quelques années, l'Atelier D43 a acquis une manière de dessiner bien complémentaire. Le travail nous dicte des chemins imprévisibles. Il nous faut « entendre » le dessin. En travaillant seuls, nous nous habituons à dialoguer avec le silence de l'atelier. Alors que la création en groupe est accompagnée de réflexion à voix haute. Le groupe discute constamment et aussi avec le dessin, les doutes et les décisions deviennent audibles à mesure que le processus avance, établissant sa propre logique.

Les activités sont réalisées par tous. Cependant nous devons répartir quelques tâches selon la compétence et le désir de chacun pour faciliter l'organisation. Les montages des vidéos, par exemple, se répartissent entre Caju Galon et moi, bien que tous participent aux enregistrements et donnent leur avis sur les montages. La feuille de papier blanc devient la scène encadrée par la caméra. Le crayon et la caméra sont le pont entre le corps et le support, enregistrant l'action en la figeant dans le temps. La vidéo témoigne du travail en atelier qui constitue la performance en soi, mais dans notre cas, les stratégies de dessin changent en

fonction de la vidéo, qui à son tour, détermine de nouvelles possibilités graphiques.

Avec le temps, nous expérimentons différentes manières de filmer, de créer des cadrages pour les scènes, de prêter une plus grande attention aux montages pour que la vidéo interfère dans la manière de dessiner et inversement. À partir de 2015 nous accentuons le focus sur la performance. L'atelier devient scène des actions. Nous commençons à soigner le décor, à nous habiller de noir et utiliser des matériels en blanc et noir, pensés en fonction de la vidéo de la performance qui sera présentée au public.

À travers les vidéos, on voit la chorégraphie à l'intérieur de l'atelier, les coulisses du dessin. Le travail est corporel et mental, il permet à l'artiste de mettre en connexion le hasard et l'intention. Le dessin manuel est une écriture gestuelle, l'enregistrement d'une danse ou d'un combat, avec ou contre le support.

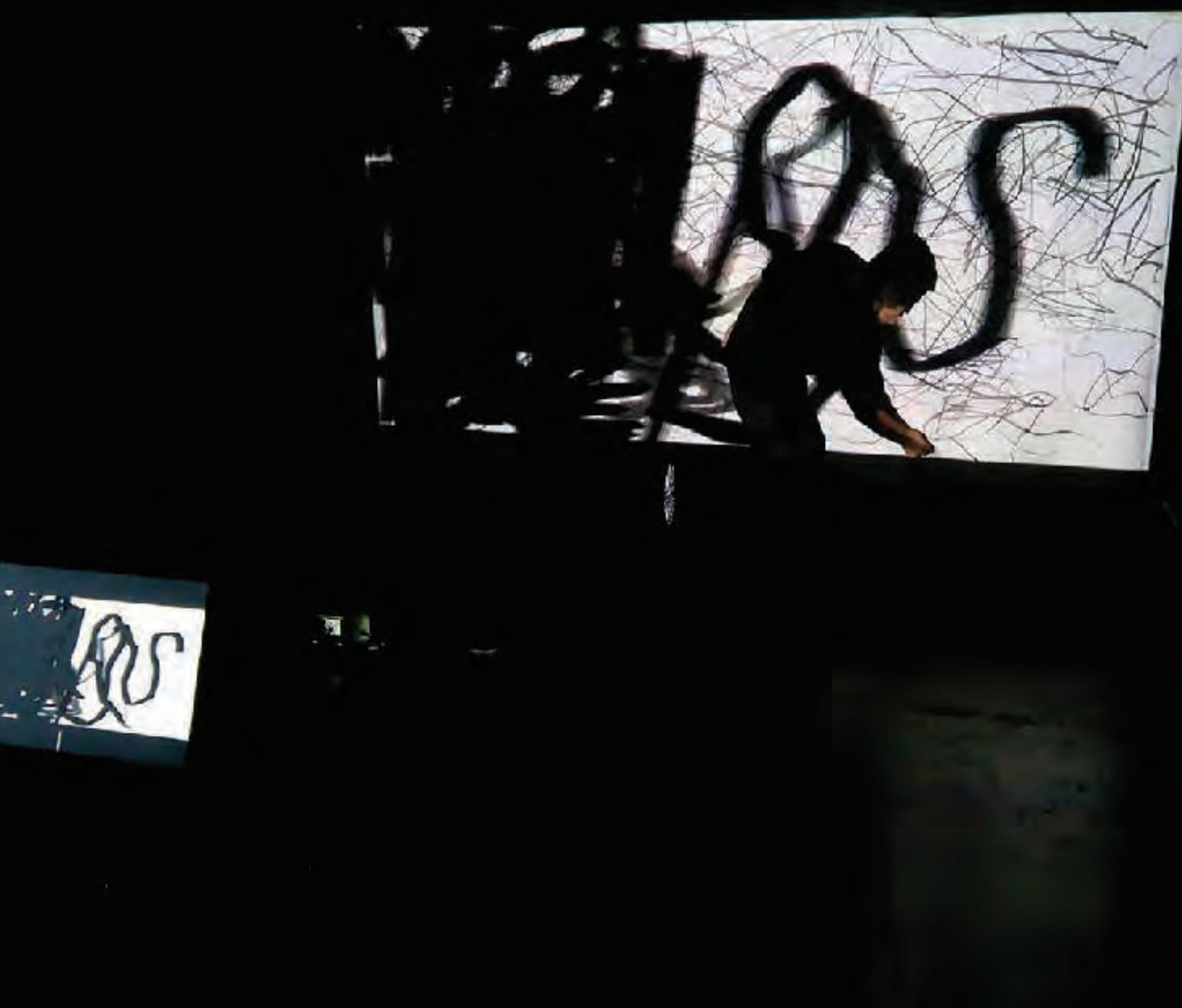
Dans un type de travail comme celui-là, le sujet n'est pas nécessairement figuratif. Les actions peuvent générer un vocabulaire graphique surprenant, en même temps qu'elles peuvent révéler involontairement un automatisme gestuel. Il est nécessaire de créer des stratégies pour fuir la répétition et la banalisation des mouvements automatiques. Nous travaillons ainsi à trois tirant sur des élastiques dans des directions opposées et produisant différentes tensions sur le corps qui dessine. Parfois, nous utilisons une caméra associée

à une manique pour filmer le trait de si près que des distorsions apparaissent par manque de focus.

Nous avons aussi dessiné sans laisser de traces sur le support. Il n'y a pas de lignes visibles mais seulement le mouvement de la main sur le papier vierge. Ce premier processus est enregistré et projeté sur le papier. Dans un deuxième temps, donnant la réplique à cette vidéo nous dessinons vraiment sur le papier suivant la main du collègue visible dans la projection. *Dessins Élastiques* (5'50", 2015) et *Dessins Empilés* (5'19", 2016) sont des exemples de vidéo montrant ces actions spécifiques associant effets filmiques et dessin. Parfois le dessin est conservé et montré, mais la vidéo prend de plus en plus d'importance dans notre processus.

Comme un collage de fragments, la vidéo unit différents temps et espaces. Elle ne remplace pas la présentation directe du dessinateur dans l'atelier, mais peut traduire l'énergie, l'audace et même l'angoisse qui animent la création. Comme le dit Guto Lacaz, dessinateur et artiste multimédia : « Je pense qu'une personne peut seulement dire qu'elle a vu une chose après l'avoir dessinée. Je suis en train de faire l'éloge du dessin, mais je dois dire que le dessin rend fou, il vous fait enrager, d'une haine mortelle, sensation horrible d'incapacité. Il montre ses limites.»⁵

L'affection et la confiance sont cependant des ingrédients fondamentaux pour affronter les difficultés dans un travail collectif qui comprend des problèmes à résoudre et des moments en rien faciles.



Affronter une feuille blanche est un défi qui nous renvoie à nos peurs, erreurs, mensonges et produits de notre imagination. Mais c'est peut-être cette difficulté qui, nous donnant le frisson de l'angoisse, rend le dessin si fascinant.

Boîte à Dessin

Dominique Pillette, critique française de danse contemporaine écrit :

«Avec plusieurs de ses étudiants, Teresa fonde le groupe Atelier D43, un lieu de recherche où, lors de performances filmées, sont volontairement créées des situations contraignantes, des résistances externes – par exemple, en entravant avec des élastiques la main ou le bras qui tient le crayon – une stratégie pour trouver un autre type de geste qui me surprendra, explique Teresa Poester, pour éviter les automatismes du corps. L'automatisme, selon elle, est le plus grand ennemi de l'artiste.»⁶

C'est dans cet esprit que fut réalisée la résidence artistique de trente jours à l'Espace Anis Gras d'Arcueil à 15' du centre de Paris. Une immersion à plein temps y compris les dimanches dans le dessin et l'expérimentation de différentes actions et façons de travailler et filmer.

