

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
NÍVEL MESTRADO**

MARINA CIRAVEGNA DA ROSA

**DO CATÁLOGO AO ACERVO VIVO DE UM ARTISTA:
Uma Experimentação Pelo Design Estratégico**

Porto Alegre

2022

MARINA CIRAVEGNA DA ROSA

**DO CATÁLOGO AO ACERVO VIVO DE UM ARTISTA:
Uma Experimentação Pelo Design Estratégico**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientadora: Prof.^a Dra. Debora Barauna

Porto Alegre

2022

R788d Marina, Ciravegna da Rosa.

Do catálogo ao acervo vivo de um artista : uma
experimentação pelo design estratégico / Marina
Ciravegna da Rosa. – 2022.

208 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio
dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Design, 2022.

“Orientadora: Profa. Dra. Debora Barauna.”

1. Arte. 2. Catálogo. 3. Catalogação. 4. Design
estratégico. 5. Metaprocessos. I. Título.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

MARINA CIRAVEGNA DA ROSA

**DO CATÁLOGO AO ACERVO VIVO DE UM ARTISTA:
Uma Experimentação Pelo Design Estratégico**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Aprovado em 08 de abril de 2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas – Universidade da Região de Joinville
(UNIVILLE)

Prof. Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer – Universidade do Vale do Rio dos Sinos
(UNISINOS)

Prof. Dr. Sergio Eduardo Mariucci – Universidade do Vale do Rio dos Sinos
(UNISINOS)

Dedico o percurso deste trabalho à minha mãe (*in memoriam*), que foi meu exemplo de empenho nos estudos e ao meu pai (*in memoriam*), que foi um designer, sem nunca o ter sido.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata pela possibilidade de ter feito este mestrado e, mais ainda, por ter produzido esta pesquisa em meio aos obstáculos que uma vida cotidiana apresenta (e que em dois anos parecem todos se esforçar para aparecer mais ainda). Meu marido, Eduardo, foi um grande parceiro nesta jornada do mestrado, e em nosso caminho já há 20 anos. Ele soube compreender meus momentos de isolamento e talvez merecesse o título de mestre, também, pois se prestou a me ouvir sobre a pesquisa constantemente, discutir alguns temas e me lembrar de descansar e me exercitar. Meus filhos Pedro e Clara estiveram sempre atentos aos meus movimentos e demonstraram orgulho pelo meu projeto várias vezes e acho que isso é até mais do que uma mãe de dois adolescentes pode esperar. Meus irmãos também acompanharam o processo, me ajudaram a revisar partes do texto e torceram muito, para que fosse um sucesso. Minha orientadora mereceria várias páginas de agradecimento, pois foi extremamente disponível e me desfiou e contribuiu muito em momentos distintos. Mas acredito que foi na nossa compreensão mútua e respeito pelo fato de sermos mulheres guerreiras, mães de família e profissionais, que agradeço mais. Foi muito significativo, para mim, poder contar com essa parceria. Ana Peña é muito mais do que uma das artistas convidadas para a pesquisa. É uma grande amiga, que me incentivou, sempre, e me ofereceu vários cafés nesta jornada, para me fazer companhia e aliviar um pouco a carga do cotidiano. Sou grata, a ela também, por ter aceitado, sem nem piscar, a participar desta pesquisa. Fernanda Borghetti Cantali me ajudou oferecendo a estrutura do atelier para alguns encontros e permitindo que a memória de sua mãe fosse homenageada nesta pesquisa. A Rogério Pessoa eu agradeço a coragem de se abrir durante as práticas, revelando suas reticências e hesitações, enriquecendo sobremaneira toda a pesquisa. Guilherme Meyer e Nadja Lamas exercitaram uma generosidade que excede o papel do professor ao participarem da minha banca de qualificação e me sugerirem caminhos de pesquisa que só me fizeram encontrar ainda mais perguntas, me mantendo, assim, sempre estimulada e confiante de que a pesquisa não acabou com este documento. Paulo Amaral, Vera Reichert, Silvia Brum e Regina Galbinsky são artistas e profissionais do meio da arte que me ofereceram relatos interessantes enquanto ainda estava no começo deste trabalho e me ajudaram a compreender, ainda mais, a visão sobre catálogo. Agradeço aos

pesquisadores do IBRAM envolvidos na plataforma Tainacan, Alexandre Feitosa e Amanda Oliveira por terem acolhido meus questionamentos também no início da pesquisa.

Sandra Echeverria me apoiou a fazer este mestrado desde o momento que manifestei a ideia de fazê-lo. E me possibilitou estar em contato com diferentes artistas, histórias e viagens virtuais que só enriqueceram meu repertório. Agradeço ao Grupo de práticas experimentais, e mais especificamente, Marcelo Vianna e Melissa Lesnovski pelas contribuições que me ofereceram, principalmente na fase das práticas III e IV. Victor Stephan é um dos meus colegas deste programa que sempre esteve disponível para um debate. Por fim, agradeço aos artistas que estão comigo no Acervo Vivo: Tita Macedo (a mais empolgada com esse mestrado), Silvia Azevedo (minha cliente mais antiga de catalogação), Dirce Fett, Claudia Cabeda, Delise Renck, Leila Knijnik, Lu Gaudenzi, Ita Stockinger e Lilian Camelli. Elas acabaram participando da pesquisa pela fertilização cruzada que ocorreu durante todo o processo.

Agradeço a todos os que não estão listados aqui, mas que passaram pela minha vida nestes dois últimos anos, contribuindo ou criando obstáculos. E principalmente à minha mãe (que teria participado intensamente das revisões do texto) e ao meu pai (que sempre pensou fora da casinha), que não estão mais conosco e a quem dedico esta pesquisa.

Não se assuste e não assuste os devires que a potência do experimentar produzem. O laboratório está em você. Experimente-o sem sair do lugar. Ande com o pensamento e percorra os afetos que lhe tocam ao pesquisar. Encontre um modo de expressão para percorrer essas passagens de sentido e, ao invés de prender-se nas constantes de uma linguagem guiada pelo padrão, insista nas variações que buscam um estilo. Não se está buscando algo já dado, deseja-se exatamente o que está sendo inventado. Siga na abertura para acolher as diferenciações que o pensamento produz com a experiência (FONSECA; NASCIMENTO; MARRASCHIN, 2012, p. 100).

RESUMO

Catálogo configura-se como um termo relativamente genérico no sistema da arte e à medida que é publicado passa a ser estático e temporal. Porém, a processualidade da catalogação permite um espaço para a abertura ao invés do fechamento do catálogo. O questionamento que motivou o estudo partiu da necessidade de compreender, pelo Design estratégico, o papel do catálogo, da catalogação e da narrativa no atelier de um artista. Portanto, o objetivo desta pesquisa é o de propor, pela experimentação em Design estratégico, práticas de catalogação que, ao promoverem situações de abertura, fomentem o artista e revelem o legado sociocultural. Para tanto, quatro modos construíram o método de pesquisa do estudo, esses são: o 1. modo problematizando; o 2. modo referenciando e conceituando através de uma pesquisa bibliográfica e documental posicionadas em tonalidades teóricas e conceituais do estudo; o 3. modo participando, que levantou questões por práticas de experimentação em Design estratégico, associadas à observação participante e revisão documental (física e digital) e o 4. modo interpretando, em que os resultados obtidos, levados a um nível de abstração, foram interpretados e discutidos. Três artistas plásticos participaram das experimentações propostas como espaços de abertura. Para Lou Borghetti foram propostas duas práticas de catalogação a partir do arquivo do atelier especulando em relação à participação do público através do Instagram. Ao final das práticas conseguimos catalogar 17 obras contando com informações enviadas por seguidores da rede social. Para Ana Peña foi proposta uma prática de elaborar um portfólio anotado com obras guardadas da artista para observar o seu processo de catalogação especulando sobre a construção de um legado. Foram catalogadas 178 obras da artista, que conseguiu visualizar, durante a prática experimental, a cronologia do seu trabalho e o seu legado. Para Rogério Pessôa foi proposta uma prática de catalogar seu trabalho tomando como base as fotos feitas por ele que estão na nuvem e as postagens no Instagram em um esforço especulativo para sensibilizar o artista em relação à possibilidade de fomento que a catalogação permite. O artista organizou mentalmente e esquematicamente os tipos de soluções plásticas que utiliza e criou uma solução enquanto realizava a prática experimental. Foram propostos três espaços que se abriram durante a pesquisa: os Espaços Relacionais (em que os movimentos dos *ethos* dos artistas são sintetizados), O

Espaço de ambivalência (em que as metaprocessualidade da experimentação em Design estratégico sinalizam suas aberturas) e os Espaços narrativos (em que os artefatos das experimentações se encontraram com os demais espaços). Nestes deslocamentos entre os espaços, se identificou o papel do designer estratégico como mediador entre a catalogação e o artista. A metaprocessualidade do Design estratégico, revelou que o acervo é vivo, ele está em constante movimentação em espaços relacionais e não é um fechamento, como o catálogo estático publicado. E a experimentação em Design estratégico abriu um espaço de ambiguidade no processo, permitiu uma postura de fluidez que fez sentido para os artistas e estimulou especulações entre as práticas de atelier, seus compromissos e a própria criação artística. A catalogação do Acervo vivo foi proposta como uma possibilidade de fomento para o artista e modo de revelar o seu legado sociocultural mediado pelo Design Estratégico.

Palavras-chave: experimentação em design estratégico; metaprocesso; catalogação; arte; catálogo.

ABSTRACT

Catalog is a relatively generic term in the art system and, as it is published, it becomes static and temporal. However, the cataloging process allows a space for opening instead of closing the catalog. The question that motivated the study came from the need to understand, through Strategic Design, the role of catalogue, cataloging and narrative in an artist's studio. Therefore, the objective of this research is to propose, through experimentation in Strategic Design, cataloging practices that, by promoting situations of openness, foster the artist and reveal the sociocultural legacy. For that, four ways built the research method of the study, these are: the 1. way problematizing; the 2. referencing and conceptualizing way through a bibliographical and documental research positioned in theoretical and conceptual shades of the study; the 3. participating mode, which raised questions about experimentation practices in Strategic Design, associated with participant observation and document review (physical and digital) and the 4. interpreting mode, in which the results obtained, taken to a level of abstraction, were interpreted and discussed. Three plastic artists participated in the experiments proposed as opening spaces. For Lou Borghetti, two cataloging practices were proposed from the atelier's archive, speculating in relation to public participation through Instagram. At the end of the practices we managed to catalog 17 works with information sent by followers of the social network. For Ana Peña, it was proposed a practice of elaborating an annotated portfolio with the artist's saved works to observe her cataloging process speculating on the construction of a legacy. 178 works by the artist were catalogued, who was able to visualize, during the experimental practice, the chronology of her work and her legacy. Rogério Pessôa proposed a practice of cataloging his work based on the photos he took in the cloud and the posts on Instagram in a speculative effort to sensitize the artist to the possibility of promotion that cataloging allows. The artist mentally and schematically organized the types of plastic solutions he uses and created a solution while carrying out the experimental practice. Three spaces were proposed that opened up during the research: the Relational Spaces (in which the movements of the artists' ethos are synthesized), The Space of ambivalence (in which the metaprocessuality of experimentation in Strategic Design signal its openings) and the Narrative Spaces (in which the artifacts of the experiments met with the other spaces). In these displacements between spaces, the role of the

strategic designer was identified as a mediator between cataloging and the artist. The metaprocessuality of Strategic Design revealed that the collection is alive, it is in constant movement in relational spaces and is not a closure, like the static published catalog. And the experimentation in Strategic Design opened a space of ambiguity in the process, allowed a fluid posture that made sense to the artists and stimulated speculations between the studio's practices, its commitments and the artistic creation itself. The cataloging of the Acervo vivo was proposed as a possibility of promotion for the artist and a way to reveal his sociocultural legacy mediated by Strategic Design.

Key-words: experimentation in strategic design; metaprocess; cataloging; art; catalogue.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de inventário.....	46
Figura 2 - Ficha de catalogação	51
Figura 3 - Exemplo de ficha técnica com alocação em formato de planilha eletrônica	52
Figura 4 - Catalogação estática.....	53
Figura 5 - Catalogação dinâmica.....	54
Figura 6 - Vistas de instalação de painéis usados por Aby Warburg para ilustrar sua série de palestras	62
Figura 7 - Ilustração de uso do Portfólio Anotado no projeto do <i>Photostroller</i>	69
Figura 8 - Obra desconhecida de Lou Borghetti.....	98
Figura 9 - Texto da postagem realizada no Instagram em agosto de 2021	99
Figura 10 - Texto com as respostas da postagem da Figura 9	99
Figura 11 - Obras da série Cartografia missioneira.....	101
Figura 12 - Frente e verso da tela ACLM00088	102
Figura 13 - Reprodução da matéria do jornal Correio do Povo de 26 de agosto de 1997	103
Figura 14 - Convites das exposições em Porto Alegre e Bento Gonçalves	104
Figura 15 - Texto da postagem realizada no Instagram em janeiro de 2022	105
Figura 16 - Catálogo e Portfólio de Ana Peña	110
Figura 17 - Exemplo de Ficha técnica elaborada para a prática experimental	111
Figura 18 - Exemplo de materiais que compõe o clipping da artista	112
Figura 19 - Exemplo de Ficha técnica encaminhado para revisão da artista	113
Figura 20 - Ficha técnica com registros de atualizações e correções.....	116
Figura 21 - Exemplo da ficha técnica da prática com destaque para a série	117
Figura 22 - Registro da prática experimental com obras de 1991 a 1993.....	119
Figura 23 - Registro da prática experimental com obras de 1994 a 1999	120
Figura 24 - Visão da artista no decorrer da prática experimental.....	121
Figura 25 - Registro da prática experimental com obras de 1991 a 2007	121
Figura 26 - Folha com registro da primeira exposição, em 1991.....	125
Figura 27 - Ficha técnica da obra 'Sonho, 1998'	126
Figura 28 - Exemplo de Ficha técnica preenchida durante a prática.....	129
Figura 29 - Exemplo de ficha técnica elaborada para a prática experimental	134

Figura 30 - Etiquetas com QR Codes afixadas pelo artista.....	137
Figura 31 - Postagem no Instagram com a mesma narrativa do catálogo	138
Figura 32 - Exemplo de Ficha técnica com narrativa, clipping e link externo	139
Figura 33 - Exemplo de página da loja virtual em www.artepessoa.com.br	140
Figura 34 - Mapa da presença digital de Rogério Pessôa.....	142
Figura 35 - O início de uma categorização.....	145
Figura 36 - Artista em seu espaço de hesitação, ao enumerar as soluções	146
Figura 37 - Solução 'presa na parede' com um fundo.....	149
Figura 38 – Rogério Pessôa fixando uma Ficha técnica na solução 'presa na parede'	150
Figura 39 - Ficha técnica da obra 'sem título, 2001' da série Manguê suor e lágrimas	151
Figura 40 - Postagem no Instagram com a obra 'sem título, 2001' da Figura 41	151
Figura 41 - Catalogação em andamento, utilizando de duas paredes e mesas	152
Figura 42 - Artista simulando a solução atual para 'parede fixa'	153
Figura 43 - Artista simulando a nova solução para 'parede fixa'	154
Figura 44 - Ficha técnica da obra 'Homem, 2000'.....	155
Figura 45 - Ficha técnica da obra 'Vila dos olhos fechados, 2021'	156
Figura 46 - Hesitação para designar este espaço.....	157
Figura 47 - Postagem no Instagram da obra 'Homem em chamas'	158
Figura 48 - Visão panorâmica da sala após a Prática Experimental IV.....	159
Figura 49 - Cubo	161
Figura 50 – Parede fixa	161
Figura 51 – Parede móvel	161
Figura 52 - Suspensa	161
Figura 53 - Suporte	161
Figura 54 – O nada	161
Figura 55 - Modulares	161
Figura 56 - Fogo.....	161
Figura 57 - Água.....	161
Figura 58 - Eu.....	161
Figura 59 - Metaverso	161
Figura 60 - Sem categoria.....	161
Figura 61 - Diagrama dos Espaços Relacionais.....	168

Figura 62 - Espaços Relacionais de Lou Borghetti.....	169
Figura 63 - Espaços Relacionais de Ana Peña	170
Figura 64 - Espaços Relacionais de Rogério Pessôa	171

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Ana Peña durante a Prática experimental III.....	108
Fotografia 2 - Duas obras da série Torneiras emolduradas na casa da artista	115
Fotografia 3 - Ana Peña observando as fichas técnicas	123
Fotografia 4 - Clipping da exposição de formatura da turma de 1994.....	124
Fotografia 5 - Ana Peña registrando os anos das exposições	127
Fotografia 6 - A artista, pensativa e deslocada em um <i>ethos</i> só seu	128
Fotografia 7 - Rogério Pessôa durante a Prática experimental IV.....	132
Fotografia 8 - O artista desenhando as soluções: 'cubo', 'presa na parede', 'suspensa', 'com suporte' e 'o nada'.....	147
Fotografia 9 - Solução 'presa na parede' com uma haste mais longa.....	148

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tipos de elenco de obras	22
Quadro 2 - Tripé produção-distribuição-consumo	36
Quadro 3 - Dinâmicas do Sistema da arte.....	38
Quadro 4 - Dimensões do Sistema da arte	39
Quadro 5 - Percepções da expressão 'carreira artística'	42
Quadro 6 - Noção de documento nos três campos	44
Quadro 7 - Diferenciações e aproximações da Experimentação em design	66
Quadro 8 - Comparação das fases de pesquisa em ciência, pesquisa em arte e arte puramente intuitiva	67
Quadro 9 - Exercício de comparação entre os tipos de pesquisa	67
Quadro 10 - Recursos do portfólio anotado	70
Quadro 11 - Nível de abstração, por autor, das anotações no portfólio anotado	71
Quadro 12 - Comparativo da compreensão do termo portfólio anotado.....	73
Quadro 13 - Nomenclaturas do design e patrimônio cultural	79
Quadro 14 - Relação entre os artefatos e o uso na prática experimental	159

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 REFERENCIAL TEÓRICO E EMPÍRICO	35
2.1 Sistema da arte e Carreira de artista	35
2.2 Disciplinas de documentação	43
2.3 Etapas para uma catalogação	47
2.3.1 Seleção	47
2.3.2 Arrolamento.....	48
2.3.3 Fotografia das obras	48
2.3.4 Registro.....	50
2.3.5 Alocação.....	52
2.3.6 Catalogação como macro ações	53
2.4 Arquivo de atelier	55
2.5 Experimentação em Design Estratégico	65
2.6 Portfólio anotado	68
2.7 Valorização dos Bens Culturais	74
2.8 Relações do Design com a Temporalidade e a Narrativa	79
3 MÉTODO E PESQUISA	85
3.1 Modo Problematizando	86
3.2 Modo Referenciando e Conceituando	88
3.3 Modo Participando	89
3.3.1 Lou Borghetti	91
3.3.2 Ana Peña.....	91
3.3.3 Rogério Pessôa.....	92
3.4 Modo Interpretando	94
4 EXPERIMENTAÇÕES	97
4.1 Lou Borghetti	97
4.1.1 Prática experimental I: Evento misterioso	98
4.1.2 Prática experimental II: Cartografia missioneira	100
4.1.3 Achados parciais	107
4.2 Ana Peña	108
4.2.1 A preparação.....	109
4.2.2 A catalogação.....	112

4.2.3 Prática experimental III: Legado.....	118
4.2.4 Achados parciais	129
4.3 Rogério Pessôa	132
4.3.1 A preparação.....	133
4.3.2 A catalogação.....	134
4.3.3 Prática experimental IV: Fomento	143
4.3.4 Achados parciais.....	159
4.4 Efeitos colaterais.....	163
5 DIGRESSÕES.....	166
5.1 Espaços Relacionais.....	166
5.1.1 Lou Borghetti	169
5.1.2 Ana Peña.....	169
5.1.3 Rogério Pessôa.....	170
5.2 Espaço ambivalente.....	174
5.3 Espaços narrativos	179
6 (IN)CONCLUSÕES	187
REFERÊNCIAS.....	190
APÊNDICE A – TIPOS DE COLETÂNEAS	199

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é parte do meu deslocamento de uma profissional pragmática, que sempre trabalhou com o desenho de processos (com uma formação em Processamento de Dados) para uma pesquisadora em Design desenvolvendo um outro olhar a respeito de processos enfatizando a experimentação em Design estratégico. Este percurso, que continuará, eu acredito, me acompanhando por muito tempo, proporcionou uma grande mudança na forma de ver e interpretar a minha realidade posta. Ou o que eu conhecia como realidade. Nesta jornada precisei da coragem de me lançar em práticas especulativas, à mercê das vicissitudes, questionando metodologias e conceitos, e em constante batalha com minhas próprias resistências, lacunas e medos. A escrita deste trabalho em primeira pessoa reflete tanto o caráter autopoietico como o simpoiético¹ desta construção, em que fertilizações cruzadas entre os participantes da pesquisa e a pesquisadora foram estimuladas e vivenciadas nas experimentações propostas. Minha intenção é contar uma história, uma bricolagem² entre: observação participante, experimentação em Design estratégico e autoetnografia³. Situo a pesquisa no atelier de três artistas plásticos gaúchos (Ana Peña, Lou Borghetti e Rogério Pessôa)⁴. Vejo na abertura possibilitada pela experimentação em Design estratégico, uma

¹ O termo *poiesis* é oriundo da biologia (do grego, significando criação). Varela, Maturana e Uribe apresentam, em 1974 o termo *autopoiesis* para definir o organismo que produz a si mesmo: é, ao mesmo tempo produto e produtor (MATURANA; VARELA, 2001). E que Donna Haraway (2016) expande com o termo *simpoiesis* afirmando que a produção não ocorre de forma isolada pensando os saberes como localizados, mas que há uma multiplicidade tal de conhecimentos compartilhados e conectados em uma rede que possui uma capacidade limitada de tradução: é um fazer-com, não um fazer a si mesmo.

² Bricolagem, aqui entendida como uma construção aparentemente improvisada com elementos que foram sendo recolhidos que vão se agenciando durante o processo de pesquisa e de escrita, um compor, com colagens, invenções, reinvenções e auto invenção (KASTRUP, 1999; FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012). Nas palavras da pesquisadora Sylvie Fortin (FORTIN; MELLO, 2009, p. 78), são “[...] elementos vindos dos horizontes múltiplos, o que está longe de ser um sincretismo efetuado simplesmente por comodidade. Os empréstimos são aqui pertinentes e integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo”.

³ A autoetnografia é um recurso utilizado em pesquisas de artistas investigando sua própria prática artística. No caso desta pesquisa, não sou o objeto de investigação, mas fui profundamente afetada e alterada por ela, sendo um dos elementos da bricolagem simpoiética.

⁴ Os motivos da escolha destes três artistas serão elucidados no capítulo da Metodologia.

aproximação das práticas situadas⁵, fluidas e experimentais de ambos os campos (pesquisa em Design estratégico⁶ e pesquisa em Arte⁷).

E por que arte, além do Design estratégico? Em 2018 fui trabalhar no atelier da artista plástica Lou Borghetti⁸ onde dei início à catalogação de sua extensa obra⁹. No período de um ano e quatro meses, parte do trabalho foi a catalogação das telas existentes no atelier, fazendo a fotografia em alta resolução e compilando uma planilha com os dados¹⁰ de cada obra (cerca de 250 telas)¹¹. Depois iniciamos a catalogação das obras já vendidas. Para isso contávamos com alguns registros feitos à mão, notas com as dimensões e valores, mas sem informações da obra, em si (o que dirimia as dúvidas era a memória da artista a respeito de cada comprador e situação envolvida na transação). A partir de maio de 2019 veio o diagnóstico de um tumor maligno que estava se espalhando pelo corpo dela, se seguiram cirurgias, quimioterapias e demais tratamentos e ela veio a falecer em abril de 2020, na companhia de sua única filha¹². Um de seus desejos finais, expresso à filha, foi o de que déssemos continuidade à catalogação, que seguimos fazendo desde maio de 2020. Já são mais de 1800 trabalhos catalogados (a maioria são pinturas, monotipias e gravuras em papel e estão no atelier, que tem sido mantido intacto). E foi ao dar continuidade à catalogação, agora sem a presença da artista para me contar as histórias que envolviam a pesquisa que ela realizou para cada série, cada projeto, que me dei conta de que estava elaborando um catálogo de suas obras,

⁵ Não adoto a ideia de contexto, mas sim a de situação, pois contexto impõe um ponto final arbitrário (MEYER, 2019b) e situação tem a “[...] habilidade de nos fazer pensar, não somente reconhecer algo que se supõe que está ali” (MEYER, 2019b, p. 426, tradução nossa).

⁶ A pesquisa em Design, a experimentação em Design estratégico, e o próprio Design estratégico, serão melhor situados adiante, mas a abordagem desta pesquisa compreende “[...] que os atores em jogo (suas identidades e interesses) são diferentes, controversos e que tal condição gera um campo de tensões fundamental para a criação” (MEYER, 2018, p. 42).

⁷ Ver em Frayling (1993) a diferenciação entre pesquisa em arte e a pesquisa em design, em Adrian Forty (2007) exemplos da diferenciação entre arte e design. Em Zamboni (2012) uma caracterização lógica e organizativa da pesquisa em arte com distinções entre ciência, arte e arte puramente intuitiva.

⁸ Nascida em Chapada (1954), no Rio Grande do Sul, e se mudou para Porto Alegre, com a família, onde desenvolveu sua carreira como artista até seu falecimento em 2020.

⁹ Nos conhecemos enquanto cursávamos a graduação em Design de produto da Unisinos (iniciada em março de 2018) e eu me ofereci para ser sua estagiária em uma aula em que ela se queixava da dificuldade em manter o catálogo atualizado (eu não tinha nenhuma experiência no assunto).

¹⁰ A tipologia correta seria ‘metadados’, pois os dados da obra são os que estão registrados no verso ou embaixo desta. Os metadados são dados que referenciam os dados. Mas não é uma tipologia usual no Sistema da arte.

¹¹ Embora as 250 telas estivessem catalogadas na planilha, havia uma constante sensação de frustração de que o catálogo delas não estava pronto. Pelo menos semanalmente era necessário retornar à planilha e alterar alguma informação.

¹² Fernanda Borghetti Cantali, que é doutoranda e docente de Direito na Unisinos.

mas que havia um ponto obscuro¹³, uma alavanca: a processualidade da catalogação. Vilém Flusser (2018) usa a metáfora da alavanca para articular que nunca mais se olhará para um material que possa vir a ser uma alavanca da mesma forma, depois de ter compreendido o funcionamento desta, da mesma forma como o catálogo, e sua catalogação pode passar a ser compreendida de uma nova maneira. E a partir desta inquietação, encontrei a direção deste projeto, ainda sem um problema claro de pesquisa, mas com a necessidade de compreender, pelo Design estratégico, qual o papel do catálogo, destas narrativas e da catalogação no atelier de um artista.

Existem várias maneiras e objetivos para catalogar objetos, coleções, livros, pensamentos e projetos. No Sistema da arte¹⁴, um dos entendimentos é de que a catalogação é um processo para elaborar o catálogo (TEJO *et al.*, 2018). A biblioteconomia, a arquivologia e a museologia possuem padrões, técnicas e olhares distintos em relação à catalogação e às etapas comuns às três disciplinas para esta mesma finalidade.

Catálogo se configura como um termo relativamente genérico e utilizado de maneira ampla, sem uma acuracidade necessariamente declarada. Isso permite uma certa confusão em torno do termo. Muitas vezes é usado apenas como sinônimo de catálogo de exposição, catálogo de acervo sem o adjetivo que o qualificaria ou distinguiria. Há algumas diferenciações esquemáticas que podem ser adotadas entre os formatos que apresentam o trabalho de um artista ou acervo em uma exposição, uma instituição ou de um colecionador privado. No Quadro 1 no Apêndice A Tipos de coletâneas, cada um deles é explorado em suas características e possibilidades de registro, de catalogação.

¹³ Ver as discussões sobre pontos obscuros e coisas negligenciadas “*neglected things*” em Puig de la Bellacasa (2011).

¹⁴ Mais adiante ofereço uma ampliação da compreensão do ‘Sistema da arte’ que, brevemente, pode ser compreendido como a cadeia de trabalho da cena da arte e suas relações entre os indivíduos, as organizações e o poder público (TEJO *et al.*, 2018)

Quadro 1 - Tipos de elenco de obras

Formato	Totalidade	Objetivo geral
Catálogo	Elenco de todo o trabalho do artista	Organização do trabalho
Portfólio	Coleção específica dos trabalhos do artista	Submissão a aprovação
Catálogo de exposição	Elenco parcial de uma exposição	Guiar a relação do público com a exposição
Catálogo <i>raisonné</i>	Elenco das obras e histórico das exposições e documentos	Identificar e informar a procedência das obras do artista
Livro de artista	Obra de arte em que o artista tende a ser o autor	Suporte de experimentação artística
Inventário	Levantamento por ordem de entrada	Identificar as obras que compõem o acervo
Catálogo geral do acervo do museu	Publicação do inventário de uma instituição	Divulgar para a sociedade

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

À medida que é publicado¹⁵, um catálogo passa a ser estático e temporal, se congela como um catálogo de acervo ou de exposição ou outro formato curatorial. Este pode receber uma nova versão e publicação à medida que o artista estende seu trabalho, realiza nova exposição com outra linha curatorial ou que se recuperam mais registros históricos. A catalogação, neste contexto editorial, é considerada uma atividade com início, meio e fim, com a geração do arquivo para publicação como entrega final.

O catálogo é uma das ferramentas do *ethos*¹⁶ do artista em seu atelier. As informações que o compõem (principalmente a Ficha técnica¹⁷) são necessárias a cada relacionamento que o artista venha a estabelecer com qualquer um dos atores do ecossistema da arte. Escolhi situar em *ethos*, além de sistema ou ecossistema, pois estas duas me parecem formas de sistematizar um conhecimento sobre os relacionamentos, de tornar tangível, algo que efetivamente, não o é. Representar um ecossistema parece delimitante, circunscrevente, como que pronto para ser compreendido. E talvez em muitas situações ajude em um mapeamento de contexto. Mas sou mais afeita à noção de situação do que de contexto; à noção de que o artista está em seu *ethos*, no atelier, de que o galerista também tem o seu *ethos*, na

¹⁵ As mídias podem ser as mais variadas: livros, sites, arquivos .PDF (*portable document format*), publicações em redes sociais, outras mídias digitais, planilhas, tabelas, cadernos, livros-tombo ou apostilas, por exemplo.

¹⁶ *Ethos* aqui utilizado no conceito original grego *êthos* como o modo particular de nossa existência, como organizamos nossa casa, nosso território ou habitat e também em relação à noção de cuidado de Puig de la Bellacasa (2011).

¹⁷ Fotografia da obra, título, ano, técnica, dimensões e, opcionalmente, série e, às vezes, valor de mercado.

galeria, e o encontro dos dois, seja no atelier, ou na galeria, promove um deslocamento dos dois para um terceiro *ethos*, num movimento de conexões e desconexões em que os dois terão que abrir um espaço para negociação. E esta conexão temporária e única pode não ser representada em um ecossistema. Devido aos fluxos e movimentos deste ecossistema, o que circula, mais do que a obra de arte, é a informação sobre a obra, em si. Estas informações da Ficha técnica, a fotografia em alta resolução e o currículo são os requisitos mínimos para a participação em editais de exposição, para a representação por galerias, entrevistas sobre seu trabalho e outras interfaces no chamado Sistema da arte, como a elaboração de um portfólio ou site do artista.

Parece tarefa básica, manter um catálogo atualizado: elaborar uma planilha eletrônica com uma foto miniatura da obra, as informações da Ficha técnica como colunas. Talvez mais uma coluna para informar se a obra está no atelier, se está consignada ou foi vendida; e também uma para o valor da obra. Usualmente, nomear as fotografias das obras com as informações das planilhas 'nome-da-obra-ano-técnica-dimensões', é mais um recurso utilizado como uma tentativa¹⁸ de usar o sistema de arquivos do computador como forma de gestão de acervo. Tomemos por exemplo a movimentação hipotética de uma obra que será consignada a uma exposição. Após a escolha, se sucederão (não necessariamente nesta ordem): a alteração da localização ou status da obra na planilha catálogo, a movimentação (ou cópia) da fotografia da obra para outra pasta no computador (intitulada 'obras consignadas', por exemplo), a elaboração de um texto conceitual¹⁹ e a geração do documento da Ficha técnica para ser enviada. Finda a exposição (ou vendida a obra), não necessariamente este processo se desfaz na planilha e nem os registros da exposição (clipping, mídias sociais – se forem coletados) são atrelados à obra em si (estarão na pasta da exposição, ou ainda uma outra pasta, específica para *clipping*). Sim, estes são dos recursos disponíveis e bastante utilizado nos ateliers, galerias e instituições de arte²⁰. O catálogo em forma de planilha é apenas um

¹⁸ Friso o termo 'tentativa', pois os sistemas de arquivos dos sistemas operacionais têm entre seus objetivos armazenar e indexar, mas não o de fazer gestão.

¹⁹ Quando há a necessidade de o artista elaborar um texto conceitual da obra (que terá o seu conteúdo e formato alterados a cada edital - de acordo com a proposta e aumentando o diminuindo número de laudas), este costuma ser armazenado na pasta da exposição ou edital, não próximo da obra (o que força o artista a se lembrar da exposição para recuperar o texto e modificá-lo para a próxima).

²⁰ E constantemente me foi oferecida (por outros artistas ou gestores culturais) como solução para a questão da catalogação nesta pesquisa.

recurso bidimensional (linhas e colunas) para tentar abarcar a vida de várias obras e enquadrá-las em suas células retangulares. E, visto desta forma, como uma planilha, uma tarefa, não se torna suficiente para atender à dinâmica de um atelier e ao registro da história. Para alguns profissionais do Sistema da arte, esta é uma tarefa pontual: criar esta planilha, organizar as fotografias e o catálogo é dado como pronto (não um processo de longo prazo e recursivo).

A catalogação é responsabilidade do artista (TEJO *et al.*, 2018), mas percebo a catalogação sendo vista como uma série de tarefas objetivas e individualizadas - considerada como uma atividade pontual e burocrática - que desviam o artista de sua subjetividade²¹. Ele pode dividir a tarefa com um assistente, com uma galeria, mas ainda assim, é dele que partem as informações. E ele também recebe de volta, através dos agentes do Sistema da arte, alguns documentos importantes, como a crítica²², o texto do curador, ou da imprensa. Esses materiais podem ser reunidos no atelier e começam a fazer parte da documentação²³ com o conjunto de depoimentos e críticas sobre o legado da obra do artista, os comentários sobre suas obras pelo público, as trocas de mensagens com os galeristas, *marchands*²⁴ e colecionadores. Este conjunto documental de um artista também é conhecido como Arquivo de atelier²⁵ e são alguns dos elementos ou informações que fazem parte da rotina de um atelier.

Assim como a analogia da dobradiça utilizada por Meyer (2018a) que passa a ser percebida no sistema de abrir e fechar uma porta, apenas quando denota um mal funcionamento²⁶, o catálogo (o elenco estático do acervo, ou a planilha do catálogo) se torna um entrave quando dificulta os processos e relacionamentos do artista em seu *ethos*. Ao discutir protótipos, Meyer (2018b) sinaliza essa qualidade

²¹ Este desvio de sua subjetividade é um relato frequente nos ateliers e até uma forma de justificativa por não estarem fazendo a catalogação.

²² Há também a Fortuna crítica, que seria o conjunto de textos de valor acadêmico sobre seu trabalho.

²³ Documentação tomada como uma forma ampla de compreensão da informação agrupada em relação a um assunto, mas não limitada a documentos físicos e presentes (SMIT, 1987).

²⁴ *Marchand* é um tipo de prestador de serviços que intermedia (agencia) as negociações do artista.

²⁵ Segundo o *Artists Studio Archives* (GENDRON *et al.*, 2016), um arquivo de atelier é formado pelos documentos que evidenciam o trabalho como artista. Antigos *sketchbooks*, fotografias e vídeos do trabalho, e-mails ou outras correspondências com galerias, colecionadores, museus. Também podem fazer parte os registros financeiros de vendas ou de materiais usados para o trabalho. E podem estar dispersos em vários lugares.

²⁶ Essa analogia refere-se ao princípio da pontualização de John Law (1992) *apud* Meyer (2018a) e será discutida no Capítulo 5.

de fechamento (de estabilização ou pontualização)²⁷. E essa também é a questão do catálogo: ele vem sendo considerado no Sistema da arte como o fim de um processo, pois na catalogação para a publicação do catálogo estático reside uma característica de fechamento, de conclusão.

Mas o catálogo, como compreendido nesta pesquisa, não é, de fato, estático, a cada nova obra, a cada nova movimentação no acervo, nova publicação de críticos ou editoriais especializados, e postagens em mídias sociais ele é alterado²⁸, pois está inserido em um ecossistema, não em um sistema fechado. As notas no jornal sobre a publicação de um catálogo estático, em si, já modificam o catálogo de volta em uma recursividade distante da característica de finitude pretendida inicialmente. É, portanto, o reflexo de um acervo que está vivo, um acervo vivo. Há uma recursividade evolucionária, uma movimentação (no tempo e no espaço) do acervo que o próprio substantivo comum – catálogo – nega. Nesta pesquisa assumo a premissa de que ele se mostra vivo, contínuo e recursivo. Mesmo que o artista já tenha falecido, a obra segue a sua própria vida, ela tem uma materialidade que constrói sua própria imaterialidade²⁹.

Por esta linha de pensamento proponho a abertura da catalogação ao invés do fechamento do catálogo, assim como Meyer (2018b) propôs a abertura da prototipação ao invés do fechamento do protótipo. É a protótipo que se refere o trecho selecionado a seguir, mas – em um recurso apropriativo de reflexão - se poderia substituir a palavra protótipo pela palavra catálogo:

[...] o *protótipo* é fim, aquilo que sai ou resulta do processo. Ele incorpora um universo de relações o tornando uma unidade. Não é preciso dizer que aquilo que o *protótipo* encerra é restrito a uma compreensão definida do problema. (MEYER, 2018b, p. 2, grifo nosso).

²⁷ Meyer (2018b) aborda a perspectiva do seu "caráter último primeiro" de um protótipo, como o encerramento de um processo que a entrega do protótipo enseja.

²⁸ Antes da disseminação dos computadores pessoais, os artistas tomavam nota em cadernos ou fichas catalográficas. Esses métodos analógicos também permitiam a continuidade das entradas como compreendido em um acervo que segue recebendo acréscimos. No ambiente digital, com o catálogo gerado por aplicativos como planilhas eletrônicas ou programas próprios, pode-se mantê-lo atualizado e publicado em um site, por exemplo.

²⁹ Uma obra de arte material (como uma pintura, por exemplo) pode possuir características tanto imateriais quanto intangíveis. Sua imaterialidade é expressa na própria abstração da representação de sua subjetividade em um material e a intangibilidade pode ser percebida na dificuldade em contabilizar, por exemplo, o quanto uma obra de arte modificou um espectador ou o próprio artista.

Em um texto anterior Meyer (2018) já aponta para o aspecto unitário e a estabilidade do protótipo como ações de controle do designer e a mitigação de riscos, bem como a entrada na fase de produto, findando um processo. No caso do Sistema da arte é como finalizar uma curadoria, pinçar um excerto da produção do artista e considerar aquela perspectiva como finita³⁰. A processualidade de atualização do catálogo permite um espaço de abertura. Não é apenas de coleta e inserção de informações, mas de um terceiro *ethos*³¹ de mediação entre os atores híbridos³². É um momento - ou um movimento no tempo e espaço - que pode fomentar uma atividade de tradução dos documentos ou imagens para palavras. E estas passam por uma curadoria, carregada de significados pessoais, pois a escolha das palavras, por si só, já traz consigo valores e crenças do agente. Bem como as ações de selecionar, analisar, organizar e divulgar a informação (SMIT, 1987). O catálogo exerce uma agência sobre os atores do Sistema da arte, modificando-os através desta interpretação curatorial, do nível de conhecimento que oferece, da sua recursividade ou inserção no contexto de uma exposição.

O direcionamento de catalogação que esta pesquisa assume é de que as ferramentas e modos de operação já estão à disposição do artista³³, e que embora o catálogo tenha um caráter concreto, tangível e material, pode ir além da demanda clássica do Sistema da arte (de ter sempre os dados à disposição) e ir no sentido de compreender que a catalogação gera um patrimônio intangível. E pode revelar o legado do Arquivo de atelier, aprimorando as possibilidades de fomentar a criatividade e enriquecer o patrimônio sociocultural.

A partir destes pontos levantados, comecei a problematizar como eu poderia deslocar³⁴ a processualidade de gerar um catálogo para uma metaprocessualidade da catalogação pelo Design estratégico e revelar o caráter vivo do acervo.

O Design estratégico, na proposta de Zurlo (2010, p. 1), é “Um sistema aberto que inclui diversos pontos de vista, modelos interpretativos articulados e várias

³⁰ Se faz interessante uma pausa para a etimologia de ‘finito’, na filosofia grega: πέρας («limite»), o que é completo, porque conduzido a um fim, tal que a forma, ordem, harmonia e beleza, ou seja, o que é perfeito por que ‘não falta nada’ (No original: “[...] ciò che è completo perché condotto a termine, ciò che ha forma, ordine, armonia e bellezza e quindi ciò che è perfetto perché ‘non manca di niente’”) (FINITO, [2022?]).

³¹ Sobre a relação entre os artistas e seu deslocamento entre os *ethos*, ver (HANNULA; SUORNATA; VADÉN; 2005) no capítulo 2.3.1 *Ethical encounters*.

³² Para melhor compreensão sobre os atores híbridos, ver (MEYER, 2018a)

³³ Para mais detalhes sobre estas ferramentas, ver (AMROSE-SMITH *et al.*, 2016)

³⁴ Ver mais sobre deslocamento metaprocessual no Design estratégico em (FRANZATO, 2014)

perspectivas disciplinares” e busca uma significação, um sentido para o usuário, cliente, indivíduo ou comunidade que venha se beneficiar do resultado dentro deste processo coletivo e interativo. Considerando, portanto, que design significa dar sentido às coisas (VERGANTI, 2012), “[...] que é a dimensão de valor para alguém” (ZURLO, 2010, p. 2), se faz necessário ressaltar que estes efeitos serão diferentes dependendo dos papéis dos atores no ecossistema, levando em consideração a

[...] dimensão situada (dependente da operacionalidade dos objetivos e das circunstâncias da ação); a capacidade de habilitar, com as próprias capacidades, um processo de diálogo entre vários atores; a exigência em satisfazer necessidades diferentes obtendo resultados (reconhecidos) de valor (ZURLO, 2010, p. 1).

A catalogação, portanto, transcende, transforma o nível de conhecimento inicial do catálogo, possibilitando uma abertura para esta criação de valor. Há uma mudança de situação, estratégia e significado, quando se amplia o processo de catalogar uma Ficha técnica para a catalogação do legado do Arquivo de atelier. É a partir deste tipo de catalogação que se evidencia o deslocamento para a metaprocessualidade³⁵ “[...] com um processo de infraestruturação de relações e colaborações contínuas e de longo prazo” (FRANZATO, 2017, p. 102).

Há um enfoque do design sendo deslocado do projeto para o enredo do processo projetual com os demais processos (FRANZATO, 2017) e o conjunto de relações que os ecossistemas em si desenvolvem (BENTZ; FRANZATO, 2016) e manter o Acervo vivo³⁶, passa a ser mais do que um projeto, mas um metaprojeto, em que o Design estratégico pensa, não só sobre a obra e a processualidade de sua catalogação, mas sobre como pensar a criação de sentido possível a partir do legado do artista. A catalogação é constante e ocorre, também, afetada pela interação dialógica³⁷ entre os atores do Sistema da arte, o designer e, citando Meyer (2019) à evolução da compreensão da situação e as novas estratégias necessárias.

³⁵ “Do design para o metadesign não muda a natureza projetual do processo, mas muda primeiramente o nível e matéria da ação projetual, logo muda seu resultado. O metadesign não visa ao desenvolvimento de novos produtos finitos” (FRANZATO, 2014, p. 4).

³⁶ Passo a grafar Acervo vivo com letra inicial maiúscula, pois passou a ser um substantivo próprio, para mim. Ele tem seu próprio conceito a ser elaborado, defendido e certamente revisto nesta dissertação.

³⁷ Ezio Manzini sugere uma abordagem dialógica, em que os vários interlocutores interagem, trazendo suas ideias, definindo e aceitando suas responsabilidades. Manzini enumera que a cultura de design engloba “[...] os valores, as visões e os critérios de qualidade que emergem do emaranhado de conversas que ocorrem durante as atividades de design” (MANZINI, 2016, p. 54, tradução nossa). Ver mais sobre o Design estratégico e as relações dialógicas em Manzini (2016)

A catalogação do Acervo vivo, compreendida como uma metaprocessualidade habilitada pelo Design estratégico, abre espaço para que a prática artística encontre apoio em funções arquivísticas e que estas funções ofereçam uma habitação para um arquivo que já existe, no mero ato de assinar a obra. O Design estratégico, através da experimentação em Design estratégico, pode advir deste espaço, estimulando especulações entre o estabelecimento de práticas processuais, os contextos relacionais dos compromissos com seus arredores e a criação artística. Sem a pretensão de construir algo com fins concebidos antecipadamente, mas dar prioridade ao processo ao invés da transitividade dos meios e fins. Com restrições a serem superadas através da descoberta de micro soluções pela tentativa e erro em um processo de mediação contínua sem plataformas pré-definidas (DESERTI; RIZZO, 2014).

Considerando a reflexão proporcionada ao artista sobre sua própria processualidade³⁸, as práticas situadas de cada atelier, os múltiplos *ethos* de cada artista e, com a percepção de que o fomento à criatividade sociocultural é insumo³⁹ para o próprio Design estratégico, proponho, neste estudo a experimentação em Design estratégico⁴⁰ como um caminho capaz de revelar o caráter de abertura, metaprocessualidade e fluidez da processualidade da catalogação, potencializando o catálogo como um ente vivo, ou seja, um acervo vivo.

Uma das minhas maiores preocupações era a de criar um espaço para práticas experimentais que respeitasse as idiossincrasias, o modo subjetivo e experimental dos artistas, e que eu pudesse ir modificando as práticas (e me modificando como pesquisadora) à medida que a situação fosse se revelando. Por isso escolhi a experimentação em Design estratégico como o palco da discussão (não como uma metodologia prescritiva). Pois a experimentação atua nessa perspectiva metaprocessual, com a aceitação do pensamento desestruturado e

³⁸ A processualidade do artista pode ser considerada como interior ao projeto: uma reflexão na ação (SCHÖN, 1983; REYES, 2012).

³⁹ Reflete sobre o projeto do acervo e suas ligações exteriores: princípio da exterioridade (REYES, 2012).

⁴⁰ Até a versão 68 desta pesquisa, ou seja, ainda depois da banca de qualificação (que foi a versão 52), o Portfólio anotado, de Gaver e Bowers (2012) dividia com a experimentação em Design estratégico o protagonismo na pesquisa. Porém passei a compreender o Portfólio anotado, assim como o Atlas *Mnemosise* de Warburg como ferramentas visuais para apoiar a metodologia. E estes serão detalhados no Capítulo 2.

fluido e a especulação através de artefatos, tendo o Design estratégico como uma abordagem teórico-metodológica⁴¹.