Les principales expositions du groupe D43 avant le départ pour la France avaient préparé le projet Boîte à dessin comme *Lieux du dessin* (2013) collectif de douze artistes invités brésiliens et étrangers, primé par l'Açorianos à Porto Alegre et Fous de dessin (2014) présenté au centre culturel Vila Flores dont le fonctionnement ressemble un peu à celui de Anis Gras.

La proposition de résidence eut lieu grâce à l'invitation de Sofi Hémon, quand en 2015, je lui présentai notre travail. Anis Gras, ancienne fabrique de liqueur de la famille Raspail, est

Kelvin Koubik desenhando sobre projeção, imagem do vídeo
Desenho digital, Centro Cultural Anis Gras, 2016
Kelvin Koubik dessinant sur projection, image de la vidéo
Dessin numérique, Centre Culturel Anis Gras, 2016

un espace expérimental reconnu à Paris. Avec une infrastructure organisée par de nombreux collaborateurs, il offre des chambres et cuisines pour les résidents, des ateliers pour les arts visuels, outre des espaces de répétitions, deux théâtres et une cantine-cafétéria. Il reçoit des artistes de théâtre, musique, danse et arts visuels de différents pays, développant aussi des projets pédagogiques permanents pour la communauté. Ses objectifs ont de nombreuses affinités avec la philosophie du D43 qui dès le début, parallèlement à la recherche, organisait des rencontres et des activités autour du dessin. Ainsi outre le travail en atelier, le projet *Boîte à Dessin* incluait des workshops dont les exercices seraient ensuite utilisés dans les ateliers pédagogiques au Musée d' Art Moderne de Paris. C'était la première fois que ces étudiants venaient en Europe. Je les y attendais à Paris où j'étais en train de faire le post-doctorat. À l'arrivée nous fîmes une évaluation des possibilités du lieu: murs, ouvertures, dimensions des papiers et matériels disponibles, aussi bien pour travailler que pour l'exposition finale, contrepartie nécessaire au projet de résidence. Bien qu'ayant déjà pensé le travail à partir de photos et du plan de cet espace, il fut en fait décidé sur place. L'idée était de transformer les soixante-six mètres carrés en un décor où nous dessinerions, filmerions et projeterions nos expériences. C'était aussi l'espace où nous montrerions le résultat de tout cela. Pendant les trente jours à Anis Gras nous eûmes des conditions de temps et de matériels idéales pour conjuguer les différents langages et ressources. Nos dessins et activités furent enregistrés par plusieurs caméras de haute et basse résolution comme Nikon, Windows phones et Go Pro. Ceci rendit l'enregistrement de nos expériences sous divers

angles de vue et amplifia les possibilités du montage. Nous accumulâmes une grande quantité de vidéos montrant les diverses actions dans l'atelier.

Nous avons décidé de choisir une stratégie différente pour chacun des cinq grands dessins que nous nous proposons de réaliser en fonction de la dimension des murs non occupés par les vidéos. Nous avons acheté deux rouleaux de papier 150x100 afin d'occuper la plus grande place disponible pour un dessin défiant la répétition du geste habituel et également pour cacher les fenêtres verticales en prévision de l'exposition. De toute façon, le support devait être un grand format pour permettre les mouvements. L'objectif était d'empêcher ou de contenir l'automatisme. Toutes les actions étaient filmées et photographiées sous différents angles et cadrages pour augmenter les possibilités du montage et l'autonomie de la vidéo. Les parois de papier formeraient la boîte qui deviendrait le support de la gestuelle.

Nous optâmes pour l'utilisation de matériels en blanc et noir, comme d'habitude, pour nous concentrer sur la ligne et l'action. Les principaux matériels étaient: différents types de crayon, mine de plomb, pigments, rubans adhésifs, gommes de tout type, bandes élastiques noires et rouleaux de papier. Les appareils : six caméras vidéo et appareil photo, un ordinateur, une table graphique, deux projecteurs en permanence dans l'atelier.

Dans les rouleaux furent prélevées quatre feuilles de 400x150. Sur chaque feuille furent réalisés quatre processus différents bien délimités pour stimuler la liberté de création à l'intérieur de normes préétablies:

1) Dessin et résistance: Des élastiques maintenus par l'un d'entre nous ou en un point de la salle comme le plafond, la fenêtre ou une colonne, empêchaient ou guidaient le mouvement du bras et du corps d'un collègue.

2) Combat: les participants travaillaient avec des crayons fixés à des extensions du corps comme de longs et lourds bâtons, attaquant le support sans nécessairement le toucher, parfois frappant le papier comme avec un instrument de percussion.

3) Dessin avec la gomme: assombrissement du support à la poussière de mine de plomb puis retrait progressif de la matière, composant le dessin par soustraction et non pas par addition.

4) Un participant dessine sur la table graphique tandis qu'un autre essaie de le suivre, dessinant au crayon la ligne projetée sur le papier.

Chacune de ces situations créa des propositions collectives de différentes formes : Qui dessine ? Celui qui tient le crayon ou celui qui tire sur l'élastique ? Celui qui est à la table graphique ou celui qui dessine sur le papier ?

Pour la présentation finale outre les trois vidéos *Boîte à dessin*, *Dessins Empilés*, *Dessins Numériques*, montrant le processus et les quatre dessins à la mine de plomb et au fusain, j'ai monté le documentaire vidéo *46 jours en France, Atelier D43* (30') qui raconte les coulisses de l'aventure.

L'exposition *Boîte à dessin* fut présentée le 27 mai dans l'atelier d'Anis gras comme résultat concluant la Résidence. Le local se transforma en salle d'exposition avec écrans de projection pour les vidéos montées sur place et les cinq grands papiers verticaux du sol au plafond.

Le résultat du projet fut également montré aux Frigos à Paris et à l'université Jules Verne à Amiens où j'avais enseigné le dessin cette année-là.

En 2017, l'exposition vint au Musée du Travail à Porto Alegre, obtenant le prix Açorianos d'exposition collective.

Le texte divulgué par Anis Gras pour l'exposition *Boîte à dessin* résume le travail:

Trois artistes Brésiliens du groupe Atelier D43 en résidence à Anis Gras présentent le résultat de leur recherche sur le dessin et la vidéo. Le dessin n'est pas seulement sur papier mais parfois en vidéo. Il s'agit de la trace d'une action corporelle qui interagit avec le film. En créant des stratégies pour filmer ils changent la manière de dessiner. Les murs, le plafond et le sol du nouveau scénario deviennent le support de la performance, plateforme de possibilités, comme une boîte à surprises, une Boîte à dessin.

Notas

1 Vidéos et matériel illustratif se trouvent sur Vimeo de l'Atelier D43 et sur le site du groupe: atelierd43.wordpress.com

2 PILLETTE, Dominique. Les lignes de Teresa Poester. In: **Ballroom**. N. 10, Paris, 2016, p. 36-39. Disponible sur: <https://atelierd43.files.wordpress.com/2012/12/revue-revista-ballroom-t-poester-atelier-d43.pdf>

3 Publié dans le n° 8 de la revue *October*, 1979 (p. 31-44), le texte dont le titre original est *Sculpture in the expanded field*, paru aussi dans *Anti Aesthetic: essays on post modern culture*. Washington: Bay Press, 1984. Au Brésil il a été publié dans le n°1 de Gávea. Revue du cours de spécialisation en Histoire de l' Art et de l'Architecture du Brésil, PUC-Rio, 1984 (p. 87-93).

4 *Desenhos perdidos/dessins perdus* (6'50" , 2013), disponible sur <https://vimeo.com/101486528>

5 LACAZ, Guto. *Desenho*. In: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2005.

6 PILLETTE, Dominique. Les lignes de Teresa Poester. In: **Ballroom**. N. 10, Paris, 2016, p. 36-39. Disponible sur: <https://atelierd43.files.wordpress.com/2012/12/revue-revista-ballroom-t-poester-atelier-d43.pdf>

CRONOLOGIA
CHRONOLOGIE



Teresa, Bagé, 1960.

1954 Teresa Sousa Poester nasce em Bagé, perto da fronteira do Uruguai, extremo sul do Brasil. A família paterna se origina dos Podestá, imigrantes italianos que aportaram em Rio Grande no final do século XIX.

Em criança, Teresa descobre a poesia, que decora com facilidade. Brinca com teatro, declamação e dança. Entra no ballet, no Conservatório de Bagé, mas os métodos rígidos a fazem desistir.

Teresa Poester est née à Bagé, au sud du Brésil près de la frontière avec l'Uruguay. Du côté paternel, la famille italienne des Podestá avait émigré à Rio Grande à la fin du 19^e siècle.

Enfant, Teresa découvre la poésie qu'elle aime réciter. Elle fait du théâtre, de la déclamation et de la danse. Mais l'école de ballet du conservatoire de Bagé utilisant des méthodes trop rigides, elle y renonce.

1963 Sua mãe, Lilá Poester, que passou a adolescência no Rio de Janeiro, prefere que os filhos, Artur, Teresa, Conceição e Carlos, sejam educados num centro maior. O pai, Cyro Poester, funcionário do Branco do Brasil, pede transferência e muda-se para Porto Alegre com a família.

Sa mère Lilá Poester ayant passé son adolescence à Rio de Janeiro, préfère que ses enfants Artur, Teresa, Conceição et Carlos reçoivent un enseignement dans une ville plus grande. Son père Cyro employé de la Banque du Brésil demande sa mutation pour Porto Alegre et déménage avec sa famille.

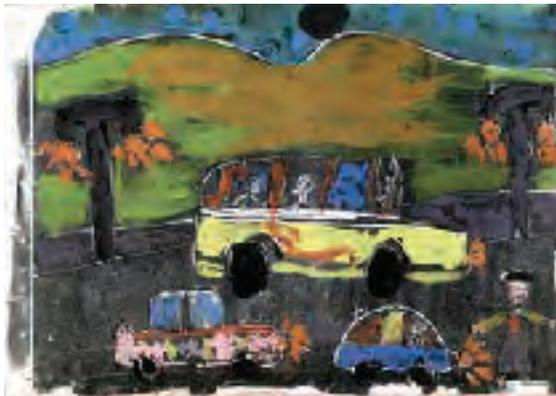


Pais, irmãos e cunhada | Parents, frères et belle soeur Helena, Porto Alegre, 1982

1963-65 Ingressa com os irmãos no Colégio Farroupilha. Período extremamente solitário para a menina que não consegue se adaptar à cidade grande, à cultura alemã do Bairro Três Figueiras, ao clube Sogipa, onde é bandeirante, e, sobretudo, aos novos colegas.

Em casa, há um ambiente musical: sua mãe toca piano, e o pai, harmônica. Apesar das tentativas de aprender violão, Teresa é desafinada e sente-se desestimulada.

À esquerda | À gauche
Irmãs, mãe ao piano | Soeurs, mère au piano, Bagé, 1958



Escolinha de Arte | Petite école d'Art



Primeiro desenho de observação no colégio | Premier dessin d'observation au collège, 1969



Colégio | Collège Nossa Sr^a das Graças das Cônegas de Santo Agostinho, Porto Alegre

Elle entre au collège Farroupilha avec son frère aîné et sa sœur. C'est une période de grande solitude pour la petite fille qui n'arrive pas à s'adapter à la grande ville, à la culture allemande du quartier Três Figueiras, au club Sogipa où elle est scout, et surtout aux nouveaux camarades de classe. A la Maison, il y avait une ambiance musicale : sa mère jouait du piano et son père de l'harmonica. Malgré ses tentatives pour apprendre la guitare, Teresa n'ayant pas l'oreille musicale s'est découragée.

1964 Levada pela mãe, entra na Escolinha de Arte que funcionava no prédio do Instituto de Artes da UFRGS. É lá que, aos 10 anos, observando os alunos do IA, decide se tornar artista.

Sa mère la fait entrer à la Petite École d'Art intégrant l'Institut d'Art de l'université. C'est là qu'à dix ans en observant des étudiants du IA, elle décide d'être artiste.

1965-71 Ingressa no Colégio Nossa Sr^a das Graças das Cônegas de Santo Agostinho, cujas turmas, iniciando-se no quinto ano primário, facilitam sua adaptação. Nesse colégio de meninas de uma congregação belga bastante progressista, Teresa estuda filosofia e literatura, tomando contato com a língua e a cultura francesa. Na escola, faz amizades importantes que vão durar toda a vida; algumas, adiante, estarão ligadas a seu trabalho artístico, como a poeta brasileira Maria Lucia Verdi.

Elle intègre le collège Nossa Sr^a das Graças das Cônegas de Santo Agostinho dont les classes commençant en cinquième année de primaire, facilitent son adaptation. Dans ce collège de filles d'une congrégation belge très progressiste, elle étudie la philosophie et la littérature prenant contact avec la langue et la culture française. Dans cette école elle noue des amitiés qui durent jusqu'à aujourd'hui ; certaines plus tard seront liées à son travail artistique comme la poétesse brésilienne Maria Lucia Verdi.

1972 Em plena ditadura, a escola das cônegas é inesperadamente fechada, e Teresa, como as demais alunas, ingressa no Colégio Anchieta, onde conclui o curso secundário. Neste ano, começa a dar aulas particulares de Matemática.

En pleine dictature, l'école des Cônegas est subitement fermée et Teresa et ses camarades sont transférées au collège Anchieta pour finir leur cursus secondaire. Cette année-là, elle commence à donner des cours de mathématiques.



Grupo do IA da esq. à dir. | Groupe du IA de gauche à droite, 1978

- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| 1 Bea Fleck | 11 Beatriz Fialho |
| 2 Fernando Mendonça | 12 Enton Manganelli |
| 3 Carmem Moralles | 13 Teresa Poester |
| 4 Helena Quintana | 14 Jovita Sommer |
| 5 Karin Lambrecht | 15 Simone Michelim |
| 6 Carlos Palombini | 16 Heloisa Shneiders da Silva |
| 7 Regina Coelli | 17 Sílvia Tovo |
| 8 Cleusa Peralta | 18 Sandra Richter |
| 9 João Fernando | 19 Humberto Vieira |
| 10 José Flores | 20 Jesus Romeo Escobar |



Ações artísticas, grupo IA
Actions artistiques, groupe IA



1973-77 Presta vestibular para Artes na UFRGS em janeiro de 1973, mas, preocupada em adquirir autonomia financeira, é aprovada em março para o curso de Engenharia Postal na PUC do Rio de Janeiro, recebendo bolsa que lhe proporciona independência. Vive no Rio até 1976. Neste período, escreve muito e convive com poetas, participando de manifestações, shows e peças de teatro, descobrindo os meandros da cultura carioca numa época efervescente e politicamente conturbada. A necessidade de tornar-se artista visual é forte e, apesar da insegurança econômica, volta a Porto Alegre e reinicia o curso de Artes no IA.

Est admise lors du bac à l'épreuve de sélection artistique pour l'entrée à l'université d'art en janvier 1973, mais soucieuse d'acquiescer son autonomie financière, elle réussit le concours d'entrée à l'école d'ingénierie postale de la PUC de Rio de Janeiro, dotée d'une bourse qui lui assure son indépendance. Elle reste à Rio jusqu'en 1976. Durant cette période, elle écrit beaucoup et fréquente des poètes, participe à des manifestations, assiste à des shows et des pièces de théâtre, découvrant les méandres de la culture carioca à une époque effervescente et politiquement agitée. Le besoin de devenir artiste visuelle est fort et malgré l'insécurité financière, elle revient à Porto Alegre et reprend les cours d'art à l'Institut d'art (IA).

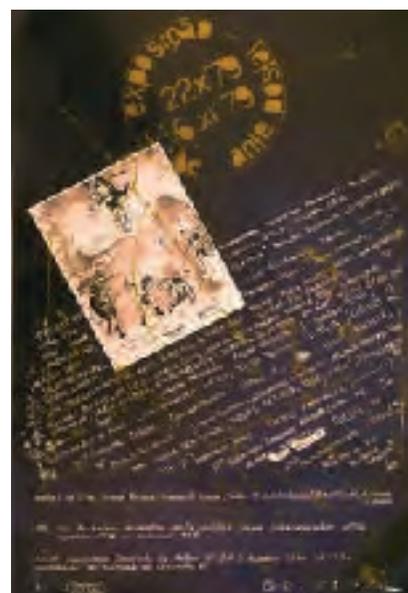
1977-78 No IA, une-se a um grupo de colegas que propunha experimentos, álbuns e exposições, como a mostra para o Dia do Trabalhador de 1978, que é interdita pela Censura minutos antes da inauguração. Esses artistas tornam-se amigos. Entre eles, Jesus Romeo Galdamez Escobar, gravador salvadorenho do movimento Nervo Óptico, que terá papel marcante em sua vida e seu trabalho. Jesus apresenta a arte postal aos colegas, através de Paulo Bruscky e de artistas do Norte e Nordeste do Brasil.

Em 1977, Teresa presta vestibular para Matemática na UFRGS, que cursa por dois anos.

Em 1978, trabalha no Banco da Amazônia, pedindo demissão ao final do ano.