O deslocamento de que trato, aqui, não tem grandes pretensões, talvez não exista separação de termos catálogo e catalogação, ou entre a documentação (Arquivo de atelier), a narrativa sobre as obras e os processos de catalogação no atelier. Entendo o deslocamento como uma desacomodação. Trato da primeira parte da definição de Franzato “Logo, o princípio do deslocamento prevê a mudança de nível do ponto de vista do designer e o desenvolvimento de processos projetuais paralelos e para além dos que ele já desenvolvia” (FRANZATO, 2014, p. 2, grifo nosso). Convido para nos deslocarmos, a todos, não somente os designers, para ver o processo da catalogação (seja ele qual for, no atelier, na galeria, no catálogo ou até a falta da catalogação). Uma abertura, iniciada em uma proposição de pausa. Primeiro a pausa para se abrir para refletir, depois a observação e depois se seguem os critérios e modos metaprojetuais de que se queira lançar mão. Mas primeiro a pausa⁴², a abertura que precede o deslocamento, o movimento⁴³. Não busco construir um modelo de catálogo específico, um padrão, mas esse deslocamento contínuo da catalogação; nos deslocarmos do catálogo à catalogação ao Acervo vivo. O Acervo vivo⁴⁴ poderia ser o aglutinador de tudo o que se refere às obras e arquivo fomentando sua criatividade e revelando seu legado sociocultural.

A metaprocessualidade da catalogação do Acervo vivo poderia desvelar um catálogo não como estático, mas vivo, contínuo, recursivo e narrativo no Sistema da arte. A partir destas premissas⁴⁵, chego ao questionamento desta pesquisa em que

⁴¹ “Com isso, se propõe o metadesign como uma abordagem metodológica que não fica presa a procedimentos projetuais específicos. Não existe uma sequência de passos predeterminada que permita evoluir um processo de metadesign. Onde há design, qualquer procedimento seja usado, há metadesign se o designer intencionalmente se desloca de nível e desenvolve um processo de design ulterior, exaltando a inteligência e a criatividade que são próprias do design” (FRANZATO, 2014, p. 7).

⁴² Peço desculpas pelo uso da figura de linguagem da anáfora. O faço como recurso estilístico que denota a ênfase, o convite a participar de em uma ideia em construção. Um convite à abertura de meu próprio processo.

⁴³ Van Onck (1965, p. 29) traz a noção de ‘movimento brechado’ em sua conferência sobre Metadesign em que “[...] as linhas são interpretadas como pontos em movimento, os planos como linhas em movimento, os corpos como planos em movimento e, [...]”.

⁴⁴ O Acervo vivo, nesta pesquisa, será utilizado como um conjunto dinâmico de informações sobre as obras do artista (considerando o total de sua produção) e envolve a criação de uma Ficha técnica (contendo o registro fotográfico da obra e os dados, o acompanhamento da movimentação do acervo e do Arquivo de atelier, como um todo).

⁴⁵ As premissas são: a metaprocessualidade da catalogação; o que mais circula é a informação sobre a obra, do que a obra em si; a catalogação é responsabilidade do artista; as ferramentas de catalogação já estão à disposição do artista.

se buscará compreender, pelo Design estratégico, a capacidade de deslocamento da catalogação de transcender da processualidade inicial de catalogar para a metaprocessualidade do Acervo vivo.

Como o deslocamento da catalogação pode revelar a capacidade metaprocessual do Acervo vivo?

Na busca por uma reflexão-propositiva para o questionamento desta pesquisa, não numa perspectiva de fechamento, mas de abertura, cheguei ao seguinte objetivo geral:

Propor, pela experimentação em Design estratégico, práticas de catalogação que, ao promoverem situações de abertura, fomentem o artista e revelem o legado sociocultural.

Na busca por este objetivo geral, alguns objetivos específicos se revelaram para desenvolver o trabalho desta pesquisa. Busco esclarecer como eles auxiliaram a alcançar o objetivo geral. São eles:

- a) investigar a visão sobre o catálogo e a catalogação no Sistema da arte: fez-se importante elucidar quais são os principais tipos de catálogos, elencos ou coletâneas para manter estas relações, situando catálogo e catalogação como terminologias mais amplas do que a pontualização associada;
- b) identificar artefatos de catalogação para as práticas experimentais: foram necessárias formas de representação visual para os artefatos das práticas propostas que contribuíssem para a reflexão a respeito da relação entre documentação, narrativa e processo;
- c) identificar o papel do designer estratégico como mediador entre a catalogação e o artista. Surgiu como uma resposta específica à dificuldade (ou relutância) dos artistas de completarem as Fichas técnicas sozinhos;
- d) observar os deslocamentos dos artistas: contribuiu observar os diferentes movimentos que o artista, e sua obra, vivenciam em uma catalogação que abriu espaço para que a prática artística encontrasse apoio em funções arquivísticas na metaprocessualidade do Design estratégico.

E, para atingir o objetivo geral e os objetivos específicos, quatro modos constroem o método de pesquisa deste estudo, sendo esses:

- Modo problematizando, tomando como base a metodologia do Arco de Charles Maguerez;

- Modo referenciando e conceituando através de uma pesquisa bibliográfica e documental posicionadas em tons⁴⁶ teóricos, conceituais e empíricos do estudo, buscando contextualizar e normalizar um vocabulário sobre: o Sistema da arte em que a catalogação se insere, os vários tipos de publicações que podem ser relacionadas a catálogo, e as maneiras de realizar a documentação e expor mecanismos os motivos para manter os arquivos de atelier. O referencial teórico também trouxe para a pesquisa, insumos que serão utilizados nas experimentações da pesquisa como as formas visuais de apresentação narrativa;
- Modo participando, que levanta questões pelas experimentações desenvolvidas, em práticas com os três artistas envolvidos, associadas à observação participante⁴⁷, com distintas formas de acesso à informação e revisão documental (física e digital), o desenvolvimento de artefatos para estas práticas e;
- Modo interpretando, com a discussão a sobre as experimentações realizadas, (que serão levadas a um nível de abstração), a fundamentação teórica e o desvelamento das situações de abertura propostas no objetivo da pesquisa.

Conduzir uma pesquisa em Design estratégico, a respeito da catalogação das obras de arte, pretende oferecer a oportunidade de estender os espaços de abertura das práticas experimentais para processos que são, comumente, interpretados como tarefas pontuais. Pela capacidade do Design estratégico de gerar campos de tensões fundamentais para a criação (MEYER, 2018a), há a possibilidade de realizar vários deslocamentos com objetivos e achados distintos. Como o deslocamento da compreensão de catálogo, para catalogação, para a metaprocessualidade do Acervo vivo. O deslocamento de transformar toda a pesquisa em uma experimentação a

⁴⁶ Na versão submetida à Banca de Qualificação eu havia usado o termo “Eixos” e agora uso “Tons”. Modifiquei, pois eixo é um dispositivo da mecânica que não se articula (a articulação é externa a ele), só transmite força dividindo-a em dois polos opostos além de girar sobre si mesmo. Decidi mudar para “Tons”, pois compreendi que a fundamentação teórica, como vejo e apresento aqui, se mescla com as práticas experimentais propostas, assim como uma têmpera vai se mesclando à outra à medida que a água (neste caso uma mediadora) vai sendo acrescida. São tonalidades, nuances, nada é definitivo e tudo se embaralha no *ethos* do artista. Não falo de interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade, pois não quero enfatizar que são diferentes disciplinas que se mesclam, não tenho o objetivo de identificar disciplinas e posteriormente misturá-las. Apenas busco apresentar os efeitos de sentido ou de conhecimentos que esta mescla pode produzir.

⁴⁷ “A observação participante permite captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas. Os fenômenos são observados diretamente na própria realidade. A observação participante apreende o que há de mais imponderável e evasivo na vida real” (GERHARDT; SILVIERA, 2009, p. 75).

respeito da própria pesquisa. O deslocamento dos afazeres dos artistas (Lou Borghetti, Ana Peña e Rogério Pessôa) para participarem da metaprocessualidade do Acervo vivo através das experimentações. Há um deslocamento metaprocessual ao elaborar as práticas experimentais, buscando visualizar a catalogação, a capacidade de fomentar o artista e a capacidade de revelar o legado por outro nível de conhecimento⁴⁸. E este é outra oportunidade desta pesquisa, e um dos objetivos específicos, refletir sobre a documentação, a narrativa e o processo como atividades que não precisam acontecer e ser registradas de maneiras distintas (separadamente), pois alguns artefatos potencializam as três, juntas. Esta pesquisa também abriu um espaço para reflexão (mas não uma conclusão) a respeito do registro das processualidade e da reflexão metaprocessual no próprio campo do Design estratégico, que tem um grande foco em processos, mas pouca literatura sobre o registro destes. E usar uma pesquisa externa ao campo específico do design (como a Arte) possibilitou uma reflexão livre de posicionamentos epistemológicos dentro do campo do design, oferecendo uma oportunidade para a reflexão sobre o registro das suas próprias processualidades e do caráter subjetivo de uma experimentação em Design estratégico, e compreendendo que a catalogação não é um conceito ingênuo, um espaço passivo que recebe informações, mas que salienta o aspecto vivo desse processo. E está é a contribuição declarada desta pesquisa: jogar luz sobre um processo aparentemente pequeno, talvez até mesmo, irrelevante ao estratégico do Design e refletir sobre as possibilidades de criação de conhecimento, de legado e de transformação que as situações de abertura e deslocamento metaprocessual orientadas pelo Design estratégico possibilitam.

Esta dissertação está estruturada de forma que no Capítulo da Introdução se situa a pesquisa dentro do Sistema da arte, problematizando em torno da confusão a respeito do termo catálogo; da questão da catalogação como uma atividade pontual e de fechamento; da responsabilidade do artista como agente da catalogação; da existência de padrões e disciplinas distintas para fazer a catalogação ao mesmo tempo que falta um padrão por parte dos artistas; da indissociabilidade do artista e seu catálogo, com a processualidade do catálogo com um Acervo vivo e a proposição de deslocamento metaprocessual da catalogação fomentando o artista, o ecossistema da arte e a criatividade sociocultural. Tendo isso possibilitado a

⁴⁸ “[...] compreensão de metaprojeto como um processo de deslocamento que opera no paradigma dos níveis de conhecimento” (BENTZ; FRANZATO, 2016, p. 1417).

elaboração da questão que norteia esta pesquisa, e dos objetivos a serem atingidos, diante de pressupostos e modos de investigá-los.

No Capítulo dos Referenciais Teóricos e Empíricos, são trazidas literaturas com várias tonalidades das duas áreas de conhecimento: Arte, e Design estratégico. O Sistema da arte e a Carreira do artista são situados, bem como os tipos de coletâneas e publicações artísticas. A maneira como se cataloga é exposta nos itens Disciplinas da documentação e os primeiros achados empíricos em Etapas para uma catalogação (que busca auxiliar na compreensão de questões rotineiras de atelier em relação à catalogação). O Arquivo de atelier explora os motivos da catalogação, a compreensão do arquivo, suas origens e possibilidade de fomento artístico. O Design estratégico convida ao palco a experimentação em Design estratégico e busca se relacionar com tons relevantes à pesquisa: as Legendas (usando o Portfólio Anotado⁴⁹ como técnica visual), a Fruição e Arquivamento (compreendendo a Valorização dos Bens Culturais como estratégias), a Narrativa (refletindo sobre os artefatos narrativos) e o Tempo (e maneira como o Design lida com a temporalidade).

No Capítulo da Metodologia é detalhado o método de pesquisa com os quatro modos construídos: Problematizando, Referenciando e Conceituando, como as práticas experimentais são propostas (Participando) e a maneira que se estabeleceu para discutir os achados (Interpretando).

No capítulo de Experimentações são detalhadas as experimentações com os três artistas participantes dividindo em: preparação, práticas experimentais e achados parciais.

No Capítulo de Digressões reflito a respeito dos espaços e movimentações observados durante as práticas e o papel do Designer estratégico como mediador, em relação aos achados mais relevantes, que são discutindo a luz do referencial teórico da pesquisa.

No último Capítulo trago proposições de conclusão, dentro das possibilidades de uma experimentação que se propõe finita para os propósitos desta pesquisa, mas que seguirá acontecendo justamente pela característica de fazer parte de um Acervo vivo, sendo, portanto, uma abertura para (In)conclusões.

⁴⁹ Portfólio Anotado. Ele foi proposto como uma metodologia para comunicar as pesquisas em design (GAVER; BOWERS, 2012), bem como em artes (LÖWGREN, 2013).

O referencial teórico desta pesquisa, ou a mescla dos diferentes tons, pois foram várias pinceladas de teoria, foi conduzido levando em conta a minha preparação como pesquisadora para conduzir o estudo, a necessidade de normalização de um vocabulário entre os campos da Arte e do Design e a compreensão dos papéis do Design estratégico, suas agências e ferramentas nesta proposta de metaprocessualidade da catalogação do Acervo vivo. Desta forma, foi importante situar o Sistema da arte e a carreira do artista circunscrita nele.

2 REFERENCIAL TEÓRICO E EMPÍRICO

Neste capítulo são apresentados diferentes autores das áreas de conhecimento do Design e Arte. A proposta é situar a pesquisa nestas tonalidades propostas: a documentação, a narrativa e o processo, sem uma circunscrição específica ou definitiva, convidando o leitor a participar de uma das especulações da pesquisa: documentação, a narrativa e os processos não se separam.

2.1 Sistema da arte e Carreira de artista

No início dos anos 1990 a terminologia 'Sistema da arte' foi se tornando usual justamente por evidenciar: tanto a complexidade das relações, como a necessidade de algumas interrelações (BULHÕES, 1995).

O Sistema da arte pode ser compreendido como a cadeia de trabalho da cena da arte e suas relações entre os indivíduos, as organizações e o poder público (TEJO *et al.*, 2018). Não há consenso a respeito da conceituação de Sistema da arte⁵⁰, que busca ser mais amplo do que mercado da arte (que trata apenas dos processos de recepção e consumo da arte).

Para Bulhões (1995), o Sistema da arte é o conjunto de:

[...] indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período (BULHÕES, 1995, p. 114).

Fetter (2018), sintetizou as instâncias basilares deste tripé produção-distribuição-consumo (QUADRO 2) envolvidas neste conceito de Bulhões levando em consideração suas contribuições para o sistema e os atores envolvidos.

⁵⁰ Perpassarei algumas destas compreensões do termo, todas de pesquisadores brasileiros (BULHÕES, 1995; BULHÕES, 2014; FETTER, 2018; FIALHO, 2019; FETTER, 2020), pois acredito fazer sentido em relação à realidade situada da pesquisa de estar lidando com três artistas brasileiros.

Quadro 2 - Tripé produção-distribuição-consumo

Esferas	Caracterização e plataformas
Produtor (artista): produção artística	Composta por artistas e corresponde às universidades, escolas, ateliers e outros espaços em que o fazer artístico e seus processos são ensinados
Difusor: processos de circulação da arte	Diferentes instituições como bienais, grandes museus. Curadores, críticos, pesquisadores, gestores culturais, museólogos que possibilitam a validação e reflexão sobre os processos da produção
Consumidor (público) ⁵¹ : a recepção e o consumo da arte	Público (geral, escolar, especializado) e comprador (coleccionador, investidor, comprador eventual)

Fonte: Elaborado pela autora (2022) com base em Fetter (2018).

Em sua pesquisa, Fetter (2018) busca ampliar a noção de Sistema da arte para Ecossistema da arte ao reconhecer a complexidade das conexões existentes, os fluxos e suas interdependências:

[...] todos estão interligados, em constante fluxo, seja de pessoas, obras, poder ou capital. Ou seja, há diferentes tipos para cada um dos grandes grupos: artistas que operam em escala global, com ateliês funcionando a partir de modelos de cadeia de produção fabril; artistas que orientam sua produção para mostras em instituições e bienais, não deixando de direcionar parte para a circulação em galerias e feiras; artistas que partem de propostas colaborativas, possuindo raros vínculos com instituições. Em geral, a estrutura de cada um depende diretamente de sua escala e poder econômico, que também determinam seu poder de influenciar outros atores dos ecossistemas (FETTER, 2018; p. 114).

Este constante fluxo de informações sobre as obras e os artistas torna necessária a criação de um catálogo ou algum sistema que entregue informações para que o artista possa se deslocar neste ecossistema.

Também no ano de 2018 foi lançado o Guia do Artista Visual pelo Ministério da Cultura (MinC) que traz uma outra definição para o Sistema da arte:

Sistema da arte é composto por uma cadeia produtiva formada por indivíduos, empresas, organizações e instituições que promovem ações e relacionam-se entre si. Em um cenário ideal, um sistema da arte em equilíbrio não tem hierarquia entre os agentes. Como num ecossistema ou organismo biológico, a carência ou profusão de um agente, assim como o enfraquecimento ou preponderância de outro, são sinais de desequilíbrio que prejudicam o sistema como um todo (TEJO *et. al*, 2018, p. 15).

Esta definição também evidencia o posicionamento de Sistema da arte como um ecossistema e suas interrelações e dependências. A ideia de equilíbrio, trazida

⁵¹ Ver em Bourdieu (1995) reflexões a respeito das regras de constituição do campo artístico.

na definição, no entanto, talvez tenha o objetivo de normalizar a compreensão, mas não se verifica no dia a dia com os artistas.

Uma breve recapitulação: para Bulhões (1995) se trata de Sistema da arte, Para Fetter (2018) e Tejo *et al.* (2018) se trata de um ecossistema da arte, mas a nomenclatura segue como 'Sistema da arte'. Nesta pesquisa continuarei a me referir ao 'Sistema da arte', por ser uma terminologia comum aos autores, mas sempre carregando a significação de ecossistema. Mais à frente me referirei ao conceito de *ethos* do artista, que será o espaço que o artista ocupa dentro da dinâmica, dos fluxos e movimentos com os demais atores do ecossistema.

O Guia do Artista Visual (TEJO *et al.*, 2018) foi escolhido como referência para o restante da pesquisa por dois motivos:

- 1) Por ser um compilado⁵² de uma pesquisa realizada pelo próprio MinC e Unesco no Brasil com duzentos e vinte artistas brasileiros que responderam a um questionário com 80 perguntas, dividido em cinco sessões:
 - Formação;
 - Práticas profissionais;
 - Inserção comercial;
 - Inserção institucional;
 - Vivendo de arte e
 - Esferas de atuação.
- 2) Por ser uma publicação gratuita, amplamente divulgada⁵³ e voltada aos artistas brasileiros e, portanto, acessível aos três artistas envolvidos nesta pesquisa, embora nenhum dos três tenha tido conhecimento de sua existência.

O guia pretende representar, de um modo geral, as maiores preocupações dos artistas brasileiros para além do âmbito simbólico de seu trabalho. Um dos objetivos declarados, do referido guia, é que o artista seja capaz de “[...] cuidar de sua carreira de forma consciente, estabelecendo estratégias e relações criteriosas para sua gestão” (TEJO *et al.*, 2018). Também busca esclarecer quais são as ações executadas pelos agentes (atores) e quais são as plataformas que as viabilizam. No Quadro 3 podemos visualizar quais são as ações (Produção, Difusão, Circulação,

⁵² Há uma nota no guia mencionando que o levantamento feito por eles não é nem extensivo, nem conclusivo.

⁵³ Com a mudança de Ministério da Cultura para Secretaria da Cultura a publicação foi retirada do site, sendo disponível em outros sites de diversos agentes do Sistema da arte.

Validação e Comercialização), os agentes envolvidos em cada ação e as plataformas onde geralmente estas são executadas. Trata-se de uma visão esquemática do guia que não evidencia a complexidade destas relações entre os agentes humanos⁵⁴.

Quadro 3 - Dinâmicas do Sistema da arte

Ações		Agentes	Plataformas
Produção	Proposições artísticas: criação, elaboração, desenvolvimento, execução	artista, coletivo artístico	atelier, escolas, oficinas, faculdades, residências artísticas
Difusão	Expansão - transbordamento do conteúdo e pensamento crítico sobre a obra	artistas, curadores, críticos	publicações impressas e digitais, canais de comunicação, redes sociais
Circulação	Apresentação da proposição artística	produtores culturais, galerias de arte, museus	exposições, bienais, feiras, salões de arte
Validação	Ratificação do discurso cultural	curadores, críticos, museus, coleções	exposições, bienais, Feiras, salões de arte, editais, prêmios, publicações, Residências
Comercialização	Mercado da arte	galerias de arte, marchands, escritórios de arte, casas de leilão, coleções	feiras de arte, galerias, casas de leilão

Fonte: Elaborado pela autora (2022) baseado no Guia do Artista Visual (TEJO *et al.*, 2018).

Há vários pontos em comum entre os Quadros 2 e 3, das esferas que Fetter (2017) sintetiza a partir da pesquisa de Bulhões e o das dinâmicas do Sistema da arte do Guia do Artista Visual, bem como algumas pequenas questões a comentar. Os dois quadros são representações sintetizadas de eventos que ocorrem dentro do Sistema da arte e, portanto, não conseguem representar os fluxos e a movimentação das interrelações. Isso não traz prejuízo, mas merece ser esclarecido, para pontuar uma das primeiras diferenciações: enquanto para Fetter (2017) e Bulhões (1995) há três esferas, para Tejo *et al.* (2018) há 5 macro ações,

⁵⁴ Estive muito tentada a trazer para esta pesquisa propostas do Design Pós-humano de Forlano, por ver no atelier, um ótimo espaço para especular sobre os demais agentes não humanos do Sistema da arte, mas deixo apenas como sugestão para futuras pesquisas. Assim como as questões decoloniais propostas por Mignolo e Quijano, pois trabalho com autores nacionais na questão do Sistema da arte e ao mesmo tempo a sistemática da catalogação é baseada nos formatos europeus.

ou dinâmicas que refletem um pouco da processualidade do ecossistema. Na ação de Difusão de Fetter e Bulhões estão concentradas as de Validação, Circulação e Difusão de Tejo. No entanto, Bulhões dá uma ênfase maior na esfera Consumidor, ao público em geral, enquanto Tejo sequer menciona o público na ação de Comercialização, deixando o protagonismo desta ação a outros agentes, via de regra, individuais, refutando, mesmo que não intencionalmente, o público. Para Fetter (2018, p. 108), interpretando Bulhões:

[...] a esfera da recepção e consumo da arte abrange, via de regra, atores individuais. Mesmo que esses atores comumente sejam inseridos dentro de grandes categorias generalistas – como o grande público, o público escolar ou o público especializado -, é no encontro individual de cada um deles com obras ou processos artísticos que a recepção de uma obra se efetiva.

Em nenhum dos dois quadros há um espaço dialógico com o público e o artista (ou coletivo de artistas), não se insinuam trocas, retroalimentações, atividades de fomento em ambos os sentidos da relação

Ainda no guia, são identificadas três dimensões: a Simbólica, a Econômica e a Política, que estão esquematizadas com suas macro ações no Quadro 4.

Quadro 4 - Dimensões do Sistema da arte

Dimensões	Macro ações
Simbólica - Discurso artístico	Validação e legitimação da obra e artista Manifestações do pensamento do seu tempo
Econômica - Relações de trabalho e comércio	Distribuição Produção Consumo
Política Estado como garantidor da relevância social das obras	Subsídios à capacitação Apoio e fomentos a projetos Políticas públicas Manutenção dos espaços públicos de experimentação e exposição

Fonte: Elaborado pela autora (2022) baseado no Guia do Artista Visual (TEJO *et al.*, 2018).

Esta pesquisa se situa nas dimensões Simbólica e Econômica e nas ações de Produção, Difusão, Circulação e Comercialização, pois não trata de questões das políticas públicas nem da validação crítica das obras de arte. Em efeito, não há nenhum tipo de criterização estética ou comercial nesta pesquisa, deixando a cargo do artista, esta compreensão a respeito de seu trabalho. Parte-se de um princípio de que o trabalho do artista é uma obra de arte. Bem como não lida com questões de valoração das mesmas obras.

Em se tratando dos aspectos comerciais (dimensão Econômica e ação de Comercialização), o mercado da arte pouco evoluiu: faz-se agora como se fazia antes dos novos paradigmas oferecidos pela difusão das redes sociais. O que mudou foi o meio. O artista envia um portfólio com uma seleção de suas obras que atendam a algum critério específico da mostra ou do edital. Há não muito tempo atrás os portfólios eram enviados impressos - por correio ou entregues em mãos – para serem submetidos a um trabalho curatorial e, posteriormente, descartados pelo volume físico que o conjunto deles ocupava. Só o que mudou é que atualmente são gerados arquivos em formato PDF enviados por correio eletrônico. E estes portfólios digitais passam a integrar o conjunto de outras informações profissionais (e talvez pessoais) do computador utilizado pelo curador, podendo ser descartados, ou não, ao longo do tempo. Escolhe-se, por praticidade por parte do curador (que examina um volume na casa das centenas para cada projeto expositivo coletivo), que o artista gere e encaminhe um material que explique e explicita seu trabalho.

Com a difusão das redes sociais, os artistas que estão se adaptando a esses paradigmas, lidam com site, venda por *e-commerce* e redes sociais⁵⁵. Estes relacionamentos exigem diferentes formatos de portfólios (conforme as demandas), postagens frequentes, necessidade de responder aos *likes*⁵⁶ e as mensagens diretas nas plataformas. Neste cenário, não raro os artistas acabam enviando imagens e informações sobre suas obras a um incontável número de contatos e através de diferentes meios digitais (*e-mail*, redes sociais digitais, pastas virtuais compartilhadas) e em formatos diversos (imagem, texto, vídeo ou link com imagem e texto em anexo, por exemplo) tornando a rastreabilidade destes envios uma tarefa hercúlea e desestimulante. Sabe-se que algum documento foi enviado, mas não se sabe a quem, quando e através de qual canal. Para destas plataformas⁵⁷ de divulgação comercial, ainda existem as comunicações institucionais ou de caráter mais informativo e educativo, como com as instituições de ensino, as mídias

⁵⁵ O Instagram, por sua vocação de ser uma rede social para imagens, se tornou destino necessário para a divulgação dos artistas plásticos e uma tarefa a mais na sua gestão de carreira que consome muito de seu tempo e requer imagens feitas em alta resolução e qualidade.

⁵⁶ Sobre a tentativa de ser marca e tornar-se atraente no mercado de relacionamentos necessariamente virtualizados, ver em Tomas (2011) uma análise sobre o sujeito-marca como estratégia de sobrevivência e em Fetter (2015) o artista enquanto marca.

⁵⁷ As plataformas citadas pelo Guia do Artista Visual (TEJO *et al.* 2018) são: os locais de formação e prática do artista (ateliês, oficinas, escolas e faculdades), as residências artísticas, as publicações impressas e digitais, os canais de comunicação e redes sociais, as exposições, as bienais, as feiras e salões de arte, os editais, os prêmios, as galerias e as casas de leilão.

impressas (jornais, revistas e editoras), os museus, as exposições coletivas ou individuais e os materiais para o educativo dos museus.

Para estes canais (comerciais ou institucionais), as informações enviadas podem ter origem em um catálogo estruturado ou podem ser levantadas apenas no momento do envio. Desta última forma, acabam adquirindo uma característica efêmera e com uma chance de erro significativa. Ou seja, o envio destes dados acaba se tornando sujeito a erros e adquire uma certa temporalidade reduzida, pois está disperso, sem um registro que acompanhe uma estratégia⁵⁸ e até mesmo contextualize o documento. Todas estas ações de divulgação acabam impactando no uso de tempo e na carreira do artista⁵⁹.

A questão da carreira de artista já vem sendo investigada desde o início dos anos 1950 pela preocupação (principalmente por economistas dos Estados Unidos) a respeito da característica de oferta de trabalho descontínua do artista em que, na maioria das vezes, há a necessidade de uma atividade paralela (para garantir a renda) e com perspectivas incertas (BARRETO, 2013).

A gestão da carreira do artista não tem uma perspectiva puramente artística ou puramente profissional e pode ser percebida de três maneiras, como mostrado no Quadro 5.



⁵⁸ O Guia do Artista Visual articula algumas poucas estratégias de condução de carreira.

⁵⁹ Ver em Nathalie Heinich (2005) questões sobre carreiras, identidades e mercados e em Bourdieu (1995) e Durand (2007) e Fetter (2018) a questão do comércio da arte.

Quadro 5 - Percepções da expressão ‘carreira artística’

Interpretações sobre a sequência de fatos da vida pessoal e profissional do artista	“artistas tem se apropriado de novas tecnologias de informação e comunicação e se tornado narradores de suas próprias carreiras”
Trajetória de realizações artísticas	“Associam a expressão ‘carreira artística’ ao seu currículo ou portfólio.” Como uma sequência de trabalhos realizados.
Interpretações a partir de experiências práticas	“ocorre a partir das vivências de uma pessoa com a realização de atividades artísticas.” Experiência pessoal como referência.

Fonte: elaborado pela autora (2022) baseada em Barreto (2013, p. 123).

O artista é o ‘elemento propulsor’ do Sistema da arte em que “[...] um indivíduo ou organização assume papéis simultâneos” (TEJO *et al.* 2018, p. 15.). O artista faz a gestão de sua carreira sozinho (TEJO *et al.* 2018) lidando com esse sistema dependendo de sua capacidade e maneira de oferecer as respostas. “O artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista” (HEINICH, 2005, p. 139).

O sistema de catalogação de obras é parte fundamental da gestão de carreira do artista e é de sua inteira responsabilidade. Catalogar a produção garante a organização do trabalho e facilita uma série de outras ações de gestão das obras que são seus desdobramentos, como consultas futuras, criação de lógica de precificação, gestão de contatos, atualização de currículo, elaboração de portfólio e projetos etc. (TEJO *et al.* 2018, p. 57).

Não basta, ao artista, ‘apenas’ fazer a arte. Para ser o ‘elemento propulsor’ deste ecossistema, ele lida com dados, informações, documentações em formatos distintos para apresentá-los, bem como se apresentar, pois como obra e artista não se separam, o artista (em busca do reconhecimento e difusão do seu trabalho) acaba se expondo em uma ‘vitrine’ junto com sua obra.

O adjetivo ‘empreendedor’ vem sendo usado para descrever os artistas de hoje, de acordo com Fetter (2017, p. 411), para quem se tornou comum:

[...] ouvir o termo ‘empresa de um homem só’ referindo a artistas. Ou seja, espera-se que, conjuntamente com sua produção artística, ele saiba escrever projetos, faça assessoria de imprensa, crie e gerencie seu próprio site. Não é incomum ouvir o adjetivo empreendedor para descrever o perfil de artistas hoje.

Foi desafiadora a busca por textos de pesquisa em Design estratégico sobre organizações individuais como o caso do artista que é a organização em seu atelier

e ele é o 'produtor'. No entanto arte não é produto⁶⁰, artista não é produto e existe todo um ecossistema para divulgação, validação e comercialização deste 'não-produto' que dificilmente se distingue de seu 'produtor'.

É bastante difícil separar criador e criatura. Se for observado pela perspectiva ontológica do ser como uma dimensão ampla com difusas barreiras entre o material e o imaterial, se perceberá que a compreensão da obra e do artista não precisam ser separadas. Nem a obra surge como um ser sem o seu criador e ela (a obra) age diretamente e intensamente sobre este (o artista), bem como sobre todo o sistema da arte como os agentes, as obras e as plataformas formando parte de um todo complexo. Ao considerar, portanto, que não há uma dicotomia entre artista e obra faz-se ainda mais necessário que o catálogo seja do artista, e não somente da obra do artista. Não são questões apenas de semântica, de posse, de contenedor e de conteúdo, mas de valorizar o resultado mais significativo dos relacionamentos delimitados neste sistema da arte: o conjunto da obra, sua coesão, seu relacionamento com a sociedade e seu papel como fomentadora da cultura.

Neste percurso teórico já fui do Sistema da arte à carreira do artista, dos tipos de coletâneas de suas obras às disciplinas das ciências da documentação que registram algumas delas em instituições. Há um percurso desta catalogação que acontece, ou pode acontecer, no atelier do artista. Anterior à catalogação nas instituições. Na sequência serão descritas as etapas básicas da catalogação em que se encontra a ficha técnica como um dos subsídios para o registro da obra através de seus metadados⁶¹.

2.2 Disciplinas de documentação

A seguir serão expostas algumas das características das disciplinas que se ocupam da seleção, organização, conservação e divulgação de informações, documentos, bens culturais e os padrões usados na elaboração dos catálogos.

A biblioteconomia, a museologia e a arquivologia possuem seus padrões, técnicas e olhares distintos em relação ao Sistema da arte e a catalogação de obras.

⁶⁰ Há uma longa e antiga discussão que preconiza que arte não tem utilidade que não cabe neste trabalho, pois não questiono o que é arte e se é só arte que deve ser catalogada, pelo contrário.

⁶¹ Trato por 'etapas', pois, estou fazendo um paralelo entre o atelier e as disciplinas da catalogação, mas em uma catalogação que venha a ser mediada pelo Design estratégico, talvez seja em outro formato e nomenclatura. Esta é uma sugestão de pesquisa futura: o desenvolvimento de uma metodologia de catalogação mediada pelo Design estratégico.

A disposição sistemática, a inter e intra disciplinaridade para a avaliação, a conservação, o modo de acesso à informação e a documentação formam a base para estas três ciências. Muito da terminologia é intercambiável entre as três disciplinas e alguns de seus termos são usados na catalogação em ateliers.

A biblioteconomia tem suas origens ainda na Biblioteca de Alexandria (sec II a.C.) e estabeleceu seus princípios e práticas de organização de bibliotecas. A formalização como bibliotecologia remonta ao positivismo do séc. XIX (ORTEGA, 2004). A Museologia visa a relação do museu com o ser humano através de pesquisa, conservação e comunicação do espaço e seu acervo (ORTEGA, 2004). A arquivologia possui funções técnicas para a organização dos arquivos como os princípios de proveniência, da territorialidade, do respeito à ordem natural, da pertinência e da reversibilidade. Suas principais funções ou processos são: “a criação, avaliação, aquisição, classificação, descrição, comunicação e conservação dos documentos gerados em decorrência do exercício das atividades funcionais.” (TANUS; RENAU; ARAÚJO, 2012, p. 59).

No Quadro 6 se esquematizam as principais diferenciações entre estas três áreas de conhecimento tomando como base a ênfase em relação ao conceito de documento que perpassa a Biblioteconomia, Museologia e Arquivologia (TANUS; RENAU; ARAÚJO, 2012).

Quadro 6 - Noção de documento nos três campos

	Biblioteconomia	Arquivologia	Museologia
Problema	Análise da literatura científica	Comprovação da origem ⁶²	Sentido histórico e estético
Método	Ênfase no conteúdo/assunto	Ênfase na autenticidade/função	Ênfase no objeto/informações intrínsecas e extrínsecas
Desenvolvimento	Técnico-científico	Jurídico-administrativo	Artístico-cultural

Fonte: elaborado pela autora (2022) cm base em Tanus, Renau e Araújo (2012).

Antes destas abordagens pragmáticas e científicas da catalogação de informações, os registros estéticos e históricos das obras de arte podiam ser realizados por artistas como nos exemplos listados por Giulia Crippa (2011) de catalogação de acervos realizadas por artistas do sec XVII como David Teniers - em

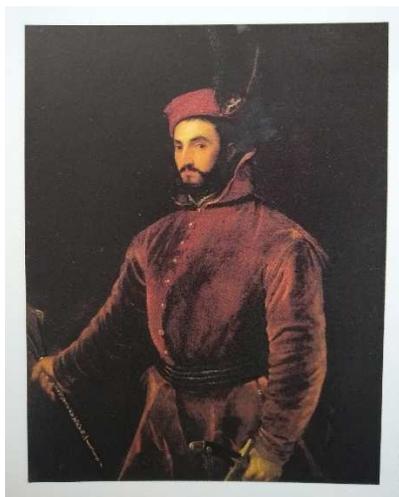
⁶² Princípio da procedência – estipula que os documentos de um arquivo devem estar dispostos ou arranjados conforme a ordem em que foram reunidos e o local de origem ou de sua geração. A origem deve privilegiar a procedência mais do que o significado (GUASCH, 2011).

Bruxelas - e Jacopo Strada – em províncias Lombardas. São inventários com percursos distintos das instituições.

Todavia, apesar da farta e interessante produção acadêmica sobre a organização institucional das academias de arte, sobre o colecionismo e sobre o mercado, tanto no campo da sociologia da arte como da história, pouco ainda se frisa o percurso paralelo ao da ciência no aspecto da organização, vista da perspectiva da formalização de inventários e catálogos e sua circulação (CRIPPA, 2011, p. 28).

Para além destes catálogos feitos por artistas, na evolução da catalogação de obras de arte, os parâmetros iniciais partiram da Biblioteconomia e seus paradigmas foram sendo adaptados ao longo do tempo até o desenvolvimento da museologia como prática e, posteriormente, disciplina e ciência. Embora já existissem museus desde o sec XV, o primeiro museu catalogado foi o Museu de História Natural de Londres sendo liderado por Carlos Lineu no séc XIX (ORTEGA; 2004). A coleção dos Medici, em Firenze conta com um detalhado inventário feito em várias épocas, que contempla a localização nos palácios da família, igrejas, as galerias Uffizi ou Pitti, por exemplo. Esse inventário era realizado em livros contábeis, com o nome do artista (ou atelier), a técnica e dimensões, localização e um código para o item. Como eram realizadas sem a anexação de uma fotografia, em alguns casos era descrito o motivo ou algum detalhe da obra que permitisse a sua identificação visual única como no caso desta obra de Ticiano (FIGURA 1) e a legenda da obra Retrato de Hipólito de um inventário de 1595 (portanto, anterior à criação da Galeria Pitti como um museu aberto à visitaçãõ).

Figura 1 - Exemplo de inventário



346
TITIAN
Portrait of Ippolito de' Medici in a Hungarian Costume
Oil on canvas, 54¾ × 42⅞ in. (139 × 107 cm)
Pitti, Palatine Gallery; inv. 1912: no. 201
Said by Vasari to have been executed in Bologna in 1533, this work has always been part of the Medici collection, where it was recorded for the first time in an inventory of 1595.

Ticiano
Retrato de Hipólito de' Medici com uma vestimenta húngara
Óleo sobre tela, 54 ¾" x 42 1/8" (103 x 107 cm)
Pitti, Galeria Palatine; inv. 1912: nº. 201
Vasari informou que esta obra foi executada em Bolonha em 1533, este trabalho sempre foi parte da coleção Medici, onde foi registrada pela primeira vez no inventário de 1595.

Fonte: elaborado pela autora (2022) com base em Gregori (1994, p. 262).

Para os catálogos de exposição ou acervo havia tanto a descrição pictórica quanto a descrição mais objetiva e podiam ser encomendados desenhos ou gravuras. Estas formas descritivas (pictórica, objetiva, gravura ou desenho) são uma tradução interpretada da obra e algumas vezes as gravuras se tornavam uma 'livre versão' como no caso do *Theatrum Picturatum*, de 1660, tido como o primeiro catálogo ilustrado por Recht (1996, *apud* NUNES, 2010).

Em uma análise sintetizada, a biblioteconomia, a museologia e a arquivologia são campos de conhecimento pragmáticos de registro, reunião e recuperação de dados e informações com o escopo de um adequado manuseio, preservação e gestão de acervos através de metodologias, em algumas vezes similares, dependendo significativamente do objetivo da gestão da entidade mantenedora e do tipo de artefatos que são catalogados, como sinaliza Crippa (2011, p. 24, grifo nosso)



A organização da informação não é dada *a priori*, mas é o resultado de formações históricas voltadas para a manutenção de instituições que conservam as mediações, de forma organizada, dos instrumentos e materiais de conhecimento socialmente compartilhados.

Para esta organização são necessários padrões taxonômicos que normalizem os dados catalogados e permitam uma conservação e recuperação dos dados de

forma estruturada. Exemplos da tentativa de aplicar a taxonomia museal em atelier podem ser observados no Apêndice A.

2.3 Etapas para uma catalogação

Esta seção poderia estar nos resultados da pesquisa, pois é um compilado empírico da minha observação participante nas práticas experimentais e de minha atuação profissional que foi se desenvolvendo ao longo da pesquisa. O objetivo é o de sistematizar, de forma didática, mas não definitiva, a documentação realizada no atelier (pelo artista ou por um profissional contratado – agente da catalogação). É importante salientar que nas três áreas de conhecimento da documentação (Biblioteconomia, Museologia e Arquivologia), a catalogação é realizada em etapas similares às mencionadas a seguir e, necessariamente, com um sequenciamento metódico. Para este efeito de sistematização do conhecimento empírico, resgatei estas etapas das disciplinas da catalogação e fiz um paralelo com o que ocorre no atelier. Mas é fundamental ressaltar que, a catalogação com o artista, pode ser mais dirigida a atividades, recursividades e pequenas tarefas ao invés de etapas facilmente identificáveis.

O início da catalogação, passa, necessariamente, pela escolha do que será catalogado no acervo.

2.3.1 Seleção

Nesta primeira etapa é feita a seleção das obras que serão catalogadas, e a definição da forma de agrupamento (normalmente por série) pela característica da coleção⁶³. Nos ateliers é uma etapa curatorial e, muitas vezes mesclada ao arrolamento. Para as disciplinas da documentação obedece a critérios do tipo de coleção e a ênfase da instituição.

⁶³ Coleção como definida pela museologia: “[...] uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 35).

2.3.2 Arrolamento

O arrolamento é o primeiro levantamento dos dados de uma obra: fotografia informal, coleta dos dados básicos e a localização. Nas instituições há ainda a preocupação com o estado de conservação e cuidados necessários para a conservação ou restauro.

Faz-se relevante observar que nas escolas de arte (como no Instituto de Arte da UFRGS) é prática comum instruir os artistas a identificarem seu trabalho com os dados da ficha técnica. No caso de pintores ou desenhistas, seria no verso da tela ou papel, no caso de escultores, embaixo da peça e assim por diante. A assinatura é parte fundamental da obra e sua valorização (ou não) *a posteriori* pode estar ligada à sua presença ou ausência. Uma obra não assinada, mesmo que se comprove sua autenticidade, é menos valorizada do que uma obra assinada⁶⁴.

Esse registro dos dados básicos na obra não consiste em uma etapa da catalogação, mas é um ponto de partida para tanto e, idealmente, deve ser feito pelo próprio artista⁶⁵. Além destas, são anotadas as observações que o profissional julgar pertinentes como a existência e localização da assinatura do artista na obra (frente, verso, inexistente), possíveis danificações na peça, se está emoldurada ou tem uma base (de acrílico ou metal, por exemplo). É nesta etapa que é designado o código único e criada a ficha de catalogação da obra. O código pode ser um número sequencial (no caso de instituições está sempre relacionado a um número do livro tomo) ou pode ser uma combinação de números e letras que já informam a série e o sequencial, por exemplo.

As informações posição da assinatura, estado de conservação e localização no atelier são características da museologia e, como não influenciam diretamente no processo de comercialização da obra, costumam ser negligenciadas na catalogação realizada pelo próprio atelier.

2.3.3 Fotografia das obras

Nesta etapa as obras são fotografadas com uma certa qualidade – não existe um parâmetro fixo nem regulamentado para o que se define como ‘alta qualidade’.

⁶⁴ Ver mais sobre assinatura de obras em Bustarret e Caetano (2019).

⁶⁵ Pode ser feito a qualquer momento - preferencialmente já durante a conceituação e pesquisa do trabalho - mas ao menos ao dar a obra como concluída

Usualmente se trata de uma fotografia de 300dpi⁶⁶ com iluminação adequada para manter as cores fieis ao original. Este tipo de fotografia, com os originais em alta resolução, costuma ser realizada por profissionais.

Para portfólios há, basicamente, dois tipos de representações fotográficas:

- Registro - foto da obra, trabalho, contextualizado e;
- Reprodução - foto da obra limpa de qualquer interferência (no caso de um quadro, por exemplo, sem a moldura).

Cada uma atende a um propósito específico: no caso do registro é importante mostrar a obra em uma exposição, ou acomodada na casa de um colecionador, por exemplo. Para performances e obras efêmeras são sempre registros fotográficos. No caso da reprodução, serve para mostrar, ao avaliador do portfólio o trabalho em si, estático, sua riqueza de cores e elementos⁶⁷. Esta modalidade, usualmente, exige um tratamento da imagem, para 'limpar' os fundos e ajustar as cores. São três as funções básicas da imagem, de acordo com Da Rosa (2016), evidenciar a:

- Presença com seu caráter mágico;
- Representação pelos traços que da imitação (que torna a imagem uma imagem) e;
- Simulação (ilusão e técnica).

Quando o próprio artista faz as fotos (ou a galeria), é frequente o uso de câmeras dos aparelhos celulares. Embora estas sejam cada vez mais precisas, é provável que se encontrem problemas com o enquadramento, a iluminação e, por conseguinte, a fidelidade das cores. Estas fotos feitas com o celular raramente serão aproveitadas para a impressão de um catálogo (para uma exposição, por exemplo) e, dependendo da forma como são enviadas (no corpo do e-mail ou por aplicativos de redes sociais), certamente terão a sua a resolução reduzida. Esta distinção entre uma fotografia de alta ou baixa resolução, ou de alta ou baixa fidelidade não torna os esforços dos artistas em registrar seu próprio trabalhos uma ação vã ou até mesmo desaconselhada. Entendo que a falta de um registro é, sim, desaconselhada e danosa. Durante esta pesquisa pude perceber uma certa relutância dos artistas em dar início a alguma forma de fichamento da obra sem ter uma fotografia de qualidade. Porém o registro fotográfico não está presente desde a origem das

⁶⁶ dpi é a medida de resolução de uma imagem digital (pontos por polegada).

⁶⁷ As disciplinas da documentação usam apenas esta modalidade e têm enfrentado desafios para digitalizar seus registros e as fotografias já constantes em suas fichas.

catalogações e inventários, se trata de um paradigma interessante, pois mesmo um registro manual, em um caderno, um *sketchbook*, poderia ser iniciado com um desenho do próprio artista sem prejuízo processual.

A fotografia, mesmo que realizada com apuro técnico, é uma forma de tradução pelo simples fato de ser meta-obra, de não nos proporcionar a mesma experiência de ver a obra ao vivo⁶⁸. Neste estudo, se pressupõe que quem se depara com um catálogo de exposição, *raisonné* ou livro de artista, já tem a compreensão de que não estará diante das obras em si, mas sim sua representação impressa⁶⁹ ou digital.

Algumas vezes não é mais possível ter contato com certas obras como no caso da *Tempestade no Mar da Galileia* de Rembrandt⁷⁰, mas podem ser estudadas e apreciadas graças ao registro fotográfico realizado.

São mídias diferentes com propósitos diferentes e qualquer virtualidade, seja ela digital ou analógica, dificilmente substituirá a contemplação de uma obra de arte. A possibilidade de contemplar novos trabalhos no *Instagram* ou fazer uma visita virtual a um museu só tem a enriquecer o repertório cultural da sociedade. Desperta novos sentidos e não aplaca, para quem aprecia ou está aprendendo a apreciar, a necessidade de conhecer a obra pessoalmente.

2.3.4 Registro

Nesta etapa os dados presentes na ficha catalográfica (há um exemplo de catalogação em ateliers na Figura 2) são inseridos em um sistema documental analógico ou digital com pelo menos uma foto da obra. A localização da obra (dentro ou fora do atelier) será referenciada e eventualmente esta receberá uma etiqueta (ou outra forma de identificação) que o relacione com o código único criado no arrolamento. Para as instituições regidas pelas ciências da documentação esta codificação é *mister*.