Ainda em 1978 faz estágio na Escolinha de Arte, uma passagem incontornável na época para alunos do IA interessados em explorar suas potencialidades criativas.

Là, elle rejoint un groupe qui propose des expériences, des albums et des expositions, comme celle de la fête ouvrière de



Primeira mostra gaúcha de arte postal | *Première exposition d'Art Postal* à Porto Alegre, 1979

1978, interdite par la censure juste avant l'inauguration. Ces artistes deviennent amis. Parmi eux Jesus Romeo Galdanez Escobar, graveur salvadorien du mouvement Nervo Optico, il aura un rôle important dans sa vie et son travail. Jésus présente aux collègues l'art postal à travers Paulo Brusky et d'artistes du nord et du nord-est du Brésil. En 1977 elle est sélectionnée pour entrer en enseignement supérieur de mathématiques, elle suivra les deux premières années. En 1978 elle travaille à la banque d'Amazonie, démissionne à la fin de l'année. Encore en 1978, Teresa fait un stage à la Petite École d'art, passage incontournable à l'époque pour les étudiants d'art désirant développer leur potentiel créatif.

1979-85 Dedic-se ativamente à arte através do correio.

Com outros cinco jovens artistas, organiza em 6 de novembro de 1979 a primeira exposição de arte postal do Rio Grande do Sul na Pinacoteca do IA.

Se dédie activement à l'art à travers le courrier. Avec cinq autres jeunes artistes elle organise le 6.11.1979, la première exposition d'art postal de l'état du Rio Grande du Sud à la pinacothèque de l'Institut d'Art.

1979 Expõe pela primeira vez numa galeria, a Eucatexpo, de Porto Alegre.

Participa do 13º Festival de Inverno de Ouro Preto durante 40 dias, em tempo integral, no ateliê de desenho de Jarbas Juarez. Neste ateliê, tem orientação de desenhistas como Nemer e Qualia.

Participa da criação do Espaço N.O. Pouco depois, decide sair, embora continue acompanhando as atividades do local até sua extinção, em 1982.

Inicia projetos em artes gráficas. Com Humberto Vieira, colabora no cenário da peça *A lata de lixo da história*, de Luciano Alabarse.

Começa a trabalhar como professora de artes visuais em colégios privados, em cursos ligados à prefeitura e na Escolinha de Arte da UFRGS. O ambiente que reinava na Escolinha, a energia contagiante de Lara de Mattos Rodrigues e jovens artistas que conheceu neste período, como Ana Luiza Azevedo (cineasta), Elton Manganelli, Laura Castilhos e Jailton Moreira, são de grande importância para seu percurso. Conhece a gravadora e professora Carmen Moralles.

Dedic-se a trabalhos comunitários na periferia de Porto Alegre.



Ilustrações | *Illustrations*, Porto Alegre



School's out



Cartaz | *Affiche*, Trenaflor

Expose pour la première fois dans une galerie : Eucatexpo, Porto Alegre. Participe au 13º festival d'hiver d'Ouro Preto pendant quarante jours à temps complet dans l'atelier de dessin de Jarbas Juarez. Dans cet atelier, elle reçoit des conseils de dessinateurs comme Nemer et Qualia.

Participe à la création de l'espace N.O. Peu après, décide de partir tout en continuant à en accompagner les activités jusqu'à la fin, en 1982.

Débute des projets en arts graphiques. Avec Humberto Vieira elle collabore aux décors de la pièce *A lata de lixo da História* (La poubelle de L'Histoire) de Luciano Alabarse.

Commence à enseigner en arts visuels dans des collèges privés, ou en lien avec la mairie et dans la Petite École d'art. L'ambiance qui régnait dans celle-ci, l'énergie contagieuse de Lara de Mattos Rodrigues et de jeunes artistes qu'elle connut à cette époque comme Ana Luiza Azevedo (cinéaste), Elton Manganelli, Laura Castilhos et Jailton Moreira, sont très importantes pour son parcours. Elle fait la connaissance de Carmen Moralles graveur et professeur.

Se consacre à des travaux communautaires dans la périphérie de Porto Alegre.

1980 Com o amigo Roberto Lautert, cria o cenário da peça *School's out*, do grupo Vende-se Sonhos.

Avec son ami Roberto Lautert crée le décor de la pièce *School's out* du groupe Vende-se sonhos (On vend des rêves).

1982 Mostra de desenhos com Carmen Moralles no Espaço IAB, em Porto Alegre, onde conhece o desenhista e artista gráfico Jaca, através do qual recebe encomendas para ilustrar nos periódicos *Folha da Manhã*, *Correio do Povo* e *Jornal Tchê*.

Começa a trabalhar sozinha em criação de cenários e programação gráfica – caso da peça *Trenaflor*, do grupo Vende-se Sonhos.

Em julho, forma-se no Bacharelado em Artes Visuais, com ênfase em Desenho, e, em dezembro, em Licenciatura em Artes no IA.

Ainda em 1982, recebe seu primeiro prêmio em desenho, no Salão de Desenho Jovem Arte Sul América, em Florianópolis.

Exposition de dessin avec Carmen Moralles à l'Espèce IAB à Porto Alegre où elle fait la connaissance du dessinateur Jaca qui lui permet d'avoir des commandes d'illustration de périodiques comme la *Folha da Manhã*, le *Correio do Povo* et *Journal Tchê*.



Colégio | Collège João XXIII, cinema de papel | cinéma de papier



Prêmio | Prix Pirelli, MASP



Organização Artistas gaúchos Pró Diretas | Organisation Artistes pour les élections démocratiques, Porto Alegre, 1984

Elle commence à travailler seule sur des productions de décors et programmes graphiques comme pour la pièce *Trenaflor* du groupe *Vende-se Sonhos*.

En juillet, elle passe le diplôme de deuxième année en Arts Visuels avec comme matière principale le dessin et en décembre la licence d'art à l'IA, UFRGS.

Toujours en 1982, elle reçoit son premier prix de dessin au Salon du dessin *Jovem Arte Sul América*, à Florianópolis.

1983 Começa a lecionar artes para alunos adolescentes no Colégio João XXIII, em Porto Alegre.

Diminui suas atividades coletivas em arte postal e passa a se dedicar mais intensamente a seu trabalho pessoal, com a série *Personagens*, utilizando apenas grafite.

Donne des cours au collège *Jean XXII*. Elle réduit ses activités collectives en art postal et se consacre davantage à son travail personnel avec la série *Personnages* en n'utilisant que la mine de plomb.

1984 Recebe de Pietro Maria Bardi o Prêmio Pirelli, no Masp, em São Paulo, pelo desenho *João e Maria*.

Participa de curso de desenho com Rubens Gerchman no Atelier Livre da prefeitura em Porto Alegre.

Organiza e participa com dezenas de artistas do movimento *Diretas Já* em Porto Alegre.

Elle reçoit de Pietro Mario Bardi le prix Pirelli au MASP de São Paulo pour son dessin *João e Maria*. Participe au cours de dessin de Rubens Gerchman à l'atelier libre de la mairie de Porto Alegre. Organise avec des dizaines d'artistes le mouvement «*Diretas já*» à Porto Alegre (c.a.d. le retour au droit d'élire le président de la république).

1985 Com Jailton Moreira e Lordsir Peninha, é responsável pela direção de arte do curta-metragem *Temporal*, de José Pedro Goulart e Jorge Furtado.

Neste período, começa a trabalhar com tintas e cores intensas, procurando contrastar tons complementares. Utiliza papel em rolo, aumentando o tamanho do suporte.

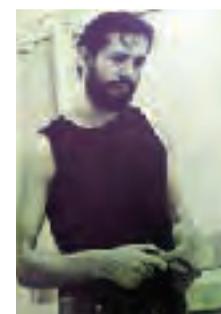
Realiza sua primeira individual na Galeria Arte & Fato, que lançaria toda uma nova geração de artistas gaúchos nos anos 1980. A galeria propunha duas individuais por vez, ocupando diferentes andares de sua sede, que marcaria época na Rua Santo Antônio,



Primeira individual | Première exposition personnelle, Porto Alegre, 1985



De Porto Alegre a Madri | De Porto Alegre à Madrid, 1986



Carlos León, 1986

em Porto Alegre. No primeiro andar, Laura Castilhos mostra caixas escultóricas, e, no térreo, Teresa expõe desenhos de personagens tragicômicos, que, como parte da produção artística da época da ditadura, falavam por metáforas.

Responsable avec Jailton Moreira et Lordsir Peninha de la direction artistique du court-métrage *Temporal* (Orage) de José Pedro Goulart et Jorge Furtado.