⁶⁸ Em *Mal de Arquivo*, Derrida (2001) explora amplamente a noção de iterabilidade, em que o que se dá não é a coisa, mas a referência a ela.

⁶⁹ Será que os críticos às 'virtualidades' destas imagens se esquecem de que em sua infância, em suas aulas de Educação artística, viram obras de Leonardo da Vinci, Van Gogh e Jan van Eyck, através de livros de artes com coletâneas de artistas-símbolos de épocas?

⁷⁰ Pertencia ao acervo do Museu Isabella Stewart Gardner em Boston, mas foi roubada em 1990 junto com obras de outros artistas e épocas.

Figura 2 - Ficha de catalogação

Código:	
Título da obra:	
Série:	
Técnica:	
Ano da obra:	
Altura:	Profundidade:
Largura:	
Suporte:	
Materiais:	
Local assinatura:	___frente ___verso ___fv-frente e verso
Sentido:	___horizontal ___vertical ___hv-ambos
Estado de conservação:	___bom ___ruim ___regular
Status:	___disponível ___consignada ___vendida
Localização (descrever):	atelier galeria consignada vendida - nome do comprador
Observações:	

Fonte: Elaborada pela autora (2022).

De acordo com o Guia do Artista Visual (TEJO *et al.*, 2018), outras informações como número de inventário, gastos, valor, consignação (contato de quem está com a obra e período acordado da consignação), venda, currículo (registro da participação da obra em exposições, premiações, etc) também podem fazer parte da ficha técnica.

Outros dados são a presença da assinatura e sua localização na obra, o estado de conservação, a localização (estante, aramado, prateleira), crédito do fotógrafo, status da emissão do certificado de autenticidade, informar se o código do inventário está registrado na obra. A fotografia da obra (imagem digital) também

deve ser associada aos dados da Ficha técnica. Normalmente são fotografias em alta e baixa resolução. Usualmente, os arquivos digitais das fotografias não ficam no mesmo local e formato da ficha técnica (pois são mídias diferentes com metadados distintos), o que requer algum tipo de associação (usualmente o código tombo da obra).

2.3.5 Alocação

Esta é a etapa em que a obra é acomodada em seu lugar de arquivo e recebe um endereço na catalogação.

Em um atelier, a movimentação das obras é dinâmica e dificilmente a obra vai voltar para o local inicial que está alocado na ficha de catálogo ou no sistema documental (como a planilha da Figura 3). Por isso acaba não sendo realizada, e a localização passa a se referir à guarda, no momento, da obra (por exemplo, se está em uma galeria, um museu, no acervo pessoal de algum colecionador)⁷¹.

Figura 3 - Exemplo de ficha técnica com alocação em formato de planilha eletrônica

Miniatura	Código	Título	Série	Técnica	Altura	Largura	Ano	Localização
	ACLM00149	sem título	Cartografia missioneira	mista sobre tela	80	80	1998	atelier
	ACLM00150	sem título	Cartografia missioneira	mista sobre tela	90	40	1998	vendida
	ACLM00151	sem título	Cartografia missioneira	mista sobre tela	90	60	1998	consignada

Fonte: print parcial da planilha de catalogação da artista Lou Borghetti.

Muito desta processualidade pode ser alterada se posicionarmos a catalogação como sendo feita levando em conta a questão dos Espaços

⁷¹ É recorrente encontrar uma confusão entre status e localização nas catalogações feitas em atelier. Na planilha da Figura 3 na coluna Localização, temos atelier, vendida e consignada, mas “atelier” é localização, e “consignada” ou “vendida” são status. Ficaria mais acurado se tivéssemos ao menos duas colunas: “localização”, com o nome da galeria onde a obra está, e “status”, informando que está consignada, por exemplo.

Relacionais, que seriam uma catalogação de obras prontas ou de obras em processo de criação ou transformação.

2.3.6 Catalogação como macro ações

A catalogação como uma ideação sequencial, conforme proposto acima e representado na Figura 4, se adequa às obras prontas, que estão no acervo do atelier, ou em acervos particulares e de instituições, e que estão sendo divulgadas em exposições ou nas mídias sociais, por exemplo, pois não há alterações nos dados da ficha técnica. A obra em sua composição e concepção artística não se altera mais. Difícilmente a série será alterada, por exemplo, ou as dimensões ou técnica.

Figura 4 - Catalogação estática



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Já a catalogação que ocorre concomitante ao momento de criação do artista, apresenta o desafio do movimento contínuo, em que o artista ainda está em seu momento poético, definindo o conceito, a poética, e ela pode, muito bem estar pronta ou voltar ao cavalete ou à bancada⁷² e ser totalmente refeita ou até mesmo

⁷² Cavalete no caso de uma pintura, ou retornar a uma bancada, no caso de uma escultura. A técnica indefere, nesta análise, o que importa é que ela retornará ao processo de criação.

destruída. Desta forma, na Figura 5 procuro esclarecer que a diferenciação entre as etapas da catalogação já passa a não ser mais tão clara e sequencial.

Figura 5 - Catalogação dinâmica



Fonte: elaborada pela autora (2022).

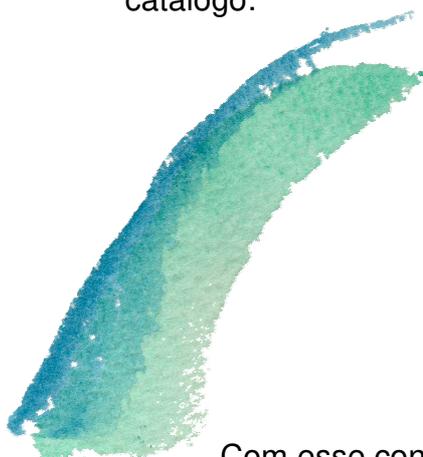
Neste caso a catalogação ocorre de forma não sequenciada e a ação facilmente destacada neste processo é a fotografia. E é em torno dela que as atividades vão se desenvolvendo. É importante que se façam registros em todo o processo até chegar à obra que o artista considera pronta como mais uma forma de criar um legado, desta vez possibilitando o conhecimento do processo criativo (se o artista desejar divulgá-lo).

E, em outra situação, quando a obra não está mais disponível no atelier e não foram realizados registros anteriores sobre ela, há a necessidade de pesquisar e localizar as suas informações, como que construindo um quebra-cabeças, cruzando fontes e referências buscando dados em documentos situados no passado do artista. Isto se dá sem um ordenamento premeditado, que depende mais do acesso a estas referências e o que elas permitem conhecer, do que propriamente de um planejamento detalhado das etapas a serem seguidas.

Uma ação básica comumente negligenciada é a identificação de forma única da obra (com um código, como no livro tomo). O registro deste código poderia se

relacionar aos dados da ficha técnica e aos demais dados que se façam necessários de acordo com a política do artista e a geração dos documentos de ficha técnica e certificado de autenticidade.

Analisando esse conjunto de dados e a própria movimentação e dinâmica de um atelier, afirmo que catálogo ou não está atualizado ou não é estático, é um movimento, uma ação, por isso insisto no uso do termo catalogação, mais do que catálogo. Giulia Crippa chama a atenção a esse caráter estático atribuído ao catálogo:



A reunião de um grande número de objetos de um artista ao longo da carreira permite um exame minucioso de seu percurso, criando, porém, a ilusão de uma permanência naquilo que é efêmero, temporário: os ricos catálogos se revelam falhos, pois devem, necessariamente, limitar-se ao evento circunstancial, sem poder considerar elementos novos, resultado da própria exposição ou de eventuais questões que aparecem na interação entre o público e as obras, como nesse caso. Dessa maneira, o catálogo, como instrumento de mediação, consegue oferecer inevitavelmente uma visão incompleta e não equilibrada dos temas da exposição (CRIPPA, 2011, p. 24).

Com esse conjunto de dados, alguns estáticos (como os da ficha técnica) e os que possuem um caráter mais processual (localização, valor de mercado, currículo de exposições), o catálogo passa a ser um conjunto de registros dinâmicos, com alterações e diferentes relações entre as informações⁷³. Portanto, não há um fluxo claro ou padronizado para a catalogação no atelier de um artista plástico, são, mais do que etapas, macro ações.

Para além dos dados da Ficha técnica e a sua imediata relação com as obras, há que se pensar no arquivo de atelier, como um todo, os motivos para organizá-lo e seu caráter de legado.

2.4 Arquivo de atelier

Arquivar não é acumular todos os dados possíveis. Um arquivo nunca estará acabado. Tentar ser exaustivo e reunir tudo o que há sobre um determinado assunto é uma tentativa sem sentido⁷⁴. E Derrida (2001)⁷⁵ propõe uma dimensão

⁷³ Relações de um para muitos (uma obra para várias exposições) ou de muitos para muitos (várias obras em várias exposições ou várias notas em jornal de diferentes obras).

⁷⁴ Ver na Arqueologia do Saber de Foucault (2005) uma ampla análise historiográfica sobre os discursos, a força do enunciado e os arquivos como acontecimentos dispostos em um sistema utilizável com condições de domínio e aparecimento.

arquivística⁷⁶ que não é mais compreendida como um repositório fechado, como uma ficha ou catálogo inerte, mas como uma abertura, como movimento e por vir. Um arquivo que não diz tudo, mas que basta acioná-lo para que todas as representações ali consignadas⁷⁷ possam vir à tona. Sugere um deslocamento (pela desconstrução) da hierarquização binária e do processo de arquivamento fechado. A própria impressão⁷⁸ de uma assinatura⁷⁹ já arquia e revela. Podemos presumir, a partir das questões levantadas por Derrida (2001) que o artista, ao assinar - ou divulgar sua obra - se arquia, intencionalmente ou não.

Há dois princípios reguladores dos arquivos das ciências humanas e da criatividade artística: o do nomos (da lei) e o anômico (sem lei). As características do *modus operandi nômico* são a normatização, os princípios da procedência, homogeneidade e continuidade, uma cultura material e sistema de memória material. Já o *modus operandi anômico* acentua os processos derivados de maneiras contraditórias, descontínuas e impulsivas. Seus princípios são a heterogeneidade e descontinuidade, com um arquivo baseado em informações virtuais, com uma racionalidade flexível, não estável, não ordenado linearmente e à margem da hierarquização (GUASCH, 2011).

⁷⁵ O livro “Mal de Arquivo: uma impressão freudiana” foi publicado, originalmente na França em 1995 e tem como origem uma conferência proferida por Jacques Derrida realizada em Londres (O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana) em junho de 1994. De acordo com Guasch (2011), a Arqueologia do Saber de Foucault e as obras de Walter Benjamin foram alguns dos pilares da obra.

⁷⁶ Ele faz críticas à própria origem do arquivo (arkhé) e a redução a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico, ao arqueológico, à lembrança ou à escravidão. Derrida lida com as noções clássicas de arquivo pressupondo questões éticas e políticas, como a democratização da “[...] participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDA, 2001, p. 16).

⁷⁷ Em sua análise sobre o poder dos arcônticos (os guardiões do arquivo que concentram as funções de unificação, identificação e classificação) Jacques Derrida explora o poder da consignação: para além do sentido de designar uma residência, de oferecer um lugar, mas “[...] o ato de consignar reunindo os signos” (DERRIDA, 2001, p. 14).

⁷⁸ Derrida analisa a questão da impressão em vários aspectos: a circuncisão a que Freud foi submetido aos 7 dias de vida, deixando uma marca inscrita em seu corpo, a impressão da história da psicanálise, a impressão de seus registros de consultas. E a impressão enquanto questão de herança, no aspecto de que deixa uma impressão sobre quem falar dele. Impressão, portanto, para Derrida, configura arquivo.

⁷⁹ Ele parte da análise do efeito da própria assinatura de Freud na constituição de seu arquivo pessoal. Segundo Derrida, a presença da assinatura arquia, torna secreto e público. Isso porque Freud imprime tanto textos da exposição teórica da psicanálise (públicos) e quanto os da prática clínica (privados).

Segundo o Artists Studio Archives (GENDRON *et al.*, 2016)⁸⁰, um arquivo de atelier (físico ou virtual) é formado pelos documentos que evidenciam o trabalho como artista, tais como: antigos *sketchbooks*, fotografias e vídeos do trabalho, e-mails ou outras correspondências com galerias, colecionadores, museus. Também podem fazer parte os registros financeiros de vendas ou de materiais usados para o trabalho e podem estar dispersos em vários lugares. “Os arquivos do seu atelier incluem o trabalho que você cria, o trabalho que você vendeu, a documentação do seu trabalho e, em última análise, a criação do seu legado” (GENDRON *et al.*, 2016, p. 6, tradução nossa⁸¹). Abaixo são enumerados alguns motivos para organizar o arquivo de atelier (baseado no Artists’ Studio Archives de GENDRON *et al.*, 2016, 2016):

1. Tornar o trabalho acessível e aumentar visibilidade como artista
 - a. Representar o trabalho em uma exposição,
 - b. Criar um catálogo de exposição ou um catálogo raisonné,
 - c. Fazer uma pesquisa para um artigo em um jornal,
 - d. Determinar o preço de uma obra em particular,
 - e. Um museu pode solicitar o inventário das obras, convites e revisões de exposições,
 - f. No caso de arte efêmera, além do registro ser fundamental, ele pode gerar materiais para posterior comercialização (poster do evento, storyboards, desenhos da ideação),
 - g. Apresentar, de forma organizada, a documentação do trabalho a galeristas, curadores ou potenciais colecionadores.
2. Prover acesso acadêmico e crítico ao trabalho
 - a. Assegurar que o legado continuará ao assumir a formação da história da carreira
 - b. Decidir como melhor comunicar a história ao público
 - c. Facilitar o trabalho de historiadores de arte
3. Aumentar a produtividade do atelier

⁸⁰ Não encontrei literatura nacional detalhada sobre Arquivo de atelier, o que teria sido interessante, para me manter dentro das definições do Sistema da arte de Tejo *et al.* (2018), Fetter (2017; 2018; 2020) e Bulhões (1995; 2014).

⁸¹ No original: “Your studio archives are not limited to items in your workspace—they may be dispersed across several locations, including your home. Your studio archives comprise the work you create, the work you have sold, the documentation of your work, and, ultimately, the creation of your legacy”.

- a. Acessar a documentação de forma eficiente diminui o tempo de pesquisa, aumentando o tempo produtivo,
 - b. Diminuir a quantidade de espaço consumido com o arquivo ou documentos repetidos em diferentes pastas.
4. Reter direitos legais sobre o trabalho⁸²
- a. Manter controle legal como
 - i. propriedade intelectual,
 - ii. direitos de reprodução,
 - iii. contratos envolvendo venda, empréstimo e exposição de obras
5. Fomentar e inspirar novos trabalhos
- a. Saber como produz pode ser útil para criar trabalhos ou também para oferecer instruções sobre como recriar um trabalho (no caso de performances ou instalações).
6. Participar ativamente na formatação do legado como artista
- a. Os arquivos no atelier são essenciais na formatação de como a carreira será percebida no futuro. É fundamental ter os registros de:
 - i. aceites em juris de feiras
 - ii. submissões para verbas públicas ou privadas
 - iii. do que foi escrito a respeito do trabalho
 - iv. Sobre a obra: incluindo fotografias, vídeos, e descrição, datas, materiais.

Essa documentação⁸³ – o arquivo de atelier - é o material⁸⁴ mais importante que o artista vai deixar como legado, assim como sua obra (GENDRON *et al.*, 2016,

⁸² “Não é suficiente ter mantido os direitos sobre as imagens e outra documentação visual de seu trabalho, se você não consegue manter o controle de sua documentação legal” (GENDRON *et al.*, 2016, p. 8, tradução nossa). No original: “It is not enough to have maintained the rights to the images and other visual documentation of your work, if you are unable to keep track of your legal documentation”.

⁸³ A documentação é uma forma ampla de compreensão da informação agrupada em relação a um assunto, mas não limitada a documentos físicos e presentes e tem por objetivo a sua reunião e organização de forma indexada para facilitar a localização quando necessário (SMIT, 1987). Sendo, portanto, uma processualidade.

⁸⁴ Gendron *et al.* (2016) tratam do conjunto documental do atelier como um legado e o tratam como material (provavelmente porque o enfoque é arquivístico). Mas acredito que seja na imaterialidade da interpretação e criação de novos significados, que o legado é ampliado.

2016) e que poderá ser acessada no presente ou por gerações futuras como parte do patrimônio sociocultural.

No século XX, em diferentes momentos os documentos tiveram uma certa relevância no discurso da arte. Documentar seu próprio trabalho não é atitude nova, mas usar a documentação, declaradamente, como fomento à criação e suporte à fruição da obra tem sua vertente mais recente, nos anos 1960 quando os artistas começam a endereçar a questão da mediação em seus trabalhos (BERGER; SANTONE, 2016). Novas estratégias de documentação (tanto na teoria como na prática) surgem junto com o início da era da informação “este período marcou o início de novas mídias e novas atitudes sobre mediação, dados e conhecimento” (BERGER; SANTONE, 2016, p. 202, tradução nossa)⁸⁵. Esta questão do documento como mediador da arte foi se confundindo com a própria arte a ponto de alguns artistas não saberem mais se era documento ou a obra em si “[...] o processo frequentemente suplantava o produto acabado”⁸⁶ (BERGER; SANTONE, 2016, p. 202, tradução nossa). “Embora o documento supostamente oferecesse uma experiência direta, a documentação, por outro lado, tratava da compreensão mediada” (BERGER; SANTONE, 2016, p. 202, tradução nossa) ao “[...] desenhar novos tipos de conexões entre a mídia ou reintroduzir dimensões subjetivas da informação” (BERGER; SANTONE, 2016, p. 203). Portanto, nos anos 1960 passam da acumulação de documentos a um uso como meio para comunicar as diversas realidades tanto objetivas quanto subjetivas, e para isso se utilizou de diferentes tecnologias disponíveis.

Com essas ferramentas, a documentação pode ser uma prática criativa, permitindo aos artistas remodelar, multiplicar ou desenvolver novas obras - rejeitando, no processo, a estabilidade das informações registradas. (BERGER; SANTONE, 2016, p. 203, tradução nossa)⁸⁷.

Tomando de empréstimo o resgate da jornada do livro de artista realizado por Guasch (2011), temos em Benjamin Buchloh (1998) um dos primeiros a refletir sobre

⁸⁵ Do original “[...]this period ushered in new media and new attitudes about mediation, data, and knowledge”.

⁸⁶ Manter presente a noção de que foi um momento de mudanças sociais em que a arte passou a se voltar pra experiências do dia a dia envolvendo o público.

⁸⁷ Do original “With these tools, documentation could be a creative practice, allowing artists to reshape, multiple, or develop new works rejecting, in the process, the stability of recorded information”.

o paradigma do arquivo em trabalhos artísticos⁸⁸. Buchloh (1998) publicou o livro *O paradigma Warburg* poucos anos depois de Derrida (2001) ter lançado *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. A partir de 2000 exposições e debates na Europa e Estados Unidos começaram a trazer ‘formas de arquivo’ nas práticas artísticas até o presente momento em que se discute a ‘febre do arquivo’⁸⁹ e sistemas de classificação que permitam recuperar uma memória que seja considerada confiável (GUASCH, 2011).

O trajeto realizado até agora, de contextualização do Sistema da arte, tipos de coletânea, disciplinas da documentação e arquivos de atelier até a documentação no processo criativo, foi intencionado para criar um embasamento dos aspectos operacionais sobre a carreira, documentação e arquivo sem uma preocupação cronológica ou até mesmo evolutiva.

As próximas duas seções: *Atlas Mnemosyne* e *Portfólio Anotado* entram em um aspecto visual, representativo, narrativo, dinâmico⁹⁰ e de abertura para a criação de novos significados. O *Atlas Mnemosyne* se originou no universo artístico com o início da fotografia de arquivo e o *Portfólio Anotado* é apresentado como uma metodologia da pesquisa em design. As duas têm a fotografia como elemento fundamental, às vezes, central.

A fotografia foi se modificando do registro à arte e depois gerou grande impacto nos anos 1920 como uma “fotografia tecnológica”⁹¹ - associada à série, à repetição e, conseqüentemente, ao arquivo – sobre o trabalho artístico produzido manualmente, que, segundo ele, continha um “monograma da história”, ou seja, que continha a singularidade da forma artística (GUASCH, 2011).

A relação entre arquivo e fotografia ocorre desde os seus primórdios históricos, seja o caso das instituições que categorizam os seus objetos através de fotografias (de natureza criminosa, militar, colonial, familiar, etc.), seja de fotógrafos como Eugène Atget e August Sander, que construíram uma taxonomia de objetos por meio de seu trabalho. Em ambos os casos, o objetivo é o mesmo: fornecer um corpus de imagens que representem um objeto, uma personagem, um gênero ou uma circunstância específica, o que

⁸⁸ Seu trabalho foi inicialmente ignorado pela arte contemporânea, mais interessada nas questões metodológicas do arquivamento.

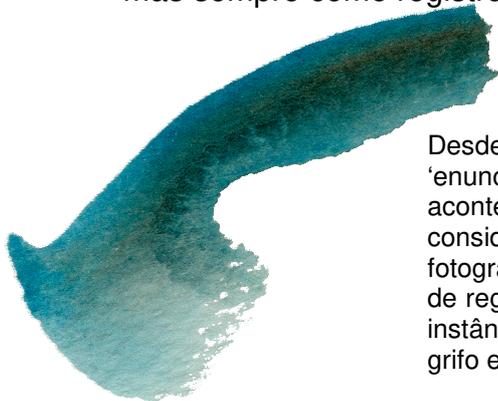
⁸⁹ Febre de arquivo pode ser sintetizada como a pulsão por arquivar tudo (sem conseguir estabelecer um critério claro) e que ao mesmo tempo provoca o esquecimento por saber arquivado.

⁹⁰ Dinâmico não é, exatamente, um adjetivo que apareça na literatura a respeito de *Portfólio Anotado*, mas é uma atribuição que esta pesquisa oferece a ele, como poderá ser melhor exemplificado no Capítulo 4.

⁹¹ Siegfried Kracauer sobre o trabalho de August Sander em Guasch, 2011.

significa que as fotografias estão dispostas em uma *determinada condição de arquivo* (GUASCH 2011, p. 26, grifo e tradução nossos⁹²).

Esta ligação entre fotografia e arquivo se deve mais à capacidade de fragmentar e ordenar a realidade em ordens distintas de densidade e significação – mas sempre como registro -, do que à capacidade documental da fotografia.



Desde a sua origem, a tomada fotográfica preservou a aparência de um ‘enunciado único’ ou ‘registro de arquivo’, como uma imagem análoga a um acontecimento real com valor presente. A câmera fotográfica pode ser considerada, portanto, uma ‘máquina de arquivo’ e seu produto, a imagem fotográfica e, se for caso disso, a imagem fílmica, como objeto ou arquivo de registro, documento e testemunho da existência de um fato e, em última instância, como uma persistência do que é visto (GUASCH, 2011, p. 27, grifo e tradução nossos⁹³).

Em 1924, Aby Warburg⁹⁴ deu início ao Atlas Mnemosyne (que acabou ficando incompleto, pelo seu falecimento) que é considerado um dos trabalhos pioneiros da máquina de arquivo.

A partir dos trabalhos do biólogo evolucionista Richard Semon Wolfgang⁹⁵, Aby Warburg cunhou o termo engrama cultural⁹⁶. Trata-se de compreender os símbolos externos como pegadas que acabam sendo registradas ou arquivadas na memória de cada cultura. Esta conceituação tem a consequência de atribuir a essa memória cultural uma característica ativa (não inerte), que pode recuperar, através destas pegadas, de forma evocativa, o que já ocorreu na arte ou literatura (GUASCH, 2011).

⁹² No original: “La relación entre archivo y fotografía se dá desde los inicios históricos de ésta, sea el caso de las instituciones que categorizan sus objetos a través de fotografías (de carácter criminal militar, colonial, familiar etc.), sea el de los fotógrafos como Eugène Atget y August Sander, que construyem una taxonomía de objetos a través de su obra. En ambos supuestos, el objetivo es el mismo: proporcionar un corpus de imágenes que representm un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada <<condición de archivo>>”.

⁹³ No original: “Desde su origen la toma fotográfica conservó la apariencia de un <<enunciado único>> o <<registro de archivo>>, en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor de presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una <<máquina de archivo>> y su producto, la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto.”

⁹⁴ Historiador da arte alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929). Foi o primeiro historiador a fazer uso de imagens em suas aulas e palestras.

⁹⁵ Biólogo evolutivo que postulou que em qualquer organismo vivo todo estímulo ou experiência externa ou interna deixa um engrama (pegada mnêmica, traço permanente)

⁹⁶ Também encontrado com engrama social

O Atlas Mnemosyne, é, também, um conjunto de cerca de mil reproduções fotográficas afixadas com pinças sobre cerca de 80⁹⁷ painéis (de 170x140cm) de madeira forrados com tecido. O cuidado é que, ao ser publicado, todas as ilustrações fossem claramente visíveis. Ele utilizou diversos recursos gráficos: reproduções (de pinturas, arte gráfica e escultura), arte aplicada (fotografias, painéis genealógicos, peças publicitárias). Ele também fazia anotações nestas imagens e os painéis (FIGURA 6) serviam de ponte, uns aos outros ligando, às vezes, séculos diferentes da história da arte.

Com seus materiais visíveis, o atlas Mnemosyne pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento (WARBURG, 2009, p. 126).

Figura 6 - Vistas de instalação de painéis usados por Aby Warburg para ilustrar sua série de palestras



Fonte: Against... (2020).

Warburg, evidencia a percepção associativa entre as imagens elaborando um modo de saber evidenciado pelas próprias imagens (um saber entre imagens) que,

⁹⁷ Foram elaboradas 63 pranchas. O projeto de Warburg era de 79 destas pranchas. Algumas se perderam na mudança para uma biblioteca, mas dela restara algumas reproduções fotográficas feitas por Warburg em 1929.

quando são relacionadas, ativam seu poder ao mesmo tempo anacrônico e narrativo.

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura (WARBURG, 2009, p. 125).

Pode-se encontrar, facilmente em uma pesquisa através de motores de busca, referências ao Atlas *Mnemosyne* e *Moodboards*. É bem provável que seja uma simplificação exagerada e que seja oriunda de nossa familiaridade com representação do conhecimento por imagens. Nesta pesquisa o Atlas *Mnemosyne* participa como a forma seminal de painel imagético que permite este espaço intermediário entre o eu o mundo exterior como substrato da criação artística e a consciência desta distância como função social duradoura que a catalogação pode representar, sendo ela também, uma forma visual de mediação e criação de sentidos.

Após ter enumerado alguns tipos de coletânea de obras de arte e formas de visualização, proponho uma pausa para recuperar rapidamente alguns conceitos e a maneira que eles foram utilizados nesta pesquisa como: documento, documentação, arquivamento e arquivo. Documento será nossa menor porção de informação em um atelier: uma foto, uma anotação, um rascunho ou um recibo, por exemplo. Documentação (como verbo), será o ato de reunir, com algum critério estes documentos e transformá-lo na Documentação (como substantivo). O momento do Arquivamento, será a custódia desta documentação no Arquivo. Os conceitos de arquivo anômico e anarquivo visam mostrar uma fluidez possível no arquivo como fomentador cultural. O Acervo vivo, como proponho, é um arquivo em que se armazenam e atribuem significados, de forma fragmentada (mas indexada) e não necessariamente hierárquica.

Quando iniciei minha atividade de catalogação no atelier da Lou Borghetti em 2018 eu tinha a necessidade de catalogar para ter à mão a ficha técnica com os dados mínimos. Era uma visão bem restrita que requeria uma pequena dose de hierarquia e taxonomia para o artista se comunicar com o resto do Sistema da arte. Parte desta comunicação, pode ser pensada de forma estratégica dentro e fora do atelier. E como uma técnica para visualizar e mediar a catalogação pensando no

legado deste Acervo vivo, sugiro o Portfólio Anotado. Ele foi proposto como uma metodologia para comunicar as pesquisas em design (GAVER; BOWERS, 2012), bem como em artes (LÖWGREN, 2013). De acordo com Gaver e Bowers (2012), o portfólio anotado surge da necessidade de agir sobre uma noção comum (segundo os autores) de que a pesquisa em design não é científica o suficiente. A proposta é de não 'cientificar' o design para acomodá-lo no conceito de pesquisa acadêmica, mas de comunicar seus achados utilizando de suas práticas e modo de pensar.

Na catalogação, que poderia ser significada como um entrelugares (entre os vários *ethos*), já não há mais uma pontualização evidente. Neste nível a documentação do processo criativo da obra é registrada junto com a ficha técnica, com os registros das reações dos expectadores, com as publicações, materiais utilizados, notas de compra e venda, registros das exposições, entrevistas do artista a respeito do trabalho ou fase e a fortuna crítica. Todo esse corpo de informações se relaciona com a obra e agencia relações no Sistema da arte. A Valorização dos Bens Culturais e o Portfólio anotados fazem parte deste Espaço narrativo, em que a narrativa iniciada pelo artista pode ser expandida em coleções de narrativas e receberem as contribuições (coparticipação) dos demais agentes do Sistema da arte, em um fluxo contínuo e aberto de retroalimentação e reuso das narrativas a respeito de sua obra. Estas narrativas, associadas à documentação e ao processo, pelo Design estratégico, permitem revelar valores imateriais e intangíveis outros, que não os originalmente concebidos pelo artista e, provavelmente pelo próprio designer mediador da metaprocessualidade da catalogação pelo Acervo vivo.

Ao descrever as Disciplinas da documentação, eu mencionei que catalogar é um processo que está inserido em um projeto de criação de um catálogo. Essa ação se aplica na perspectiva regida pelas ciências da documentação, e do Sistema da arte. Sendo compreendida, aqui, como ponto inicial, uma pontualização, do processo para gerar um catálogo. Pois o que está sendo proposto nesta pesquisa conta com uma visão estratégica de continuidade na documentação. A perspectiva é de que, num processo colaborativo e de abertura, através das práticas experimentais, se possa compreender o papel da catalogação como um processo que fomenta o artista e gera um legado.

2.5 Experimentação em Design Estratégico

Nesta seção procurei posicionar a pesquisa em relação à experimentação em Design estratégico (diferenciando-a das ciências e artes) e trago pontos de vistas sobre a temporalidade no Design, deixando uma abertura para a discussão sobre o tempo, ou os movimentos nos Espaços Relacionais, identificados no Capítulo 5.

A abordagem desta pesquisa sobre a Experimentação em Design estratégico compreende “[...] que os atores em jogo (suas identidades e interesses) são diferentes, controversos e que tal condição gera um campo de tensões fundamental para a criação” (MEYER, 2018a, p. 42). E que esta não é uma metodologia e pode ser compreendida como uma postura do designer, um fazer especulativo e uma articulação de práticas e negociações que evoluem em uma pesquisa contingente entre Arte e Design.

A seguir busco elaborar uma espécie de arqueologia do Design, como um percurso para diferenciar a pesquisa em design, da pesquisa científica e da pesquisa em arte. Pode-se considerar que a pesquisa em Design enquanto ciência, passou por momentos de influência positivista (SIMON, 1981) com a postulação da *design science* e seus fenômenos do artificial, por uma prática reflexiva (SCHÖN, 1983), aliás, duas práticas que não necessariamente são excludentes, mas práticas qualitativas e quantitativas diversas. Se desenvolveu, então, uma preocupação com a visão do problema, com Dorst e Dijkhuis (1995) questionando a noção de construção e solução de problemas pelo design e a maneira como essa metodologia em formação vinha sendo ensinada. Há, ainda na questão da compreensão do problema, a sua natureza difícil de definir (*wicked problems*) e Rittel e Webber (1973) propõem ações de convergência para chegar a “situações preferíveis” pactuadas entre os participantes. Ainda neste percurso de compreensão do posicionamento da pesquisa em Design, Frayling (1993) diferencia entre pesquisa em arte e a pesquisa em design, por três tipos de pesquisas, aparentemente muito próximas, com uma variação quase que apenas semântica: a pesquisa em design, a pesquisa para o design e a pesquisa através do design. Sendo que a primeira (*research into design*) tem o objetivo de compreender as características do design como campo de estudo. A segunda (*research for design*), seria a pesquisa para o desenvolvimento de ferramentas e metodologias para a pesquisa através do design e, a terceira (*research through design*), envolve a geração de conhecimentos que a

prática do design, e seus resultados processuais possibilitam. Em Buchanan (1998) se observa uma compreensão da necessidade de considerar de forma crítica a prática e o ensino do design buscando antecipar os cenários que cercam a atividade. Dorst (2016) propõe um híbrido entre campo e metodologia (*academic design*), sugerindo um espaço em que teoria e prática interagem. E em Hevner *et al.* (2004) a proposta de *design research* como método para compreender estes fenômenos.

Adrian Forty (2013) propõe exemplos da diferenciação entre arte e design, como a personalização e a possibilidade de livre expressão do artista e o papel social do designer e a necessidade da construção de uma história do design, em contraposição à da arte. Em Zamboni (2001) uma caracterização lógica e organizativa da pesquisa em arte com distinções entre ciência, arte e arte puramente intuitiva. Nenhuma destas abordagens é utilizada nesta pesquisa por suas características pragmáticas e restritivas. Já o Design pós-industrial, realiza um esforço intencional de se situar no mundo do artificial, entre a ciência e a arte (MINEIRO, 2016; GIACCARDI, 2019), o que implica algumas diferenciações entre experimento e experimentação (MACCAGNAN, 2020) e entre experimentação em Arte e em Design.

Mineiro (2016), tece diferenciações e aproximações da Experimentação em design em relação às Experimentações científica e artística, que estão sintetizadas no Quadro 7:

Quadro 7 - Diferenciações e aproximações da Experimentação em design

	Experimentação científica	Experimentação artística
Diferencia	Estritamente analítica. Se apoia no rigor científico.	Não há um caráter: útil, funcional e comercial do artefato.
Aproxima	Pela produção formal de conhecimentos.	Fatores expressivos, estéticos ou reflexões conceituais estão em jogo.

Fonte: elaborado pela autora (2022) baseada em Mineiro (2016, p. 52).

E este é um ponto em comum entre a Arte e a experimentação em Design estratégico, a improvisação:

Uma apresentação sucinta dos atributos improvisacionais na arte visa oferecer uma outra leitura do improviso diferente daquela que o considera como algo desestruturado, feito de qualquer jeito, de modo precário, inconsistente e de baixa qualidade. O campo Artístico permite comprovar que atos de improvisação demandam preparação, domínio técnico, estruturação e um processo constante de experimentação prática e reflexão

continuada. Para improvisar é preciso haver consciência do contexto, ter repertórios e embasamentos que possam ser recuperados em tempo real, de modo espontâneo e intuitivo. É agir de modo tático e adaptativo, realizando movimentos conscientes em situações que exigem desenvoltura e habilidade em contornar problemas, limitações e quadros de carência ou restrição. O improvisador atua em situações de risco, de instabilidade, incerteza, opera em espaços de manobras reduzidos e restritos, agencia soluções temporárias mas passíveis de contínuas reconfigurações. Improvisacional é a capacidade que um dado sistema apresenta em assumir diferentes configurações sem comprometer de sua organização inicial (ROCHA, 2015, p. 5).

Zamboni (2001) elaborou um quadro comparando as fases de pesquisa em ciência, pesquisa em arte e arte puramente intuitiva, que foi reproduzido Quadro 8:

Quadro 8 - Comparação das fases de pesquisa em ciência, pesquisa em arte e arte puramente intuitiva

Fases da Pesquisa	Ciência	Pesquisa em arte	Arte puramente intuitiva
Problema	definido	definido	não definido
Referencial teórico	existente	existente	não clara/existente
Hipóteses/Expectativa	existe	existe	não existe
Observação	existe	existe	Existe
Processo de trabalho	existe	existe	Existe
Resultados	unívocos	multi-interpretativos	multi-interpretativos
Interpretação	impessoal	pessoal	pessoal

Fonte: Zamboni (2001, p. 57).

Não faz parte do objetivo desta pesquisa diferenciar as características das pesquisas em Arte e Design estratégico, o fiz, no Quadro 9 como uma maneira de refletir⁹⁸ sobre este trabalho e os aspectos que mais se assemelham entre elas, buscando uma forma de me posicionar, junto aos artistas, nas experimentações.

Quadro 9 - Exercício de comparação entre os tipos de pesquisa

Fases da Pesquisa	Pesquisa em Design estratégico
Problema	encontrado
Referencial teórico	existente e em expansão
Hipóteses/Expectativa	evolui ao longo do processo
Observação	existe (participante)
Processo de trabalho	metaprocessual
Resultados	achados ao longo do processo
Interpretação	pessoal e/ou coletiva

Fonte: elaborado pela autora (2022) a partir de Zamboni (2001).

O leitor pode reparar que os quadros não possuem a mesma lógica de construção, pois o de Zamboni (2001) usa de polaridades como “unívocos” ou “multi-

⁹⁸ Com a afetuosa contribuição especulativa de participantes do Grupo de Práticas Experimentais do PPG de Design da Unisinos.

interpretativos” e em meu exercício de comparação, uso de terminologias menos restritivas. Também há que se observar que a pesquisa em Design estratégico não lida com Hipóteses. Pelo contrário, a lógica dominante é a abductiva e as práticas experimentais são pautadas pela abdução (também cara às artes), o imprevisto situado, à especulação, pela metaprocessualidade e pela interdisciplinaridade.

A prática experimental se situa na compreensão de que:

Respeitar as idiosincrasias dos projetos e a geometria vulnerável que se coloca [...], é uma posição política à medida que se afasta de uma pretensão à neutralidade e à unidade. Essa maneira excedente (que se amplia para as diversidades) rejeita versões dominantes pois se as aceitasse haveria a impossibilidade de ampliação, já que dominância implica restrição (MEYER *et al.* 2020, p. 1).

A Experimentação em Design estratégico, ao afastar a pretensão à neutralidade e à unidade, mantendo a estupidez essencial do designer, possibilita a criação de situações de abertura e desvela diferentes níveis de conhecimento suscitando uma consciência histórica, sensível às misturas e heterogeneidades.

2.6 Portfólio anotado

Esta metodologia foi desenvolvida após um projeto em um lar para o cuidado de idosos. Acabaram por desenvolver um carrinho que mostra imagens (o *Photostroller*, no centro da Figura 7 e após o teste de campo, foi criado um relatório do projeto, com a descrição do processo⁹⁹, do desenho e dos resultados (que seriam as *tags* ao entorno do *Photostroller* na Figura 7).

⁹⁹ Não consegui localizar, na literatura, alguma descrição do processo associado às imagens no Portfólio Anotado.

Figura 7 - Ilustração de uso do Portfólio Anotado no projeto do *Photostroller*



Fonte: Gaver e Bowers (2012, p. 41).

Ainda segundo Gaver e Bowers (2012), o portfólio anotado conta com a vantagem de já ser uma prática dos designers, a de apontar as características do artefato. As legendas fazem sentido quando associadas às imagens e estabelecem uma ligação entre o artefato e as questões de pesquisa. A análise do portfólio anotado possibilita identificar um domínio do design, suas dimensões relevantes e as opiniões dos designers, sugerindo padrões e estratégias. Essas anotações permitem a indexação dos portfólios, assim como nos documentos acadêmicos, e podem ser anexados componentes teóricos para elucidar questões que foram consideradas na pesquisa. O senso e a relevância das anotações provêm de sua conexão com o artefato em si. E este pode ser novamente associado com as questões que o geraram (GAVER; BOWERS, 2012).

Alguns recursos característicos do portfólio anotado foram elencados por Bowers (2012) e estão listados no Quadro 10:

Quadro 10 - Recursos do portfólio anotado

Constituição	Anotações transformam uma coleção de artefatos em um portfólio.
Relação	Anotações capturam as características entre os designs em uma mescla de similaridades e diferenças.
Comunicação	Anotações comunicam a natureza do portfólio e permitem a comparação com outros.
Perspectiva	Um portfólio pode ser anotado de diferentes maneiras de acordo com diferentes públicos.
Informação mútua	Anotações e os designs são mutuamente informativos. “Artefatos são iluminados pelas anotações. Anotações são iluminadas pelos artefatos” (BOWERS, 2012, p. 71, tradução nossa) ¹⁰⁰ .
Formato	Anotações podem definir como os artefatos são usados, como podem ser apreciados e entendidos, os valores estéticos e científicos do artefato, bem como sugerir novas pesquisas futuras.
Materialidade	Qualquer forma material pode ser considerada para um portfólio anotado, como uma monografia ilustrada, um texto acadêmico e a curadoria de uma exposição.

Fonte: adaptado pela autora (2022) de Bowers (2012).

De acordo com Löwgren (2013), a abordagem do portfólio anotado permite que outras anotações sejam feitas – revelando uma natureza especulativa (intenções originais, história e exploração do espaço do design) e informativa (relacionamento com o projeto anterior, escolhas, dados e avaliações).

O designer tem acesso exclusivo às intenções do design original, à história de como o espaço do design foi explorado, como o processo se relacionou ao trabalho anterior, como os diferentes tratamentos foram avaliados, quais dados surgiram de avaliações empíricas e assim por diante (LÖWGREN, 2013, p. 2, tradução nossa)¹⁰¹.

Löwgren (2013) tece algumas críticas à visão de Gaver e Bowers (2012) a respeito da pesquisa acadêmica ‘cientificar’ o design e lembra que não é só o designer que possui uma posição privilegiada para oferecer valiosas abstrações a respeito do artefato criado, mas que reconhecer a erudição e conhecimento acadêmico (assim como é feito no campo da arte) como fontes de novas interpretações e perspectivas pode beneficiar o desenvolvimento da criatividade.

Nesta presente pesquisa a abordagem sugerida de usar legendas para a obra de uma forma que faça sentido para o artista não pretende definir as qualidades das legendas como abstratas, concretas, subjetivas ou objetivas e um ponto que merece ser ressaltado diz respeito ao nível de abstração das anotações na metodologia do

¹⁰⁰ Do original: “Artefacts are illuminated by annotations. Annotations are illustrated by artefacts”.

¹⁰¹ Do original: “The designer has unique access to the original design intentions, the history of how the design space was explored, how the process related to previous work, how different treatments were assessed, what data came out of empirical evaluations, and so on”.

portfólio anotado. No Quadro 11 são listadas as considerações dos autores dos artigos referenciados nesta pesquisa.

Quadro 11 - Nível de abstração, por autor, das anotações no portfólio anotado

Gaver e Bowers (2012)	Anotações não são abstratas, não fazem sentido sem o artefato.
Bowers (2012)	Anotações não são uma coleção abstratamente organizadas.
Löwgren (2013)	Anotações podem ser percebidas como abstrações e servir como inspiração para outro designer.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Segundo Löwgren (2013) esta abstração ocorre em um nível intermediário, - entre o nível do artefato e o nível acadêmico - produzindo um conhecimento que é aplicável a um maior número de situações. No meu entendimento, o portfólio anotado compartilha com o catálogo um nível de abstração por três motivos: (i) não é o artefato que está ali, mas uma composição que descreve a obra, (ii) fornece conhecimento valioso na forma de abstrações (KELLIHER; BYRNE, 2015), (iii) pode não ser abstrato para quem o está criando, mas o será para o interlocutor (LÖWGREN, 2013).

Compreendo que, se feito de forma digital, o portfólio anotado também permite a indexação através de palavras-chave e as legendas descritivas se transformam em metadados e o portfólio anotado pode ser adaptado e outras ferramentas narrativas podem ser acrescentadas, como o *storytelling*, o *storydoing*, o *moodboard*, o diário de bordo, *sketchbooks* e todos poderiam estar conectados por hiperlinks ou indexados pelas legendas a partir de uma obra.

Nesta linha de adaptação do portfólio anotado como suporte e que fomenta a criação de um conhecimento aberto de nível intermediário (entre o nível do artefato e o nível acadêmico), Kelliher e Byrne (2015) relatam a pesquisa em que a documentação de um simpósio internacional (*Emerge*) na *Arizona State University* (ASU) em 2012 foi integrada em uma estrutura de documentação multimodal.

O objetivo de nossa abordagem de documentação era apoiar a apresentação dos resultados do workshop durante o simpósio e criar um registro aberto, de nível intermediário e anotado das atividades do evento

para participantes e públicos mais amplos (KELLIHER; BYRNE, 2015, p. 1, tradução nossa)¹⁰².

No ponto de vista dos dois pesquisadores pouca atenção tem sido dada à descrição dos processos de criação de artefatos orientados ao futuro. E eles buscam estender a noção de portfólio anotado criando uma documentação híbrida (analógica e digital) apresentando tanto o produto quanto o processo de pesquisa e criação.

Foram várias as modalidades de captura utilizadas no simpósio, indo do modo passivo ao ativo, analógico a digital, localizados e online. Com uma integração com o conteúdo gerado nas mídias sociais, gravação passiva, uso de *probes* e times de documentação (estudantes receberam treinamento em métodos etnográficos, registro e observação documentada). Os registros produzidos foram posteriormente exibidos em uma exposição no *ASU Art Museum* a partir de uma compilação e curadoria, que buscou traduzir o conceito de uma exposição aberta, participativa e inclusiva. A exposição recebeu mais de 20.000 visitantes no período de 3 meses. O fato que mais chamou a atenção foi que a maioria dos visitantes, ao saberem que a exposição fazia parte de uma pesquisa escolheram deixar no museu, como forma de contribuição, os objetos que produziram nos espaços interativos (como as esculturas em argila). A premissa de que o trabalho deles seria incorporado e considerado em uma pesquisa foi relatado como particularmente atraente.

A escolha de contribuir desta forma, deu aos visitantes agência e envolvimento em uma discussão muito mais ampla e isso mudou consideravelmente a relação entre eles e as coisas efêmeras que produziram (KELLIHER; BYRNE, 2015, p. 8, tradução nossa)¹⁰³.

Na sequência de artigos analisados é possível observar distintas compreensões de designers a respeito do Portfólio anotado (QUADRO 12).

¹⁰² No original: "The goal of our documentation approach was both to support the presentation of the workshop outcomes during the symposium, and to create an open, 'intermediate level' annotated record of the event activities for broader participants and audiences".

¹⁰³ "In choosing to contribute in this way, it gave visitors agency and involvement in a much broader discussion and this considerably changed the relationship between them and the ephemera they produced"

Quadro 12 - Comparativo da compreensão do termo portfólio anotado

Gaver e Bowers (2012)	Apresentação do portfólio anotado como metodologia para comunicar a pesquisa em design e manifesto contra a 'cientifização' do design.
Bowers (2012)	Portfólio anotado como uma orientação para a terceira onda da Interação Humano-Computador (<i>Human Computer Interaction - HCI</i>). Propõe que o design crie e compartilhe "um fluxo interminável de exemplos de design, e que aprecie suas próprias limitações de racionalidade e não solicite nem mais nem menos dos outros". (BOWERS, 2012, p. 77, tradução da pesquisadora) ¹⁰⁴
Löwgren (2013)	Críticas à visão da pesquisa acadêmica 'cientificar' o design. Portfólio anotado como forma de conhecimento de nível intermediário assim como outras práticas.
Kelliher e Byrne (2015)	Portfólio anotado como um corpo coletivo de trabalho reunido e encontrado em formas diversas como monografias, exposições, arquivos digitais e performances.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Por considerar o portfólio anotado não como uma metodologia, mas como uma prática coletiva de trabalho com a característica de conectar diferentes informações e conhecimentos a respeito de uma obra e entre as obras, esta pesquisa tendeu para a visão de Kelliher e Byrne (2015).

As anotações, como palavras-chave, são indexáveis e esta característica une as Fichas técnicas utilizadas na catalogação para a formação de um portfólio. Embora na Figura 7 sejam visíveis as legendas, *tags* ou anotações para o projeto do Photostroller, não são estas anotações que fazem o diagrama da figura se transformar em um Portfólio anotado, mas sim a correlação entre outros diagramas com legendas similares ou iguais. É nessa construção de possíveis interligações que se cria o portfólio. Assim como na catalogação, é na definição de séries, por exemplo, que se indexam, se conectam as várias obras entre si. Ou entre elas e as exposições de que participaram, através de outra *tag*.

Outra abordagem da pesquisa em design que está fortemente voltada para a narrativa, com o reuso das informações e conhecimentos, é a valorização dos bens culturais. Assim como o Portfólio anotado, ela reflete sobre o caráter metaprojetual aplicado às pesquisas em design e a valorização do que é exposto através do reconhecimento do design como agente mediador e por suas dimensões estratégica e participativa. Também por ser capaz de lidar tanto com tangibilidade como com a intangibilidade do legado do patrimônio sociocultural. A Valorização dos Bens

¹⁰⁴ "[...] an endless stream of design examples, and that appreciates its own limitations of rationality and requests no more or less from others".

Culturais visa um conjunto maior de artefatos do que os do Sistema da arte (e mais especificamente, das artes visuais)¹⁰⁵. Porém podemos, com algum esforço, traçar paralelos entre exposições de Arte e exposições com os Bens Culturais e refletir, nestes contextos, sobre a proposta de um Acervo vivo, cujo legado pode ser valorizado em sua recursividade e em que diferentes modos de fruição ocorrem junto com a catalogação.

2.7 Valorização dos Bens Culturais

O design passou a se ocupar dos bens culturais no início deste século¹⁰⁶ com os textos seminais de Celaschi e Trocchianesi (2004). Eles propõem um novo campo de aplicação do design: Design & Bens Culturais. Com uma mudança de visão de bem cultural para produto cultural e da fruição para além da tutela, conservação e exibição tradicionais (CELASCHI; TROCCHIANESI, 2004).

Um dos objetivos primários do design para a Valorização dos Bens Culturais é o de tornar visível uma identidade cultural através de propostas projetuais inovadoras e que proporcionem um diálogo entre os atores. Segundo os autores antes citados, o design possui as capacidades estratégicas e metodológicas de:

- Organizar e coordenar um processo projetual;
- Comunicar através de palavras e desenhos que habilitam a descoberta de novas relações entre os signos, coisas, ações e pensamentos e;
- Visualizar formas e ligações entre os objetos para sintetizar as ideias dos outros e as próprias, verificando a praticidade.

Celaschi e Trocchianesi (2004) refletem sobre a necessidade de definir modalidades de ação do design (disciplinas), instrumentos (de pesquisa/análise,

¹⁰⁵ São várias as definições de bem cultural (bem como suas acepções jurídicas sobre a posse do bem). De um modo geral, os bens culturais são considerados sem significado se não forem socializados e podem ser materiais ou imateriais. Entre eles: (i) os monumentos – obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; (ii) os conjuntos - Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; (iii) os locais de interesse - Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (UNESCO, 1972).

¹⁰⁶ Depois da Segunda Guerra Mundial surgiu a preocupação com a preservação dos bens culturais e em 1954 foi elaborada uma convenção a respeito da preservação do patrimônio cultural pela Unesco. Foram se sucedendo outras convenções e tratados até que, no Brasil foi adotada a Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural também da Unesco, de 1972.

observação/monitoração) e disposição por parte do designer nesta emergente dimensão da Valorização dos Bens Culturais. Eles afirmam que a possibilidade inovadora do design reside nas características do contexto e dos atores locais, que serão parte ativa do processo. A pesquisa-ação foi a modalidade escolhida por eles (após um levantamento de projetos em ação na Itália à época) oferecendo ao designer a oportunidade de atuar como facilitador, mediador e ativador das relações e ao mesmo tempo portador de competências técnicas. A abordagem colaborativa e *bottom-up* busca envolver a comunidade sem imposições.

Essa capacidade de comunicar a identidade criando um sistema produto serviço em torno dos bens culturais está diretamente relacionada com o local, o território de localização deste bem (material ou imaterial¹⁰⁷), bem como o local de fruição da exposição (CELASCHI; TROCCHIANESI, 2004).

[...] a contribuição específica do planejamento do design no campo do patrimônio cultural é identificar estratégias de projeto, ferramentas e metodologias para valorizar e promover esses ativos, a partir do produto, continuando no campo da comunicação de bens e atividades promocionais a eles ligados, para chegar a ações de estratégias operacionais orientadas para o 'projeto de experiência' (CELASCHI; TROCCHIANESI, 2004, p. 38, tradução nossa)¹⁰⁸.

Eleonora Lupo (2007) propõe um outro campo de conhecimento para a pesquisa em design. Se trata da valorização do patrimônio cultural intangível (*Intangible Cultural Heritage*¹⁰⁹ - ICH¹¹⁰) em que defende que o caráter processual do design é capaz de promover “[...] um processo de arquivamento não separado das

¹⁰⁷ “Podemos concluir que o patrimônio cultural tem como suporte, sempre, vetores materiais. Isso vale também para o chamado patrimônio imaterial, pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se. As diferenças não são ontológicas, de natureza, mas basicamente operacionais” (MENESES, 2012, p. 31). Ver uma discussão ampliada sobre Materialidade/Imaterialidade em Meneses (2012)

¹⁰⁸ Do original: “[...] l'apporto specifico progettuale del design nell'ambito dei beni culturali è quello d'individuare strategie, strumenti e metodologie di progetto per valorizzare e promuovere tali beni, partendo dal prodotto, proseguendo nel campo della comunicazione dei beni e delle attività promozionali ad essi collegati, per arrivare ad azioni di strategie operative orientate al 'progetto dell'esperienza”.

¹⁰⁹ Definido pela Unesco em 2003, na *Convention for the safeguarding of Intangible Cultural Heritage* (2003) como "como práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades - bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados - que comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural" (Artigo 2.1, tradução da pesquisadora). Do original: “[...] practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage.”

¹¹⁰ A sigla de Intangible Cultural Heritage – ICH é próxima, mas não se equivale à de Human Computer Interaction – HCI apresentada na seção do Portfólio anotado.

modalidades de fruição nas quais a fase de registro inclui a fundamental fase de exploração” (LUPO, 2007, p. 2, tradução nossa)¹¹¹. De acordo com sua proposta, a prática da pesquisa em design serve como “ponto inicial para a discussão, apontando para suas dimensões colaborativa, participativa e interdisciplinar” (LUPO, 2007, p. 2, tradução nossa)¹¹². E que cada um dos bens culturais materiais, possui pelo menos um valor imaterial relacionado tanto ao significado coletivo¹¹³, como à forma de apreciar e fazer uso dele, daí deriva a importância do design para trabalhar esta dimensão intangível da cultura (LUPO, 2007).

Os pilares dos cases das exposições estudadas por Lupo foram o protagonismo e a dialogia como motriz dinâmica de uma exposição em constante construção, a interação como forma de criação da narrativa e o *storytelling* como forma de estabelecer um contexto compreensível. “A hipótese principal é que, na valorização do Patrimônio Cultural Imaterial, os processos de conservação e documentação não devem ser separados dos processos de transmissão e fruição” (LUPO, 2007, p. 12)¹¹⁴.

Lupo (2007) propõe metodologias que possam gerar processos de design repetíveis embora deixe claro que é uma abordagem teórica e que necessita de verificação de suas práticas. E que o modelo será útil para fomentar novas oportunidades e cenários de valorização da cultura.

O objetivo geral pode ser transformado e desdobrado, com uma abordagem orientada ao design, em atividades, práticas e ferramentas, focadas na qualidade das relações e na partilha de conhecimentos entre os atores envolvidos no processo, a centralidade do utilizador e da geração de inovação tanto nas formas de experiências e significados sociais quanto no sistema tecnológico de produtos-serviços (LUPO, 2007, p. 12, tradução nossa)¹¹⁵.

¹¹¹ Do original: “[...] an archiving process not separated from the fruition modalities in which the recording phase includes the fundamental phase of exploitation”.

¹¹² Do original: “[...] as a starting point for the discussion, pointing out their collaborative, participative and inter-disciplinary dimension”.

¹¹³ O patrimônio cultural intangível (ICH) definido pela Unesco (2003) cujo domínio é formado por: tradições e expressões orais, incluindo a linguagem como veículo do patrimônio cultural imaterial; artes cênicas, práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relativos à natureza e ao universo e artesanato tradicional. (UNESCO, 2003, Artigo 2.2).

¹¹⁴ Do original: “The main hypothesis is that, in the Intangible Cultural Heritage valorisation, the processes of conservation and documentation have not to be separated from the processes of transmission and fruition”.

¹¹⁵ Do original: “The general objective can be transformed and broken down, with a design driven approach in activities, practice and tools focused on the quality of the relations and the sharing of knowledge between the actors involved in the process, the centrality of the user and the generation

O design para a valorização do ICH possui os seguintes objetivos: identificação, aquisição, conservação e proteção, transmissão. De acordo com a autora, a fase de identificação é fundamental e, pela característica imaterial do patrimônio. Foram sugeridos alguns tipos de conhecimento como: produtivo, relacional, reproduzível e tesouros humanos. Para os objetivos de aquisição, conservação e fruição a proposta é a simultaneidade, pois seria “[...] reducionista pensar em termos de arquivo, pois seria um simples registro de conhecimento, enquanto deveria ser considerado um repertório” (LUPO, 2007, p. 14, tradução nossa). Em relação a repertório, este não seria divisível de quem o possui. A autora chama a atenção ao fato de que:

Enquanto a tradição documental e conservadora muitas vezes se limita a questões de ordenação, organização e classificação do patrimônio, a abordagem do design é focada tanto no patrimônio quanto no usuário do conhecimento, sendo dirigida para permitir às pessoas uma experiência interativa do patrimônio imaterial, mas especialmente para incorporar sua participação no processo, em termos de meio não passivo para a aprendizagem e reprodução do conhecimento (LUPO, 2007, p. 14, tradução nossa)¹¹⁶.

Já para a ação de valorização (objetivo geral do modelo) visa prolongar a existência do ICH no mundo contemporâneo e global. Para isto será necessário

[...] desenhar um processo de negociação, considerando o patrimônio imaterial como entidade viva: ele deve ser acionado em continuidade com suas características e sentido tradicionais, mas em diálogo com o contexto contemporâneo, encontrando um novo equilíbrio entre a singularidade e a repetibilidade do conhecimento e das habilidades e técnicas associadas, e trazer o dono do conhecimento para controlar este processo (LUPO, 2007, p. 16, tradução nossa)¹¹⁷.

Em um artigo de 2013, Trocchianesi *et al.* Refletem sobre as exposições, na medida em que são portadoras de valor cultural que extrapola os objetos expostos.

of innovation both in forms of experiences and social meanings and in the products-services technological system”

¹¹⁶ Do original: “While the documentary and conservative tradition is often limited to questions of ordering, organizing and classification of the heritage, the design approach is focused both on the heritage and on the user of the knowledge, being addressed to enable people interactive experience of the intangible patrimony, but especially to embed their participation in the process, in terms of not passive medium for knowledge learning and reproduction”.

¹¹⁷ Do original: “[...] to design a negotiation process, considering the intangible heritage as a living entity: it should be activated in continuity with its traditional features and meaning, but in a dialog with the contemporary context, finding a new balance between uniqueness and repeatability of the knowledge and the associated skills and techniques, and bringing the owner of the knowledge to control this process”.

[...] propõe-se um metadesign de um arquivo digital de exposições, destinado a experimentar novos registos de estruturas comunicacionais e narrativas para a fruição do património documental (TROCCHIANESI *et al.*, 2013, p. 1, tradução nossa)¹¹⁸.

De acordo com os autores do artigo (TROCCHIANESI *et al.*, 2013) nos curtos espaços de tempo entre a montagem, fruição e desmontagem das exposições, raramente há registos do design da exposição ou da sua implementação. A produção editorial de catálogos que documentam as exposições foca nas coleções de obras de arte ao invés da exibição concebida, implementada, montada e desmontada de acordo com o aspecto editorial e curatorial. Portanto eles sugerem o reconhecimento do valor do design para exposições, que consideram uma dimensão fundamental da cultura do design contemporâneo, através de sistemas multimodais para gerar e articular os testemunhos das narrativas do arquivo de exposições temporárias.

As pesquisas escolhidas através de revisão cruzada da literatura, proporcionaram uma compreensão (que não se pretendia exaustiva, mas situacional) da evolução diacrônica do design dentro do contexto da Valorização dos Bens Culturais. As nomenclaturas sugeridas pelos autores e os objetivos do design nestas pesquisas foi se alterando à medida que os estudos e práticas foram evoluindo, como se pode verificar no Quadro 13:

¹¹⁸ Do original: “[...] a metadesign proposal is made for a digital archive of exhibitions, designed to experiment new registers of communication and narrative structures for the fruition of documentary heritage”.

Quadro 13 - Nomenclaturas do design e patrimônio cultural

Autores	Nomenclatura proposta	Objetivo	Papel do designer
Celaschi e Trocchianesi (2004)	Design & Bens Culturais	<ul style="list-style-type: none"> . de bem cultural a produto . tornar visível uma identidade cultural . diálogo entre os atores 	<ul style="list-style-type: none"> . facilitador . mediador . ativador de relações . portador de competências técnicas
Lupo (2007)	Patrimônio Cultural Intangível	<ul style="list-style-type: none"> . caráter processual capaz de promover arquivamento e fruição . exposição em constante construção 	<ul style="list-style-type: none"> . enfatiza a natureza processual do patrimônio intangível . agente de mediação
Lupo (2009)	Design & Bens Culturais	<ul style="list-style-type: none"> . de escolhas estratégicas a ações concretas . visão sistêmica da valorização dos bens culturais 	<ul style="list-style-type: none"> . mediador entre o contexto, objeto cultural, usuário e comunidade
Trocchianesi (2013) e Trocchianesi <i>et al.</i> (2013)	Design para exposições	<ul style="list-style-type: none"> . sistemas multimodais para gerar e articular os testemunhos das exposições 	<p>Não é citado explicitamente.</p> <p>Se trata de uma metodologia</p>
Lupo (2019)	Design e Cultural <i>driven innovation</i>	<ul style="list-style-type: none"> . reuso dos dados culturais . cocriação de conteúdos 	<ul style="list-style-type: none"> . construtor de uma ponte sólida entre tecnologia e formas do patrimônio cultural.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Narrativa e temporalidade se confundem, impedindo que se elabore um gráfico didático de polaridades, com noções estáticas de presente, passado e futuro.

2.8 Relações do Design com a Temporalidade e a Narrativa

Em uma sistemática revisão da literatura a respeito da narrativa em design e negócios (HAYAMA *et al.*, 2021)¹¹⁹ foi proposto um esquema com as principais facetas da narrativa em estudos de design que compreende: a Narrativa como competência, A Narrativa como processo e a Narrativa como artefato. Este texto foi utilizado como base para uma contextualização sobre a tonalidade Narrativa - muito embora se trate de uma reflexão entre Design e negócios – por dois motivos: pela aproximação entre design e narrativa objetivada com a sistematização realizada

¹¹⁹ Chamo a atenção para a confusão possível entre: uma revisão narrativa e uma revisão a respeito da narrativa. O texto de Yasuyuki Hayama, Francesco Zurlo, Cabirio Cautela, Michele Melazzini do departamento de Design do Politecnico di Milano, é uma revisão da literatura: “Narrative in Design and Business: A literature review and research agenda”.

pelos autores e pela dificuldade em encontrar estudos convergentes entre Design estratégico, arte e catalogação. Novamente convido a fazermos um exercício de abstração e elaborarmos paralelos entre o que propõe o texto mencionado e o Acervo vivo.

De acordo com os autores, a narrativa compreende tantos processos cognitivos e modos de comunicação e pode ser percebida como:

- Uma forma de criação de significados, através de enredos com eventos sequenciais e interconectados (com uma estrutura básica de início e fim) e;
- Uma abordagem teórica, uma ferramenta ou uma fonte de dados (ou uma combinação destas) muitas vezes intercambiada com a contação de histórias (*storytelling*).

Ao sintetizar as facetas do narrador em estudos em design, o artigo oferece uma possibilidade, a esta pesquisa, de refletir sobre o papel do artista como narrador e da catalogação (e as práticas experimentais utilizando o Portfólio anotado) como um artefato narrativo.

- Narrativa como competência: habilidades do designer como o raciocínio abduativo, a capacidade de criação de sentido e a empatia.

Essas ferramentas geram insights de usuário e estimulam usuários e participantes para contar suas próprias histórias, que subsequentemente inspiram designers. Além disso, o designer utiliza elementos narrativos no processo de design como uma ferramenta para desencadear a imaginação e a criatividade. Uma boa história fornece uma passagem inicial no que é importante do ponto de vista do usuário e, em seguida, torna-se um ponto de partida para maior exploração e o principal guia para escolhas de design (HAYAMA *et. al*, 2021, p. 2, tradução nossa)¹²⁰.

- Narrativa como processo: processos da prática narrativa no design.

Ao considerar o design como um processo de cocriação, diversos tipos de narrativas operam na negociação de opiniões diferentes entre equipes de design ou mesmo vários stakeholders com interesses distintos [...] (HAYAMA *et. al*, 2021, p. 5, tradução nossa)¹²¹.

- Narrativa como artefato: o objeto como artefato narrativo.

¹²⁰ Do original: “These tools generate user insights and stimulate users and participants to tell their own stories, which subsequently inspire designers. In addition, the designer utilises narrative elements in the design process as a tool to trigger imagination and creativity”.

¹²¹ Do original: “When considering design as a co-creation process, several types of narrative operate in the negotiation of different opinions among design teams or even several stakeholders with different interests [...]”.

O design pode ser interpretado como uma ‘comunidade textual’ ou ‘emaranhamento narrativo’, um sistema no qual múltiplas narrativas pervasivas estão entrelaçadas como um sistema cultural. Há conexões de memória, conexões com outros objetos e histórias sobre objetos, todas as quais dão continuidade a uma cultura ou história de objeto que de outra forma seria fragmentada por meio de diferentes linguagens e técnicas de representação. O design envolve a produção contínua de narrativas. O que o design produz é sempre um momento de reinicialização, nunca um pouso. (HAYAMA *et. al*, 2021, p. 7, tradução nossa)¹²².

A narrativa tem sido estudada no Design levando em conta a flexibilidade interpretativa e o paradigma do narrador e o narratório¹²³. Em que o narrador modela a trajetória e o narratório a interpreta usando sua herança semântica. O papel deste narrador pode variar de acordo com sua intenção, seu público, sua separação entre autor-criador e autor-pessoa¹²⁴ ou, como é o caso desta pesquisa, levando em consideração o artefato narrativo.

O portfólio anotado, originalmente, está inserido em um contexto artefactual e posterior à criação, e aqui está sendo proposto como um aglutinador da história contínua de uma obra. Nesta pesquisa foram propostos diferentes formatos de portfólio nas práticas experimentais em uma colagem híbrida de narrativas, situações de projeto e documentos em relação a uma obra, ou um conjunto de obras enriquecendo a significação original do trabalho e possibilitando a sua difusão em diferentes níveis socioculturais através dos subprodutos, recortes ou o arquivamento para a posteridade.

Em comum entre estas diferentes abordagens, e em relação a esta pesquisa, estão as características de:

- Valorização dos bens tanto materiais quanto imateriais através da interdisciplinaridade;
- Reuso das informações geradas como forma de fomentar o patrimônio sociocultural;

¹²² Do original: “Design can be interpreted as a ‘textual community’ or ‘narrative entanglement’, a system in which multiple pervasive narratives are intertwined as a cultural system. There are connections of memory, connections with other objects, and stories about objects, all of which give continuity to a culture or object history that would otherwise be fragmented through different languages and techniques of representation. Design involves the continuous production of narratives. What design produces is always a moment of rebooting, never a landing”.

¹²³ Do original: “*narratee*”. A tradução para o português é narratório, como sendo a entidade que recebe a narrativa.

¹²⁴ Em Estética da criação verbal, Bakhtin (1997) discute, entre outras coisas, as noções de autor-pessoa (o leitor), autor-criador (o cocriador) e a dupla refração (nada é visto diretamente, estando, qualquer objeto, impregnado de ideologia). Sua análise é sobre a literatura, mas em relação ao aspecto artístico da literatura, e permite (ou convida) à reflexão do papel do artista, como leitor de si mesmo ou cocriador de sua própria obra.

- A co-participação da comunidade e do espectador ou usuário, com dialogia e reconhecimento do protagonismo de atores, de acordo com a estratégia pretendida;
- Narrativa como forma de estabelecer um contexto compreensível e criação de conteúdo através de processos de transformação coletiva, sem imposições à comunidade;
- Continuidade e retroalimentação das bases de conhecimento ativadas pela visão metaprocessual do Design Estratégico.

A catalogação que se utiliza da narrativa, abre espaço para um deslocamento, um movimento e ressignificação, pelo ponto de vista de quem está responsável pela processualidade, de quem está mediando ou de quem está fruindo o catálogo (há também o deslocamento entre uma obra e outra). Um deslocamento para a criação de sentidos outros.

A relação do design com o tempo (PSCHETZ; BASTIAN, 2017) pode ser brevemente sintetizada em:

- Aceleração de atividades, produtividade, economia de tempo e eficiência¹²⁵;
- Antecipação de condições futuras e design especulativo¹²⁶;
- Tempo como experiência e;
- Fluxos subjetivos¹²⁷.

Nestas relações, as questões abrangem a compreensão do tempo como objetivo: o estudo do rápido e lento (tempo como ritmo), duração (curto ou longo prazo) do presente, passado e futuro (tempo como direção) questões de produtividade (contêiner para outras atividades), do tempo como subjetivo: coordenação social e legitimidade, e do tempo como social com aspectos culturais, sociais e econômicos do tempo. O foco delas é no futuro (PSCHETZ; BASTIAN, 2017).

Há um apego ocidental ao tempo do relógio. As tentativas de organização, coordenação e gestão do tempo como ritmo e tempo como direção não levam (ou pouco levam) em conta os diferentes interesses, possibilidades e usos particulares de algumas pessoas ou grupos de pessoas em relação ao tempo. Nesse enfoque, é o indivíduo que não se conforma a esse tempo regrado. É ele quem tem que se

¹²⁵ Movimentos *Slow design* e *Slow technology* são críticas a esses modelos.

¹²⁶ *Critical design, Design for debate, Design frictions*

¹²⁷ *Temporal design*

ajustar ao modo aceito pelo grupo. Vivemos uma reificação do tempo como um fluxo objetivo fora da influência humana (PSCHETZ; BASTIAN, 2017) que inibe a negociação pessoa a pessoa e criação de estratégias alternativas, bem como tornam obscuras a questões éticas e políticas em relação a esse tempo controlado.

Em um artigo de 2018, de Meyer (2018b) questiona em relação à tentativa de controle temporal em relação ao Design Estratégico como:

- *Pragmatic projecion* (buscando no passado informações para predizer o futuro),
- *Grand visions* (que moldam ações do presente para que estas visões se realizem) e a
- Antecipação (em que o presente é transformado, sofrendo interferências e sendo controlado em nome do futuro)¹²⁸.

Para observarmos uma outra relação com o tempo, podemos recorrer à cronofotografia, desenvolvida por Étienne-Jules Marey¹²⁹ e tão explorada por Marcell-Duchamp¹³⁰, em que se buscava experimentar a análise fragmentada do tempo por meio da decomposição do movimento e sua desaceleração. Na cronofotografia, uma cena é fotografada sucessivamente em vários instantes do movimento¹³¹ em um registro estanque da trajetória deste movimento (a incongruência de ‘registro estanque’ e ‘movimento’ sinalizam a dificuldade da compreensão do tempo de forma incontestável). Essa decomposição do movimento, como se o tempo tivesse sido desacelerado e recortado, permite analisar um atraso, um passo atrás, que Marcell-Duchamp, ao descrever o trabalho deste período criativo, chamava de *retarde*.

A reflexão em relação às barreiras impostas pela necessidade de distinção entre passado, presente e futuro foi representada por Dennis Oppenheim e sua obra *Annual Rings a respeito das Ilhas Diomedes*¹³² (também conhecidas por Ilha do Ontem e Ilha do Amanhã) em que anéis de crescimento de árvores (que simbolizam

¹²⁸ Nesta pesquisa, estou próxima da antecipação – embora não lide bem com o aspecto de controle mencionado.

¹²⁹ Ver o Vôo do Pelicano de aproximadamente 1882.

¹³⁰ Ver a obra *Nu de um homem triste no trem* de 1911.

¹³¹ À época de Marey – final do séc. XIX - uma câmera foi desenvolvida com um obturador que permitia a exposição com vários intervalos regulares por segundo em uma única chapa

¹³² São duas ilhas, uma pertencente ao território da Rússia e outra ao dos EUA, separadas por apenas 3,8km e que possuem um fuso horário de 24 horas porque a Linha Internacional de Datas passa entre elas.

o tempo de crescimento) ocupavam diferentes fusos horários ao unirem as duas ilhas¹³³.

Possivelmente, a fita de Moebius pudesse ser esta almejada representação, com o presente do artista como lado interno, o dentro infinito, e o passado e o futuro como a externalidade, também infinita. Porém, essa forma sugere uma certa aceleração do tempo ao não propor obstáculos, interrupções, como que se a fita só pudesse seguir em um sentido: adiante.

Essa consciência de movimento que não só adiante - diferentemente do tempo futurista do design em que o designer se posiciona no presente e busca perceber o que deve ser feito no futuro - moldou esta pesquisa respeitando ambas as visões e buscando, através da experimentação em Design estratégico uma forma de sinalizar a ambiguidade do processo de catalogação, em que a obra está aqui e antes (relacionada a outras obras) e existe no futuro, pois passa a construir significados e narrativas no próprio artista ou no expectador.

Praticamente toda esta pesquisa foi um exercício de deslocamento, de movimento, de conflitos entre o meu engajamento pessoal, minha narrativa autoral, a pesquisa em design estratégico, o afastamento necessário como pesquisadora e como designer em relação à observação participante; e a compreensão do papel de mediação que foi surgindo no processo. Por isso usei tons ou tonalidades para o referencial teórico e empírico (que não se pretendeu exaustivo, mas de abertura para reflexões) e a metodologia da pesquisa foi dividida em modos, pois foram movimentos, não necessariamente lineares, evolutivos ou livres de obstáculos.



¹³³ A obra foi realizada em um rio congelado entre os EUA e o Canadá, pois o espaço entre as duas ilhas é considerado uma zona de trânsito proibido.

3 MÉTODO E PESQUISA

Esta é uma pesquisa em design. Possui características especulativas e usa de um pensamento abduativo¹³⁴, lidando com incertezas, se relacionando com espaços de hesitação, com processos não lineares e orientada pela abordagem teórico-metodológica do Design estratégico. É uma reflexão crítica e propositiva de caráter exploratório, em que assumo uma perspectiva ecossistêmica sobre o chamado Sistema da arte. Também foi um processo pessoal, uma autoetnografia¹³⁵ não estruturada, com forte espaço para hesitação e abdução através da observação participante.

O raciocínio abduativo possui características similares à condição tecnológica-propositiva do pensamento e da prática projetual. Isso por que está associado a comportamentos criativos e inventivos, mais do que propriamente conclusivos. Ele tem objetivos direcionados em agregar valor a situações existentes, refletindo sobre modos possíveis de apropriação dos elementos contextuais disponíveis tendo em vista sua reconfiguração, renovação ou reprogramação. Esta índole inventiva que apropria, analisa e reconfigura elementos existentes é a base dos processos de improvisação (ROCHA, 2015, p. 8).

Adotei uma postura, que julguei experimental, que pode ser percebida desde a problematização, passando pelos breves comentários que são apresentados durante a referenciação teórica, na pontuação dos achados (e não de resultados), as digressões e a (in)conclusão proposta - bem como nos relatos autoetnográficos, presentes - alternando a escrita entre ensaios de memórias e textos acadêmicos. Organizei a pesquisa em quatro modos, pela relação com a movimentação, o deslocamento e entrelugares propostos e percebidos na experimentação:

1. Modo problematizando, pela metodologia do Arco de Charles Maguerez;
2. Modo referenciando e conceituando através de uma pesquisa bibliográfica e documental posicionadas em diferentes tons e mesclas epistemológicas;

¹³⁴ Ver em Beccari, Portugal e Padovani (2017, p. 26) uma reflexão entre as lógicas: indutiva, dedutiva e abduativa, sendo esta última considerada como “pensamento criativo do design”.

¹³⁵ Algumas características dos trabalhos autoetnográficos. “[...] tais trabalhos investem em: 1) visibilidades para o si (a pesquisadora se torna visível no processo, em relação com ambiente, as pessoas etc.); 2) fortes reflexividades; 3) engajamentos (“em contraste com a pesquisa positivista que assume a necessidade de separação e objetividade, a autoetnografia clama pelo engajamento pessoal como meio para entender e comunicar uma visão crítica da realidade”); 4) vulnerabilidades (explora fraquezas, forças e ambivalências da pesquisadora); 5) rejeita conclusões (‘é concebida como algo relacional, processual e mutável’)” (GAMA, 2020).

3. Modo participando, que levanta questões pelas práticas da experimentação em Design estratégico associadas à observação participante de processos de catalogação, revisão documental (física e digital) e
4. Modo interpretando, em que os achados das práticas experimentais, foram interpretados e discutidos em relação às tonalidades dos referenciais teóricos até a compreensão do catálogo como um Acervo vivo.

Cada um dos modos será detalhado a seguir, de uma maneira sistematizada, que incorre no risco de sinalizar um sequenciamento lógico que, efetivamente não ocorreu. Eu esperava uma fertilização cruzada entre os participantes da pesquisa, mas não estava pronta para que os vários momentos desta pesquisa se cruzassem, tornando difícil observar quando uma prática experimental havia efetivamente sido concluída, ou já era o início de outra. Ou quanto do referencial teórico havia sido pesquisado e resumido apenas para meu processo de abertura, não necessariamente para estar registrado neste trabalho.

Parafraseando Iberê Camargo: este trabalho é um ponto de partida, não uma chegada.

3.1 Modo Problematizando

Eu já estava trabalhando com a catalogação de três acervos distintos quando optei pelo assunto desta pesquisa. E naquele momento, o meu problema de pesquisa estava mais próximo das tarefas do que de processos. Meu primeiro problema de pesquisa foi o de “como ter acesso às informações das obras (fotografia e dados técnicos)”. Era mais uma questão artefactual do que processual. Desta forma recorri à Metodologia da Problematização com o Arco de Charles Maguerez¹³⁶ como um caminho metodológico para situar a pesquisa. A escolha se deu por ela se orientar por uma abordagem qualitativa sem tentar se amparar à possibilidade de neutralidade científica, à objetividade do próprio método ou à imparcialidade do pesquisador. “Pelo contrário, baseia-se numa abordagem preponderantemente qualitativa de pesquisa, tem o pesquisador como um de seus principais instrumentos de investigação” (BERBEL; GAMBOA, 2012, p. 279).

A metodologia de problematização está estruturada em cinco etapas que se desenvolvem a partir da realidade ou um recorte da realidade:

¹³⁶ Em uma revisão de Berbel e Gamboa (2012) para pesquisas em Educação.

1. Observação da realidade;
2. Elaboração dos pontos-chave;
3. Teorização;
4. Hipóteses de solução;
5. Aplicação à realidade.

No entanto, ao revisar minhas notas sobre meus fazeres e caminhar durante a pesquisa, observei que acabei transformando o Arco de Magueres em um círculo. Eu 'rodei' o arco várias vezes, estive muito próximo da pesquisa-ação (mas a minha característica experimental e abductiva me afastou da etapa de validação da hipótese, que ia evoluindo ao longo do processo). Em relação ao Arco (agora transformado em círculo), várias vezes eu observei a realidade, procurei quais seriam os pontos-chaves a problematizar, pesquisei a literatura, elaborei a tríade: problema, objetivo específico e objetivos gerais e acabei retornando à realidade, fazendo micro experimentos na minha prática profissional, quase fundindo as fases 5 e 1, sem conseguir distinguir muito bem quando terminava a aplicação à realidade e a observação da realidade e recomeçava outro ciclo. Acabei me afastando do Arco de Magueres (e uma possível característica dedutiva do passo 4-hipóteses de solução – que foi usada como especulação, não como hipótese) ao me dar conta de que estava envolvida em um processo abductivo de abertura e que uma metodologia não comportava este momento da problematização. Foi um percurso não ortodoxo de pesquisa, mas frutífero em abrir um panorama geral e, na minha opinião, adequado à proposta inicial de abertura, de hesitação, idiossincrático e com suas agruras (como as várias sugestões – ou ânsias - de pesquisas futuras que foram surgindo durante o caminho). Eu não poderia misturar tons (tanto do referencial teórico, como da documentação nos ateliers, quanto da estruturação e depois realização das práticas) se eu não pudesse me movimentar entre os níveis propostos por Berbel e Gamboa (2012): o técnico, o metodológico, teórico e o epistemológico. A catalogação trata de processo, de movimento, não necessariamente de etapas, sequenciamento (estas se aplicam às disciplinas da documentação). Desta forma (ou desta ausência de forma), os outros três modos (o Referenciando e Conceituando, o Participando e o Interpretando) também foram se sucedendo de uma maneira errática, mas não descontrolada, próxima ao círculo adaptado do Arco de Magueres, em que o retorno à revisão da literatura foi

constante. O embate incessante entre realidade e literatura foi meu amparo nesta proposta de abertura, de vulnerabilidade.

3.2 Modo Referenciando e Conceituando

A pesquisa bibliográfica seguiu parcialmente a ordem apresentada no Capítulo 2 Referenciando e conceituando de um modo orgânico (através de sites de busca e de repositórios de textos acadêmicos). Iniciando pela catalogação feita por artistas. O Guia do Artista Visual foi de grande utilidade para o posicionamento do artista no Sistema da arte. Posteriormente entraram Bulhões e Fetter com contribuições a respeito do Sistema da Arte.

A referência sobre portfólio anotado foi indicada na IV Jornada de Estudos Avançados em Design Estratégico. Realizei, então, uma pesquisa cruzada a partir dos autores citados no artigo de Gaver e Bowers (2012) como texto seminal, passando por Löwgren (2013) e Kelliher e Byrne (2015). Ao avançar a problematização da pesquisa foi necessário pesquisar sobre a relação de Design estratégico e arte, mais especificamente com a catalogação. Um texto de Eleonora Lupo (2007) a respeito da Valorização dos Bens Culturais Intangíveis trouxe algumas respostas e inquietações. Novamente foi realizada uma pesquisa cruzada chegando aos trabalhos dos autores Trocchianesi e Celaschi (2004).

Elaborando os pressupostos da pesquisa foi necessário compreender a pertinência dos arquivos gerados durante o processo criativo. Nessa busca foi encontrada a tese de doutorado, *Do Atelier para o museu*, de Tereza Azevedo (2018) e artigo de Berger (2016). O *Artists' Studio Archives* (GENDRON *et al.*, 2016) foi identificado nas bases de pesquisa do INCCA (*International Conservatory for the Contemporary Art*) e oferece uma visão pragmática dos motivos para conservar a documentação e de como fazê-lo¹³⁷. A gestão da carreira de um artista também foi tema de pesquisa (BARRETO, 2013).

O tema Processo esteve presente em todos os momentos do estudo na busca de manter a coerência da pesquisa pelo Design estratégico. Os autores Guilherme Meyer e Carlo Franzato foram os mais pesquisados pelas suas contribuições nas

¹³⁷ Esta publicação, junto com o Guia do Artista Visual (TEJO *et al.*, 2018) e o Portfólio (PORTFÓLIO..., 2016) do Instituto Tomie Ohtake foram as únicas publicações (localizadas pela pesquisadora) voltadas ao artista com orientações práticas.

áreas de estudo a respeito da experimentação em Design estratégico, do metadesign e metaprocessos no Design estratégico.

A revisão da literatura acabou sendo uma prática experimental pois cada novo texto e autor me motivou a retornar à realidade do atelier e problematizar as abstrações e, com isso, problematizar a própria pesquisa. Durante esta pesquisa eu fui alterando a questão-problema e objetivos, até compreender que era eu quem estava me alterando, era a minha percepção da realidade (ou o que eu considerava a realidade posta) e eu fui me deslocando, de crítica ao Design estratégico a uma designer estratégica experimental (e esta última palavra é fundamental para mim). É por isso que não posso afirmar que esta pesquisa tenha uma matriz epistemológica e que sou fiel a ela. Pois a mescla das leituras não só contribuía para meu constructo, mas me arremessava para uma movimentação para dentro e fora do atelier, dentro e fora da pesquisa, do Design estratégico e das experimentações, sem uma linearidade ou tempo como guia (além da data da entrega).

3.3 Modo Participando

Pelos diferentes momentos de carreira de cada um dos três artistas é compreensível que existam distintas expectativas e possibilidades para cada participante, bem como o estado atual de documentação disponível (documentos físicos, digitais, qualidade do arquivamento, por exemplo). A experimentação desta pesquisa se deu pela catalogação em parceria com os artistas e a herdeira de Lou Borghetti. Estas catalogações foram *ad hoc*, explorando a situação de projeto e as formas de atuação adaptadas às necessidades do Sistema da arte e às possibilidades organizacionais do artista e serviram como plataforma para as práticas experimentais. As etapas da catalogação (FIGURA 2) foram uma linha orientadora, mas não delimitadora destas catalogações. Já as práticas (que serão melhor detalhadas adiante) ocorreram sem um fio condutor comum ou repetível entre elas. Isso foi proposital em respeito às características de cada artista e seu acervo e ao aspecto experimental, único e mediador entre a catalogação e o artista.

A troca de informações se deu de forma diferente com os três participantes:

- Com Fernanda Borghetti - a catalogação foi no atelier e no meu escritório, a experimentação foi toda definida por meios digitais;

- Com Ana Peña - apenas as fotografias foram realizadas no acervo, a catalogação no meu escritório e a última prática experimental foi presencial, na Unisinos e;
- Com Rogério Pessoa – a catalogação foi realizada a partir das fotos que ele já possuía e as informações das obras foram trocadas digitalmente, sendo realizada no meu escritório e a última prática experimental foi presencial, na Unisinos.

Esta pesquisa exerceu pouco ou nenhum controle nos eventos e comportamento dos artistas. “São indivíduos não abstraídos de suas condições concretas de existência, de trabalho” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 102).

As experimentações foram baseadas em artefatos (que serão melhor descritos no Capítulo 4). Os artefatos (fichas técnicas), foram escolhidos pela possibilidade do material de provocar ‘efeitos de subjetivação’ e assim como os *cultural probes*, são baseados na participação do usuário pois sugerem uma “autodocumentação”, possuem o objetivo de descrever um pouco do cotidiano, com foco no contexto pessoal do usuário e possuem um caráter exploratório, ao tentar reconhecer novas possibilidades (GAVER; DUNNE; PANCETTI, 1999).

Estas reflexões influenciaram o Modo Participando e o Modo Interpretando, pois refletiram diretamente na expectativa em encontrar resultados, confirmar hipóteses ou ir observando os achados que foram surgindo ao longo das especulações nas experimentações durante o processo da pesquisa.

Projetar as experimentações (principalmente a III e a IV) exigiu um nível de metaprocessualidade e abertura à insegurança bastante desconfortável, no sentido de dar espaço às incertezas durante o curso da prática e me levou a elaborar diferentes artefatos especulando diferentes caminhos (ou talvez criando diferentes cenários). Esse exercício especulativo exigiu um conhecimento sobre a catalogação maior do que a que eu imaginava já ter atingido durante a pesquisa. E digo isso não como reconhecimento de que, para haver o deslocamento metaprocessual, há que se ter algum nível de conhecimento sobre o qual se movimentar. O deslocamento metaprocessual do Design estratégico não pode ocorrer em um vácuo de conhecimento. Os movimentos de deslocamentos não serão, sempre, evidentes. Não há um disjuntor com duas polaridades informando ao designer: ‘momento processual’ ou ‘momento metaprocessual’. Quero dizer: situacionalmente, o artista se movimenta, tanto está em seu processo poético, poiético, como no momento

arquivista (assinando a obra) ou pensando em como vai identificar, divulgar ou legar sua obra. Bem como o designer estratégico em uma pesquisa em design, pela experimentação, pode estar pensando na execução do processo, estar na projeção da prática, estar vivenciando a prática, estar registrando o processo e já misturando com o registro da prática. Nem sempre ficou claro, para mim, em que momento ou movimento de deslocamento eu estava, ou se era realmente necessário sabê-lo.

Para melhor compreensão a respeito dos três artistas convidados foi elaborado um primeiro relato sobre cada um e sua trajetória.

3.3.1 Lou Borghetti

Lou Borghetti foi selecionada por ser uma artista com uma trajetória de mais de trinta anos como pintora de várias técnicas. Ela faleceu em 2020 e eu já fazia a catalogação do trabalho dela desde julho de 2018. As decisões sobre categorização, nomes de séries estão sendo tomadas pela filha a partir de minhas sugestões, em uma curadoria póstuma e coparticipativa.

A artista possui obras guardadas em seu atelier, expostas e em acervos privados, seu trabalho vem sendo exposto em redes sociais e brevemente em um livro que está sendo preparado pela herdeira do espólio. No arquivo digital da artista existem várias versões de catálogos feitos em planilhas eletrônicas, algumas séries impressas em papel foto. Ela não possui catálogo impresso ou publicado. Um site está sendo elaborado e as obras vêm sendo divulgadas no Instagram.

Lou Borghetti está situada como a artista que não cria mais e que só oferece narrativas através de registros que precisam ser descobertos, organizados e interpretados.

A prática experimental – Foram propostas duas práticas de catalogação a partir do arquivo do atelier especulando em relação à participação do público através do Instagram.

3.3.2 Ana Peña

Ana Peña foi selecionada por ter a graduação em Artes Plásticas na UFRGS, ter atuado como professora de artes por vários anos e, por questões pessoais, ter se

afastado da pintura (sua modalidade preferida). Atualmente trabalha no setor financeiro de uma empresa familiar e os materiais de pintura e seus trabalhos de meados dos anos 1990 até meados da década de 2000 estão guardados.

A artista possui obras distribuídas em um depósito e em acervos particulares e já tendo participado de algumas exposições. Tem um catálogo, elaborado por ela, com a maioria de suas obras e um portfólio com as mais recentes (início dos anos 2000). O catálogo consiste em uma encadernação com fotografias impressas em papel fotográfico em diversos formatos e legendas com as descrições da ficha técnica (ano, dimensões, título e técnica). Muitas não possuem o ano, algumas não têm as dimensões e título e algumas das que participaram de exposição estão com uma nota a respeito. Ela não está produzindo atualmente e não tem nada divulgado nas redes sociais, site ou catálogo publicado.

A prática experimental – Foi proposta uma prática de elaborar um portfólio anotado com obras guardadas da artista para observar o seu processo de catalogação especulando sobre a construção de um legado.

3.3.3 Rogério Pessôa

Rogério Pessôa foi selecionado por ser um artista, também graduado em Artes Plásticas na UFRGS (além de Administração na PUC/RS) com uma trajetória artística bastante consolidada como ceramista (com passagens pela Bienal do Mercosul, exposições individuais e coletivas). Atualmente mantém suas atividades como artista plástico e passou a expor seus trabalhos nas redes sociais. O artista não tem o desejo de catalogar sua obra. Não possui um catálogo em seu computador, nem arquivo com legendas para as obras ou catálogo de preços. Possui um rico acervo do registro do processo produtivo em pastas no *Google Drive* compartilhadas em modo 'somente leitura' quando é demandado a mostrar o trabalho. Não possui registro do que já foi publicado a seu respeito e não tem catálogo físico.

Ele possui obras guardadas em seu atelier atual (além de um depósito e atelier antigo), obras expostas e em acervos particulares; está criando diferentes linhas de projetos e está criando para uma exposição em 2022. Ele quer divulgar suas obras em uma plataforma elaborando uma narrativa sobre seu trabalho.

A prática experimental – Foi proposta uma prática de catalogar seu trabalho tomando como base as fotos feitas por ele que estão na nuvem e as postagens no Instagram em um esforço especulativo para sensibilizar o artista em relação à possibilidade de fomento que a catalogação permite.

Realizei quatro práticas experimentais distintas buscando especular sobre aspectos que foram surgindo durante o Modo Problematizando, nas reflexões do Modo Referenciando e Conceituando, mas principalmente neste Modo Participando, em que as ideias de experimentações foram sendo debatidas com o objetivo geral, os objetivos específicos e as premissas. Enumero estes temas de especulação, que já foram sendo mencionados no decorrer do texto, com o intuito de situar o leitor em relação às práticas que serão detalhadas no Capítulo 4, estas são:

- A documentação, a narrativa e os processos não se separam;
- A catalogação fomenta o artista e revela um legado;
- Acervo vivo como aglutinador de tudo que se refere à obra do artista de modo vivo, contínuo e recursivo;
- A catalogação abre espaço para que a prática artística encontre apoio em funções arquivísticas e;
- A criação de sentido a partir da metaprocessualidade do Acervo vivo.

Com estes aspectos a serem especulados, as práticas experimentais foram: duas com Lou Borghetti, uma com Ana Peña e uma com Rogério Pessôa. Para estas últimas duas a preparação consistiu em pequenas experimentações dialógicas e metaprocessuais, que se utilizavam de alguma forma de artefato¹³⁸ como ferramenta que permitia uma mediação. Os artistas, ao utilizarem dos artefatos oferecidos nas práticas e da técnica (não revelada e, portanto, utilizada de forma intuitiva) do Portfólio anotado, foram criando sentidos. Realizaram suas práticas de forma subjetiva, atravessando suas experiências com o reviver de memórias¹³⁹. Estes recortes da memória permitiram o resgate de seus processos de criativos e da história das obras, bem como a visualidade das ferramentas, permitiu uma sistematização inesperada de seus trabalhos.

¹³⁸ Artefatos, aqui, com uma função experimental em “[...] que podem ser usados para testar e validar proposições, podem ser úteis como suporte ao codesenvolvimento e à integração interdisciplinar, para comunicar interesses e persuadir, podem também revelar falhas de conhecimento e de habilidades e levantar questões para experimentos subsequentes” (MINEIRO, 2016, p. 59).

¹³⁹ O discurso narrativo dos artistas foi a autoenunciação. Este recurso busca nas representações da memória a enumeração de seus processos.

Nestas quatro práticas experimentais pude ir ampliando minha visão, problematizando os textos do referencial teórico e, principalmente, pude me encontrar, diversas vezes, no espaço de hesitação.

3.4 Modo Interpretando

Os materiais e as experiências vivenciadas foram interpretados em relação à questão inicial, aos objetivos (geral e específicos) e às premissas levantadas nesta pesquisa, levando em consideração a participação da pesquisadora nas práticas e associados à mescla do referencial teórico utilizado na pesquisa. Foram vários os momentos e movimentos de coletas e absorção de informações: durante as catalogações, nas transcrições dos vídeos realizados nas práticas e na convergência para a escrita e revisão deste trabalho. Eu fiz anotações tanto do curso da pesquisa quanto a meu próprio respeito na pesquisa, assim como produzi alguns desenhos e aquarelas. A minha autoetnografia transparece no tom confessional desta dissertação, não sendo revelada em detalhes, pois foi feita para minha mirada, como parte do meu processo apenas. Tanto a autoetnografia quanto a escrita arriscadamente não acadêmica são especulações minhas, que transcendem esta dissertação, transcendem e a atravessam. Assim como considera, Fortin (2009), ao se perguntar sobre o deslocamento para a autoetnografia:

Realmente, apoiado em que base se pode falar da experiência do outro? Com que direito podemos nos apropriar da palavra do outro? O questionamento da palavra [...] explica em parte a passagem da etnografia exótica à etnografia local e mais tarde à autoetnografia (FORTIN, 2009, p. 82).