À cette Période, elle commence à travailler les couleurs intenses, cherchant le contraste des tons complémentaires. Elle augmente la taille du support. Réalise sa première exposition individuelle à la galerie *Arte & Fato* qui lancera une nouvelle génération d'artistes gauchos dans les années 80. La galerie proposait à chaque fois deux individuelles, une par étage, ce lieu fit date dans la rue Santo Antônio à Porto Alegre. Au premier étage, Laura Castilhos expose ses boîtes-sculptures, au rez-de-chaussée Teresa ses dessins de personnages tragi-comiques qui comme une partie de la production artistique pendant la dictature parlaient par métaphores.

1986-88 Estuda pintura na Universidad Complutense de Madri, com uma bolsa do Instituto de Cooperación Ibero-americana (ICI). Descobre a técnica da encáustica.

No Círculo de Bellas Artes, em Madri, participa do ateliê de Carlos León, herdeiro da Escola de Nova Iorque, que se tornará referência em sua trajetória e será o responsável por sua descoberta da pintura, trabalhando com processos experimentais, em grandes formatos, com telas colocadas no chão, utilizando rodos e materiais não convencionais.

Frequenta também os *talleres* de Juan Navarro Baldeweg e Bruce McLean. Liga-se a artistas espanhóis, como Josefa Sanchez, Raquel Souto, Carmen Pedraza, Antonio Jorge, e à pintora portuguesa Isabel Augusta.

Participa de exposições coletivas no Círculo de Bellas Artes.

Em 1987, é aprovada por um júri de professores de desenho na Prova de Conjunto (Prueba de Conjunto) da Universidad de San Carlos de Valencia, adquirindo plenos direitos de exercer a profissão na União Europeia.

Em 1988, passa a morar com Laura Castilhos e realiza individual ocupando dois andares da galeria da Casa do Brasil, em Madri.



Exposição Casa do Brasil | Exposition à Madrid, Madrid, 1988



Mostra Círculo de Bellas Artes | Exposition à Madrid, Madrid, 1987



Exposição Paisagens | Exposition Paysages, Porto Alegre, 1991

Étudie la peinture à l'université Complutense de Madrid grâce à une bourse de l'Institut de Coopération ibéro-américaine (ICI). Découvre la technique de l'encaustique.

Dans le cercle des Beaux-arts de Madrid, elle participe à l'atelier de Carlos León, influencé par l'école de New York. Il deviendra une référence dans sa trajectoire et dans sa découverte de la peinture, utilisant des procédés expérimentaux et des matériels non conventionnels sur des grands formats à même le sol.

Elle fréquente aussi les ateliers de Juan Navarro Baldeweg et Bruce McLean. Elle se lie d'amitié avec des artistes espagnols: Josefa Sanchez, Raquel Souto, Carmen Pedraza, Antonio Jorge et la peintre portugaise Isabel Augusta.

En 1987 reçoit l'approbation d'un jury de professeurs de dessin (prova de conjunto) de l'université de San Carlos de Valencia, lui donnant le droit d'exercer sa profession dans l'Union Européenne.

En 1988 elle cohabite à Madrid avec Laura Castilhos et réalise une exposition individuelle sur deux étages de la galerie de la Maison du Brésil Madrid.

1989-94 De volta a Porto Alegre, retoma as atividades como professora no Colégio João XXIII e na Escolinha de Arte da UFRGS.

Mantém ateliê de pintura aberto a pacientes que seguem psicoterapia junguiana, a convite do médico Ricardo Becker.

Leciona no Atelier Livre da prefeitura e na Casa de Cultura Mario Quintana.

Em 1991, é selecionada com três artistas para uma individual na Galeria Xico Stockinger, na CCMQ, e realiza a exposição *Paisagens*, mostrando pela primeira vez somente pinturas.

De retour à Porto Alegre, reprend son enseignement à Jean XXIII et à la Petite École d'art.

Sur l'invitation du docteur Ricardo Becker, elle dirige l'atelier de peinture pour des patients qui suivent une psychothérapie selon Jung.

Enseigne à l'atelier libre de la mairie et à la Maison de la Culture Mario Quintana.

En 1991 est sélectionnée avec trois artistes pour une individuelle à la galerie Xico Stockinger de la Maison de la Culture, cette exposition *Paysages* ne montre pour la première fois que des peintures.



Copa do Mundo, Jornal ZH | Coupe du Monde, Journal ZH, Porto Alegre, 1994



Exposição Janelas | Exposition Fenêtres, Porto Alegre, 1995



Outdoor XI Festival de Arte de Porto Alegre

1992 É admitida na seleção para professor substituto de Artes Gráficas no Instituto de Artes da UFRGS. Em janeiro de 1993, ministra as disciplinas de Módulo e Projeto Gráfico e em novembro assume também Desenho da Figura Humana.

Admise parmi les sélectionnés pour être professeur vacataire en arts graphiques à l'Institut d'Art. En janvier 1993 enseigne les disciplines de module et projet graphique et en novembre également le dessin de la figure humaine.

1993-95 Cursa o Mestrado em Artes Visuais no IA. Contemplada com uma bolsa Capes, precisa pedir demissão do João XXIII.

No curso, conhece Claudia Barbisan (1964 - 2015), pintora cujo trabalho sempre vai admirar.

A partir de 1993, passa a escrever artigos sobre arte em jornais e revistas e, regularmente, fará a apresentação de artistas. Serão mais de 50 textos.

Suit les cours de maîtrise en arts visuels. Ayant obtenu une bourse, elle démissionne de Jean XXIII. Elle y fait la connaissance de la peintre Claudia Barbisan (1964-2015) dont elle admirera toujours le travail.

À partir de 1993, elle écrit des articles sur l'art dans des journaux et revues, présentant régulièrement des artistes. Il y en aura plus de cinquante.

1994 É aprovada no concurso para professora de Desenho no Instituto de Artes da UFRGS.

Falecimento de seu irmão mais novo, Carlos Poester.

Admise parmi les sélectionnés pour être professeur de dessin à l'Institut d'Art, UFRGS.

Décès de son plus jeune frère Carlos Poester.

1995 Defende a dissertação de Mestrado *Entre limites: uma pintura em trânsito*, obtendo conceito A com louvor.

Realiza, através de edital, exposição individual na Galeria Xico Stockinger, na CCMQ. *Janelas* é resultado da pesquisa de Mestrado, composta somente por pinturas sobre tela.

Obtient sa maîtrise *Entre limites*: une peinture en transition avec la meilleure mention.



Instalação / installation Mira rima, Torreão, Porto Alegre, 1996



Curta Metragem Janelas | Court métrage Fenêtres de Ana Luiza Azevedo, 1996



Sofi Hémon



Evgen Bavcar



Nicole Pegeron

Sur un appel à projet, elle réalise une individuelle dans la galerie Xico Stockinger Fenêtres résultant du travail de maîtrise composé uniquement de peintures sur toile.

1996 Mostra a pintura-instalação *Mira rima* no terceiro aniversário do Torreão, em Porto Alegre.

Expose une peinture-installation *Mira rima* pour le trentième anniversaire du Torreão à Porto Alegre.

1997 Em janeiro, falecimento do pai, Cyro Poester.

Em maio, é nomeada professora assistente de Desenho na UFRGS.

Em novembro, com os artistas Marilice Corona e Luiz Felkl, exhibe novos desenhos e pinturas na Galeria 24 de Outubro, em Porto Alegre. A exposição marca sua volta ao desenho e o início da série *Grades*.

Janvier, décès de son père Cyro Poester.

En mai, nomination comme maître de conférences de dessin dans la même université.

En novembre avec les artistes Marilice Corona et Luiz Felkl, elle présente de nouveaux dessins et peintures à la galerie 24 de outubro. Cette exposition marque son retour au dessin et le début de la série *Grilles*.

1998 - 2002 Pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, parte para a França através do convênio Capes/Cofecub para realizar Doutorado sob a orientação de Pierre Baqué. Em setembro, inicia o DEA (Diplôme des Études Aprofondies) pela Universidade de Paris 1 (Panthéon – Sorbonne).

Conhece Marianne Chanel, Françoise Vallée e Sofi Hémon, artistas francesas com quem trabalhará ao longo dos anos. Convive com o fotógrafo cego e pesquisador Evgen Bavcar.

Conhece Nicole Pegeron, que vive em Éragny-sur-Epte, pequeno povoado na região dos impressionistas, a 66 Km de Paris. Nicole, germanista, passa a ser sua companheira, exercendo papel importante na necessária seleção de seus trabalhos.

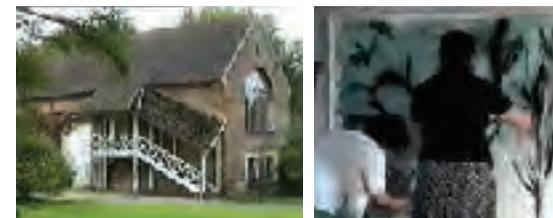
Das exposições deste período, destacam-se *Traits*, na Galeria Debret, da Embaixada do Brasil em Paris, com Maristela Salvatori e Eduardo Vieira da Cunha, onde exhibe grandes formatos da série *Grades*, e a proposição à Galerie Haute Pavé *Paris par le coeur*.



Ateliê Pissarro | Atelier Pissarro, Éragny sur Epte, 2002



Exposição | Exposition, Château de Gisors, 2003



Ateliê Pissarro | Atelier Pissarro, Dai Zheng, 2002

Em Éragny, descobre o antigo ateliê de Camille Pissarro.

Départ pour la France grâce aux accords interuniversitaires pour préparer un doctorat sous l'orientation de M. Pierre Baqué. Débute le DEA à Paris 1 Panthéon-Sorbonne en septembre.

Fait la connaissance de Marianne Chanel, de Françoise Vallée et de Sofi Hémon, artistes françaises avec lesquelles elle travaillera au fil des années. Rencontre le photographe chercheur aveugle Evgen Bavcar.

Fait la connaissance de Nicole Pegeron qui vit à Éragny-sur-Epte petit village dans la région des impressionnistes à environ 60 km de Paris, Nicole est germaniste, devenue sa compagne, elle aura un rôle important dans la sélection de ses travaux.

Parmi les expositions de cette période, on distingue *Traits* à la galerie Debret de l'ambassade du Brésil à Paris avec Maristela Salvatori et Eduardo Vieira da Cunha, où elle présente des grands formats de la série *Grilles* et l'exposition à la galerie du Haut Pavé : Paris par le coeur.

À Éragny, elle découvre l'ancien atelier de Camille Pissarro.

2002 Na Université de Paris 1, defende a tese de Doutorado *Les frontières du paysage: fenêtres et grilles*, considerando a desfiguração do paisagem como origem do desenho abstrato. Através deste trabalho, a artista retorna ao desenho.

Concluída a pesquisa teórica, Teresa trabalha a quatro mãos no antigo ateliê de Pissarro, com a artista chinesa Zheng Dai, que conheceu no Doutorado e que vai rever constantemente na França.

Em agosto, retoma as atividades como professora no Instituto de Artes da UFRGS.

À l'université Paris 1 elle soutient sa thèse de doctorat : *Les frontières du paysage : fenêtres et grilles, considérant la défiguration du paysage comme origine du dessin abstrait*. À travers ce travail l'artiste revient au dessin.

Une fois terminée cette recherche théorique, Teresa travaille à 4 mains dans l'ancien atelier de Pissarro avec l'artiste chinoise Dai Zheng qu'elle a connue pendant son doctorat et qu'elle reverra régulièrement en France.

En août, elle reprend son enseignement à l'IA à Porto Alegre.

2003 Realiza no castelo de Gisors, na Normandia, a primeira mostra em homenagem a Camille Pissarro no centenário de seu falecimento.



Aulas como professora | Cours comme professeur, IA-UFRGS



Exposição de desenhos | Exposition de dessins, Porto Alegre, 2004



Hessie e Dado, Hérouval, 2003

Trois jours à quatre mains dans l'atelier Pissarro intitula a exposição e um filme realizado pela artista com assessoria do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS. O curta de 14' é apresentado na exposição e na Embaixada do Brasil em Paris.

Por ocasião dessa mostra, Teresa conhece o pintor Dado, seu vizinho em Hérouval, e sua mulher Hessie, também artista, que serão seus amigos até a morte de ambos em 2010 e 2017, respectivamente.

Como professora, passa a realizar com alunos exercícios coletivos que exploram o corpo como instrumento do desenho.

Com Eny Shuch, passa a coordenar a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, organizando, entre outras, a exposição *Porto Alegre em foco*, com 478 participantes de diferentes países. Na ocasião, edita o documentário *Poa em foco*, gravado por alunos.

Avec Dai Zheng, elle réalise au château de Gisors en Normandie la première exposition en hommage à Camille Pissarro pour le centenaire de sa mort : Trois jours à quatre mains dans l'atelier Pissarro est le titre et celui du film réalisé par l'artiste et la contribution du département d'anthropologie visuelle de l'université du Rio Grande du Sud. Il dure 14' et est présenté dans l'exposition et à l'ambassade du Brésil à Paris.

À l'occasion de cette exposition, Teresa rencontre le peintre Dado son voisin à Hérouval et sa femme également artiste Hessie qui resteront ses amis jusqu'à leur mort respectivement en 2010 et 2017.

Comme professeur, elle réalise avec ses étudiants des exercices collectifs qui se servent du corps comme instruments de dessin.

Avec Eny Schuch, elle coordonne la pinacothèque Barão de Santo Angelo de l'Institut, organisant entre autres, l'exposition Porto Alegre em Foco avec 478 participants de divers pays. À cette occasion, elle monte le documentaire POA em foco enregistré par des étudiants.

2004 Em individual no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, com desenhos a grafite em grande formato, expõe o resultado de suas pesquisas na França. Realiza litografias no ateliê do museu.

En individuelle au Musée du Travail avec des dessins à la mine de plomb en grand format, elle expose le résultat de ses recherches en France. Réalise des lithographies dans l'atelier du Musée.



Grupo | Groupe Passos Perdidos, Porto Alegre



Vila Santa de Thereza, Bagé, 2007



Vídeo | Vidéo Résonances



Exposição | Exposition Manuscrits, Gisors, 2007

2006 Em julho, Nicole inicia um tratamento de saúde, e Teresa pede licença da UFRGS para cuidar de interesses pessoais, fixando-se em Éragny-sur-Epte por três anos. Passa a ocupar o ateliê de Pissarro, primeira vez que conta com um espaço tão grande para trabalhar e pode se dedicar integralmente à produção artística.

Retorna a Porto Alegre a fim de concluir a pintura mural de 13 metros concebida para a praça do Centro Cultural da Vila Santa Thereza, em Bagé, a convite do arquiteto Flavio Kiefer.

Com o grupo Passos Perdidos, integrado por Gabriel Netto, James Zortéa, Adauany Zimovski e Antônio Augusto Bueno, passa a trabalhar no Atelier Subterrânea, inaugurando o espaço de exposições com a proposta coletiva *Sala dos Passos Perdidos*, que receberá o Prêmio Açorianos de melhor coletiva do ano.

Monta com Eny Schuch o filme *Résonances (78')*, encomenda do pianista Aurélien Richard, para execução, no Dia do Patrimônio francês, da peça musical *For Bunita Marcus*, de Morton Feldman, com imagens projetadas em frente ao altar da Igreja Saint-Gervais Saint-Protais, em Gisors.

Nicole traite un problème de santé et Teresa prend un congé pour convenance personnelle restant à Eragny pendant trois ans. Elle peut y travailler dans l'atelier de Pissarro et pour la première fois dispose d'un espace aussi grand et peut se consacrer entièrement à la production artistique.

Elle revient à Porto Alegre afin d'achever une peinture murale de 13 mètres conçue pour la place du centre culturel da Vila Santa Thereza à Bagé sur l'invitation de l'architecte Flavio Kiefer.

Avec le groupe Passos Perdidos initié par Gabriel Netto, James Zortéa, Adauny Zimovski et Antônio Augusto Bueno elle travaille dans l'atelier Subterrânea inaugurant l'espace avec l'exposition collective Sala dos Passos Perdidos qui recevra le prix Açorianos de la meilleure exposition collective de l'année.

Elle monte avec Eny Schuch le film Résonances (78'), commande au pianiste Aurélien Richard pour le jour du patrimoine français l'exécution de la pièce musicale For Bunita Marcus de Morton Feldman, avec des images projetées devant l'autel de l'église Saint Gervais-Saint Prothais de Gisors.

2007 Realiza a individual *Manuscrits*, mostrando desenhos a caneta Bic no Espaço Les Templiers, em Gisors.



Françoise Vallée
Exposição | Exposition
Regard et Transparence,
Perros Guirec, 2008



Françoise Vallée, Gérard Caudroy,
Teresa Poester, Eragny sur Epte, 2007



Revista | Revue Aplauso,
Porto Alegre, 2007



Exposição | Exposition L'dair de rien, Charenton, 2008

Em maio, a convite de Teresa, os artistas Françoise Vallée e Gérard Caudroy ocupam o antigo ateliê de Pissarro. A experiência de criação coletiva é registrada no filme *Trois pinceaux em discussion* (73'), dirigido por Silvain Palfroy e exibido na Prefeitura de Gisors e no Espace Culturel Arts et Liberté, em Charenton.