Por se tratar de uma pesquisa com práticas experimentais especulativas realizadas através da observação participante, estou inserida na situação de projeto, observando e, intencionalmente ou não, intervindo nas práticas atuais (a fertilização cruzada entre as situações de projeto dos três artistas é esperada). Parte do meu desafio foi me manter afastada o suficiente para observar – mantendo a estupidez essencial do designer (MEYER *et al.*, 2020) – e próxima o suficiente para auxiliar os artistas nas práticas atuando como mediadora. Além de me posicionar como a intérprete/tradutora das práticas experimentais, já que não era possível registrar, na íntegra e sem nenhum tipo de viés, os achados da experimentação.

As duas práticas experimentais de Lou Borghetti (I e II) foram realizadas sem a artista, o que me tirou a possibilidade de criar (e compartilhar) artefatos para a catalogação. Foram realizadas em um espaço virtual, o Instagram, especulando-o, como uma forma de Portfólio Anotado, já que todos os elementos textuais remetem à imagem principal. Os registros foram realizados em um diário de bordo que mantenho para o processo geral de catalogação da artista e eu havia sinalizado, com cores distintas, os achados das duas práticas experimentais que pude reproduzir para este relato.

As experimentações com Ana Peña e Rogério Pessôa foram dialógicas e baseadas em artefatos criados para elas. Elas tiveram durações distintas: a de Ana Peña durou um ano e quatro meses e a de Rogério Pessôa durou um ano. Várias pequenas experimentações se desenvolveram até chegar ao que chamei de prática experimental III e a IV: que foram realizadas com os artistas em datas distintas. Todo o material desenvolvido durante o período das experimentações tinha como objetivo as práticas experimentais III e IV.

Para o registro dos diálogos e pontos que eu pudesse considerar relevantes nas práticas experimentais III e IV com Ana Peña e Rogério Pessôa, eu contei com uma câmera portátil, que foi fixada no tórax dos artistas. Fiz esta escolha - da câmera no corpo dos participantes - porque tinha receio de que fossem ocorrer situações em que o artista dissesse: “essa obra eu fiz em...”, sem mencionar o nome da obra ou a codificação na ficha (e eu não pudesse identificar, ouvindo a gravação, de que obra se tratava). E meu receio se confirmou, eles fizeram isso em praticamente todas as Fichas técnicas. Eu esperava por diálogos fluidos e narrativas e não queria ficar interrompendo para fazer anotações e identificar de qual obra estavam falando no minuto preciso da gravação. Também não quis uma câmera estática em um canto da sala, queria poder assistir, posteriormente, a prática e observar pelo ponto de vista do artista. Ao fazer estas escolhas, pude vivenciar os momentos de hesitação durante as práticas III e IV, estar disponível, focada e me permiti hesitar também, buscando o distanciamento necessário à estupidez essencial do designer.

Finalizadas as duas práticas (III e IV), eu reuni o material (os artefatos criados), na ordem deixada pelos artistas. Depois, ao assistir os vídeos, fui transcrevendo todos os diálogos e fazendo o *print* de momentos da gravação (com o ponto de vista do artista durante a prática) que poderiam ilustrar estes diálogos. Na

sequência eu fui interpretando os diálogos e transformando-os em narrativas (que serão parcialmente reproduzidas nas seções 4.2.3 Prática experimental III: Legado e 4.3.3 Prática experimental IV: Fomento) e intercalando com as imagens e frases dos próprios artistas. Posteriormente à produção do relato eu cataloguei as obras que fizeram parte da prática e que ainda não estavam no catálogo fazendo uso das anotações feitas durante as práticas e a partir dos registros dos diálogos. Alguns destes materiais foram reproduzidos parcialmente, e pontuados no Capítulo 4, em um esforço conflitante de concisão e profusão dos achados¹⁴⁰.

As experimentações estão descritas no Capítulo 4 Experimentações (ao invés do título convencional Resultados obtidos) pois se trata de uma experimentação em Design estratégico em que o problema foi, ele mesmo, se modificando, fruto de um movimento de problematização. E as experimentações não se concluíram junto com as práticas experimentais I, II, III e IV, elas seguem, mesmo após o final da pesquisa, então não poderia me referir a resultados, mas a achados.

¹⁴⁰ Ao mesmo tempo em que buscava ser concisa e pontuar brevemente os achados, buscava relatar a processualidade ocorrida nas experimentações.

4 EXPERIMENTAÇÕES

Seguindo, faço o relato das práticas experimentais com os artistas buscando esclarecer as processualidade através das escolhas realizadas e reflexões obtidas. O primeiro relato é o das duas práticas experimentais com o acervo de Lou Borghetti.

4.1 Lou Borghetti

Através do propósito da filha de Lou Borghetti (1955-2020) de manter a memória da mãe viva pelas suas obras¹⁴¹, eu sigo na catalogação (que iniciei em agosto de 2018) do acervo dentro e fora do atelier. Atualmente a catalogação é realizada para todas as obras do acervo pois, anteriormente, a artista costumava definir quais trabalhos seriam ou não catalogados.

Além da catalogação das obras, no período desta pesquisa, fizemos um arquivo (físico e digitalizado) dos convites das exposições de que ela participou e do *clipping* a respeito da atuação como artista¹⁴². O acervo, no atelier, conta com cerca de mil obras (entre telas, pinturas em papel, monotípias, serigrafias, caixas escultóricas e fotografias) que foram catalogadas no primeiro ano com os dados mínimos da ficha técnica (como já vinha sendo feito com a artista) e outros definidos por mim¹⁴³. Foi iniciado, também, o levantamento das obras que estão em acervos privados ou de museus tendo como base os poucos registros de venda e fotografias de trabalhos encontradas no computador da artista, bem como publicações em periódicos e vídeos. Ao todo já foram catalogadas, pouco mais de 1800 obras, cerca de 220 imagens para o *clipping* e 1500 documentos (certificados, convites, catálogos, textos e fotografias) das exposições, premiações e eventos de que a artista participou.

Para esta pesquisa, foram realizadas duas práticas que instavam o público do Instagram a participar da catalogação: uma em que solicitamos informações sobre o

¹⁴¹ Isso se daria através da elaboração de livros de artista, catálogos para venda e divulgação, catálogos de exposição e projetos com a aplicação da obra em produtos. Um primeiro volume, a respeito da série Possíveis Paisagens, está sendo elaborado pela filha, com uma breve participação minha, no decorrer desta pesquisa.

¹⁴² A filha adiou a catalogação do *clipping* sobre a atuação dela como professora – exposições que promoveu com as alunas - e da coluna social para outro momento a ser definido.

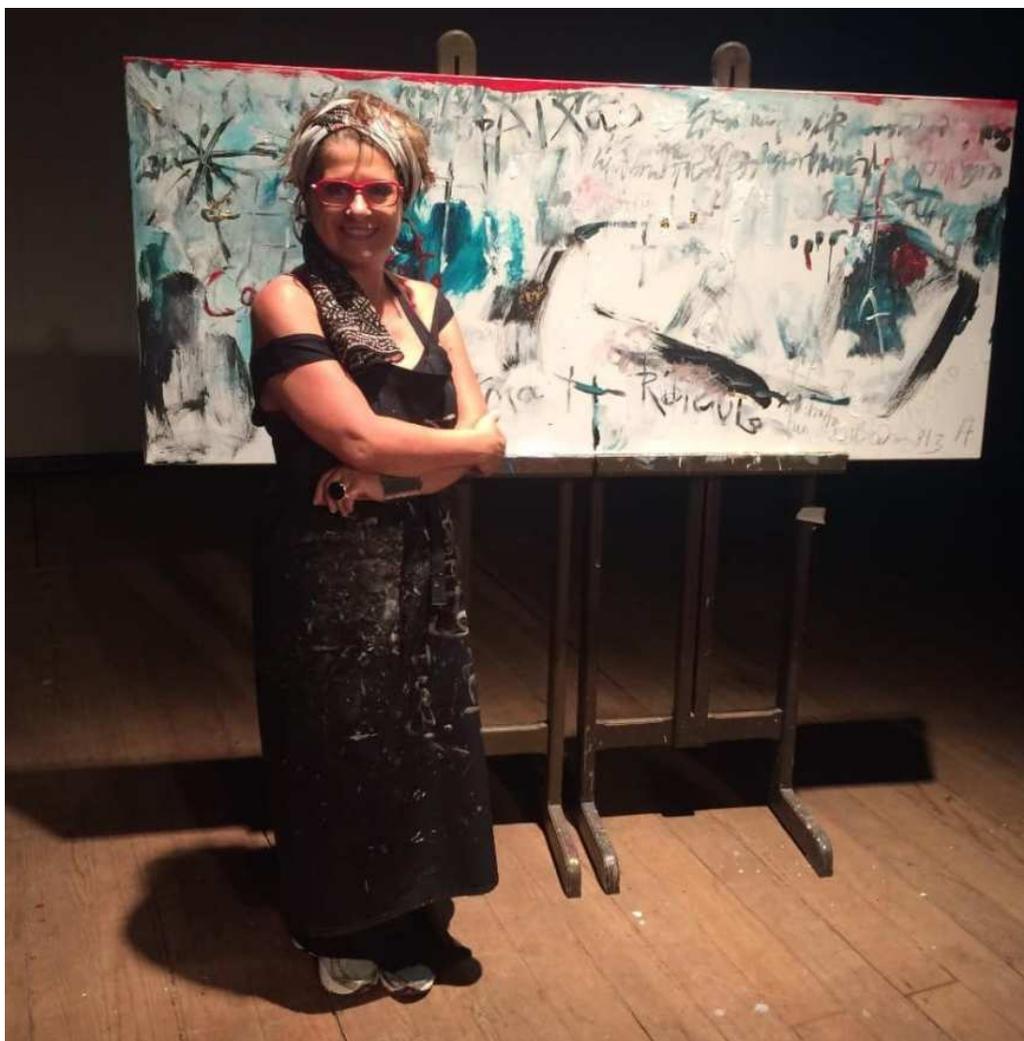
¹⁴³ Existência e localização da assinatura, estado de conservação, profundidade (quando se aplica) e localização.

registro de um evento e outra pedindo mais informações sobre um conjunto de obras. A seguir serão relatadas as duas práticas e, ao final desta seção, será feito um breve resgate de alguns achados.

4.1.1 Prática experimental I: Evento misterioso

Nos arquivos da artista no computador, havia uma fotografia dela, postada diante de uma obra sobre a qual não sabíamos nada (FIGURA 8), nem tão pouco sobre o evento que a foto sugeria.

Figura 8 - Obra desconhecida de Lou Borghetti

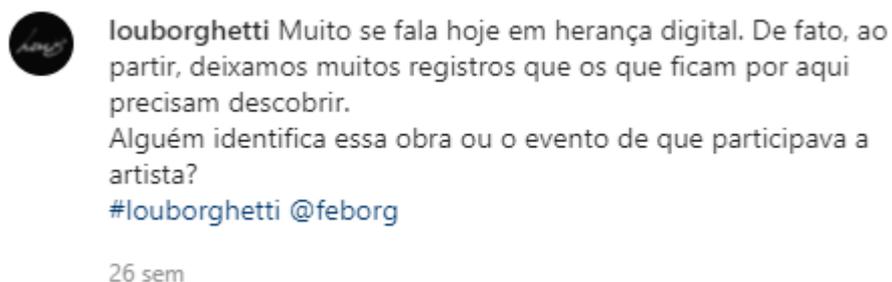


Fonte: Borghetti (2021).

Fizemos, então, uma postagem em agosto de 2021 (BORGHETTI, 2021) com um texto elaborado pela filha de Lou Borghetti, convidando à participação, como mostra a Figura 9 em que se faz a pergunta: “Alguém identifica essa obra ou o

evento de que participava a artista?” como uma prática experimental especulativa. O artefato era a postagem e a busca era por uma narrativa de expectadores que auxiliasse na catalogação.

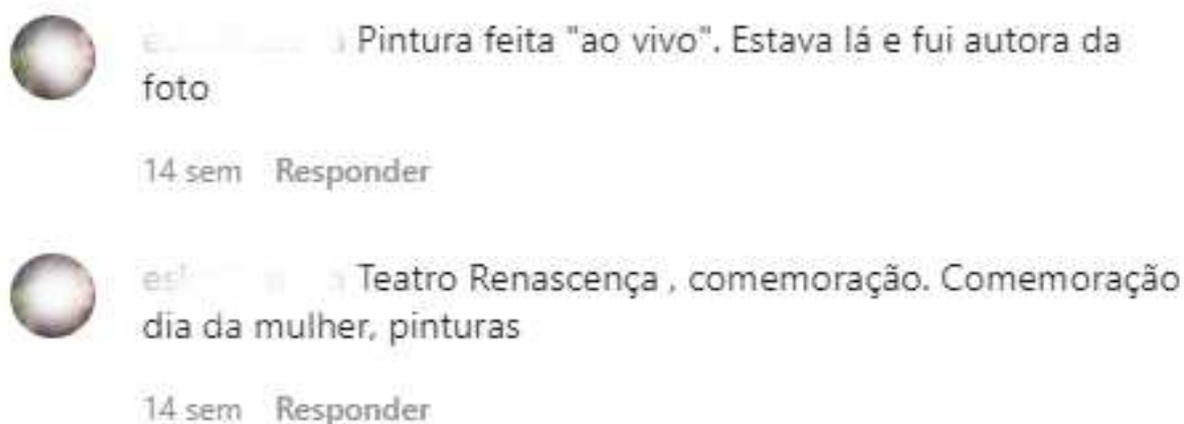
Figura 9 - Texto da postagem realizada no Instagram em agosto de 2021



Fonte: print da rede social realizado em fevereiro de 2022.

Obtivemos uma resposta, três meses depois da postagem. Em novembro de 2021, recebemos a contribuição da pessoa que realizou o registro fotográfico e explicou a natureza do evento - como pode ser visto na Figura 10 - de pinturas feitas presencialmente pelos artistas para a comemoração do Dia da mulher no Teatro Renascença, em Porto Alegre, RS.

Figura 10 - Texto com as respostas da postagem da Figura 9



Fonte: print da rede social realizado em fevereiro de 2022.

Ainda nos faltam maiores detalhes sobre a obra e sobre o evento, que parece ter ocorrido no ano de 2017, pelo inscrito no canto inferior direito da obra. Segui em diálogo com quem nos forneceu a informação (que foi aluna da Lou Borghetti) e ela me ofereceu outras narrativas do período da foto. Nos faltam uma imagem da obra

por completo, o destino que foi dado à mesma e os dados da ficha técnica. Mas a prática, que especulava sobre a participação do público para auxiliar na catalogação mostrou ser possível esta contribuição coparticipativa entre expectador e artista.

Fizemos nova prática experimental, desta vez a partir de uma contribuição à catalogação realizada espontaneamente, a partir de um perfil do Instagram.

4.1.2 Prática experimental II: Cartografia missioneira

No computador do atelier de Lou Borghetti havia uma pasta com 12 imagens (de baixa resolução) de obras parecidas entre si (FIGURA 11). Algumas delas também estavam impressas em papel foto em uma pasta catálogo elaborada pela própria artista para seu arquivo sobre a série Cartografia Missioneira. Após digitalizar as fotos impressas e arrolar as imagens, eu acabei catalogando como '[sem título], [sem ano] – técnica mista¹⁴⁴ - 0x0 da série Cartografia Missioneira-ACLM000XX¹⁴⁵' pois não tinha maiores dados sobre elas¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Eu usei 'técnica mista' pois podia ver que se tratava de uma colagem da foto do anjo. Mas também poderia ter sido uma tela com a imagem do anjo plotada.

¹⁴⁵ Sendo XX um número sequencial pela ordem de tomo.

¹⁴⁶ Outras obras estão catalogadas sem muitos dados também, pela mesma circunstância.

Figura 11 - Obras da série Cartografia missioneira



Fonte: elaborada pela autora (2022) a partir de fotografias no atelier.

Em junho de 2021, recebi, pelo perfil do Instagram da artista, uma mensagem com as fotos de frente e verso da obra (FIGURA 12). A usuária do perfil da rede social – que não conheceu Lou Borghetti - perguntava se era um trabalho da artista. Respondi que verificaria e iniciei uma busca por mais informações pesquisando no clipping, convites de exposições e pastas do arquivo do atelier.

Figura 12 - Frente e verso da tela ACLM00088



Fonte: print do Instagram realizado em junho de 2021.

Pelo trabalho que havia sido realizado de arquivamento dos convites de exposições e clipping (FIGURA 13) - e consequente atualização do currículo - eu já sabia que em 1997 a artista havia participado de uma mostra com os vencedores do II Prêmio Yázigí. Neste evento ela conquistou o segundo lugar já com a temática da

Cartografia missioneira (baseada na estatutária religiosa feita pelos índios assentados nos Sete Povos das Missões/RS)¹⁴⁷.

Figura 13 - Reprodução da matéria do jornal Correio do Povo de 26 de agosto de 1997

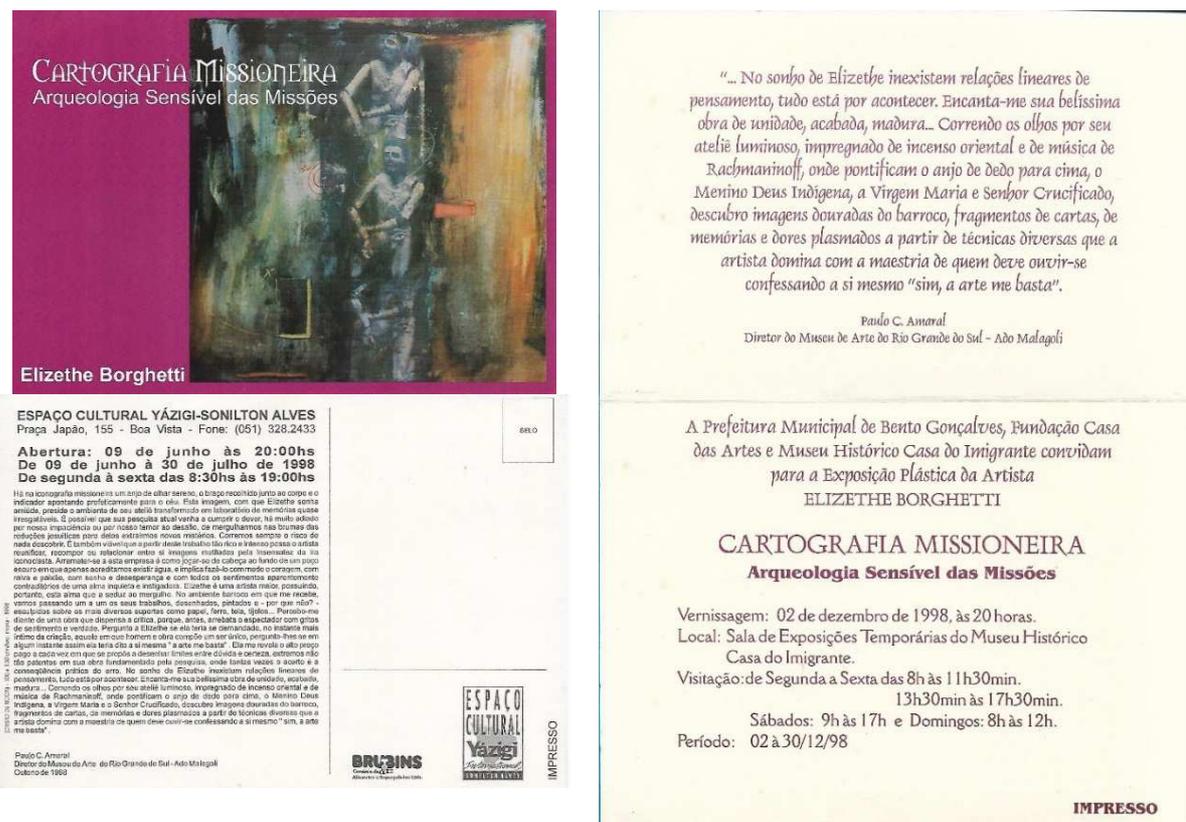


Fonte: arquivo da artista.

Em 1998 ela fez uma exposição individual com obras da série Cartografia missioneira no mesmo local (Espaço Cultural Yázigi-Sonilton Alves em Porto Alegre) e na Fundação Casa das Artes em Bento Gonçalves. Estas informações já estavam no currículo da artista e posteriormente localizamos os convites da Figura 14 (que agora estão arquivados, junto com todos os das demais exposições).

¹⁴⁷ Veja mais sobre a temática da série, nas palavras da própria artista em seu blog no ano de 2013 (OS QUATRO..., [2013]).

Figura 14 - Convites das exposições em Porto Alegre e Bento Gonçalves



Fonte: reprodução do convite digitalizado a partir do arquivo da artista Lou Borghetti.

Na busca, específica pela tela da Figura 13 e as demais que se pareciam com ela (FIGURA 12) localizei um contrato de comissionamento de um lote de 10 obras com as mesmas especificações da foto enviada do verso da tela (120x40cm) intitulado Projeto Acervo Yázigui – Cometa um ato de paz. O contrato especifica que as telas são todas únicas (não são cópias). Elas possuem a mesma temática do anjo com dedo em riste¹⁴⁸, que vem de uma fotografia que a artista fez nas ruínas das Missões Jesuítas no Rio Grande do Sul. Com as informações, contidas no verso da obra, e sabendo que se tratava de tiragens, pude realizar a catalogação das fotos que antes estava incompleta.

Assumi, após a leitura do contrato e o número de obras, que foram 2 encomendas (um contrato com 10 e provavelmente um aditivo com mais 10), pois o verso enviado da obra menciona 'Il lote' (FIGURA 13) totalizando 20 obras. Portanto defini que a obra ACLM00088 teria os dados da ficha técnica como "Índio-Anjo Missioneiro 3/10 - Lote II, 1999 - mista sobre tela - 120x40cm da série Cartografia

¹⁴⁸ Esta expressão: 'anjo com dedo em riste' foi forjada pelo curador da mostra, o também artista plástico, Paulo Amaral no texto curatorial.

missioneira-ACLM00088 /acervo privado” e as demais telas da Figura 12 ficaram com o título “Projeto Acervos Yázigi” e sem as informações sobre tiragem e lote pois estas ainda são desconhecidas¹⁴⁹, sendo, portanto, catalogadas como: “Projeto Acervos Yázigi, 1999 - mista sobre tela - 120x40cm da série Cartografia missioneira-ACLM000XX /acervo privado”.

Sem estas informações oferecidas por uma seguidora do Instagram, não saberíamos a que obras se tratava o mencionado contrato e tão pouco teríamos informações para catalogar as obras para além de um “[sem título], [sem ano] - mista sobre tela – 0x0 da série Cartografia missioneira” e o código sequencial. Caso houvesse alguma forma editorial impressa do catálogo da Cartografia missioneira, esta já estaria desatualizada após o contato dela e a subsequente pesquisa. Mas mais do que isso, agora estas telas possuíam uma narrativa (incompleta), desconhecida pela herdeira, e que agora foi revelada, com uma ação simples como uma pergunta de uma pessoa desconhecida, que reside no Nordeste do Brasil.

A partir desta interação propus uma prática experimental para a filha de Lou Borghetti utilizando o Instagram, especulando sobre a participação dos seguidores da rede social no processo de catalogação de outras obras associadas a estas telas da série Cartografia missioneira.

Para tanto elaborei uma postagem com imagens que reuni no arquivo do atelier e um texto convidando à participação (BORGHETTI, 2022).

O texto elaborado para a postagem conta um pouco do projeto, da ação da pessoa que enviou as fotos constantes na segunda lâmina da postagem e convida à ação, como pode ser visto na Figura 15:

Figura 15 - Texto da postagem realizada no Instagram em janeiro de 2022

¹⁴⁹ Infelizmente não temos as imagens das 20 obras.

louborghetti Entre 1998 e 1999, Lou Borghetti desenvolveu um projeto para o Yázigi em decorrência do prêmio Sonilton Alves recebido pela série Cartografia Missioneira. O projeto consistia em criar dois lotes de 10 obras com a mesma temática da série premiada para uma ação intitulada: Cometa um ato de paz. Todas as obras são únicas e exclusivas, mas com a mesma temática do anjo com dedo em riste, que vem de uma fotografia de autoria da artista nas ruínas das Missões Jesuíticas no Rio Grande do Sul. Na catalogação do acervo, muitas informações sobre estas obras não foram localizadas. Recentemente, a proprietária de um destes trabalhos entrou em contato e nos enviou uma foto da frente e do verso da tela que está em sua casa no Nordeste Brasileiro. Ao fazer isto ela nos ajudou muito, nos oferecendo a oportunidade de acessar informações sobre o projeto, do qual temos apenas fotografias de 12 obras.

Você conhece outros colecionadores que possuem uma tela deste conjunto? Ou sabe mais sobre este projeto?

[#louborghetti](#)

Fonte: print da rede social realizado em janeiro de 2022.

À essa postagem se seguiram três comentários em relação à série, Cartografia missioneira que relatavam:

- Que a Lou se hospedou em Santo Ângelo e a pessoa a acompanhou nas expedições às ruínas;
- Sobre o Anjo, cuja expressão: “dedo em riste” surgiu do texto elaborado para a exposição e;
- Sobre outra exposição, hospedada em uma galeria, da mesma série.

Estas eram informações já conhecidas, parte delas constavam no arquivo do atelier, e parte delas eu conhecia por relatos da própria artista, mas não estavam registradas.

Em seguida a estes comentários, recebemos, via mensagem direta, informações sobre cinco obras das quais não tínhamos nenhum registro. Todas fazendo parte de acervos privados. Desta forma pude catalogar, dentro da possibilidade do conjunto de dados oferecidos (algumas destas contribuições não incluíram o verso da obra ou demais informações sobre dimensões, ano ou técnica).

Da mesma forma que a prática anterior, esta, também especulava sobre a participação do público para auxiliar na catalogação. Não recebemos, nas contribuições coparticipativas dos expectadores, mais informações especificamente sobre as obras do Projeto Yázigi – Cometa um ato de paz. Mas de qualquer forma, esta Prática experimental (II) nos trouxe informações sobre cinco obras que desconhecíamos.

Correndo o risco de ser tautológica, farei uma breve recuperação de alguns achados parciais dos relatos das dinâmicas envolvidas nestas duas práticas experimentais com o acervo de Lou Borghetti. Alguns deles serão discutidos, junto com as práticas dos outros dois artistas participantes da pesquisa, mais adiante.

4.1.3 Achados parciais

- Os números abordados (1800 obras catalogadas, 220 imagens de clipping e 1500 arquivos com informações sobre exposições e eventos) foram realizados durante a minha prática profissional no atelier da artista. Não foram para as práticas experimentais (como é o caso de Ana Peña e Rogério Pessoa);
- Quando a criação do catálogo havia sido encomendada pela artista, ela decidiu quais obras seriam ou não catalogadas, levando em consideração sua autocrítica em relação aos trabalhos. A partir do momento que a catalogação passou a ser orientada pela filha, o escopo das obras a serem catalogadas aumentou significativamente, pois adquiriram, com o falecimento da artista, uma característica de legado mais evidente do que antes. Pela curadoria da filha, algumas obras também não serão catalogadas. São estudos que ela considerou não serem representativos do conjunto do legado da artista;
- Na Prática experimental I: Evento misterioso – foi possível observar o prazer demonstrado por quem participou da elucidação da dúvida em relação ao evento de que a artista participou. E mais ainda em ter sido coparticipante da catalogação da obra;
- Na Prática experimental II: Cartografia missioneira – o caminho percorrido foi: de uma dúvida oriunda de um proprietário de uma tela da artista a uma catalogação coparticipativa. Quem enviou a dúvida participou, mesmo que involuntariamente da catalogação e quem respondeu à postagem no

Instagram já se sensibilizou com a pergunta e se tornou coparticipante da catalogação também. Formaram-se, por um pequeno espaço de tempo, novas relações, novos *ethos*, no ecossistema da arte;

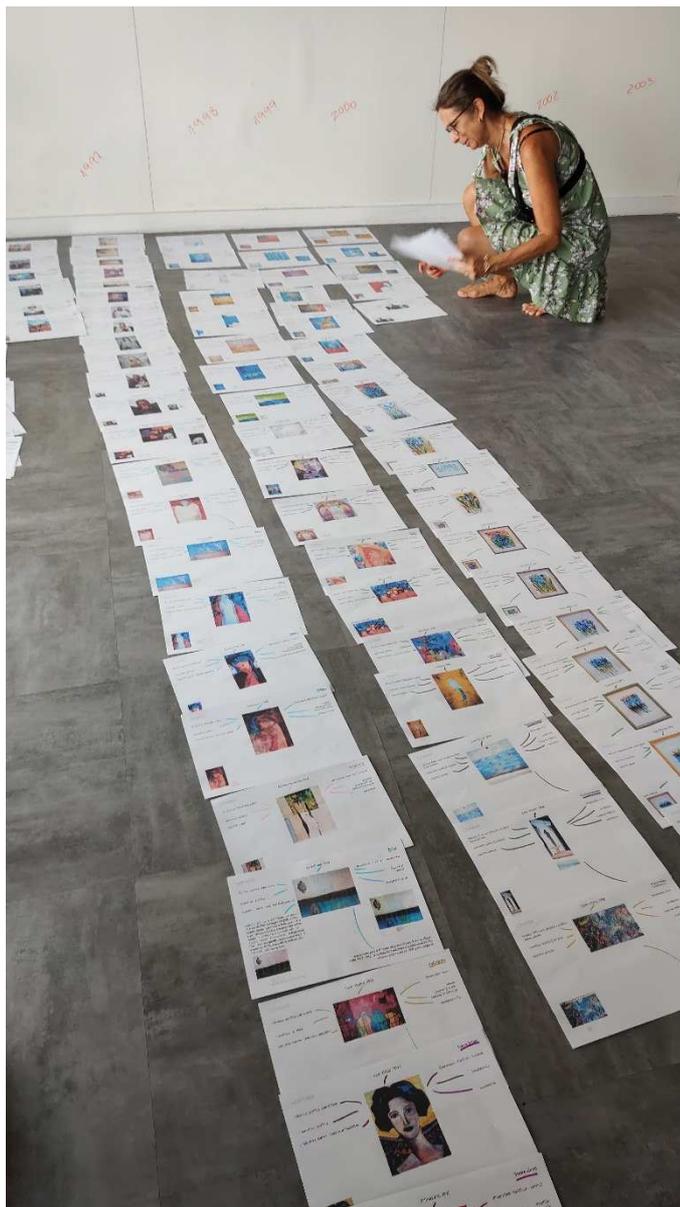
- Com a Prática experimental II foram catalogadas 17 obras com uma riqueza maior de dados (as imagens de 12 delas já estavam disponíveis no acervo, mas não havia dados suficientes e as outras 5 foram novas para a catalogação);
- Mesmo que o artista não esteja criando novos trabalhos, houve uma movimentação de significação que convidou o expectador para participar da catalogação.

A experimentação com o acervo de Lou Borghetti foi de encontro ao objetivo desta pesquisa ao revelar, principalmente, o legado sociocultural do artista, além da dialogia possível entre o artista (ou seu acervo) e os expectadores e outros agentes do Sistema da arte.

Na sequência teremos a prática proposta de elaborar um portfólio anotado com obras guardadas da artista Ana Peña para observar o seu processo de catalogação especulando sobre a construção de um legado.

4.2 Ana Peña

A prática experimental de Ana Peña, ao longo desta pesquisa, teve a duração de um ano e quatro meses e foi se configurando por várias experimentações, com o objetivo de elaborar o material para o que estou nomeando como prática experimental III (FOTOGRAFIA 1) que ocorreu no dia 24/01/2022 na Unisinos em Porto Alegre das 14:00 às 17:30 horas, em uma sala anteriormente reservada para tanto.



Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática

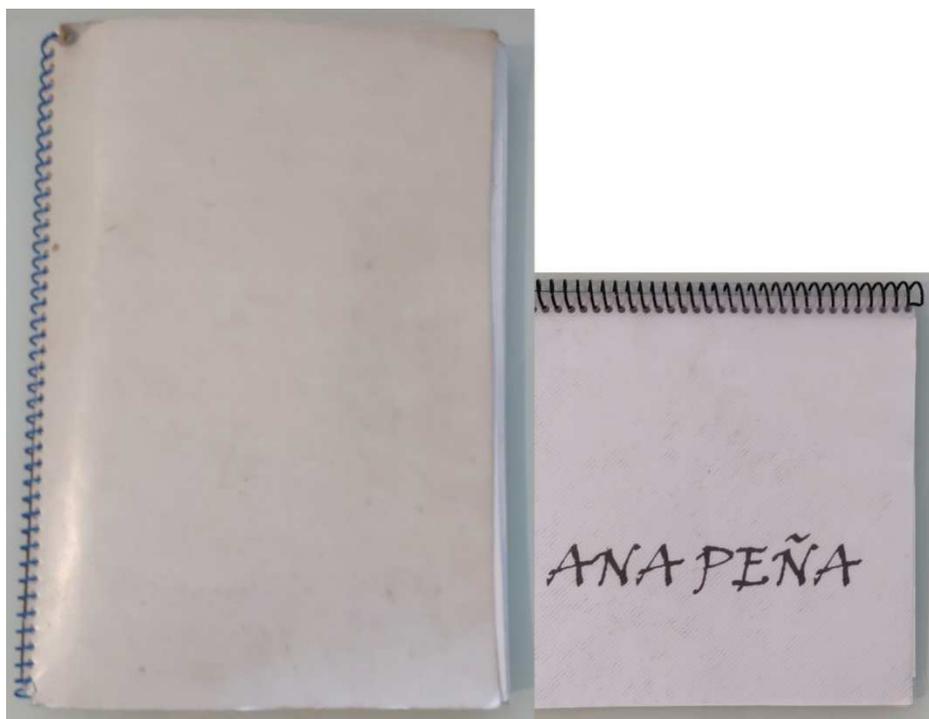
O relato desta prática experimental foi dividido em quatro partes: a preparação (em que descrevo todo o processo preparatório para a prática experimental III), a catalogação em si, a prática III e alguns achados parciais (resgates de tópicos para as discussões posteriores).

4.2.1 A preparação

Os materiais utilizados na experimentação possuem cinco origens diferentes que se seguem:

- Fotos realizadas no atelier¹⁵⁰ da artista;
- Fotos realizadas na minha residência;
- Catálogo da artista com as obras impressas em papel foto e etiqueta com os dados básicos. O catálogo (Figura 16 à esquerda) é em formato ofício e espiral na vertical com 1 a 4 obras por página. Algumas folhas se encontram ainda em branco;
- Portfólio da artista com obras impressas em papel foto e etiqueta com os dados básicos. Formato quadrado (cerca de 20x20cm), espiral na parte superior (Figura 16 à direita) e breve currículo na primeira página;
- Imagens enviadas por app de mensagens do celular.

Figura 16 - Catálogo e Portfólio de Ana Peña



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Para esta prática, foram preparados, dois tipos de materiais:

1. Fichas técnicas: com as obras catalogadas e apresentadas em um modelo de Ficha técnica criado para a atividade, com um aspecto semelhante a um portfólio anotado (em folha A4 na horizontal).

¹⁵⁰ O atelier não está atualmente ativo, é um cômodo onde estão acomodados os materiais de trabalho e o acervo da artista. Está localizado na casa da infância da artista (era um dos quartos), onde atualmente funciona a empresa da família. A artista já relatou que essa mescla de atelier com o ambiente profissional do trabalho não a deixa confortável para pintar.

A Figura 17 da Ficha técnica, mostra a imagem principal de uma obra ao centro, outras fotos do mesmo trabalho (uma oriunda do catálogo e, à direita uma do portfólio) e os dados que foram localizados no catálogo já existente da artista. Foram elaboradas e impressas 177 destas Fichas técnicas.

Figura 17 - Exemplo de Ficha técnica elaborada para a prática experimental

<p>FLOR00001</p> <p>técnica: acrílica sobre tela</p> <p>materiais: acrílica</p> <p>suporte: canva - tela com bastidor</p> <p>Essa tela era usada para testes de textura, gostei tanto do fundo que acabei pintando as flores. A frase é um elemento recorrente em vários trabalhos. Gosto muito. Durante uns 15 anos ela era sem bastidor, fiz 4 furos que prendia em pequenos pregos. Em 2020 coloquei em bastidor.</p>	<p>Jardim, 2000</p> 	<p>Flores</p> <p>dimensões: 110x130cm - horizontal</p> <p>consignada empresa</p> <p>assinatura: verso</p>
 <p>TÉCNICA ACRÍLICA TÍTULO Jardim ANO TAMANHO 1,20 x 1,45 SITUAÇÃO</p>	 <p>JARDIM ACRÍLICA SOBRE TELA 1,20 x 1,45 2000</p>	

A frase é um elemento recorrente em vários trabalhos

Fonte: elaborada pela autora (2022).

2. Clipping: convites, cartazes, editais de convocação e matérias de jornal sobre as exposições das quais a artista participou (em folha A4). Foram escaneadas e impressas 25 páginas de clipping. Na Figura 18 temos um exemplo de 4 materiais referentes ao Salão Jovem Artista, de que a artista participou em 1997. Nele temos, no sentido anti-horário, o edital de convocação, o telegrama informado que foi selecionada, um editorial com a equipe que estava selecionando os trabalhos e outro editorial informando os vencedores (entre eles Ana Peña) do Salão.

Figura 18 - Exemplo de materiais que compõe o clipping da artista



Fonte: elaborada pela autora (2022) com base em materiais do acervo da artista.

As imagens para as fichas técnicas são provenientes das:

- 44 obras escolhidas pela artista que foram fotografadas por mim tanto no atelier quanto na minha residência;
- 2 imagens de obras foram enviadas por aplicativo de celular;
- 148 obras foram escaneadas a partir do catálogo (várias se repetiram com as já fotografadas);
- 14 obras foram escaneadas a partir do portfólio (a maioria já constava do catálogo).

A catalogação, para elaboração das Fichas técnicas, foi feita em momentos distintos de forma não linear, com algumas pausas entre etapas.

4.2.2 A catalogação

Em outubro de 2020 foram fotografadas 26 obras no atelier da artista (escolhidas por ela). E o processo foi: tratamento das imagens, arrolamento (em

uma planilha) por ordem de tombo com os dados coletados das obras no momento do registro fotográfico. Nenhuma série foi definida (ficaram como série 'Temporário'). Após a seção de fotos, a artista enviou imagens de mais duas obras.

Finalizada a compilação das imagens e informações das obras, foi enviado um copião para a artista com as 28 obras em novembro de 2020 com legendas e informações de quais deveriam ser fotografadas novamente. A artista deixou em meu escritório estas obras e em dezembro encaminhei novo copião, com as 28 obras.

Em janeiro de 2021 gerei as Fichas técnicas (em um modelo de formulário) das 28 obras e foram entregues à artista para sua revisão. Foi solicitado que escrevesse, no campo Observações de cada ficha, algo de significativo sobre cada trabalho ou sobre os trabalhos que desejasse. E que também revisasse as informações constantes na ficha e que definisse as séries. Na Figura 19 há um exemplo das informações que foram sendo trocadas, em momentos diferentes (as diferentes cores de canetas e o lápis acentuam isto) com a artista nesta primeira catalogação. Como as dimensões, o ano e, posteriormente, a definição da série.

Figura 19 - Exemplo de Ficha técnica encaminhado para revisão da artista

	<p>Metadados na foto: Jardim - sem ano - Acrílica sobre tela -120x145 cm - TEMP00001 - Série: Temporário FLOR0001</p>
	<p>Local assinatura: verso</p>
	<p>Sentido: horizontal Resolução foto: ab-alta e baixa</p>
	<p>Estado de conservação: Bom</p>
	<p>Localização: empresa</p>
	<p>Status: consignada</p>
	<p>Data de saída: se vendida ou consignada</p>
<p>Título da obra: Jardim</p> <p>Série: Temporário Flores</p> <p>Técnica: Acrílica sobre tela</p> <p>Ano da obra: sem ano 2000 ?</p> <p>Altura: 120 1.10 Profundidade:</p> <p>Largura: 145 1.30 Fator: 10</p> <p>Valor de mercado: R\$ 2.450,00</p>	<p>Observações: ESSA TELA ERA USADA PARA TESTES DE TEXTURA, GOSTEI TANTO DO FUNDO QUE ACABEI PINTANDO AS FLORES. A FRASE É UM ELEMENTO RECORRENTE EM VÁRIOS TRABALHOS. GOSTO MUITO. DURANTE UNS ANOS ELE ERA SEM BASTIDOR, FIZ 4 FUSOS</p> <p>Suporte: tela QUE PRENSA EM PEQUENOS PREGOS.</p> <p>Materiais: EM 2020 COLOQUEI EM BASTIDOR.</p>

Fonte: elaborada pela autora (2022).

A artista descreveu algumas narrativas e revisou dados, principalmente fornecendo o ano da obra. Posteriormente fizemos uma reunião em que auxiliei na definição de sete séries¹⁵¹.

Em janeiro de 2021, cataloguei as 28 obras no site: www.acervovivo.com.br/ana-pena. Por escolha da artista, 11 obras ficaram com o status de visibilidade como 'privado', ou seja, não podiam ser vistas publicamente.

Em fevereiro de 2021 a artista me entregou 15 obras em papel, para acrescentar à série Torneiras. Em abril de 2021 foram fotografadas, as imagens tratadas, arroladas (em uma planilha) por ordem de tombo com os dados coletados das obras no momento do registro fotográfico. Foram inseridas na série Torneiras.

Até maio de 2021, a artista ainda não havia conseguido decifrar em que ano o estudo com as Torneiras havia sido realizado. Elas estavam catalogadas como [sem ano]. Naquele mês a artista decidiu que iria levar duas obras da série Torneiras para emoldurar e colocar em sua casa (FOTOGRAFIA 2), além de me presentear com uma outra Torneira (com uma dedicatória no verso). Quando pedi que assinasse as três obras, ela encontrou, em uma delas, o ano (escrito de forma discreta), exatamente no local onde iria assinar: 1995. E assim ela relembrou que as havia feito em uma cadeira que cursou na UFRGS após sua formatura. Ela assinou as três obras e ajustei as informações na catalogação para todas as obras da série Torneiras.

¹⁵¹ Nomes definidos para as séries: Abstrações, Anjos, Bebês, Figurativas, Flores, Mandalas e Torneiras.

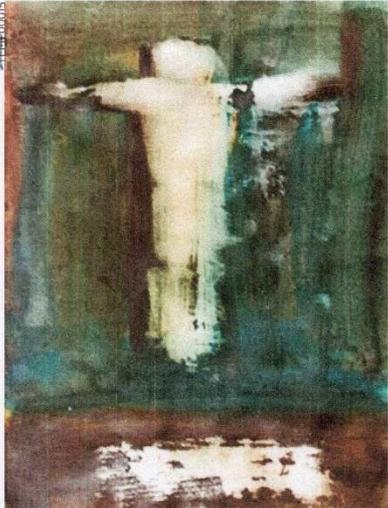
Fotografia 2 - Duas obras da série Torneiras emolduradas na casa da artista



Fonte: registro fotográfico realizado pela autora (2022).

Em julho finalizei a catalogação de todas as Torneiras escrevendo o código da obra no verso (à lápis). Elaborei e imprimi 15 novas Fichas técnicas, para elas, gerando, portanto, um catálogo com as 43 obras. Solicitei à artista que fizesse, novamente, a revisão dos dados: incluindo a informação dos materiais e técnicas utilizados nos trabalhos. Também atualizamos as fichas técnicas das que foram emolduradas, (FIGURA 20) nas anotações quanto a status, localização e observações, por exemplo.

Figura 20 - Ficha técnica com registros de atualizações e correções

	Metadados na foto: Estudo de torneira #05 - - Mista sobre papel - 1x1cm - TEMP00015 - Série: Temporário TORN
	Local assinatura: frente; verso; iv-frente e verso
Sentido: vertical horizontal; vertical; iv-horizontal e vertical	Resolução foto: baixa alta; baixa; ab-alta e baixa
Estado de conservação: bom; ruim; regular	
Localização: atelier; nome da galeria consignada; nome do comprador	Atelier Casa9
Status: disponível; consignada; vendida; arquivo privado	arquivo privado
Data de saída: se vendida ou consignada	
Observações: fotografar novamente	Acervo Ana emoldurada
Título da obra: Estudo de torneira #05	
Série: Temporário torneiras	
Técnica: Mista sobre papel	Suporte: papel
	Materiais:
Ano da obra: 1995	Código no verso? NAO
Altura: 1 25 Profundidade:	imagem no site:
Largura: 1 18,5 19 Fator: 7	
Valor de mercado: R\$ 10,00	ANPN-00015

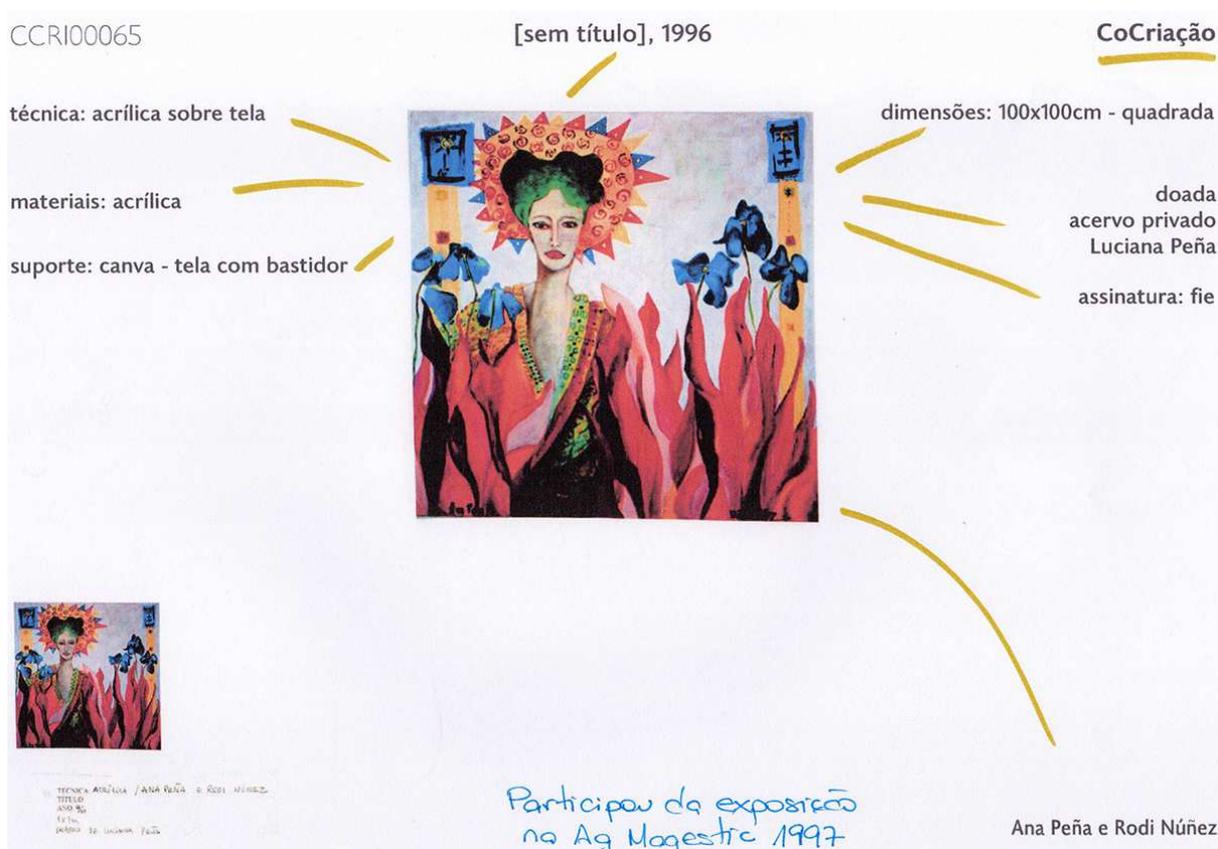
Fonte: elaborada pela autora (2022).

Para realizar as práticas experimentais, iniciei o escaneamento das obras do catálogo e portfólio da artista (em novembro de 2021). Após escaneadas, as imagens foram tratadas¹⁵² (quando necessário ou possível), foram agrupadas por ano e por ser séries, em uma curadoria particular, minha, sem consultar a artista. Esta criterização por séries foi intencional, para esta prática experimental, como modo de iniciar alguma forma de manuseio e análise das Fichas técnicas por parte da artista. Algumas destas séries já haviam sido definidas em janeiro de 2021 e outras foram criadas para este momento, como pode ser visto abaixo:

Em meados de janeiro, eu produzi e imprimi as 177 Fichas técnicas com o máximo de dados que consegui reunir e as 25 páginas do clipping. Na Figura 21 há um exemplo da ficha técnica elaborada para a prática com as linhas que fiz, manualmente, ligando as informações e o destaque para o nome da série com uma cor para cada série.

¹⁵² Quando possível, foi retirada a moldura da foto principal e, quando necessário, foi realizado um certo alinhamento na fotografia. Mas ao gerar o que chamo de foto principal, sempre mantenho a foto original.

Figura 21 - Exemplo da ficha técnica da prática com destaque para a série



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Em janeiro de 2022 realizamos a prática experimental III. Depois a artista seguiu me enviando fotografias e resolvendo alguns 'mistérios' sobre datas, localização das obras e participação em exposições.

O catálogo segue sendo atualizado de forma comentada e coparticipativa.

Ainda sobre as fichas técnicas da prática experimental:

- O layout delas foi criado por mim, buscando uma semelhança com a imagem do Portfólio anotado da Figura 7;
- Depois de impressas, eu fiz as linhas que ligavam as informações à imagem principal. Para cada série (definidas por mim) foi utilizada uma cor distinta, o que não foi notado pela artista;
- Embora na prática tenha sido utilizado apenas um formato de ficha técnica, outros documentos precederam a criação delas, como a planilha de catalogação, as Fichas técnicas para conferência e para divulgação e o catálogo eletrônico.

4.2.3 Prática experimental III: Legado

Não foi necessário contextualizar a artista sobre a pesquisa no início da prática, pois isso já havia sido feito no momento do convite da prática e a artista estava acompanhando, tão próximo quanto possível, o processo todo deste trabalho.

Iniciei abrindo as duas caixas (uma com as fichas técnicas e a outra com o clipping) sugeri uma atividade de “[...] *colocar as obras impressas na ordem que quiser, por flor, por época...*”¹⁵³. Deixei em aberto o final da frase, mencionei que não havia certo ou errado e que a atividade não seria conduzida por mim, mas que estaria ali para ajudá-la a manipular as Fichas técnicas (artefatos) como quisesse.

As Fichas técnicas estavam dentro da caixa em ordem de tombo (pela ordem que foram catalogadas). Ao folhear as fichas técnicas ela me perguntou “[...] *esse material vai poder ficar comigo?*” E enquanto ainda folheava, ela anunciou que: “*Quero colocar na ordem cronológica, para ver a minha evolução, por que eu não vejo essa evolução*”.

Começamos a sistematizar como seria a separação, pensamos em colocar cada ano em uma mesa, mas logo a Ana sugeriu colocar no chão “não sei o que tem aqui, não me lembro do catálogo”. Abrimos uma coluna, de 1994 e fomos descobrindo o que ia surgindo. Ela estava tentando se lembrar de quando fez o curso na Itália e as obras de 1991 já foram a resposta com estudos que foram realizados nas aulas (FIGURA 22).

¹⁵³ Algumas frases dos diálogos realizados durante a prática serão transcritas (entre aspas) com o objetivo de contemporizar entre meu relato interpretado e o peso de alguns comentários da artista.

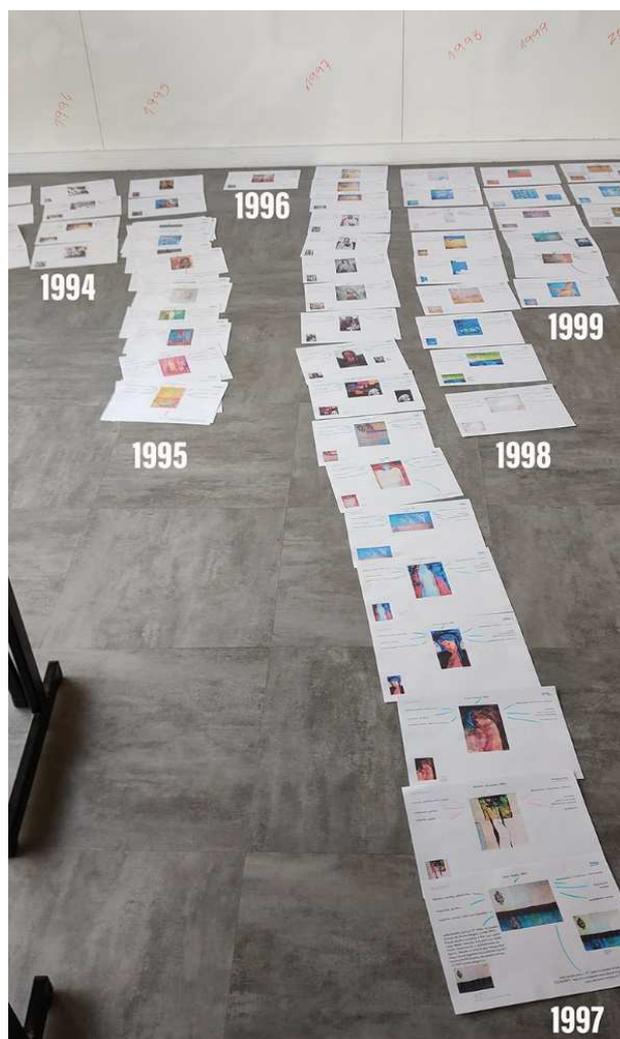
Figura 22 - Registro da prática experimental com obras de 1991 a 1993



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax da artista e editada.

Ela começou a comentar sobre a localização das obras, para quem as havia vendido ou doado. E, nesse ponto ela parou para ver o conjunto que já havia espalhado pelo chão (FIGURA 23) com cada coluna sendo um ano e se espantou: “[...] olha que produção em 1997! Que espetáculo ver isso assim, que loucura!”.

Figura 23 - Registro da prática experimental com obras de 1994 a 1999



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax da artista e editada.

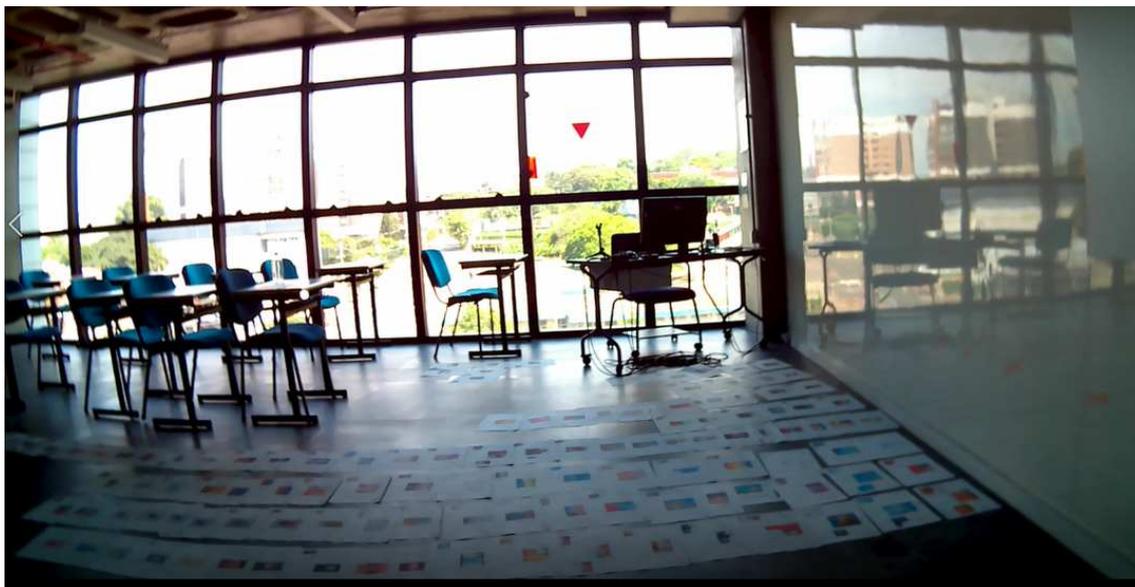
Algumas Fichas técnicas estavam sem a informação do ano. Esta informação não constava no catálogo ou no portfólio. Mas ela conseguiu distribuir várias delas nas colunas dos anos, ao ir se lembrando das situações em que as criou.

Se seguirem relatos da criação de outros trabalhos, de onde estão e da dificuldade que tem em fazer trabalhos comissionados (enfrenta um bloqueio quando precisa fazer sob encomenda).

Ao chegar nas fichas da série Retratos ela comentou: “Olha aqui a sequência das minhas mulheres! Dessa época que eu te mandei as fotinhos da pequeninha. Fiz muito delas. Aquilo eu me divertia fazendo. Nem me lembrava disso!”.

Ela fez uma pausa e exclamou: “*Tu viu, Marina, a quantidade?*”, observando o volume das fichas dispostas no chão (FIGURA 24):

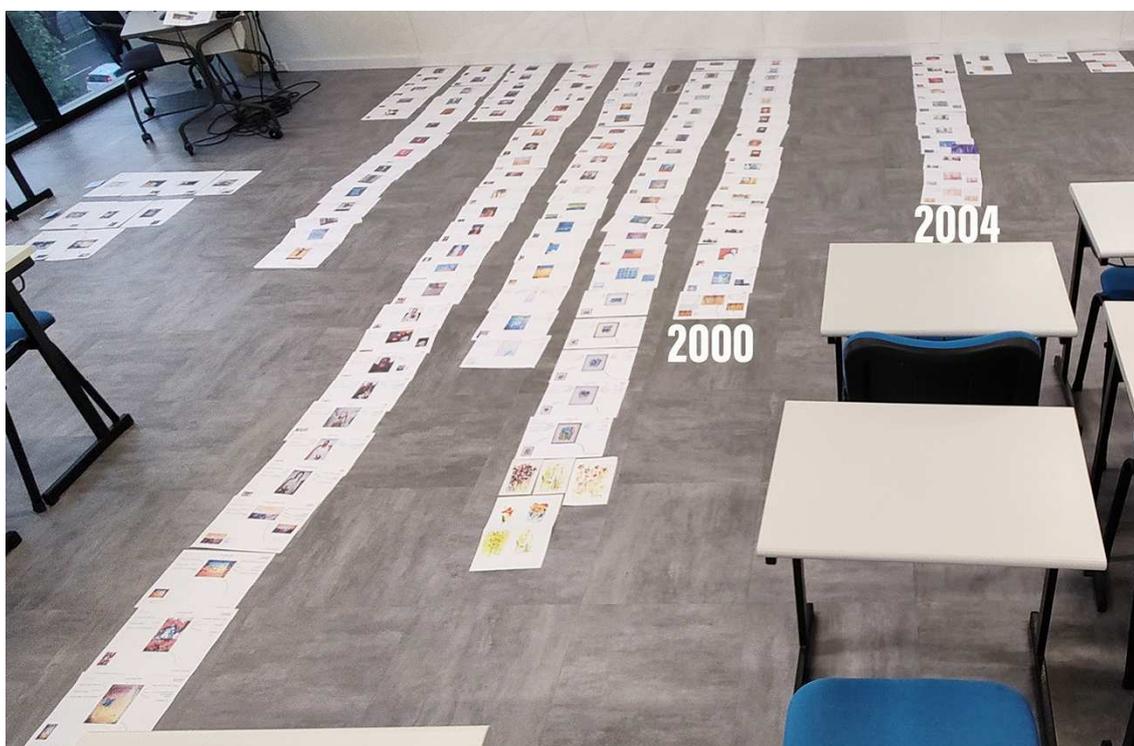
Figura 24 - Visão da artista no decorrer da prática experimental



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax da artista e editada.

Ela dispôs mais fichas técnicas, agora as Abstrações, na coluna de 2004, pois se lembrou de quando as tinha feito, no que chamou de “*enxurrada de abstratos*”. E observou, intrigada, o intervalo sem produzir, entre 2000 e 2004 (FIGURA 25):

Figura 25 - Registro da prática experimental com obras de 1991 a 2007



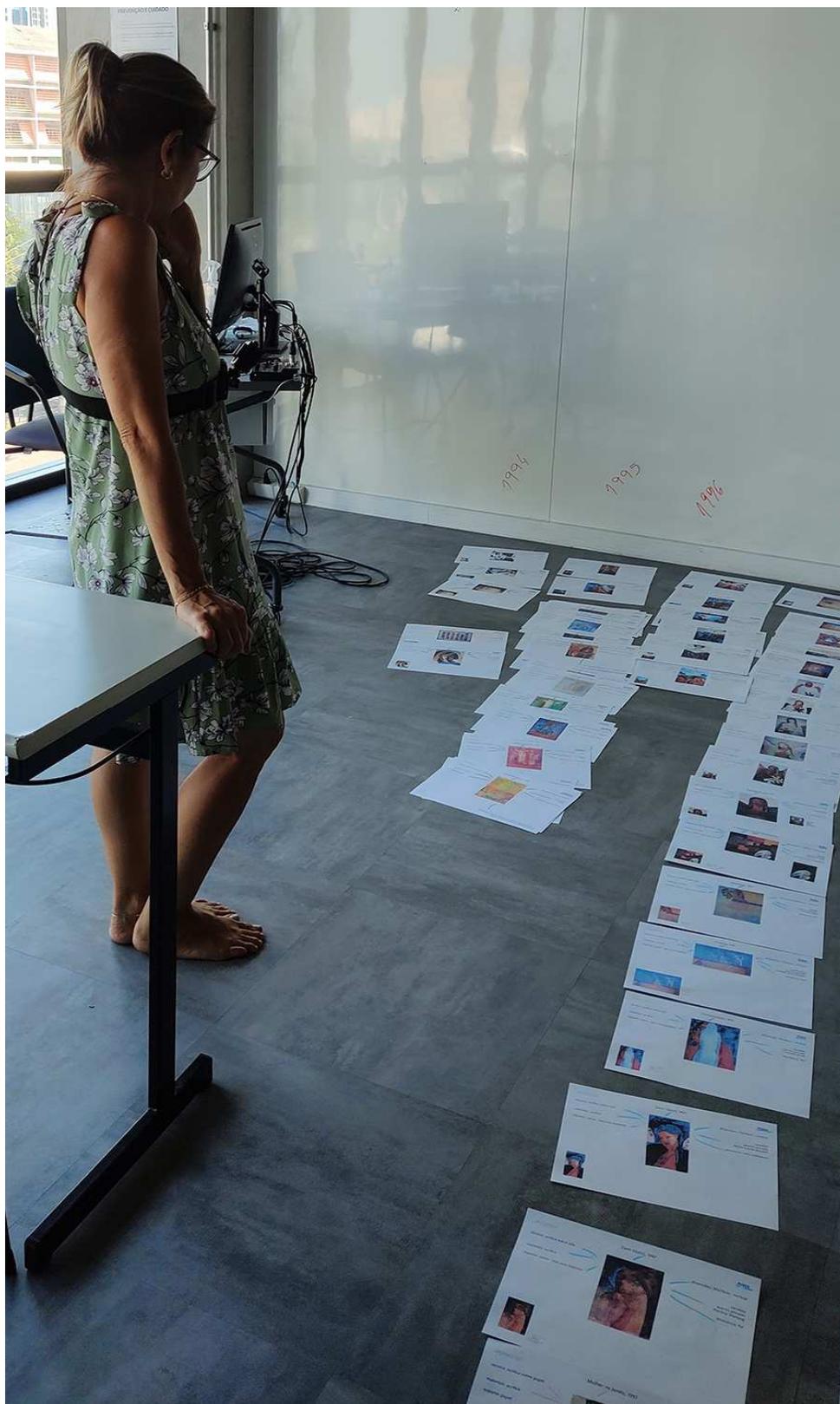
Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax da artista e editada.

A artista considerou esta parte da prática como finalizada¹⁵⁴. As fichas técnicas haviam sido distribuídas. Voltaram para a caixa as nove fichas cujos anos ela não conseguiu

Ela fez uma pausa observando (FOTOGRAFIA 3) o que já havia feito e declarou: *“Antes de fazer alguma interferência quero dizer que pra mim foi muito rico, mas muito rico, em função de eu conseguir ver o volume de coisas que eu nunca me dei conta, que eu achei que eu não tinha”*.

¹⁵⁴ Havíamos atingido o que seria a metade da prática (considerando o tempo total registrado depois). A sala estava reservada para dois dias, afinal eu não sabia quando a prática seria dada por concluída.

Fotografia 3 - Ana Peña observando as fichas técnicas

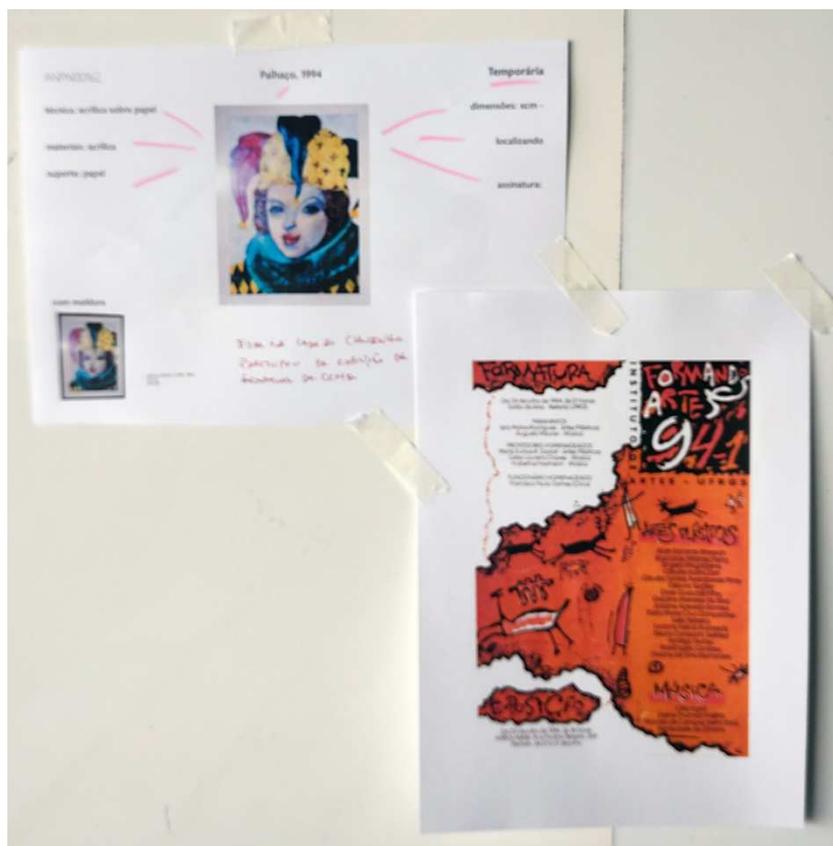


Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática.

Ela começou a tecer comentários a respeito de algumas obras (como a localização ou história) e eu mencionei que ela poderia escrever estas observações nas folhas, se quisesse, e ela o fez em algumas delas, como no caso da Fotografia 4 com a obra Palhaço, de 1994, em que registrou a localização e da exposição de que participou.

Então ela abriu a segunda caixa, a do clipping, com convites de exposições, editoriais sobre elas, cartazes e folhetos. E comentou: *“Eu podia ter trazido uns álbuns porque tem coisas que eu vou lembrar em função das fotos. Outro dia encontrei uma foto da Casa de Cultura [CCQM – Casa de Cultura Mario Quintana] que foi da nossa formatura, que tem um convite do Rodi¹⁵⁵”*. Começou a folhear a pilha folha de convites e clippings e encontrou o convite. Então ela recuperou a Ficha técnica do Palhaço da coluna de 1994 e começou a afixar, com fita crepe, os materiais desta exposição na parede.

Fotografia 4 - Clipping da exposição de formatura da turma de 1994

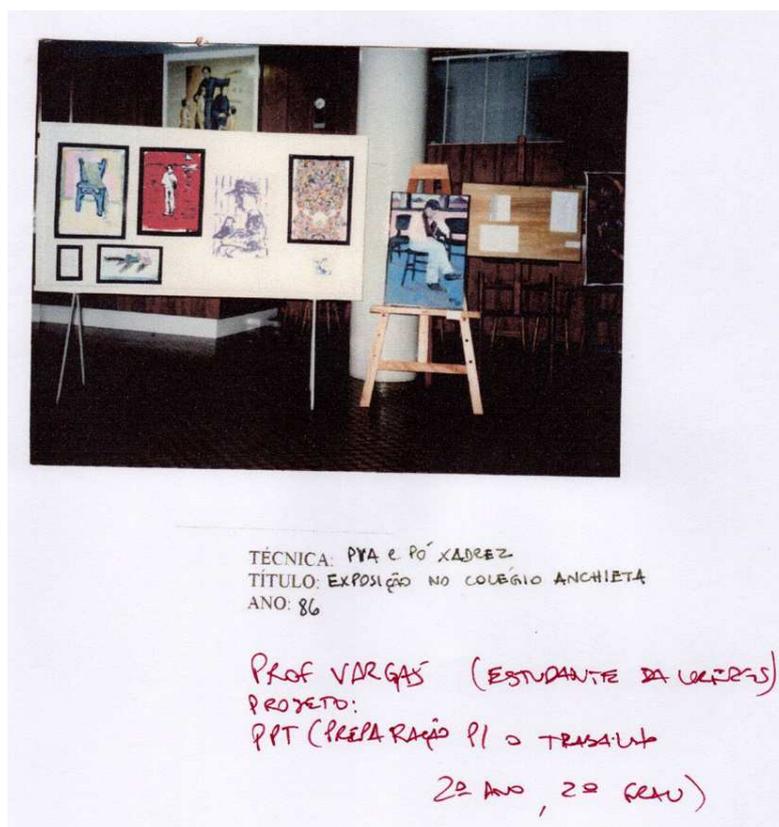


Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática.

¹⁵⁵ Artista plástico Rodi Núñez que ela já havia mencionado anteriormente.

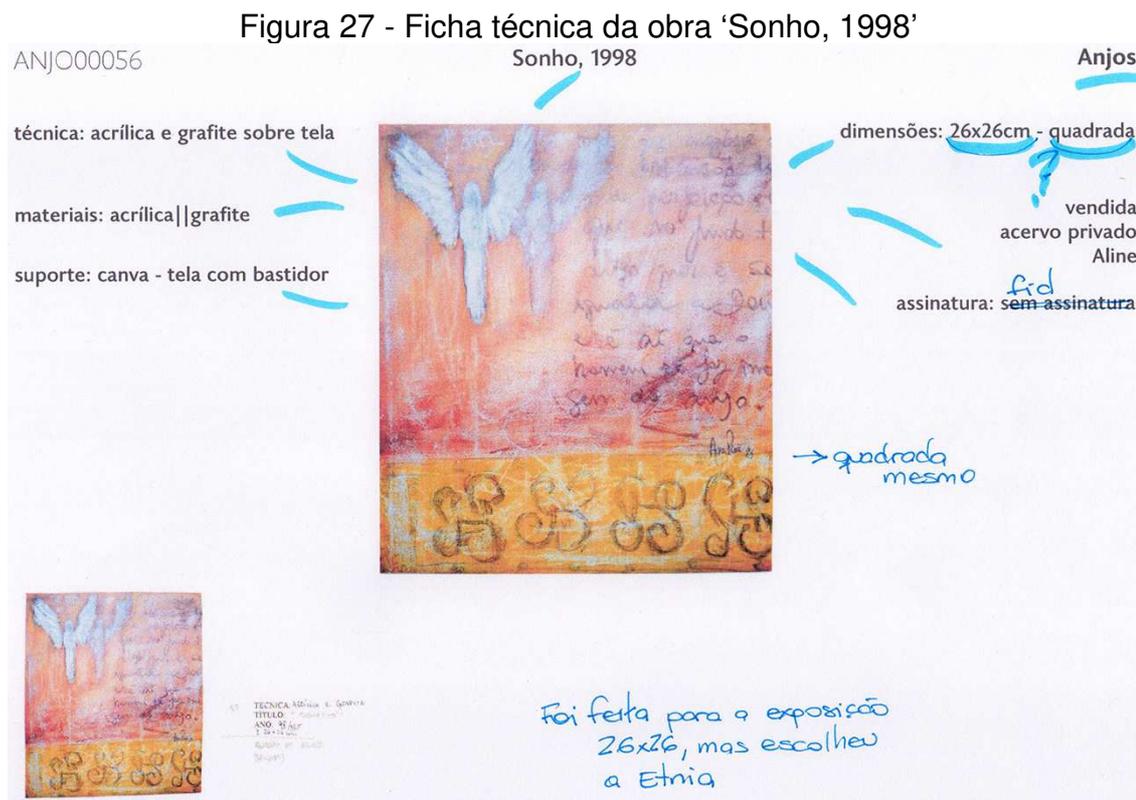
Na sequência ela encontrou a fotografia da exposição que fez no Anchieta (FIGURA 26), quando era estudante e narrou esse período e da importância da ação do professor como o estimulador para que se tornasse artista. Das técnicas que ensinou e de como isso a acompanhou nessa trajetória. Já fez as anotações sobre isto na folha e disse: *“Isso aqui é o primeiro registro de artista. No Anchieta. Uma exposição no hall com o professor Vargas”*.

Figura 26 - Folha com registro da primeira exposição, em 1991



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Ao manusear o convite da exposição 26x26 ela mostrou uma das duas obras que ela preparou para a exposição (FIGURA 27) - e acabou não submetendo.



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Depois de todas as exposições dispostas na parede ela decidiu escrever, próximo a elas, em que ano elas ocorreram (FOTOGRAFIA 5). E depois ficou observando todas elas (absorta).

Fotografia 5 - Ana Peña registrando os anos das exposições



Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática.

Uma vez organizados os materiais de todas as exposições, voltamos para a caixa do clipping, onde não tinha mais nada escaneado, apenas os materiais originais. E ao ver pequenas fotos das obras reveladas em papel foto ela disse: “[...] eu tenho milhares...eu fazia portfólios e sobrava um monte”.

Depois ela passou a observar longamente o conjunto todo, das obras no chão e das exposições na parede. Passeou por entre elas, fez um gesto, como que uma carícia, em algumas. Parecia absorta, em um *ethos* só dela (FOTOGRAFIA 6), passados alguns instantes, começou a contar histórias dos vários períodos ou trabalhos de maneira vívida e espontânea (eu, intencionalmente, não perguntei, em

nenhum momento da prática, a história dos trabalhos, foram todas narrativas voluntárias).

Fotografia 6 - A artista, pensativa e deslocada em um *ethos* só seu



Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática.

Começou a considerar e questionar sobre como armazenar as fichas técnicas e comentamos da possibilidade de colocar em uma pasta-catálogo com sacos plásticos. Ela comentou que não gostaria de mostrar todos os trabalhos nesta pasta que criaria, que alguns não valiam à pena. Comentei que essa era a diferença entre catálogo e portfólio: que no catálogo ela poderia ter todos os trabalhos, mas que no portfólio ela escolheria quais mostrar, mas que o portfólio se originava do catálogo.

Então iniciamos uma dinâmica em que eu pegava uma obra do chão, sem o ano ou que estava com o status 'localizando', e alcançava para ela escrever o ano, onde estava ou o que quisesse na Ficha técnica, como a Figura 28.

Figura 28 - Exemplo de Ficha técnica preenchida durante a prática

ANJO00058

[sem título], [ano]
1998

Anjos

técnica: acrílica sobre tela

materiais: acrílica

suporte: canva - tela com bastidor

dimensões: 0x0cm -
20x30

localizando
NO ATEIJA

assinatura: sem assinatura

TÉCNICA acrílica
TÍTULO
ANO
TAMANHO
SITUAÇÃO

Fonte: elaborada pela autora (2022).

Finalizada esta atividade, percebendo um certo cansaço da artista, eu sugeri o fim da prática experimental. A artista disse que estava se sentindo muito orgulhosa e que vai recuperar os desenhos que já fez e me enviar outras fotos e depois disse que: “[...] não sei se vou voltar a pintar, mas sei que já deixei meu legado!”

Farei uma breve recuperação de alguns achados parciais dos relatos das dinâmicas envolvidas nesta experimentação. Alguns deles serão discutidos, junto com as práticas dos outros dois artistas participantes da pesquisa, mais adiante.

4.2.4 Achados parciais

- O período disponível no catálogo e disposto na experimentação se restringiu entre 1991 e 2010, e durante a prática a artista mencionou que acredita ser ainda mais longo (pelo menos a parte inicial) e possuir ainda mais obras a serem catalogadas (principalmente desenhos);

- Na prática experimental III, das 177 obras que estavam nas Fichas técnicas, 39 não possuíam a informação do ano da criação. Ao final, 30 delas tiveram o ano identificado;
- No início da prática experimental ela havia estimado que deveria ter cerca de 30 obras para eu fotografar e catalogar. Já na prática experimental III, seu desejo foi o de conseguir ver o volume de sua produção;
- O exemplo da tela, Jardim, da Figura 19 revela algumas situações que tornam a apresentação de um portfólio um desafio para o artista. A obra, feita em canvas branco sem o bastidor, ficava presa por dois pregos na parede e, quando fotografei e arrolei, já estava fixada em um bastidor de madeira, por isso ficou menor (antes com 120x145cm e agora com 110x130cm¹⁵⁶). As dimensões da obra no Catálogo e no Portfólio também estavam diferentes entre si (antes ainda de ter sido ajustada em um bastidor). Desta forma se apresentaram 3 dimensões distintas para o mesmo trabalho. Isso costuma acontecer porque, frequentemente, a catalogação é realizada de forma espasmódica, geralmente associada a uma demanda como apresentar um portfólio para um projeto específico ou um orçamento e o artista o faz com as informações que tem à sua disposição. Como a obra ainda estava no atelier, conseguimos dirimir a dúvida;
- O convite da exposição 26x26 ajudou a dirimir uma dúvida, pois ela tinha uma foto retangular, mas a descrição das dimensões era de 26x26cm. Esta discrepância já estava registrada na ficha no momento da prática, como evidencia a Figura 27, mas a anotação de que se tratava de uma obra quadrada, foi feita por mim após a prática, ao rever os vídeos que a registraram;
- Os suportes utilizados para fazer a catalogação e experimentação foram vários, indo dos mais fluidos aos mais rígidos: Fichas técnicas em três formatos distintos, site e a planilha de arrolamento. Os usos deles podem variar dependendo das agências e atores no Sistema da arte. Dificilmente a relação entre estes suportes e as agências dos atores é percebida neste ecossistema;

¹⁵⁶ Usualmente, no Brasil, as dimensões de telas são dadas com os parâmetros de altura por largura e em centímetros. Não há um padrão.

- Para fazer os portfólios por conta própria, a artista tinha várias cópias em papel fotográfico, das obras, já recortadas em um tamanho próximo a 7x5cm;
- Para a criterização de separação das obras de forma cronológica, a artista preferiu utilizar o chão como suporte, fazendo uma linha reta, como se pode ver na Fotografia 4). Para as exposições ela preferiu usar a parede como suporte e distribuiu os demais artefatos (clipping e convites) ao redor da obra que participou da exposição, como o caso da Fotografia 5);
- Solicitei que registrasse nas Fichas de catalogação algo sobre a obra (o que ela quisesse) sem revelar minha intenção (que era a de divulgar, em um site, como uma narrativa da obra). Publiquei no site as narrativas que ela escreveu. Assim que mostrei para ela me pediu para retirar de todas, pois havia entendido que aqueles registros eram só para mim. Retirei do site, deixando apenas o que ela autorizou;
- O ano das obras da série Torneiras havia sido descoberto por que a artista decidiu emoldurar duas delas (FOTOGRAFIA 2). Antes desta pesquisa o conjunto destas obras estava guardado em uma gaveta;
- Esta atividade de identificar possíveis dados nas Fichas técnicas gerou narrativas sobre os trabalhos e a vida deles fora do atelier e despertou, na artista, dúvidas sobre o destino de alguns. Em nenhum momento da prática experimental III eu perguntei sobre a história das obras. Estes relatos foram espontâneos;
- As Fichas técnicas podem continuar sendo atualizadas, manualmente (como no exemplo da Ficha técnica da Fotografia 3), se a artista preferir, informando a localização da obra, se porventura vier a participar de uma exposição. E mesmo das informações que ela venha a encontrar sobre as obras;
- A artista manuseou as Fichas técnicas como se estes artefatos fossem metaobras e em nenhuma vez leu os todos os metadados que constavam em alguma Ficha técnica;
- A artista verbalizou, por duas vezes, o desejo de ter um catálogo com as Fichas técnicas utilizadas na prática experimental em uma pasta com sacos plásticos. E, ao fim da prática experimental III, já levou a caixa com o clipping e convites para sua residência. A outra ficou comigo para que eu concluísse a catalogação com os metadados que foram desvelados na prática;

A experimentação com a artista plástica Ana Peña foi de encontro ao objetivo desta pesquisa ao revelar, principalmente, o legado sociocultural do artista, além de vários aspectos processuais de atelier e alguns vislumbres de um fomento à própria artista.

A próxima, e última, prática é a de catalogar o trabalho do ceramista Rogério Pessôa tomando como base as fotos feitas por ele que estão na nuvem, as postagens no Instagram e suas novas obras (em processo de criação) em um esforço especulativo para sensibilizar em relação à possibilidade de fomento que a catalogação permite.

4.3 Rogério Pessôa

A prática experimental de Rogério Pessôa, ao longo desta pesquisa, teve a duração de um ano e foi se configurando por várias experimentações com o objetivo de elaborar o material para o que estou nomeando como prática experimental IV (FOTOGRAFIA 7), que ocorreu no dia 27/01/2022 na Unisinos em Porto Alegre das 08:30 às 12:30 horas, em uma sala anteriormente reservada para tanto.

Fotografia 7 - Rogério Pessôa durante a Prática experimental IV



Fonte: registro realizado pela autora (2022) durante a prática.

O relato desta prática experimental foi dividido em quatro partes: a preparação (em que descrevo todo o processo de preparação para a prática IV), a catalogação, a prática IV em si e alguns achados parciais (resgates de tópicos para as discussões posteriores).

4.3.1 A preparação

As origens dos materiais para esta prática foram:

- Fotos compartilhadas pelo artista através de pastas no Google Fotos;
- Fotos encaminhadas pelo artista através de aplicativo de mensagens;
- Postagens no Instagram;
- Postagens em um antigo blog do artista;

O artista tem a prática de registrar seus trabalhos, seja em formato de fotografias ou vídeos e possui um conjunto de pastas no Google com estas imagens categorizadas, principalmente, por projetos. Em várias destas pastas ele registrou do momento da concepção à entrega. Pude observar uma preocupação em estabelecer um registro documental (com o processo criativo e noções de escala) e também composições criativas com seus trabalhos, nestas fotos.

Para esta prática, foram preparados, quatro tipos de materiais:

- Impressão de fotos de algumas das pastas do Google Fotos compartilhadas. A escolha destas imagens obedeceu a um critério de buscar obras que ainda não haviam sido catalogadas, mas não busquei atingir a totalidade destas. Foram impressas 60 destas fotos;
- Prints de outras destas pastas compartilhadas do Google Fotos. Em alguns casos, em que eu não conhecia nada a respeito da obra, foi feito um print da parte inicial da pasta do Google Fotos;
- Prints de postagens do Instagram da conta do artista (@artepessoa) desde sua primeira postagem em 27 de abril de 2014. Foram impressas as postagens referentes aos trabalhos: obras, exposições e eventos, totalizando 131 prints;
- Fichas técnicas: as obras catalogadas e apresentadas em um modelo de Ficha técnica criado para a atividade, com um aspecto semelhante a um portfólio anotado e em folha A4 na horizontal. A Figura 29 da Ficha técnica da obra Casa galho, 2021, mostra a imagem principal da obra ao centro, outras

fotos do mesmo trabalho e os dados técnicos, que foram sendo fornecidos pelo artista para a catalogação ao longo de um ano. Foram elaboradas 76 destas Fichas técnicas.

Figura 29 - Exemplo de ficha técnica elaborada para a prática experimental



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Para gerar as 76 Fichas técnicas para a prática experimental, foi realizada a catalogação de obras do artista Rogério Pessôa.

4.3.2 A catalogação

A catalogação dos 76 trabalhos constantes nas Fichas técnicas foi sendo realizada, durante um ano, com obras escolhidas pelo artista e as que foram sendo criadas neste período (em que ele iniciou a série Casa dos Olhos Fechados, que conta com 35 exemplares). Todas as novas criações do artista foram compartilhadas comigo por aplicativo de mensagens, ou visitas minhas ao atelier durante várias etapas do processo criativo dele, que sempre as registrava e as arquivava no Google Fotos. A partir das fotos elas receberam um código de tombo e a obra foi sendo catalogada à medida que o artista enviava informações. Um destes trabalhos

(criado especialmente para mim) teve todo o processo registrado em uma série de 12 vídeos que foram publicados no Instagram (PESSÔA, 2021a), Youtube (DIÁRIO..., 2021) e TikTok.

O processo da catalogação das obras não foi linear e poucas vezes as etapas¹⁵⁷ se repetiram em uma sequência, e sempre se iniciou a partir da imagem¹⁵⁸. O artista foi fornecendo mais informações à medida que eu ia fazendo as perguntas¹⁵⁹, iniciando pelos dados da Ficha técnica (nome, dimensões, ano e técnica).

Para Rogério Pessôa não foram impressas Fichas técnicas durante a catalogação para que ele fizesse a conferência como foi feito com Ana Peña. Isso se deveu a dois motivos:

1. Eu quis observar como se daria a processualidade da catalogação de forma completamente digital, considerando que o artista já possuía um significativo arquivo digital (Google Fotos) com registros de seus trabalhos. O que me sugeria uma certa familiaridade com ferramentas digitais;
2. A distância em relação ao atelier. Durante este período da pesquisa, o artista passou por duas mudanças de cidades, indo de Porto Alegre a Rio Grande e novamente a Porto Alegre.

No início desta atividade de catalogação com o artista, eu demonstrei uma certa rigidez ao só catalogar as obras cujos dados (os mínimos da Ficha técnica) o artista fornecia (eu poderia ter catalogado apenas a foto e um código de tombo). Esta compreensão foi se alterando à medida que esta pesquisa ia se desenvolvendo. Isto foi ocorrendo ao passo que fui permitindo que as noções de abertura e experimentalidade fossem se incorporando ao meu modo de trabalho, ao meu modo de operação. Não sei precisar qual o impacto disso em termos de resultados na catalogação, em si: aumento de produtividade, diminuição da

¹⁵⁷ Refiro-me às etapas enumeradas no item 2.2 Etapas para uma catalogação.

¹⁵⁸ Sete obras não tiveram a catalogação iniciada por uma fotografia. Elas já receberam um número de tombo desde o momento em que o artista comentou que as faria (três Casas dos Olhos Fechados, três barcos da série Mar e uma intervenção urbana da série Paisagens inventadas). Duas destas obras ainda se encontram em criação.

¹⁵⁹ Eu observava uma certa reticência em lidar com obras já prontas, de períodos anteriores aos da nova série, Casa dos Olhos Fechados, mas não conseguia identificar a razão. Durante a prática experimental, pude perceber que o artista se emocionava ao manusear as fotos de cada obra, como que retornando e vivenciando o período em que ela foi criada e passei a especular que: talvez - e esta especulação, em si, mereceria uma pesquisa à parte - retornar a estas emoções para fornecer dados pragmáticos para a Ficha técnica de uma obra não seja algo que desperte o interesse imediato de um artista.

acuracidade ou outro indicador. Mas posso assegurar que o trabalho se tornou mais difícil de ser acompanhado, em termos de poder distinguir, rapidamente, o que faltava ser feito para ter o catálogo completo.

Sem exigir os dados das obras ao artista, o processo ganhou mais fluidez na relação com ele, que não era mais inquirido metodicamente, ao contrário, instado a fornecer as informações quando fosse de sua vontade e disponibilidade.

Outra informação que eu considerava vital para a catalogação, mas fui contornando com essa predisposição para um processo mais flexível, foi a série. A designação das séries das obras do artista foi sendo feita durante a catalogação em encontros (presenciais ou à distância) e algumas foram sendo alteradas à medida que iam sendo incorporadas obras, como é o caso da série Releituras, que, no princípio tinha a denominação de Projeto Clássicos em Relevô (na série existem releituras de obras de Tarsila do Amaral e Van Gogh, por exemplo), mas que ao chegar a uma releitura feita a partir de uma pintura do próprio artista (uma das poucas que realizou na faculdade), foi alterada para Releituras, pois já não se tratava mais de obras clássicas.

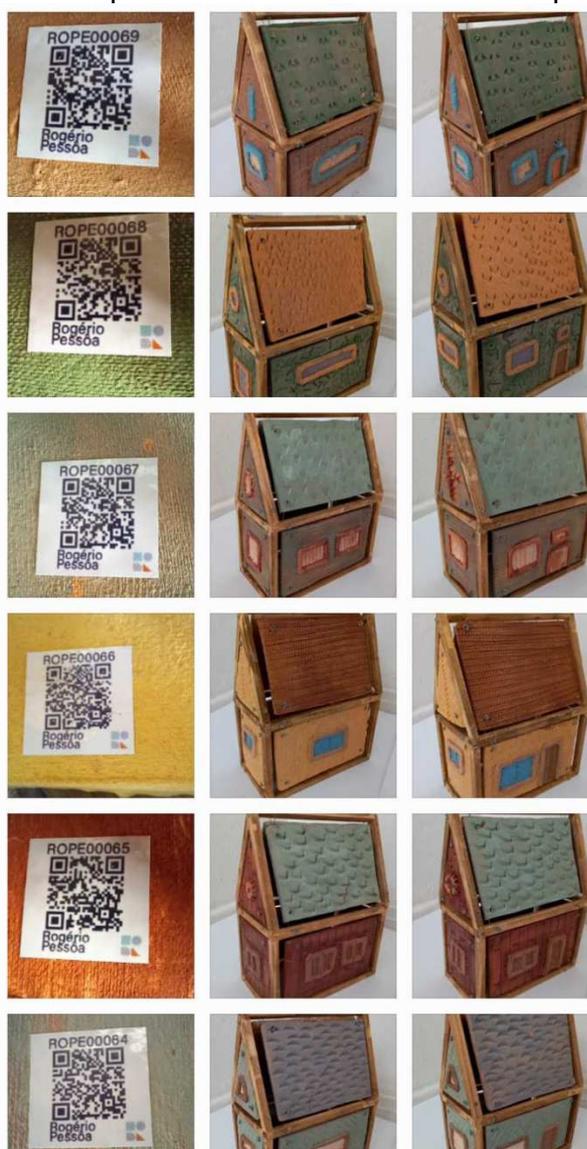
Em maio de 2021, iniciei a catalogação das obras do artista no site acervovivo.com.br/rogerio-pessoa.

No início de setembro eu gerei 440 etiquetas adesivas¹⁶⁰ com o código QR, para serem afixadas nas obras disponíveis, que remetem diretamente à página de cada trabalho no catálogo virtual criado (acervovivo.com.br/rogerio-pessoa)¹⁶¹. O artista afixou cerca de 10 etiquetas: na Figura 30 temos o registro, realizado pelo artista em setembro de 2021, destas no interior das Casas pragmáticas, da série Casa dos Olhos Fechados.

¹⁶⁰ O material escolhido para as etiquetas foi vinil branco fosco por ser bastante aderente a diferentes tipos de superfícies.

¹⁶¹ Para tanto foram criadas 440 entradas para obras na plataforma utilizada, o Tainacan.

Figura 30 - Etiquetas com QR Codes afixadas pelo artista

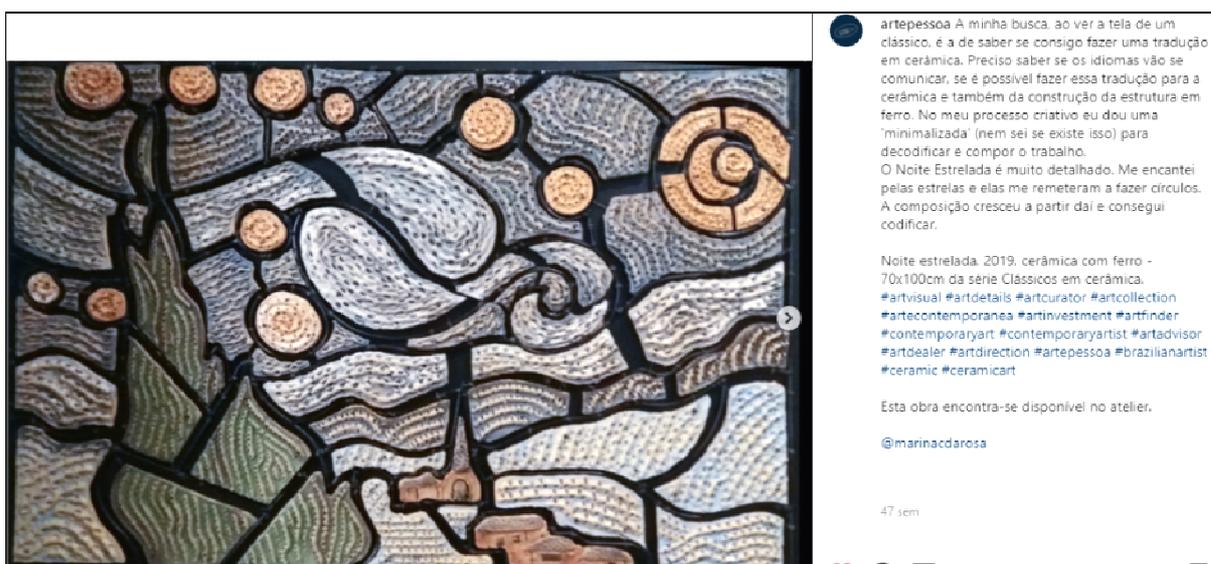


Fonte: registro fotográfico realizado pelo artista.

Durante este período da pesquisa, algumas obras foram movimentadas (vendidas, expostas, doadas, consignadas, algumas retornaram ao atelier e outras foram separadas para retrabalho), tendo sido essa movimentação acompanhada e registrada como parte da catalogação de um Acervo vivo. E para as movimentações de saída ou de retorno ao atelier, foi realizado o registro da data em que estas ocorreram. Para as obras vendidas e doadas antes do início da catalogação (por conseguinte do acompanhamento desta movimentação) identificar esta data não foi sempre possível, por não ter sido registrada pelo artista e ser difícil de ser recuperada retrospectivamente.