Em novembro, expõe na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre os desenhos realizados na França, recebendo o Prêmio Açorianos de melhor individual de desenho do ano.

Une individuelle Manuscrite montre des dessins au stylo Bic dans l'Espace Les Templiers à Gisors.

En mai, elle invite les artistes Françoise Vallée et Gérard Caudroy dans l'ancien atelier de Pissarro. L'expérience de cette création collective est filmée par Sylvain Palfroy : Trois pinceaux en discussion (73') présenté à la mairie de Gisors et dans l'espace culturel Arts et Liberté de Charenton.

En novembre, elle expose à la galerie Bolsa de Arte de Porto Alegre les dessins réalisés en France, et reçoit le prix Açorianos de meilleure individuelle de dessin.

2008 No ateliê de Pissarro, cria uma série de desenhos a caneta Bic em grande formato.

Com Françoise Vallée, organiza a exposição *L'air de rien* no Espace Culturel Art et Liberté, em Charenton, apresentando seus desenhos a lápis de cor e caneta Bic em grande formato. A partir dessa mostra, é convidada a participar de *Amérique Latine, terre de contrastes*, coletiva de 10 gravadores latino-americanos na qual propõe experimentos combinando desenho e sobreposições digitais.

Ainda com Françoise Vallée, realiza a exposição *Regards et transparences*, na Maison de Traouiero, em Perros Guirec, na Bretanha.

Dans l'atelier de Pissarro, elle crée une série de dessins au stylo Bic en grand format.

Avec Françoise Vallée, organise l'exposition l'Air de Rien à l'espace culturel Arts et Liberté de Charenton où elle présente ses dessins au crayon de couleur et stylo Bic en grand format. À partir de cette exposition elle est invitée à participer à Amérique Latine, Terre de contrastes, une collective de dix graveurs latino-américains où elle expose des expériences combinant le dessin et des superpositions digitalisées.



Dado,
Guilherme Imhoff



Marianne Chanel



Atelier D43 Projetos / Projets

De nouveau avec Françoise Vallée, elle réalise l'exposition Regards et Transparences à la Maison de Traouiero à Perros Guirec en Bretagne.

2009 Em fevereiro, expõe numa das salas da Galerie ARS117, em Bruxelas, convidando Marianne Chanel a ocupar a sala contígua.

Em junho, realiza vídeo sobre a Capela St Luc pintada por Dado, com imagens de Guilherme Imhof. O vídeo será apresentado no cinema Jour de Fêtes de Gisors no Dia da Pintura.

Em julho, retorna ao Brasil e retoma seu trabalho como professora na UFRGS.

Em agosto, é convidada do Projeto Arte no Paço, mostrando seus desenhos no gabinete do então prefeito José Fogaça.

Realiza individual no Museu do Trabalho: *17.000 km em linha*, mostrando unicamente desenhos a caneta Bic e o livro-objeto *Résonances*.

En février elle expose dans une des salles de la galerie ARS 117 à Bruxelles invitant Marianne Chanel qui occupera une salle contiguë.

En juin, elle réalise le documentaire sur la chapelle Saint Luc peinte par Dado avec des photos de Guilherme Imhof. La vidéo sera présentée au cinéma Jour de Fêtes de Gisors pour la fête de la peinture.

En juillet, retour au Brésil pour la reprise des cours. En août est invitée par le projet Porto Alegre no Paço à montrer ses dessins dans la salle de réception du maire d'alors José Fogaça.

Réalise une individuelle au Musée du Travail : 17000 km en ligne avec uniquement des dessins au stylo Bic et le livre-objet Résonances.

2011 Passa a se reunir informalmente com alunos do IA, estabelecendo o foco de sua pesquisa no desenho combinado a outras linguagens.

Réunions informelles avec ses étudiants pour focaliser la recherche sur le dessin conjugué à d'autres langages.

2012 Cria o Atelier D43 com os alunos Alexandre Copês, Caju Galon e Kelvin Koubik, grupo ligado à pesquisa Desenho Gesto e Pensamento: Procedimentos Gráficos e Outras Mídias.

Organiza com o Atelier D43 a atividade mensal de



Gravuras I Gravures Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2013



Vagner Cunha, 2019



Curta metragem | Court métrage, 10,357 Km em linha de Niura Borges, 2013



Exposição | Exposition Território da folha, Porto Alegre, 2014

extensão *Conversas com artistas*, que recebe Jailton Moreira, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Fabio Zimbres, Eduardo Haesbaert, Gelson Radaelli, Jorge Furtado, Eduardo Veras e Fernando Lindote.

Volta a Bagé para a individual *Ressonâncias*, na Galeria Porão do Palacete Pedro Osório.

Crée l'Atelier D43 avec les étudiants Alex Copês, Caju Galon et Kelvin Koubik, groupe lié à la recherche Dessin, geste et pensée: Procédés graphiques et autres médias.

Avec l'AtelierD43 elle organise mensuellement des conversations avec des artistes, qui accueilleront respectivement Jailton Moreira, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Fabio Zimbra, Eduardo Haesbert, Gelson Radaelli, Jorge Furtado, Eduardo Veras et Fernando Lindote.

Retourne à Bagé pour une individuelle Résonances dans la galerie Porão do Palacete Pedro Osório.

2013 Encontro e início do trabalho em colaboração com o músico Vagner Cunha.

Realização do documentário de Niura Borges *10.357 km em linha*, sobre seu processo de criação com caneta Bic.

Produz gravuras em metal no Museu do Trabalho e na Fundação Iberê Camargo (dentro do projeto Artista Convidado do Ateliê de Gravura).

Organiza e participa da exposição *Lugares do desenho: Atelier D43 e convidados*, ganhadora do Prêmio Açorianos de melhor coletiva, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Début de collaboration avec le musicien Vagner Cunha.

Réalisation du documentaire de Niura Borges 10.357 km en ligne sur son processus de création au stylo Bic.

Réalise des gravures métal au Musée du Travail et à la Fondation Iberê Camargo (dans le cadre des artistes invités par l'atelier de gravure).

Organise et participe à l'exposition Lieux du dessin : Atelier D43 et invités qui remporte le prix Açorianos de meilleure collective à Porto Alegre.

2014 Exibe desenhos, pinturas, gravuras, livros-objetos e vídeos, abrangendo diferentes períodos de sua trajetória na exposição *Território da folha – Paisagens de Teresa Poester*, com curadoria de Eduardo Veras, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande



Exposição | Exposition Anagramas, Porto Alegre, 2014



Espaço Cultural Anis Gras



Aulas como professora | Cours comme professeur, Université de Picardie Jules Verne

do Sul (MACRS), na CCMQ, em Porto Alegre.

Apresenta trabalhos numa nova técnica, sobrepondo gravuras ampliadas e impressas digitalmente com desenhos na mostra individual *Anagramas*, na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre.

Através da Bolsa de Arte, participa da SP Arte, da Art Dubai e da inauguração da sede da galeria em São Paulo, com a coletiva *A construção do horizonte*, com curadoria de Cauê Alves.

Produz colares para a marca *Tum*, a convite de Lia Menna Barreto e Mauro Fuke.

Expose des dessins, peintures, gravures, livre-objet et vidéos couvrant différentes périodes de sa trajectoire Territoire de la feuille. Paysages de Teresa Poester, commissaire d'exposition Eduardo Veras, au Musée d'Art Contemporain du Rio grande du Sud (MACRS), à la Maison de la Culture de Porto Alegre.

Présente des travaux dans une nouvelle technique superposant des gravures agrandies et des impressions digitalisées sur dessins dans l'exposition individuelle Anagramas à la galerie Bolsa de Arte de Porto Alegre.

Grâce à cette galerie, elle participe aux foires SP Arte, à Art Dubai et à l'inauguration du siège de la galerie à São Paulo, avec la collective La construction de l'horizon, commissaire d'exposition Cauê Alves.

Dessine des colliers pour la marque Tum sur invitation de Lia Menna Barreto et Mauro Fuke.

2015 Amplia a pesquisa sobre desenho de ação com o Atelier D43, realizando videoperformances para a exposição *Loucos por desenho*, no Vila Flores, em Porto Alegre.

Amplifie la recherche sur le dessin d'action avec l'Atelier D43, réalisant des vidéos-performances pour l'exposition Fous de dessin à la Vila Flores à Porto Alegre.

2016 Cumpre estágio de Pós-doutorado na Université de Picardie Jules Verne, em Amiens, na França, sobre a relação entre desenho, vídeo e performance. Como parte da pesquisa, realiza com os jovens artistas do Atelier D43 uma residência de 40 dias no Espaço Cultural Anis Gras, em Arcueil. Edita os vídeos gravados na residência e o documentário *Atelier D43, 46 dias* na França, sobre a viagem do grupo.