Realizamos postagens no Instagram durante o período da pesquisa e o conteúdo destas (o texto da legenda) foi atualizado como narrativa da obra na catalogação e está disponível no catálogo digital. Na Figura 31 temos um exemplo de postagem.

Figura 31 - Postagem no Instagram com a mesma narrativa do catálogo



Fonte: Pessoa (2021b).

O mesmo texto desta postagem foi utilizado como narrativa também na Ficha técnica na Fotografia

Figura 32 - Exemplo de Ficha técnica com narrativa, clipping e link externo

Miniatura	série	clipping
	Releituras	https://www.instagram.com/p/CMqPbGSgJIL/
Compartilhar	pendências da catalogação	assinatura
	etiqueta - identificar a obra fotografia - fotografar novamente	sem assinatura
obra	situação	estado de conservação
Noite estrelada	disponível	bom
ano	localização	código no verso
2019	Atelier	sem código na obra
técnica	denominação	qualidade da fotografia
cerâmica fixa a estrutura de ferro	placa escultórica	média resolução
dimensões	materiais	crédito da fotografia
62x92cm	cerâmica ferro pigmentos	Rogério Pessoa
altura	suporte	condições de reprodução
62	estrutura de ferro soldado	não pode ser reproduzida
largura	valor de mercado	autor
92	R\$ 1.200,00	Rogério Pessoa
sentido (orientação)	narrativa	cidade
horizontal	A minha busca, ao ver a tela de um clássico, é a de saber se consigo fazer uma tradução em cerâmica. Preciso saber se os idiomas vão se comunicar, se é possível fazer essa tradução para a cerâmica e também da construção da estrutura em ferro. No meu processo criativo eu dou uma 'minimalizada' (nem sei se existe isso) para decodificar e compor o trabalho. O Noite Estrelada é muito detalhado. Me encantei pelas estrelas e elas me remeteram a fazer círculos. A composição cresceu a partir daí e consegui codificar.	Brasil - Rio Grande do Sul - Porto Alegre
		link externo
		https://www.artepessoa.com.br/product-page/noite-estrelada/rts00003

Fonte: Inventor... ([2022]).

O campo clipping na Figura 32 faz referência à postagem da Figura 31 e poderia fazer referência a outras fontes externas de divulgação que sejam sobre esta obra. Na Figura 32 ainda é possível observar o campo 'link externo', que faz referência à mesma obra na loja virtual (que também foi criada durante a experimentação¹⁶²). Na Figura 33 temos, a mesma obra da Figura 31 (postada no Instagram) e Figura 32 (a Ficha técnica), agora na loja virtual. Nesta loja ela também recebeu a codificação, descrição de legenda e narrativa que estão no Acervo. Esse cruzamento de informações entre diferentes plataformas virtuais foi planejado para a gestão comercial do atelier. Ele permite um vislumbre do ecossistema do artista, pois amplifica a necessidade de manter atualizadas e conectadas estas fontes de informação da obra para o expectador, colecionador, galerista ou outros participantes do ecossistema.

¹⁶² Também criamos um site do artista (www.artepessoa.com.br) em que foi acrescentada uma loja virtual que está conectada ao mecanismo de lojas do Facebook/Instagram.

Figura 33 - Exemplo de página da loja virtual em www.artepessoa.com.br





Noite estrelada - RLTS00003

R\$ 1.200,00

[frete a combinar](#)

ou 4x de R\$ 300,00 sem juros

Noite estrelada, 2019 - cerâmica fixa a estrutura de ferro - 62x92cm - placa escultórica da série Releituras - RLTS00003

A minha busca, ao ver a tela de um clássico, é a de saber se consigo fazer uma tradução em cerâmica. Preciso saber se os idiomas vão se comunicar, se é possível fazer essa tradução para a cerâmica e também da construção da estrutura em ferro. No meu processo criativo eu dou uma 'minimalizada' (nem sei se existe isso) para decodificar e compor o trabalho.

O Noite Estrelada é muito detalhado. Me encantei pelas estrelas e elas me remeteram a fazer círculos. A composição cresceu a partir daí e consegui codificar.

Fonte: Noite... ([2022]).

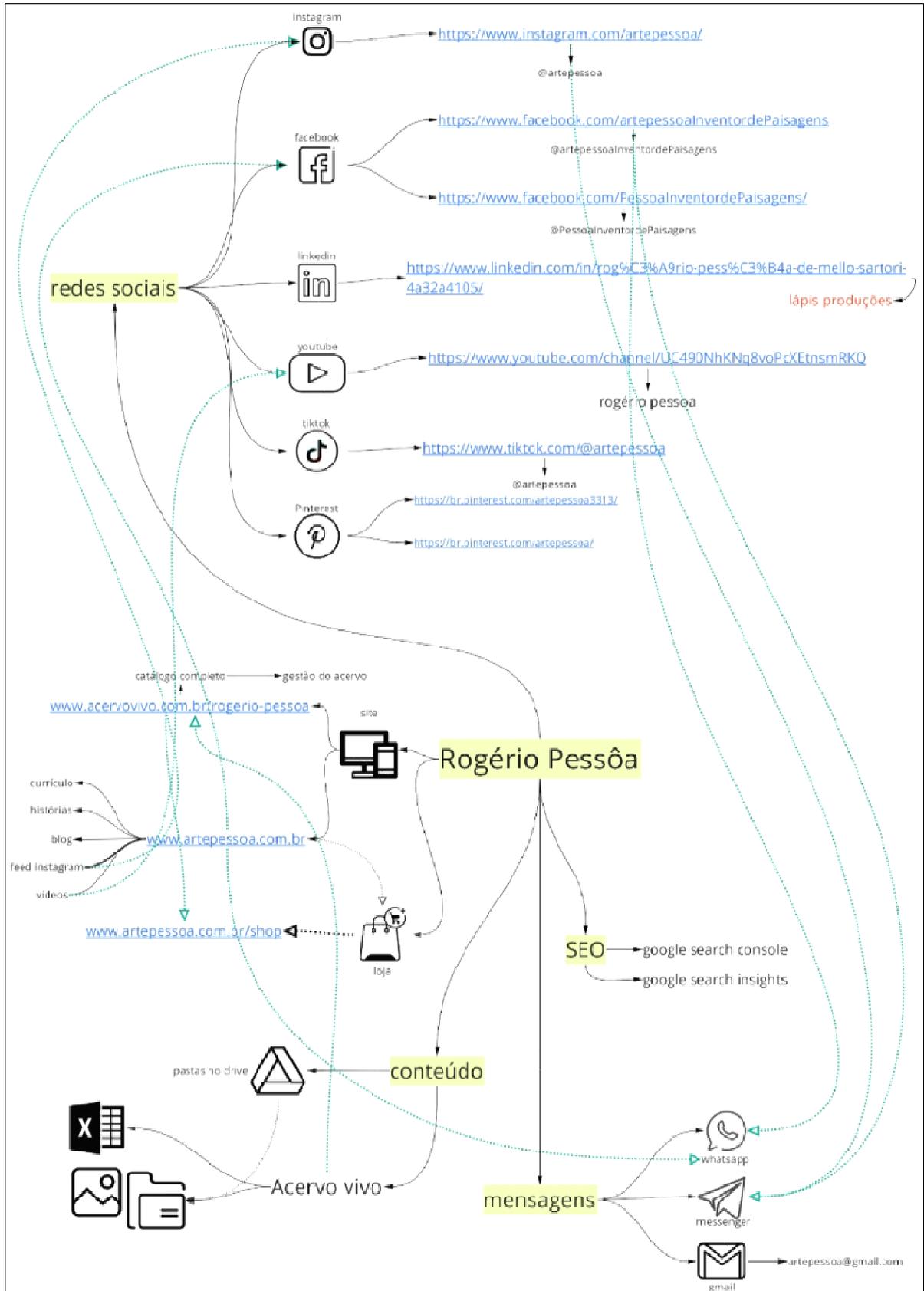
Parte do ecossistema do artista se fez evidente também nas várias plataformas digitais diferentes, como pode ser observado na Figura 34, em que tracei as relações (estabelecidas digitalmente) mantendo o artista ao centro:

- Ele possui três páginas em que as obras podem ser vistas de formas diferentes (e objetivos diferentes), que são: www.artepessoa.com.br, www.artepessoa.com.br/shop e www.acervovivo.com.br/rogerio-pessoa;

- Foram configuradas as SEO¹⁶³ pelo Google Search Console e pelo Google Search Insights;
- Todo o conteúdo da catalogação está organizado em um sistema de pastas no Google Drive.;
- As redes sociais do artista são:
 - Instagram (@artepessoa e @teste.artepessoa),
 - Facebook (@artepessoalInventordePaisagens),
 - LinkedIn (@lapisproducoes),
 - Youtube (@rogeriopessoa),
 - Tiktok (@artepessoa3313 e @artepessoa)
- Aas opções de mensagens são através do:
 - WhatsApp,
 - Messenger (Facebook e Instagram) e o
 - email (Gmail).
- E as fotos feitas pelo artista estão armazenadas em sua conta do Gmail no Google Fotos.

¹⁶³ SEO – Search Engine Optimization ou engrenagens de otimização de busca, que auxiliam no bom ranqueamento da página no momento em que é realizada uma busca com termos chave que dizem respeito, no caso, ao artista ou suas obras.

Figura 34 - Mapa da presença digital de Rogério Pessoa



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Não foi abordada, diretamente nesta pesquisa, a dificuldade de administrar todas as plataformas digitais pelo artista e a elaboração de uma estratégia para salvaguardar todas estas informações, rastros e pegadas digitais que estão sendo gerados e dispersos nestas mídias. Na introdução chamo a atenção para a circulação de informações sobre as obras ser maior do que a circulação das obras em si. Aqui observo esta dificuldade e a necessidade de salvaguarda como forma de registrar o legado do artista. Este mapeamento foi realizado apenas para a compreensão do relacionamento dos eventos durante a pesquisa, como a interligação entre as Fichas técnicas do site do Acervo vivo, da loja no site do artista e da loja no Instagram/Facebook.

4.3.3 Prática experimental IV: Fomento

A prática foi iniciada com uma contextualização dos artefatos que seriam utilizados, da importância do processo da catalogação e o legado que o artista já está deixando, mesmo que involuntariamente, não só através de seu trabalho, como através das pegadas digitais com postagens no seu perfil no Instagram.

As falas do artista, quando reproduzidas entre aspas duplas, são exatamente como as disse. Fiz esta escolha apenas com o objetivo de evidenciar que as reticências enquanto pontuação, refletem o estado de hesitação, de reticência (enquanto sentimento), do artista que estava falando, pensando e já criando (não necessariamente nesta ordem). Outra questão a ressaltar, é que o relato da prática, assim como ocorreu com Lou Borghetti e mais evidente em Ana Peña, segue a cronologia da atividade em si. Em vários momentos da prática experimental IV, ele retomou quatro questões: os critérios em relação à prática, a oportunidade de estar vendo seu trabalho nas paredes, a desmistificação do artista ao revelar seu processo e a solução que acabou criando durante a prática. Esclareço isso pedindo ao leitor que se atente a este ir e vir, aos deslocamentos de *ethos* do artista, mais do que ao estilo de escrita da pesquisadora, pois:

O pesquisador que participa de um projeto de um artista, que observa durante um longo período de tempo, que escuta e o questiona, não produz uma descrição da realidade, mas principalmente uma construção: a construção de seu reencontro com o projeto de criação. Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo (FORTIN, 2009, p. 82).

O artista exclamou sobre a oportunidade de falar de seu próprio trabalho e de

[...] nos dar essa liberdade de poder falar do nosso trabalho, por que a vida do artista é muito individual, é muito solitária... e eu me sinto muito solitário e eu às vezes preciso disso. Eu até brinco que a praia no inverno é a minha igreja, né? Mas é importante também, fazer essa troca. Bah, pra mim é um privilégio, uma lisonja!

Na sequência eu explico que os materiais (os artefatos) estão à disposição dele, para fazer a catalogação seguindo os critérios e o caminho que quiser, ou nenhum caminho também. O artista questiona qual o meu objetivo exato, com a prática e eu contextualizo a diferença entre experimento e prática experimental (fazendo uma aproximação com a experimentação em arte¹⁶⁴) e que não tenho um resultado específico a atingir, apenas observar o processo dele, o manuseio dos materiais. Comento que o trabalho catalogado me interessa menos do que o processo da catalogação e que ele pode distribuir os trabalhos na sala da maneira que achar melhor.

Já folheando os materiais da primeira caixa (com as Fichas técnicas) ele comenta:

Eu fico pensando que toda a separação e layout que eu fizer nas paredes, vai ser baseado em algum critério, cronológico, emocional (tipo o momento difícil em que eu produzi algo) e tô pensando mais ou menos nesse sentido, em como eu estava emocionalmente quando estava criando estes trabalhos, sabe?

Folheando as fichas das ‘Casas dos olhos fechados’ ele disse: “[...] *eu preciso me achar*”. Seguiu distribuindo as fichas das casas nas mesas e pensando em voz alta: “[...] *essas aqui são famílias diferentes*”, ao se referir às: ‘Casas pragmáticas’, ‘Casas galho’ e ‘Casas suspensas’.

Continuando a folhear as Fichas técnicas, ele comenta: “Tu já organizaste tanto antes, que...que chega a facilitar até para eu me entender”.

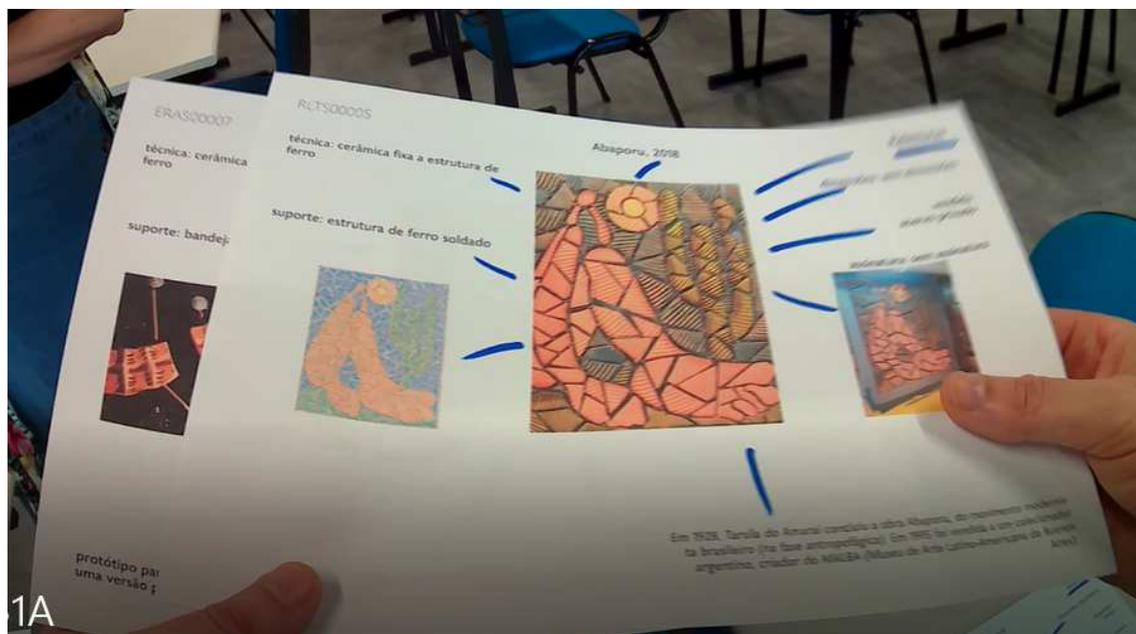
Comentei que, se quisesse, ele também poderia colocar um *post-it* para marcar quais foram as primeiras que fez, pois percebi¹⁶⁵ que ele havia separado as

¹⁶⁴ Estas questões metodológicas e a diferenciação entre experimentação e experimento podem ser resgatadas no item 2.5 Experimentação em Design estratégico na página 73.

¹⁶⁵ Essa informação eu sabia pela catalogação.

duas Fichas técnicas da Figura 35, como iniciais na sistematização que estava pensando: ‘Painel Formigas, 2004’ e ‘Abaporu, 2008’.

Figura 35 - O início de uma categorização



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista¹⁶⁶.

Depois ele começou a dizer “*Talvez eu vá fazer tudo como a Ana fez...*”¹⁶⁷. Porém, ao observar a Ficha técnica da obra ‘Flora imaginária, 1998’ da série Cracas, ele, visivelmente emocionado comentou: “*O que tu tá provocando é...uma...é reviver certas emoções. Eu estou revivendo cada uma delas enquanto eu fazia. Por exemplo, esta daqui...*” e ele começou a narrar a importância da obra como um início de desenvolvimento de uma técnica que passaria a usar em vários outros trabalhos.

Foi passando pelas Fichas técnicas das ‘Casas suspensas’, da série Casa dos olhos fechados e comentou que: “*Seguidamente, quando estou trabalhando em outras casas, eu procuro no insta ou em outras fotos o que eu já estava fazendo para não involuir no processo criativo*”.

Fez uma pausa, ficou pensativo e disse: “*Isso tudo por causa de uma... Vou desenhar um esquema. Pode ser esse o critério...Tu tens...deixa eu me lembrar...isso tá na minha cabeça...é...suporte, suspenso, parede e pedestal*”. A Figura 36 mostra o gesto, o momento em que ele está recuperando e enumerando,

¹⁶⁶ Nas práticas experimentais do final de janeiro de 2022, com Ana Peña e Rogério Pessoa, eu contei com uma câmera portátil, que ficou fixa no tórax dos artistas.

¹⁶⁷ No sentido de fazer a catalogação de forma cronológica, como foi feito por Ana Peña.

estas soluções para poder me explicar e utilizar como forma de criterização para a catalogação dos artefatos da prática experimental.

Figura 36 - Artista em seu espaço de hesitação, ao enumerar as soluções



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

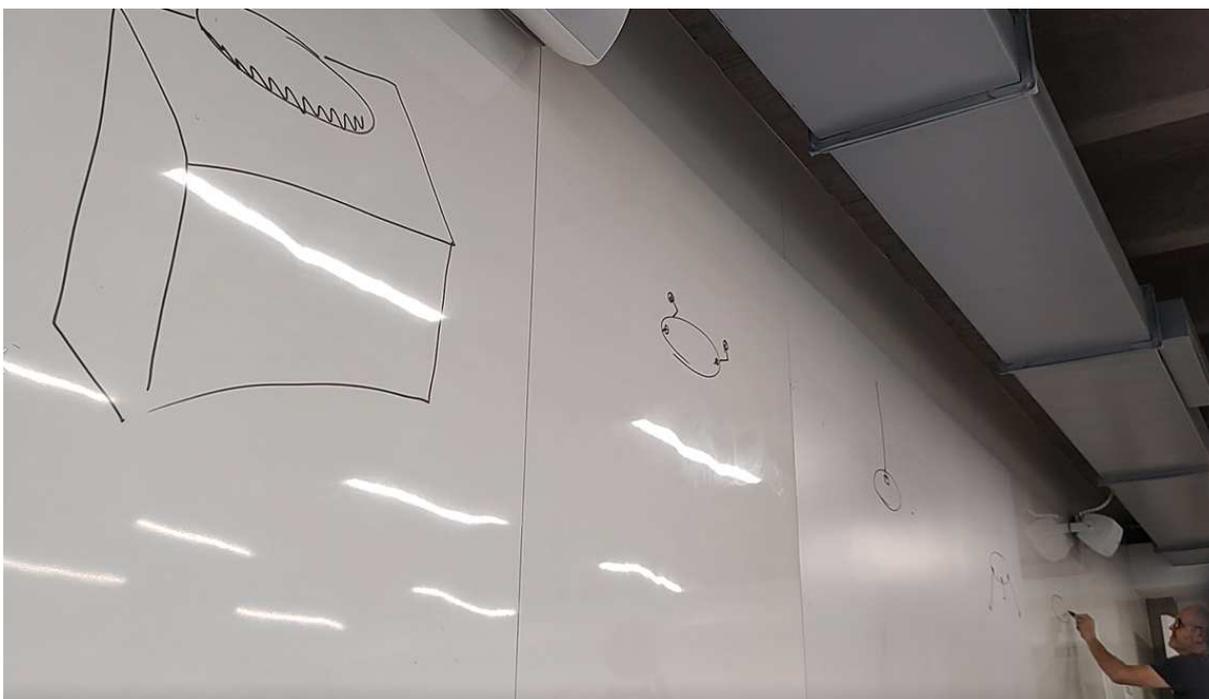
Neste seu momento de criação, ele pede as canetas para desenhar nas paredes, montando um esquema de como ele “resolve as peças”, em relação à maneira de fixá-las ou sustentá-las.

Ele inicia a explicação comentando que está tentando ser didático, que já tinha explicado esse assunto outras vezes quando dava aulas em seu atelier, ou mesmo na UFRGS, mas que não tinha esquematizado este conhecimento, ainda. *“Quando eu penso em um trabalho eu penso na peça inicial. É um exercício criativo, eu sempre faço isso”*. E se desculpa por não se considerar um bom desenhista. A seguir, ele vai explicando as cinco formas que pode solucionar uma peça (FOTOGRAFIA 8)

1. Como se estivesse sobre um cubo (uma base) – solução ‘cubo’;
2. Presa na parede – solução ‘presa na parede’;
3. Suspensa – solução ‘suspensa’;
4. Com um suporte – solução ‘com suporte’ e;

5. A peça, em si “*a peça que é o nada. Ela é ela*” (se referindo a esculturas que se sustentam em pé sem algum tipo de fixação ou suporte) – solução ‘o nada’.

Fotografia 8 - O artista desenhando as soluções: ‘cubo’, ‘presa na parede’, ‘suspensa’, ‘com suporte’ e ‘o nada’



Fonte: registro realizado pela pesquisadora durante a prática.

“Toda vez que eu faço um trabalho, eu sempre penso desse jeito.” E retoma a sequência a partir do ‘cubo’ até o ‘nada’, representando a iluminação nas soluções. E enquanto vai fazendo este detalhamento da iluminação, comenta: “Baseado nisso que estou propondo.” Referindo-se a utilizar estes critérios para classificar os artefatos durante a prática. Após uma breve pausa contemplando os esquemas que acabou de criar, reinicia: “*Aí eu começo a pensar em agregar soluções plásticas para o meu trabalho. E fico pensando: ‘e o espectador?’ Ou melhor: ‘E o entorno?’*”

Ao refletir sobre como o espectador pode apreciar a obra que fica fixa na parede (solução ‘presa na parede’, ele tem um insight, à medida que desenha:

Nesse aqui pode estar abaixo, a importância dele é que vai estar preso e ele não vai poder ser visto de todos os lados, só de um lado. Mas pode também...isso surgiu agora...pra uma solução destas daqui...eu disse que ela pode ser vista só de um lado, mas essa haste aqui pode ser bem mais comprida, então ela também pode ser vista de outro lado.

Ele representa uma haste mais longa, (FOTOGRAFIA 9) em relação à que havia representado antes, fazendo um gestual de que o expectador poderia ver a peça também pelos lados ou por trás.

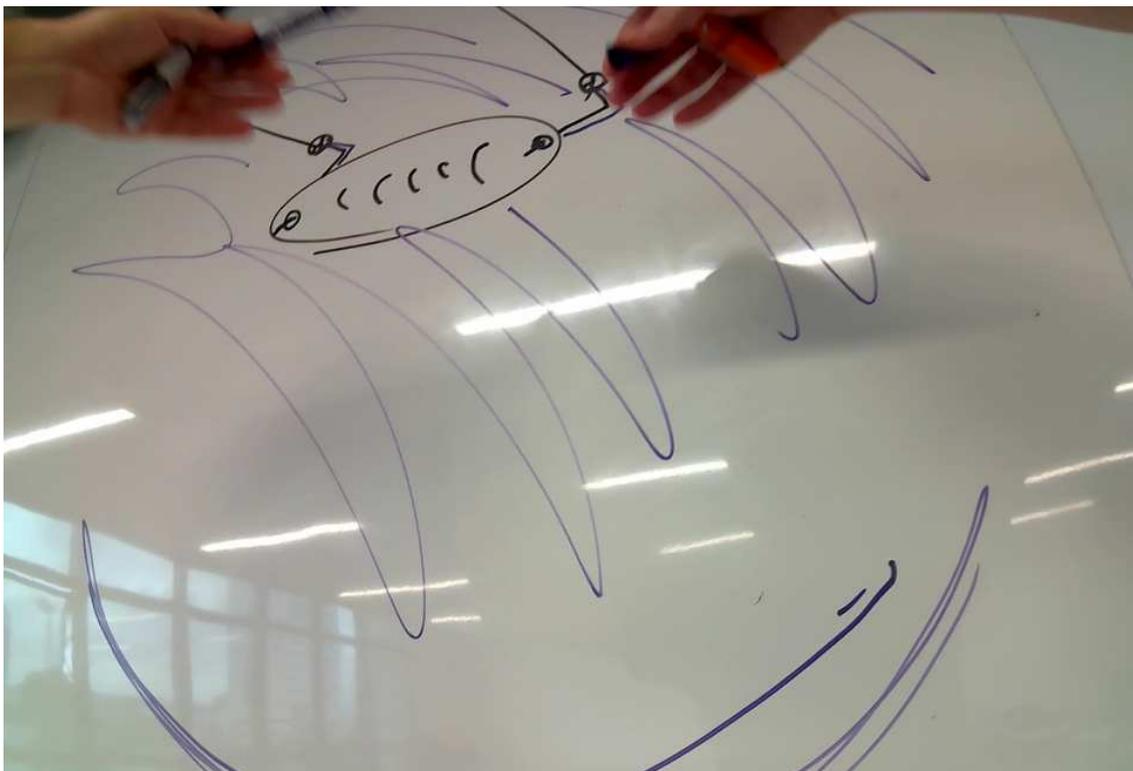
Fotografia 9 - Solução 'presa na parede' com uma haste mais longa



Fonte: registro realizado pela pesquisadora durante a prática.

Mas, para efeito de representação, e classificação das obras atuais, ele decide deixar como sendo uma solução para uma peça que será visível apenas pela frente (Figura 37). “Nesse caso, aqui, eu tenho um fundo. Pode estar afastado, estar rente, mas tem um fundo.”

Figura 37 - Solução 'presa na parede' com um fundo



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Passa pela solução 'suspensa' e explica o ponto de vista do expectador e novamente ele fica reticente e diz: *"Eu estou falando, mas por favor, eu tô tentando até eu me... Por que daí você pode criterizar as peças por essas maneiras..."* observa mais um pouco e define: *"Exatamente, é isso o que estou pensando"*.

Então ele retoma o desenho anterior, da solução 'presa na parede', mas claramente refletindo sobre o insight que teve, de afastar, mas a peça da parede e: *"[...] esta aqui, então, ela é vista de frente... Ela pode ser dos lados, mas daí tem que afastar da parede. Daí varia...é interessante"*. Faz mais uma pausa diante desta mesma solução, absorto.

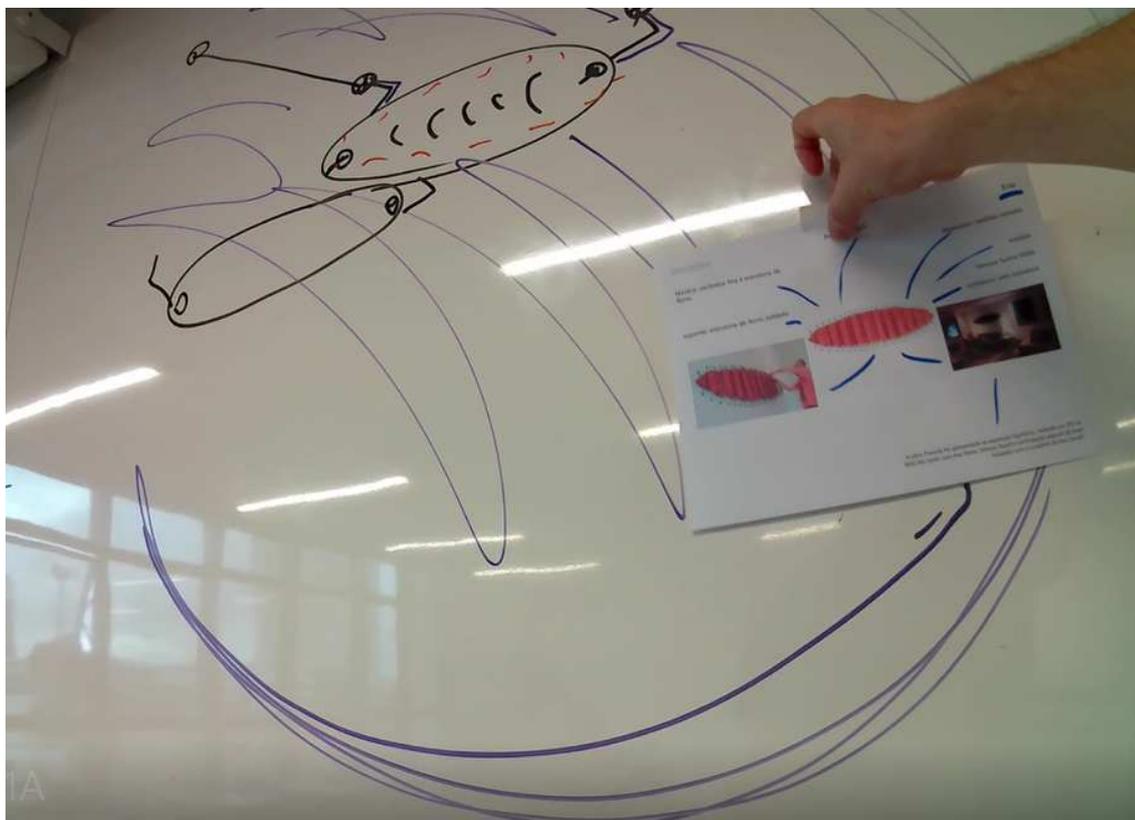
Na sequência ele questiona se estes critérios estão bons para a catalogação, ao que respondo que não há certo ou errado, mas que estou compreendendo a obra dele de uma outra forma.

E na sequência relata o motivo de fazer esse exercício criativo e a origem dele, ainda na faculdade. A repetição e a escala são outras questões que ele apontou, como pontos a resolver ao criar uma obra.

Olhando, novamente, para a solução 'presa na parede' (aquela que ele se deu conta de que poderia ser modificada, afastando-a ainda mais da parede), e diz:

“*Eu vou começar a fazer essa*”. Vai até a caixa com as Fichas técnicas e pega a da obra ‘Prancha, 2011’ e fixa próximo à solução ‘presa na parede’, (Figura 38) iniciando assim, a catalogação usando os artefatos criados para a prática.

Figura 38 – Rogério Pessoa fixando uma Ficha técnica na solução ‘presa na parede’



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Depois de fixar a primeira, e folhear as Fichas técnicas, se dá conta de que há mais um outro tipo de solução que ele não tinha previsto, que é a fixação em uma moldura, não diretamente na parede, e ele chama esta solução de ‘parede móvel’ e a anterior, de ‘parede fixa’. E a representa ao lado esquerdo da solução ‘cubo’

“*Isso aqui é um exercício absurdo de autoconhecimento plástico. É um luxo. É um luxo mesmo! Isso aqui que tu tá fazendo...sabe aquelas homenagens de final de vida?*”. E segue distribuindo as Fichas técnicas. “*Estou prendendo as de suporte primeiro*”. E foi me passando as fichas das peças da solução ‘parede móvel’ para eu ir colocando na parede.

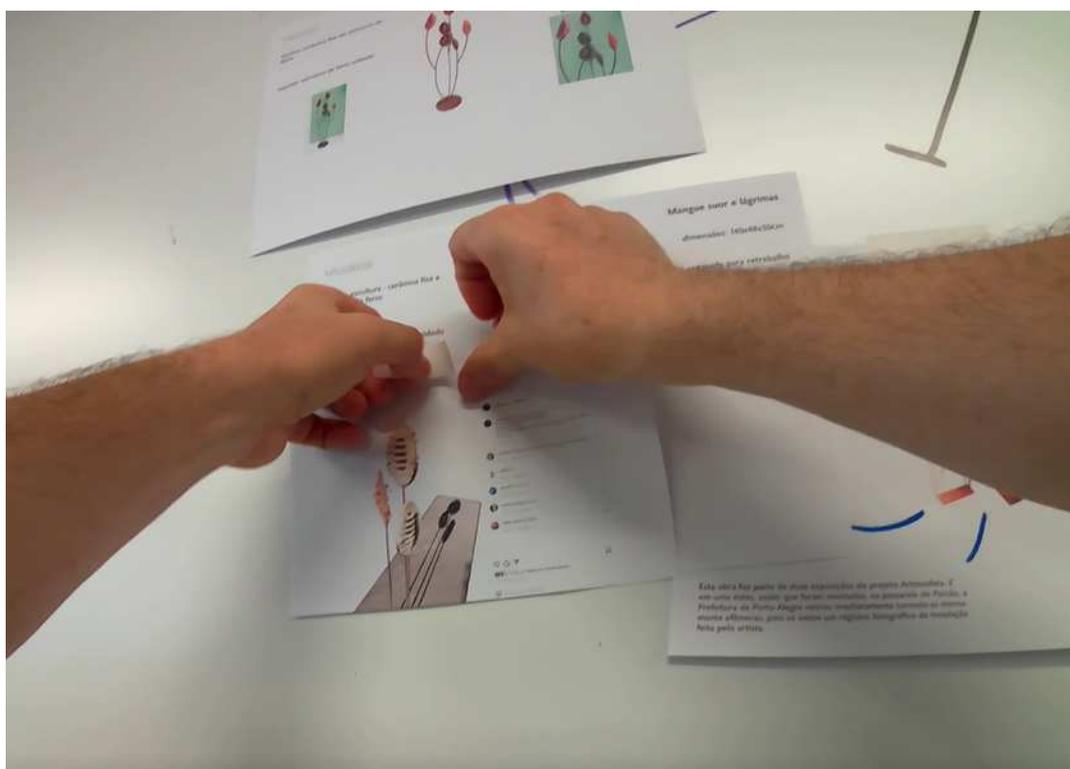
Quando ele estava afixando a obra ‘sem título, 2001’ da série Mangue suor e lágrimas (Figura 39), eu busquei uma outra foto dela, da pilha de materiais do Instagram (artefatos da outra caixa) e ele afixou junto instintivamente (Figura 40), sem que eu precisasse orientar.

Figura 39 - Ficha técnica da obra 'sem título, 2001' da série Manguê suor e lágrimas

MSLG00056	sem título, 2001	Manguê suor e lágrimas
técnica: escultura - cerâmica fixa a estrutura de ferro		dimensões: 140x48x30cm
suporte: estrutura de ferro soldado		separada para retrabalho
		assinatura: sem assinatura
<p>descobrir onde está Esse conjunto fez parte da Instalação da Bienal do Mercosul de 2001 que continha em torno de 300 peças.</p>		

Fonte: elaborada pela autora (2022).

Figura 40 - Postagem no Instagram com a obra 'sem título, 2001' da Figura 39



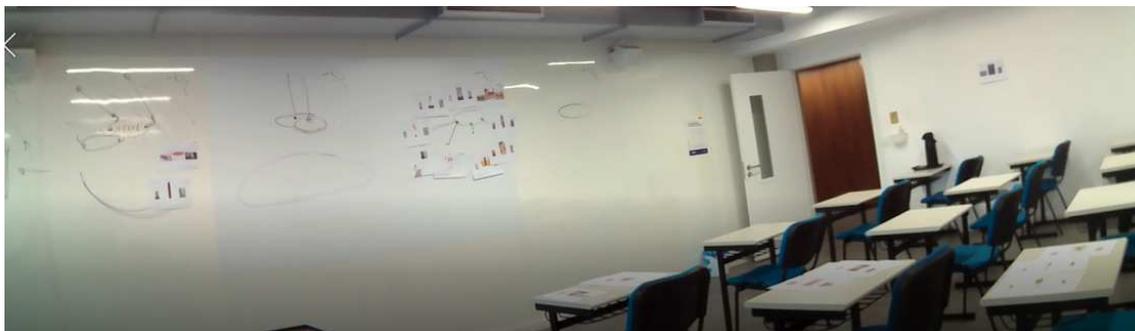
Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Seguiu fixando as fichas, se lembrou que algumas tarefas que precisa realizar em uma ou outra obra e depois abriu uma outra categoria para as obras que são com fogo. Parou para observar o que já havia feito (Figura 41) e se seguiu um diálogo revelador:

Rogério: “*Tá indo bem assim, Marina?*”

Eu: “Tá maravilhoso! Se quiser parar agora, a prática já vai ter valido muito. Em termos de experimentação, para mim, já atendeu”.

Figura 41 - Catalogação em andamento, utilizando de duas paredes e mesas



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Rogério: “*Tá falando sério?*”

Eu: “Sim! Olha o que você acabou de fazer: por causa de uma catalogação burocrática (aponto para as fichas) você acabou desenvolvendo um raciocínio. Teve um estalo”.

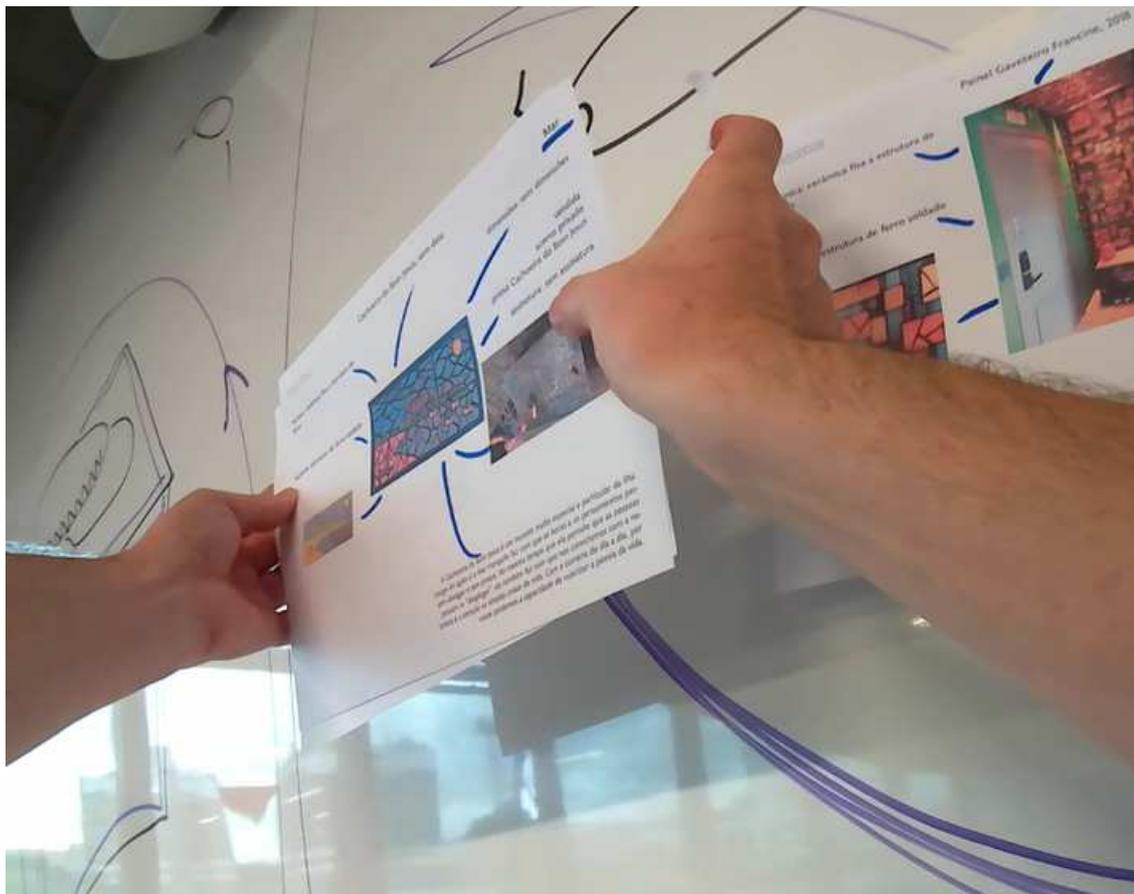
R:

Tu falaste em estalo, essa coisa aqui foi agora (apontando para o prolongamento da haste na solução ‘parede fixa’¹⁶⁸ que ele havia criado momentos antes). Eu nunca tinha pensado nisso. Isso tudo porque eu falei ‘esse dá para ver dos dois lados... e aí fiquei pensando, pô dá para fazer dos dois lados no cubo e esse só dá para ver um lado...não, mas peraí, não necessariamente, por que o trabalho pode estar aqui, assim.

E pega uma ficha técnica aleatoriamente e usa quase que como um protótipo, para explicar como a solução ocorre atualmente (Figura 42).

¹⁶⁸ Em um primeiro momento ele chamou esta solução de ‘presa na parede’, mas no decorrer da prática a dividiu em outras duas soluções: parede fixa e parede móvel.

Figura 42 - Artista simulando a solução atual para 'parede fixa'



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

E segue gesticulando, (Figura 42) e falando: “[...] *de alguma forma...aí é que tá: aí é que é legal...a solução...eu não sei qual a solução. A peça tá aqui, próxima da parede. Por que ela tem que estar assim, com esses 4 ou 5 centímetros de distância?*”.

Então afasta a folha em cerca de 50 centímetros (Figura 43) – especulando como seria se a cerâmica estivesse afastada da parede – e comenta:

Pode estar aqui, oh! Só que o que é que eu vou fazer nesse intervalo? E se esse intervalo for legal com uns ferros aqui? Daí os ferros deixaram de ser coadjuvantes. Eles vão ser super participativos. Para eles participarem um monte, desse jeito, eles vão ter uma outra...claro, não sei a solução, mas... [ficou reflexivo].

Figura 43 - Artista simulando a nova solução para 'parede fixa'



Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Ele foi seguindo na atividade de afixar as Fichas técnicas nas categorias criadas por ele em um vai e vem pela sala enquanto eu ia recortando pedaços de fita crepe. Fez nova pausa, observando como estava indo o trabalho e comentou: *“Eu vou te falar que eu não sei se essa forma como organizo minha cabeça, se ela não é um pouco ... desmistificadora ... e um pouco pragmatizante”*. E explicou, detalhadamente, o receio que tem de que o expectador perca o interesse pelo trabalho ao conhecer o artista. E deu exemplos de outros artistas que possuem esse receio também.

Apontando para o quadro, para o esquema de soluções elaborado durante a prática ele revela que: *“Isso que eu falo aqui, é o que eu diria quando estou dando as minhas aulas. Só que eu nunca tinha feito isso, assim, sabe? O que é legal é que dá para pensar que ao dar essa aula, eu posso falar para essas pessoas: ‘vamos clarificar isso, desse jeito...’”* e gesticula como se estivesse desenhando novamente.

Ao pegar a Ficha técnica da obra ‘Homem, 2000’ (Figura 44), ele ficou um pouco parado, reflexivo e externou: *“Marina, o componente emocional para mim ele é...ele é absurdo, sabe?”* E explicou que a cada vez que estava pegando as Fichas técnicas se lembrava da emoção vivida ao criar a obra.

Figura 44 - Ficha técnica da obra 'Homem, 2000'

EXPR00024

Homem, 2000

Experimentações

técnica: escultura - cerâmica fixa a estrutura de ferro

dimensões: 186x60x66cm

suporte: estrutura de ferro soldado

acervo pessoal do artista
residência

assinatura: sem assinatura



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Quando ele pegou a Ficha técnica com a Vila dos olhos fechados (Figura 45), eu comentei de algo que havia aprendido no processo de catalogação dele:

“Esta Vila dos Olhos fechados faz parte do meu aprendizado. São dois¹⁶⁹ tipos de obra, pelo menos: uma é a instalação em si, uma obra efêmera, que está consignada na sua memória, só você viu. Outra coisa são as fotografias deste momento, que são um outro tipo de trabalho seu.” Debateremos um pouco esta questão do que é a obra em si, da obra efêmera e das fotografias que ele produz.

¹⁶⁹ São três tipos de obras distintos: as esculturas das Casas dos olhos fechados em si, neste caso 9 casas; a instalação efêmera e as 3 fotografias.

Figura 45 - Ficha técnica da obra 'Vila dos olhos fechados, 2021'

CADF00058	Vila dos olhos fechados, 2021	Casa dos olhos fechados
técnica: escultura - cerâmica fixa em estrutura de galhos		dimensões: dimensões variadas
suporte: estrutura de galhos		consignada Memória do artista
		assinatura: sem assinatura 

Fonte: elaborada pela autora (2022).

Começamos a utilizar os materiais da outra caixa, as imagens do Instagram e do Google fotos. E ele começou a procurar imagens para colocar na coluna das suspensas, pois percebeu que tinha poucas obras (apenas duas) com esta característica (até o final da prática este número não se alterou).

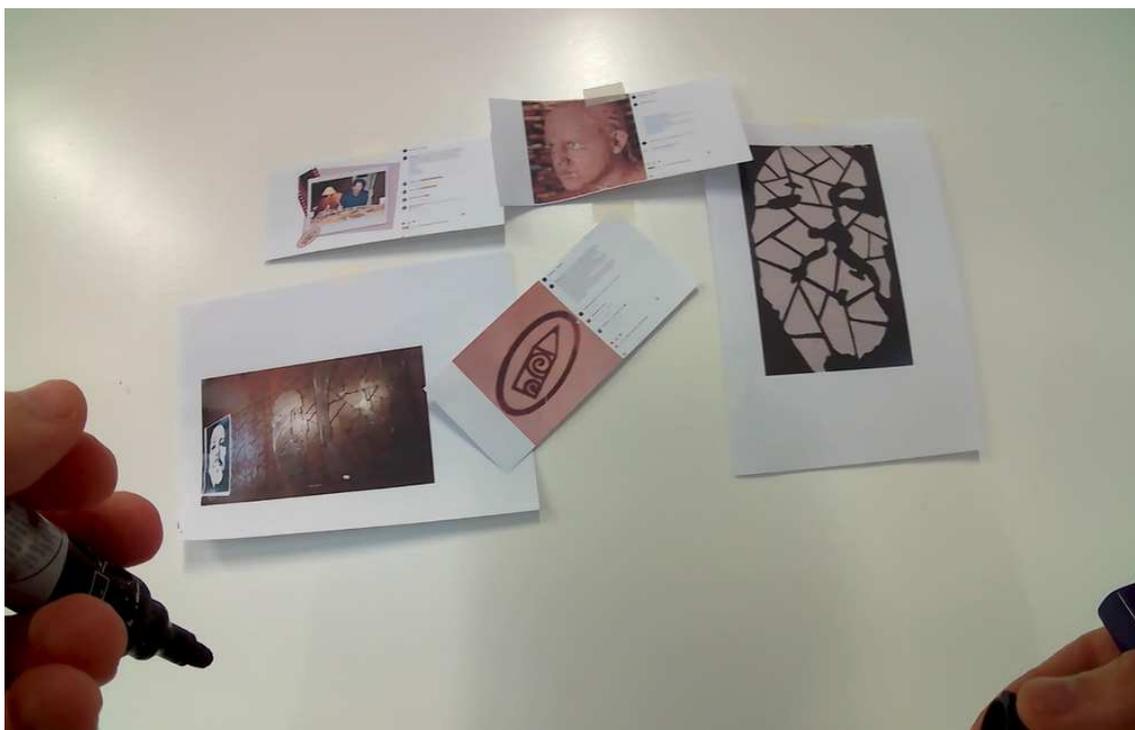
Abrimos mais uma categoria, em que ficaram três obras que ele ainda não conseguiu classificar, e colocar na parede foi uma forma de aguardar para ver se surgiria uma ideia (porém até o final da prática a categoria seguiu sem um nome).