Artigo revista | Article revue Ballroom, Paris, 2016



Arte mural | Art mural Escola Projeto, Porto Alegre, 2017



Performance, Exposição | Exposition Collection Bic, Centre culturel 104, Paris, 2018



É designada responsável pela disciplina de Desenho na UJVP.

Dominique Pillette escreve quatro páginas sobre seu desenho e suas relações com a performance na 10ª edição da revista parisiense de dança contemporânea *Ballroom*. Graças ao artigo, tem desenhos adquiridos pela Collection Bic.

Stage de post-doctorat à l'université de Picardie Jules Verne à Amiens, sur la relation entre le dessin, la vidéo et la performance.

Dans le cadre de la recherche, elle réalise avec les jeunes artistes de l'Atelier D43 une résidence de quarante jours à l'espace culturel Anis Gras à Arcueil. Elle monte les vidéos enregistrées dans la résidence et le documentaire Atelier D43, 46 jours en France sur le voyage du groupe.

Elle est nommée professeur de la discipline de dessin à la UJVP.

Dominique Pillette écrit quatre pages sur son dessin et ses relations avec la performance dans la dixième édition de la revue parisienne de danse contemporaine Ballroom. Grâce à cet article, la collection Bic lui achète des dessins.

2017 Retorna a Porto Alegre e retoma suas atividades como professora no Instituto de Artes da UFRGS.

Como artista convidada da Escola Projeto, realiza com crianças e professores uma série de experimentos sobre o ato de desenhar.

De retour à Porto Alegre, reprend son activité de professeur.

Comme artiste invitée par l'école Projeto, elle réalise avec des enfants et leurs professeurs une série d'expériences sur l'acte de dessiner.

2018 Em março, se aposenta como professora da UFRGS e se transfere para a França, dividindo-se entre Éragny-sur-Epte e Paris.

Em abril, exhibe desenhos em grande formato na exposição *Collection Bic*, no Centquatre, em Paris. Na mostra, realiza a performance *Chorégraphie du dessin*, com a colaboração da artista Ji Soo e sete participantes convidados.

Passa a se dedicar integralmente ao trabalho de ateliê e às experimentações que combinam desenho e vídeo.

En mars, prend sa retraite et part pour la France, se partageant entre Eragny et Paris.



Performance exposição | Performance exposition Nature du Geste, Paris 2019



Beatriz Forti, Aurélien Richard



Mostra Até que meus dedos sangrem | Exposition Jusqu'à ce que mes doigts saignent, Porto Alegre, 2019, 2020



Eduardo Veras

En avril, expose des dessins grand format à l'exposition Collection Bic au Centquatre à Paris. Lors de l'exposition réalise la performance Chorégraphie du dessin en collaboration avec l'artiste Ji Soo et sept invités.

Se consacre entièrement au travail d'atelier et aux expériences qui conjuguent le dessin et la vidéo.

2019 Residência do projeto Loligo no ateliê de Sofi Hémon iniciando a instalação *Grito mudo*.

Realiza a exposição individual *La nature du geste*, com curadoria de Beatriz Forti e Lassla Esquivel na galeria Umcebo em Paris. No vernissage, projeta vídeo na vitrine da galeria acompanhada do pianista Aurélien Richard que interpreta *Two pages*, de Philip Glass, em dois toy-pianos.

Participa como convidada do evento Portes ouvertes dos Frigos em Paris.

Em agosto, retorna a Porto Alegre para preparar *Até que os meus dedos sangrem* do Projeto Percurso do Artista, UFRGS, com curadoria de Eduardo Veras.

Résidence du projet Loligo dans l'atelier de Sofi Hémon commençant l'installation Cri Muet.

Réalise l'exposition individuelle La nature du geste, commissaires Beatriz Forti et Lassia Esquivel, galerie Umcebo à Paris. Lors du vernissage, projection d'une vidéo sur la vitrine de la galerie accompagnée du pianiste Aurélien Richard qui interprète sur deux toy pianos Two Pages de Philip Glass.

Participe comme invitée aux Portes ouvertes des Frigos à Paris.

En août, retourne à Porto Alegre pour préparer l'exposition Jusqu'à ce que mes doigts saignent du projet Parcours de l'artiste, UFRGS, avec le commissaire Eduardo Veras.

2020 A mostra, inaugurada 30 de setembro de 2019, é fechada em março de 2020 em função da Covid19. As atividades previstas seguem online.

Recebe o Prêmio Açorianos em Porto Alegre por seu percurso artístico.

Inaugurée le 30 septembre, l'exposition ferme en mars 2020 en raison de la Covid 19. Les activités prévues continuent on-line.

L'artiste reçoit le Prix Açorianos à Porto Alegre pour son parcours.

FOTÓGRAFOS: PÁGINAS

PHOTOGRAPHES: PAGES

Artur Poester: 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 75, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 96 97, 127, 131, 135, 137, 152, 153, 154, 155.

Atelier D43: 34, 216, 217, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 237.

Bernardo Kroeff: 78, 79, 86, 87, 104, 105, 120, 122, 123, 126, 130, 139, 150, 151, 158, 159, 160, 161, 162, 163.

Egon Kroeff: 133, 156, 157.

Carlos Poester: 80, 81.

Celso Poester: 240.

Charly Gosp: 146.

Fábio Del Re: 84, 85.

Fernando Zago: 1, 7, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 174, 175, 178, 179.

Leandro Selister: 40, 41, 47.

Leopoldo Plentz: 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149.

Nelson Azevedo: 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116.

Nicole Pegeron: 32, 33.

Gustavo Diehl: 24, 25.

Silvain Palfroy: 8, 9, 36, 37, 39, 128, 129.

Teresa Poester: 20, 21, 22, 23, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 110, 111, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 132, 134, 136, 138, 140, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 180, 181, 185, 188, 189, 194, 195, 200, 201, 206, 211, 214, 215.

Vado Vergara: 42, 48, 49, 54, 55.

Playlist com todos os vídeos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLwtWi1muw-aNOyECPcl7zUiN016l7mslv>



Labografias:

<https://youtu.be/iP8idCGz0WU>



Outubro:

<https://youtu.be/O4SMFEuKhlc>



Até que meus dedos sangrem:

<https://youtu.be/cjsVonTeGjA>



Jusqu'à ce que mes doigts saignent

<https://youtu.be/7ORCV33FQvw>



Brevários:

<https://youtu.be/5N4T7Jpofa8>



PERCURSO DO ARTISTA

Percurso do artista revisa a trajetória de Teresa Poester, partindo da exposição Até que meus dados sangrem, apresentada em Porto Alegre, Brasil (2019-20), com curadoria de Eduardo Veras. Teresa nasceu em Bagé, extremo sul do Brasil, em 1954. O desenho gestual combinado a linguagens contemporâneas é o centro de seu trabalho. Desde os anos 80, realiza individuais no Brasil, na Argentina, na Espanha, na Bélgica e na França, obtendo premiações em desenho. Em 1986, estuda pintura em Madri e, em 1998, começa seu Doutorado em Paris, Paris 1-Sorbonne. Foi professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, por mais de 20 anos, criando o Atelier D43, grupo que combina desenho, performance e vídeo e que trabalhou no espaço Anis Gras, em Arcueil, em 2016, quando a artista foi também professora de desenho na Universidade de Picardie Jules Verne, em Amiens. Vive entre Eragny-sur-Epte, a uma hora de Paris, e Porto Alegre, Brasil.

PARCOURS DE L'ARTISTE

Parcours de l'artiste montre la trajectoire de Teresa Poester à partir de l'exposition Jusqu'à ce que mes doigts saignent présentée à Porto Alegre, Brésil (2019-20) dont le commissaire était Eduardo Veras. L'artiste est née à Bagé à l'extrémité sud du Brésil en 1954. Le dessin gestuel combiné à des langages contemporains est au centre de son travail. Depuis les années 80, elle réalise des individuelles au Brésil, en Argentine, Espagne, Belgique et France, où elle obtient des prix de dessin. En 1986, elle étudie la peinture à Madrid et en 1998, commence son doctorat à Paris, Paris 1-Sorbonne. Elle a été professeur à l'université fédérale du Rio Grande du Sud, à Porto Alegre pendant plus de 20 ans, créant l'Atelier D43, groupe qui associe le dessin, la performance et la vidéo et qui a travaillé à l'espace Anis Gras à Arcueil en 2016, alors que l'artiste enseignait à l'université de Picardie, Jules Verne à Amiens. Elle vit entre Eragny-sur-Epte, à une heure de Paris, et Porto Alegre, Brésil.

Apoio:



Realização:



<https://www.teresapoester.com.br/>

<https://atelierd43.wordpress.com/>