Com a obra 'A flor que o besouro embola', ele comentou que o vídeo dela é muito bom e que: "O vídeo é algo que temos que resolver, em alguns casos faz parte da obra".

Criou a categoria água, olhou para as paredes e comentou: "Depois eu quero fazer foto disso tudo aqui". Observou mais um pouco e disse: "Eu vou começar a povoar mais as que estão mais vazias" e voltou a escolher o que usaria, dentro da segunda caixa.

Criou uma nova categoria e: "Essas daqui fazem parte de um autorretrato. São elementos autobiográficos. Vou colocar uma menção autobiográfica". Ficou um pouco diante da categoria nova (Figura 46) até que desenhou um ponto de interrogação como representação gráfica para a categoria.

Figura 46 - Hesitação para designar este espaço

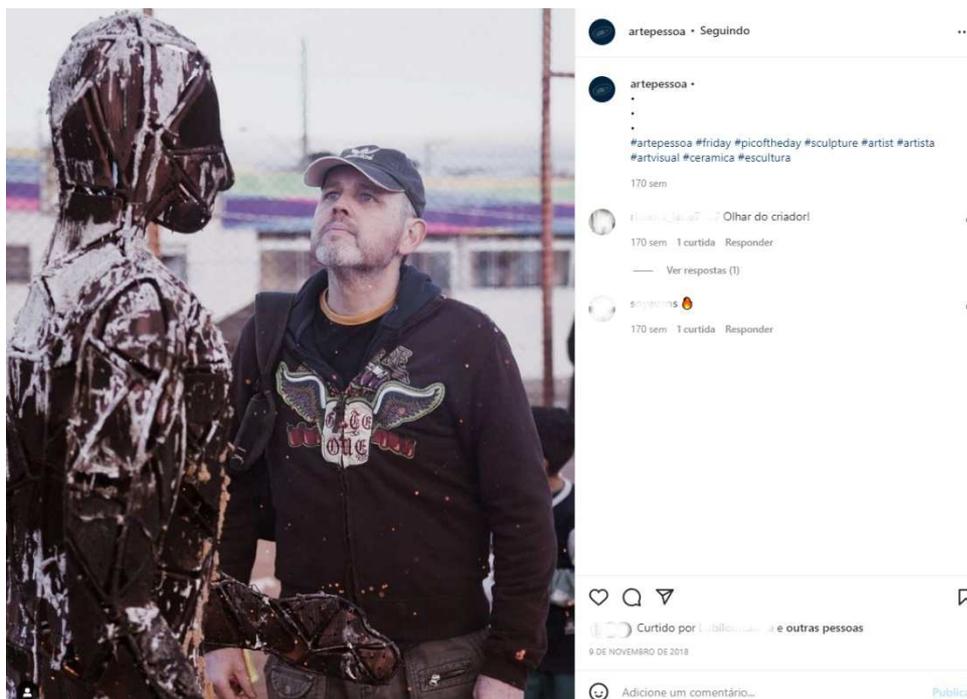


Fonte: imagem capturada pela câmera portátil no tórax do artista.

Acabou criando também uma categoria modulares, com as obras que havia feito pensando em repetições: “[...] *as modulares eu fiz o mesmo desenho em todas e a mesma disposição. Estavam todas na minha frente e fui desenhando, igual*”. E retirou duas obras da categoria solução ‘parede fixa’ para mudar para a categoria Modulares.

Com a imagem da postagem no Instagram do Homem em chamas (Figura 47), ele comenta, emocionado: “*Aqui sou eu olhando para eu*”. Olha para os lados: “*Marina! Uma vida colocada em paredes...*”.

Figura 47 - Postagem no Instagram da obra 'Homem em chamas'



Fonte: print do Instagram realizado em janeiro de 2022.

Explica as obras que ele fez para sim mesmo, para se dar de presente, fica parado, novamente, olhando para as três paredes (duas delas repletas de imagens) e verbaliza: “Bah Marina, que coisa maravilhosa, Marina. Não sei nem o que te dizer, o que eu sinto...fico até mais envergonhado. Estou emparedado”.

E retoma a questão de expor seu próprio processo de criação:

Uma outra coisa que eu acho, um tanto quanto desmistificante - acho que eu penso demais -, eu nunca fui uma pessoa muito calcada em argumentação de processo e acho que em alguns trabalhos o processo é importante e em outras vezes eu não o vejo. E eu, pessoalmente, eu prefiro que ninguém veja o processo.

Pega a caneta e vai para a parede mais vazia e escreve, dizendo: “Metaverso como próximo passo”, como uma nova categoria. E finaliza: “Bah, Marina, muita honra!”.

Farei uma breve recuperação de alguns achados parciais dos relatos das dinâmicas envolvidas nesta experimentação. Alguns deles serão discutidos, junto com as práticas dos outros dois artistas participantes da pesquisa, mais adiante.

4.3.4 Achados parciais

- Foram impressos 316 artefatos nos quatro tipos de materiais criados para a prática experimental IV que estão relacionadas no Quadro 14 a seguir:

Quadro 14 - Relação entre os artefatos e o uso na prática experimental

Tipo de material	Afixado durante a prática experimental	Não afixado durante a prática experimental ¹⁷⁰
Fichas técnicas	51	26
Instagram	25	106
Fotos das obras sem informações	22	48
Capa da pasta do Google Fotos	18	20

Fonte: elaborado pela autora (2022).

- Usou de forma intuitiva a técnica do Portfólio anotado, tendo distribuído os artefatos ao entorno das categorias criadas por ele nas 3 paredes da sala (Figura 48).

Figura 48 - Visão panorâmica da sala após a Prática Experimental IV



Fonte: elaborada pela autora (2022).

- Ele inicia a prática experimental IV citando 5 tipos de soluções para as obras, porém termina com 7 tipos de soluções, mais 5 categorias distintas e uma que acabou não sendo nomeada:
 1. Solução Cubo: como se estivesse sobre um cubo (uma base) - Figura 49;
 2. Solução Parede fixa: presa na parede - Figura 50;
 3. Solução Parede móvel: presa em uma moldura na parede - Figura 51;
 4. Solução Suspensa: suspensa por fios - Figura 52;
 5. Solução Com suporte: com um suporte para sustentar a peça a partir do chão - Figura 53;

¹⁷⁰ Os materiais não foram fixados nas paredes, mas foram todos manuseados e, os que não foram afixados nas paredes foram e separados nas mesas por outros critérios que não foram revelados.

6. Solução O nada: a peça, em si, esculturas que se sustentam em pé sem algum tipo de fixação ou suporte - Figura 54;
7. Solução Modulares: a obra que é concebida e realizada considerando a repetição - Figura 55;
 - i. Categorias híbridas: em que as obras podem ter a solução de qualquer uma das categorias anteriores e serão fruídas em uma situação com fogo ou fixas dentro da água;
8. Fogo - Figura 56;
9. Água - Figura 57;
10. Eu: uma categoria com as obras autorreferenciadas, também híbrida - Figura 58;
11. O Metaverso como uma possibilidade - Figura 59;
12. Ficaram sem um nome. São obras que não se encaixaram em nenhuma outra categoria, embora estejam próximas do Cubo e do Nada e se relacionem com a Água - Figura 60;

Figura 49 - Cubo

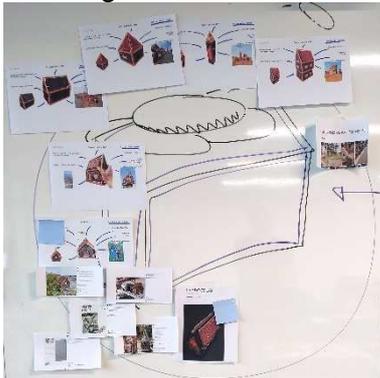


Figura 50 – Parede fixa

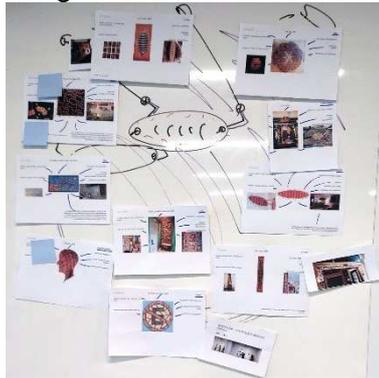


Figura 51 – Parede móvel



Figura 52 - Suspensa

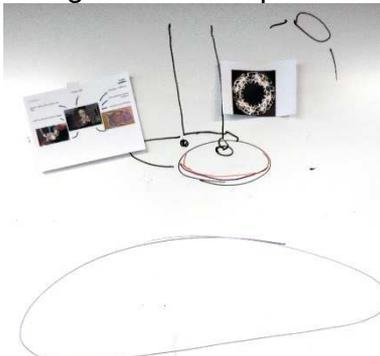


Figura 53 - Suporte



Figura 54 – O nada



Figura 55 - Modulares

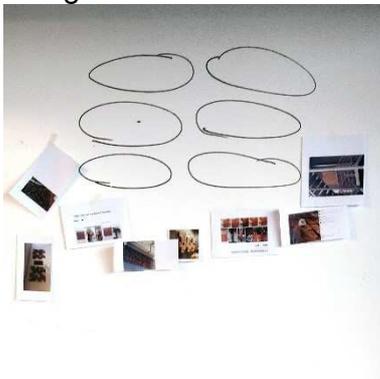


Figura 56 - Fogo



Figura 57 - Água



Figura 58 - Eu



Figura 59 - Metaverso

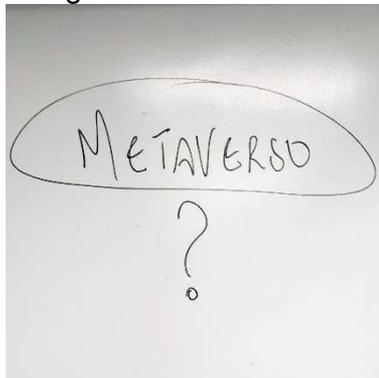


Figura 60 - Sem categoria



Fonte: elaboradas pela autora (2022).

- O artista achou que tivesse poucas peças da solução ‘o nada’ (Figura 54), e terminou a catalogação com 7 obras. E ficou surpreso que a solução ‘suspensa’ tenha ficado com apenas 2 obras (Figura 52);
- 12 obras foram marcadas com o *post-it* que indicavam que eram as primeiras em alguma série ou tipo de solução (como pode ser visto nas Figuras de Cubo, Parede fixa, Parede móvel, Suporte, O nada, Fogo, Água e Eu);
- Em outras circunstâncias da sua vida profissional (mais especificamente como professor) já havia explicado sobre como pensar em termos de soluções das peças, mas ainda não tinha sistematizado como fez na prática experimental IV;
- Começou a especular sobre um novo tipo de solução, com as hastes mais afastadas da parede, que permite visualizar a obra por outros ângulos, durante a prática experimental IV;
- O artista manuseou as Fichas técnicas como se estes artefatos fossem metaobras e em nenhuma vez leu os todos os metadados que constavam em alguma Ficha técnica;
- Não quis ficar com o material da prática (eu seguirei usando o material para catalogar as obras);
- A sensibilização do artista foi evidente durante a Prática experimental IV através de comentários como “reviver certas emoções” e que “isso tem um componente emocional muito forte” (quando estava manuseando a Figura 47, por exemplo);
- A questão da desmistificação do artista ao explicar o processo criativo surgiu mais de uma vez na prática experimental IV;
- Considerou que pensar os tipos de soluções e observar quais obras estavam categorizadas nas soluções como “um exercício de autoconhecimento plástico”;
- Comentou, de maneira enfática, a impressão sobre ver seu trabalho nas paredes e depois de estar ‘emparedado’ e de ter ‘minha vida de artista nas paredes’;
- A alteração de séries não causa nenhum prejuízo à catalogação, ao contrário, evidencia a possibilidade de o artista ir repensando as características iniciais

que julgava serem as que definiam a série, a linha de pesquisa que estava assumindo;

- A atividade de identificar possíveis dados nas Fichas técnicas gerou narrativas sobre os trabalhos e a vida deles fora do atelier e despertou, no artista, poucas dúvidas sobre o destino de alguns. Em nenhum momento da prática experimental IV eu perguntei sobre a história das obras. Estes relatos foram espontâneos;
- Até definir que faria a catalogação na prática experimental IV usando como critério o tipo de solução, ele cogitou os critérios cronológico e emocional. Ao final da prática perguntei se deveria mudar as séries para o critério da solução e ele preferiu manter as séries, pois são temáticas;
- Comentou mais de uma vez sobre a importância de poder falar sobre seu trabalho.

A experimentação com o artista plástico Rogério Pessoa foi de encontro ao objetivo desta pesquisa evidenciando, principalmente, o potencial de fomento criativo ao artista em produção pela catalogação, além de evidenciar vários aspectos processuais de atelier e desvelar parte do legado sociocultural e que a própria prática incutiu no artista.

4.4 Efeitos colaterais

A pesquisa, como um todo, foi a minha experimentação. Através dela eu pude refletir sobre o referencial teórico metodológico do Design estratégico a partir dos paralelos que fui tecendo em relação aos meus achados na catalogação no campo da arte. Eu registrei meu processo escrevendo sistematicamente em um caderno, fiz anotações que se espalharam pela casa, desenhei, rasguei anotações, em um ir e vir autoetnográfico que revelou uma processualidade outra (oculta). “[...] aquilo que o designer acessa é efeito dos movimentos que produziu e não necessariamente uma informação inerente ao contexto investigado” (MEYER *et al.*, 2020, p. 68)

Embora em minha pesquisa, e em minha prática profissional, eu faça catalogação, fale de catalogação e do caráter experimental da pesquisa, precisei - antes de me propor a me deslocar como o designer que cataloga - reconhecer o caráter experimental dos formatos de catalogação que o artista já havia tentado e que me apresenta. Desprezar as suas experiências anteriores, os momentos em que

tateou para encontrar formas de atender às demandas do Sistema da arte seria, além de arrogante, uma postura de fechamento, de contextualização. Seria como que considerar o passado do artista e suas tentativas de catalogação como apenas um insumo para projetar as ações futuras, ao invés de me situar e aprender e experimentar com os movimentos já realizados. De estar ali, reconhecendo os próprios deslocamentos do artista, além de que “[...] aquilo que o designer acessa é efeito dos movimentos que produziu e não necessariamente uma informação inerente ao contexto investigado” (MEYER *et al.*, 2020, p. 68). E esse reconhecimento de que estava criando um modo experimental na pesquisa, não só criando, mas aprendendo um modo experimental e que era único, próprio ao meu estilo e pode ser refletido na citação a seguir:

Pode ainda surgir uma outra pergunta: como experimentar quando nos percebemos invadidos pela ignorância para viver esse verbo na pesquisa? Aprendendo. A presença dessa ignorância diz menos de um não saber e mais de um saber naturalizado que lhe orienta a reproduzir o conhecimento pelas vias do bom senso e do senso comum. Os sentidos produzidos com a ignorância abrem caminhos para criação de um estilo próprio a ser experimentado, bem como um exercício ético que traz a liberdade de pensamento para afirmar uma ciência que se faz no encontro com a arte de viver (FONSECA; NASCIMENTO; MARRASCHIN, 2012, p. 101).

Uma das várias questões que se tornaram claras, para mim, durante a pesquisa, é que as práticas experimentais foram precedidas por uma meticulosa preparação¹⁷¹. Abrir um espaço para hesitação não implica em improviso, muito pelo contrário, pude observar que a confiança de ter feito uma boa preparação para as práticas, me permitiu, me concedeu, o direito de estar disponível, distante ao não conduzir, próxima ao participar e absorvente às emoções que se sucederam nos artistas ao manipularem os materiais. E eles se sentiram à vontade, durante as práticas experimentais III e IV, não só pela condição experimental da minha proposta, mas também pela minha postura, pelo meu modo de condução, pela maneira como deixei aberta a dinâmica, criando uma atmosfera livre de julgamentos.

Com as três experimentações, com os artistas, relatadas - mas não encerradas - no próximo capítulo, Digressões, os materiais e vivências coletados foram interpretados em relação à questão inicial, aos objetivos (geral e específicos), às premissas e às especulações levantadas. Foram tratados levando em

¹⁷¹ Principalmente as práticas III: Legado e IV: Fomento, com Ana Peña e Rogério Pessôa, que serão descritas no Capítulo 4. Essa meticulosidade de que falo podem ser observadas nas subseções A preparação e A catalogação dos dois artistas.

consideração a minha participação nas práticas e associados à mescla teórica utilizada na pesquisa, buscando desvelar relações outras, que não as dos caminhos já trilhados pelos autores citados.

5 DIGRESSÕES

A este ponto da pesquisa, resgato as premissas e as especulações que foram sendo construídas, pelo Design estratégico, ao longo deste trabalho. Estas são:

- A metaprocessualidade da catalogação revelada pelo deslocamento metaprocessual do Design estratégico;
- A circulação de informações sobre a obra, ocorre com mais frequência do que a circulação da obra em si;
- A catalogação como responsabilidade do artista;
- As ferramentas de catalogação já estão à disposição do artista.

As especulações que foram sendo propostas são:

- A documentação, a narrativa e os processos não se separam;
- A catalogação fomenta o artista e revela um legado;
- Acervo vivo como aglutinador de tudo que se refere à obra do artista;
- A catalogação abre espaço para que a prática artística encontre apoio em funções arquivísticas;
- A criação de sentido a partir da metaprocessualidade do Acervo vivo.

Proponho espaços para digressões¹⁷² a respeito das experimentações realizadas, do Referencial Teórico e Empírico deste trabalho, das premissas e especulações como um dos modos da metodologia da pesquisa: o Modo Interpretando. São espaços Relacionais, de Ambivalência e Narrativos. São espaços que também mal se distinguem entre si (como os grandes tons: documentação, narrativa e processo), mas podem auxiliar nas discussões.



5.1 Espaços Relacionais

As Fichas técnicas utilizadas como artefatos das práticas experimentais III e IV, tinham em sua composição, ao menos uma imagem e vários metadados. Porém, ao participar e, posteriormente, estudar as filmagens das práticas pude perceber que eram como que metaobras, pois a manipulação destas remeteu os artistas não só aos seus trabalhos, mas às épocas em que ocorreram. Não só em um deslocamento de tempo, de passado e presente, mas um movimento entre os *ethos* e às memórias

¹⁷² Usei o termo Digressões e não Discussões, porque, assim como fiz em toda a pesquisa, eu intercalo trechos narrativos com reflexões.

que estes deixaram. Observei quatro espaços de deslocamentos mais prováveis tanto das obras quanto dos artistas. Nomeei este conjunto de Espaços Relacionais. Este foi um exercício visual¹⁷³ que eu senti necessidade de fazer, como forma de buscar compreender as relações de cada artista com seu acervo (dentro do objetivo específico de: Observar os deslocamentos dos artistas) e os descrevi para cada um dos três artistas participantes. Pois desde o início da pesquisa eu tinha a intenção de trabalhar com três instâncias diversas de artistas: um espólio de artista; um artista em plena atividade e um artista que não estivesse mais criando (mas pudesse voltar a criar¹⁷⁴). A busca por estas instâncias se deveu ao meu interesse em compreender se as processualidades da catalogação se alterariam de acordo com estas distintas formas de acesso ao acervo (com obras prontas e em plena criação, com obras prontas e um artista que pode falar sobre elas e com obras prontas e apenas o arquivo para esclarecer as dúvidas) e os efeitos de sentido dos deslocamentos dos artistas. Estes quatro espaços buscam representar, de uma maneira sintética (Figura 61), os movimentos e deslocamentos básicos que pude observar durante a pesquisa. São eles:

1. O **Acervo** – este é um espaço de movimentação do artista entre suas obras prontas (finalizadas), que estão em seu atelier e estão disponíveis para serem consignadas, vendidas ou doadas. Nele, obras vão e vêm: obras consignadas podem ser objeto de um rodízio, ou o artista pode intercambiar com seu próprio acervo pessoal, que está em sua residência, por exemplo. Aqui se realiza a catalogação, é daqui que surge, usualmente, o anseio do registro, o catálogo, o inventário, o arquivo;
2. A **Coleção** – este não chega a ser um espaço, mas mais um movimento de exterioridade, que pertence mais às obras, que estão nas casas de colecionadores particulares, em museus e instituições ou já participaram de exposições. É um *ethos* bastante pontual, um momento de encontro entre o

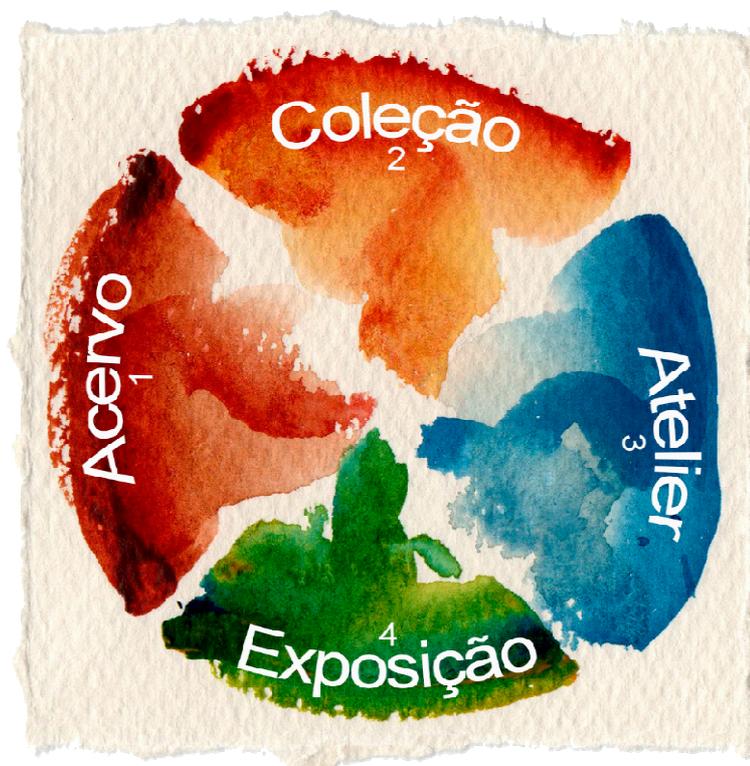
¹⁷³ Até a Banca de Qualificação, eu estava trabalhando com um gráfico de polaridades. No início desta pesquisa, recorri a uma análise pragmática em relação à temporalidade envolvida na elaboração do catálogo levando em conta o momento da carreira do artista, e seus efeitos sobre a processualidade da catalogação. Propus, naquele momento, uma análise de polaridades entre espaço e tempo - oriunda do início das análises das práticas experimentais. No entanto, me foi chamada a atenção ao fato de que eu estava 'enquadrando' os artistas (eu mesma usei este termo na apresentação) ao situá-los em quadrantes.

¹⁷⁴ Por um certo tempo deste trabalho eu tive o desejo maniqueísta de que Ana Peña voltasse a produzir e que eu pudesse conchamar como um resultado desta pesquisa. Quase propus uma prática experimental em que a convidaria para ir a um atelier e entregaria as Fichas técnicas e materiais para pintura. Tudo errado em meu pensamento.

artista e o adquirente da obra ou com o espaço expositivo e depois um acomodamento, um retorno aos seus *ethos* de origem. O adquirente e a exposição passam a fazer parte do Arquivo do artista, por exemplo;

3. O **Atelier** – este é o *ethos* do artista em seu processo poético (autopoético ou simpoético) e subjetivo. É a movimentação da obra durante o fazer. Às vezes este *ethos* se desloca até o acervo e busca uma obra para ser modificada. Aqui se dá a documentação do processo criativo, aqui se criam os livros de artista;
4. A **Exposição** – este é um movimento de exterioridade narrativa, tanto das obras, quanto do artista. São vários *ethos*, em constante alteração em que o artista se desloca para expor seu trabalho, sua trajetória através de exposições, portfólios, inscrições em editais, editoriais e as redes sociais. É para este movimento que são criados os portfólios, composites, instruções para exposições e os livros de artista.

Figura 61 - Diagrama dos Espaços Relacionais



Fonte: Elaborado pela pesquisadora. Interferência sobre Espaços Relacionais, 2022 - aquarela sobre papel 11x11cm da série Catálogo como processo - CGCP00011.

A descrição destes Espaços, nesta ordem, não pressupõe qualquer tipo de sequenciamento na vida de uma obra

5.1.1 Lou Borghetti

Lou Borghetti pode ser percebida entre os espaços (1) Acervo, (2) Coleção e (4) Exposição na Figura 62, tendo obras guardadas em seu atelier (Acervo), expostas e em acervos privados (Coleção) e seu trabalho vem sendo exposto em redes sociais e brevemente em um livro e o site que estão sendo preparados pela herdeira do espólio (Exposição). Lou Borghetti está situada como a artista que não cria mais (não está no espaço Atelier) e que só oferece narrativas através de registros que deixou anotados (mas não indexados) e os demais, que precisam ser descobertos, organizados e interpretados.

Figura 62 - Espaços Relacionais de Lou Borghetti



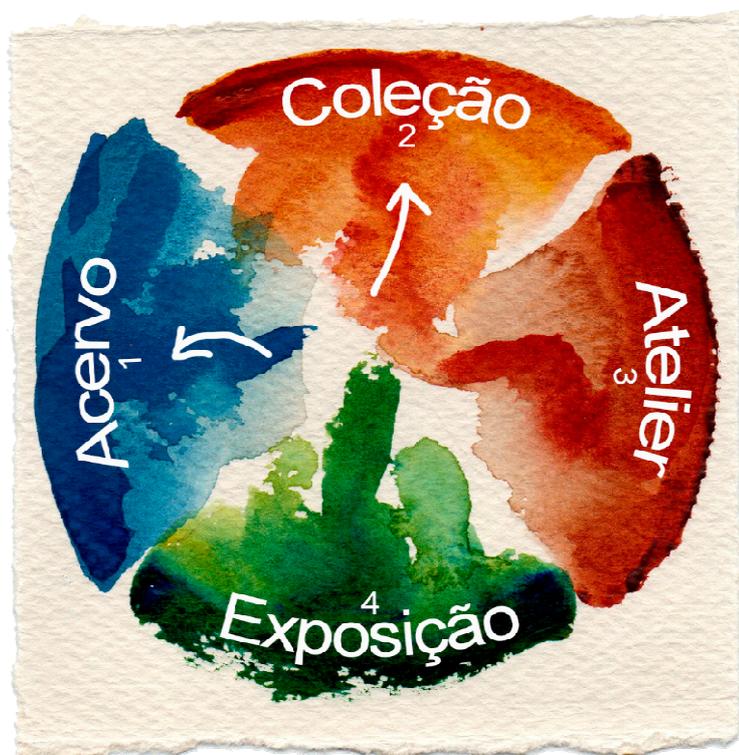
Fonte: Elaborado pela pesquisadora. Interferência sobre Espaços Relacionais, 2022 - aquarela sobre papel 11x11cm da série Catálogo como processo - CGCP00012

5.1.2 Ana Peña

Ana Peña se encontra entre os espaços (1) Acervo e (2) Coleção da Figura 63, com obras distribuídas em um depósito (Acervo) e em acervos particulares e já tendo participado de algumas exposições (Coleção). Ana Peña está situada como a

artista que não está produzindo atualmente (Atelier) e não tem nada divulgado nas redes sociais, site ou catálogo impresso (Exposição).

Figura 63 - Espaços Relacionais de Ana Peña



Fonte: Elaborado pela pesquisadora. Interferência sobre Espaços Relacionais, 2022 - aquarela sobre papel 11x11cm da série Catálogo como processo - CGCP00013.

5.1.3 Rogério Pessôa

Rogério Pessôa se movimenta nos quatro espaços (1) Acervo, (2) Coleção, (3) Atelier e (4) Exposição da Figura 64, tendo obras guardadas em seu atelier (Acervo), obras expostas e em acervos particulares (Coleção), está criando diferentes linhas de projetos (Atelier), tem se exposto à sociedade através das mídias sociais e está criando para uma exposição para o segundo semestre de 2022 (Exposição). Rogério Pessôa está situado como um artista que quer divulgar suas obras em uma plataforma elaborando uma narrativa sobre seu trabalho.

Figura 64 - Espaços Relacionais de Rogério Pessôa



Fonte: Elaborado pela pesquisadora. Interferência sobre Espaços Relacionais, 2022 - aquarela sobre papel 11x11cm da série Catálogo como processo - CGCP00014.

As Fichas técnicas pouco remeteram ao local, apenas os status de Situação, e o registro do nome dos compradores, referiram a um dentro e fora objetivo do atelier. Obras se movimentaram no imaginário, no repertório, em exposições virtuais, em livros impressos, em aulas e exibições. Elas se movimentaram constantemente, mesmo que guardadas em uma gaveta do atelier. Bastou uma referência a elas, uma metaobra como a Ficha técnica, uma postagem em rede social ou, mais difícil ainda de perceber, um resgate na memória do artista, e elas estavam 'visíveis' novamente, se movimentando.

Desde o início das catalogações, os três artistas fizeram escolhas do que seria catalogado. Eles se movimentaram com vistas a um futuro, no espaço (4) Exposição, possivelmente imaginando quem julgaria (ou validaria) seu trabalho catalogado. Puderam fazer isto ao passarem pelos espaços: (1) Acervo, (2) Coleção e, no caso de Rogério Pessôa, também o (3) Atelier.

Durante as três experimentações (desde a preparação até as quatro Práticas experimentais), os artistas se deslocaram temporariamente nos Espaços relacionais, e se encontraram em diferentes *ethos*, com diferentes pessoas (algumas apenas em

memória, outras por meios digitais, além de mim). Esquematizo estes deslocamentos a seguir:

Lou Borghetti (o espólio) se movimentou pelos espaços:

- Em (1) Acervo, enquanto eu fazia a catalogação, presencialmente no atelier da artista;
- Em (2) Coleção, enquanto eu localizava, nos registros do atelier, os compradores (deslocamento virtual), visitava casas de colecionadores para fazer novas fotografias das obras e também ao receber informações das instituições museológicas que possuem obras da artista, bem como de outros colecionadores que colaboraram enviando fotografias e dados das obras em suas residências;
- Por causa das Práticas experimentais, ela também se movimentou no espaço (4) Exposição, ao convidar, via Instagram, à participação na catalogação.

Ana Peña se movimentou entre os espaços:

- Em (1) Acervo, de forma presencial tanto quando fomos fazer as fotografias, ou em outros momentos, buscando outros trabalhos, como o caso das Torneiras, que ela resgatou para serem fotografadas;
- Durante a Prática IV ela se movimentou virtualmente: em (1) Acervo, através do manuseio das Fichas técnicas provenientes de seu catálogo e portfólio no espaço (2) Coleção, ao lembrar a localização das obras de acervos privados, no (3) Atelier, ao reviver como foram criadas as obras e (4) Exposição, ao sistematizar as exposições de que participou;
- Ao emoldurar e colocar em sua residência duas das Torneiras que estavam guardadas se movimentou no (1) Acervo e (2) Coleção privada.

Rogério Pessôa se movimentou entre os quatro espaços:

- Em (1) Acervo, de forma presencial tanto ao realizar as fotografias, quanto em outras vezes, buscando outros trabalhos (no depósito). Ele também se movimentou virtualmente em (1) Acervo, através das fotografias que estão armazenadas nas pastas do Google Fotos e ao elaborar as postagens no Instagram durante a trajetória de sua experimentação;
- Na Prática experimental IV ele foi, virtualmente: ao (1) Acervo ao manusear os artefatos criados para a prática e no espaço (2) Coleção, ao lembrar a localização das obras de acervos privados e das exposições de que

participou e (3) Atelier, ao reviver como foram criadas as obras. Ao pensar as soluções que utiliza e criar uma nova, ele esteve, também virtualmente, no (3) Atelier;

- Para criar as postagens para o Instagram, ele se movimentou virtualmente de (1) Acervo, (2) Coleção a (4) Exposição).

No Capítulo 2, eu dedico um espaço à Relação do Design com o Tempo. Foi um exercício que consumiu grande parte da minha inquietação¹⁷⁵ para poder observar, durante as experimentações, orientada pela postura experimental possibilitada pela abordagem do Design estratégico, a relação entre a temporalidade¹⁷⁶ e os três grandes tons: documentação, narrativa e processo. Se deslocar do catálogo à metaprocessualidade do Acervo vivo, foi como estar inserido no “efeito Droste” referido por André Gide, como uma narrativa em abismo¹⁷⁷, em que uma narrativa contém outra narrativa dentro de si. Esta narrativa dentro da narrativa, ou narrativas relacionadas entre as obras do mesmo artista, ou obras de outros artistas, suscitou questionamentos em relação à temporalidade a que o artista e a catalogação estão submetidos. Mas mais do que a temporalidade, foram as relações da metaprocessualidade da catalogação, em que a obra está aqui e antes (relacionada a outras obras) e existe no futuro, pois passa a construir significados no próprio artista ou no expectador que ficou mais evidente.

As três experimentações se voltaram para um passado, uma catalogação de obras prontas, mesmo assim, Ana Peña e Rogério Pessoa receberam estímulos, fomentos, que os fizeram pensar em um futuro não tão distante, e o legado, que embora remeta a uma ideia de herança, de algo que fica para trás, que é doado, é, de fato, um agente do futuro. O legado doa a gerações futuras um conhecimento, um patrimônio do passado. Parece senso comum a ideia de que artistas deixam um legado sociocultural, levando em conta a simples possibilidade de apreciarmos seus

¹⁷⁵ Pesquisei sobre o design e o tempo (PSCHETZ; BASTIAN, 2017). Mas foi no espaço que encontrei um formato que me satisfez. O conceito de ethos e de deslocamento se traduziram em movimento. E em Tim Ingold (2011) eu encontrei esta mesma resposta: movimento e espaço relacional. O que também me fez perceber a questão dos tons, como resposta a eixos, já citada em nota de rodapé no Referencial Teórico e Empírico.

¹⁷⁶ É provável que, em uma pesquisa futura sobre a metodologia para esta mediação da catalogação, esta questão da temporalidade ganhe mais peso do que agora, que vou do catálogo estático à processualidade da catalogação.

¹⁷⁷ André Gide ilustrou a ideia da narrativa *mise em abyme* (colocado em um abismo) em 1893 (em que um fragmento do texto é capaz de reproduzir, como uma miniatura, o representado em sua inteireza) utilizando uma lata de cacau em pó da marca Droste, em que uma figura feminina segura a embalagem com a representação dela mesma segurando a embalagem, em uma autorreferenciação quase que infinita. Como que espelhos se refletindo (DÄLLENBACH, 1989).

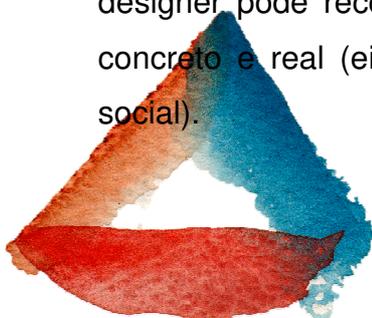
trabalhos. A arte faz sentido quando pensada para ser pública, como algo que emerge deste processo complexo de apreciação, fruição e apropriação coletiva do que foi proposto pelo artista. Há, portanto, uma poiética própria de seu momento de criação. Há também uma simpoiética da arte, envolvendo tanto o momento do acesso ao seu próprio repertório para criar, como a compreensão de que este seu repertório advém de seu ecossistema, de sua coletividade, de que não possui limites espaciais ou temporais autodefinidos e fomentará outros artistas e não artistas para a criação de seus próprios repertórios. Ou seja, produz novas informações, novas formas de pensar, de sentir e de agir, fomentando novos fazeres poiéticos e simpoiéticos.

Propus os Espaços Relacionais, como forma de representar os diferentes saberes e tipos de mediações necessários neste espaço de ambivalência.

5.2 Espaço ambivalente

Ao apresentar, anteriormente, a metáfora da dobradiça, proposta por Meyer (2018) e o espaço de mediação¹⁷⁸ de atores híbridos, do mesmo texto, eu fiz um recorte conveniente de um conceito maior, que buscarei trazer, neste contínuo de deslocamento sobre a metaprocessualidade catalogação de um Acervo vivo. Para tanto, trouxe mais elementos desta abordagem do autor sobre a experimentação como espaço de ambivalência.

Meyer (2018a) usa a imagem de um eixo com duas polaridades do design (o técnico e o social), em relação à compreensão do problema e tomando a perspectiva da STS¹⁷⁹ em relação aos artefatos. Na relativização destes extremos o papel do designer pode receber “outras luzes” ao atenuar o marco que separa o material, concreto e real (eixo técnico) do social, subjetivo e simbólico (atribuídos ao eixo social).



[...] uma vez relativizados os opostos, considera-se os *artefatos técnicos enquanto forças operantes* [e] serão pensados *enquanto agentes ativos* das práticas que operam tais sistemas e não enquanto atores que perdem seu

¹⁷⁸ Uso o conceito de mediação orientada pelo pensamento de Bruno Latour (2012), na teoria ator-rede (TAR) de 2012, em que a mediação corresponde a um certo acoplamento, um agenciamento que altera a própria rede, permitindo reconhecer as forças que atuam na sua formação e assimilando as trajetórias e a mistura de heterogêneos.

¹⁷⁹ STS – Science and Technology Studies ou Estudos da Ciência e Tecnologia

aspecto sociais por serem materiais técnicos (MEYER, 2018a, p. 32, grifo nosso).

A metáfora da dobradiça, nos relembra desse caráter de agente ativo que a Ficha técnica possui no Sistema da arte. A Ficha técnica faz parte de uma rede que se estabiliza e se desestabiliza de acordo com o processo de negociação em que as dinâmicas são mais ou menos instáveis.

Esse aspecto variante é mais uma condição interligada à rede do artefato. A estrutura social é marcada por dinâmicas em que nenhuma versão de ordenação (esteja representada em uma pessoa, um artefato, uma organização, um sistema) jamais realiza-se completamente, pois tem sempre aspecto flutuante, dada a suscetibilidades (MEYER, 2018a, p. 35).

Este artefato técnico, a Ficha técnica, desempenha um papel social através de sua propriedade de ser viva (não na compreensão da biologia, mas na compreensão de tudo o que já se argumentou aqui, a respeito dos Espaços Relacionais, por exemplo). E a Ficha técnica (independentemente de seu formato) acaba articulando os agentes do Sistema da arte de diversas maneiras, modificando-os e sendo modificada por eles.

[...] o que confere dinâmica aos eventos do social, não é o componente material ou imaterial dos artefatos, mas algo presente nos movimentos das tramas e ramificações das redes que estes elaboram em torno de si. Nessas redes, o artefato técnico (material ou imaterial) ao desempenhar seus papéis sociais sempre o faz por meio de uma propriedade viva, de aspecto pulsante, que articula atores em torno de si, e modifica ativamente os envolvidos, seja no momento em que é concebido, estabilizado ou desarticulado (MEYER, 2018a, p. 36).

Os atores são vários, no Sistema da arte, cada um, em seu *ethos*, possui (ou busca) o controle de suas atividades e interesses. Ao considerar a multiplicidade de agências e de relacionamentos, há “uma perda de sua ação autônoma” (MEYERa, 2018, p. 38). E a tradução - o movimento de transformação dos interesses que se faz necessário para a compreensão dos acordos - e por consequência de *ethos* - é uma resultante deste jogo de forças, em que agentes do Sistema da arte procuram controlar em maior ou menor grau os demais.

O controle aqui é endereçado ao comportamento dos atores que fazem parte da rede de concepção dos artefatos (Latour, 2000). Para Callon (1986), controlar as disposições de tais atores, é atuar sobre a definição de suas identidades (o que são, o que querem, o que oferecem para a rede do artefato) (MEYER, 2018a, p. 38).

As contradições entre o artista e seu ecossistema se revelaram¹⁸⁰ como fomento das experimentações em Design estratégico desta pesquisa. Meyer (2018a) salienta que o designer assume um papel de mediador e a prototipagem¹⁸¹ abre um espaço para incorporar as expectativas e visões sobre o futuro. Porém, há na experimentação, em si um potencial de tensões no caráter problematizante e crítico da pesquisa:

As relações próprias de cada experiência possibilitam analisar as condições de emergência de um problema de pesquisa. Abandone o 'ou', a dicotomia, o binarismo, deixando-se levar pela simples conjunção 'e' que mantém uma rede sempre aberta para acolher a multiplicidade. Acompanhe as perturbações causadas nas tensões entre o eu 'e' o nós, a teoria 'e' a prática, o método 'e' a metodologia, o problema 'e' a resposta. São essas coexistências que formam paradoxos e que asseguram o caráter problematizante e crítico da pesquisa (FONSECA; NASCIMENTO; MARRASCHIN, 2012, p. 100).

Há, também, uma preocupação com o equilíbrio entre estes fatores conflituosos. Nesse papel mediador o designer mobiliza aliados¹⁸², e as expectativas de superação das restrições assumem uma propriedade viva, como argumenta Meyer (2018a, p. 42)¹⁸³:

Assim, é na prototipagem que o designer mobiliza (provisoriamente) aliados, faz com que pontos de vista opostos se manifestem e coexistam, torna as controvérsias construtivas. Na prototipagem, as expectativas assumem uma propriedade viva, pois lhes é dada a faculdade da instabilidade, do ajuste, da transformação.

Por que falar de experimentação e prototipagem neste momento se as práticas experimentais já foram desenvolvidas e analisadas? Porque a mediação sobre a qual reflito - entre artista, sua obra e a catalogação - requer uma atitude experimental constante. O ofício de artista é ofício de pesquisa experimental. Toda obra de arte é fruto de uma pesquisa intuitiva e de uma experimentação. Se o designer mantiver esta atitude experimental, atuará nas mesmas tonalidades que o

¹⁸⁰ Durante a pesquisa fui enumerando as dificuldades dos artistas em enviar as informações necessárias para estarem nos Espaços Relacionais (2) Coleção e (4) Exposição: volume de informações, formatos das informações, bem como a própria dificuldade do artista em realizar a catalogação.

¹⁸¹ Assim como já o fizemos anteriormente trocando prototipagem por catalogação na fala de Meyer, troquemos prototipagem por catalogação para nos apropriar da ideia de abertura e do papel mediador do designer e do artefato.

¹⁸² Os aliados mobilizados, mais evidentes da pesquisa, foram os expectadores e os próprios artistas. Os artefatos da catalogação exerceram uma forte agência como metaobras.

¹⁸³ Mais uma vez substituir, mentalmente, prototipagem por catalogação.

artista reconhece, e mobilizará aliados, estimulando que pontos de vista (por vezes opostos) entre atores do ecossistema se manifestem e coexistam, tornando as controvérsias construtivas. E com estas características, a catalogação¹⁸⁴ assumirá uma propriedade viva, pois lhe é dada a faculdade da instabilidade, do ajuste e da transformação.

A Ficha técnica, que poderia ser considerada um artefato do tom Documentação, exerceu o papel mobilizador deste Espaço de ambivalência, não sozinha, mas com a mediação da abordagem do Design estratégico que trouxe outras luzes a alguns dos achados desta pesquisa, que serão elencados a seguir:

As quatro Práticas experimentais sensibilizaram atores distintos e de formas distintas:

- Com de Lou Borghetti, em que usamos uma postagem para recuperar dados e poder criar a Ficha técnica, o expectador se sensibilizou e participou, oferecendo informações que somente a artista poderia ter nos relatado;
- Com Ana Peña, desde o início da experimentação (ainda na seção de fotografia, no início da catalogação) se emocionou. Ao ter contato com as Fichas técnicas (que exerceram um papel de metaobra) e esta emoção se tornou ainda mais visível na Prática experimental III, em que ela acariciava as folhas de papel em que as Fichas técnicas estavam impressas, como se fossem as obras, em si. Também por ter ido aumentando o número de trabalhos a serem catalogados durante e após a experimentação;
- Com Rogério Pessoa a emoção se expressou também ao manusear as Fichas técnicas na Prática experimental IV e ao verbalizar mais de uma vez sobre o que estava sentindo usando imagens distintas, como ‘homenagem’ e ‘vida nas paredes’.

Algumas tensões para fazer uma catalogação foram reveladas como obstáculos:

- Com o acervo de Lou Borghetti (as Práticas I e II foram elaboradas pensando na qualidade das postagens, de forma que não gerassem impactos na imagem da artista no Sistema da arte;
- Por Ana Peña (em situações com a discrepância de informações entre catálogo e portfólio, a necessidade de ter fotografias já recortadas das obras

¹⁸⁴ Mais uma vez me apropriei de uma frase de Meyer, modificando prototipação por catalogação.

em vários tamanhos e com fotografias que não mostram, adequadamente a obra – como no caso da Figura 27, página 126) e na falta de registro da localização atual delas. Outra situação, com Ana Peña, me acompanhou durante todo o processo, mas não consegui abrir para experimentação: e se o catálogo que ela elaborou estivesse completo? Ela teria interesse em iniciar outro formato de catalogação?

- Durante a prática experimental com Rogério Pessôa (IV), eu tive um vislumbre da dificuldade em obter, do artista, os dados de obras que não próximas dele, no atelier (estão no depósito ou no atelier de Rio Grande). E isso é uma especulação, apenas, um grande talvez: como o artista reviveu emoções ao manusear as Fichas técnicas, talvez ele não queira se deslocar até estes Espaços Ambivalentes, Relacionais e Narrativos tão subjetivos para me dar informações técnicas (dimensões, técnica utilizada, por exemplo) e objetivas.

As obras catalogadas nesta pesquisa e os artefatos criados para ela são mensuráveis (Lou Borghetti - cerca de 1800 obras de um período de 1993 a 2020. Ana Peña – 177 obras de um período de 1991 a 2010 e Rogério Pessôa – 316 artefatos de 230 obras diferentes de um período de 1994 a 2021), porém estes números de obras catalogadas possivelmente serão alterados logo após a publicação desta pesquisa, e novas Fichas técnicas serão geradas. Ana Peña já manifestou o desejo de continuar catalogando seus trabalhos e de ter as Fichas técnicas impressas em uma pasta catálogo que ela possa manusear, escrever e trocar de ordem, se assim o quiser.

No entanto, estes processos tão ricos, foram registrados apenas no decorrer desta pesquisa. Depois eles seguirão um caminho que além de continuar desconhecido para quem o trilha, será desconhecido para quem olhar para trás e tentar entender este caminho já trilhado. E essa é uma perda, para a Arte e o Design estratégico, bem como uma incoerência em termos: se o processo é tão importante, por que não é registrado? Posso apenas especular, sugerir este tema para pesquisas futuras, e deixar este trabalho como uma contribuição.

Nas experimentações, as agências ocultas ao artista, foram sendo percebidas no momento em que a dobradiça não funcionou (usando novamente da imagem). Como no caso em que os artistas escolheram quais obras seriam ou não catalogadas, como se a catalogação não fosse um processo, mas uma chancela,

uma validação da qualidade de seu trabalho. Ou no caso da falta de um registro pessoal, do artista, em relação à exposição para além da data que está no convite¹⁸⁵. Ou da dificuldade percebida em manter um rastreamento da localização das obras.

A capacidade de tradução que um artefato sociotécnico (neste caso a Ficha técnica) permite atingir essa potência do Design estratégico de articular atores em torno de si através das diferentes narrativas.

5.3 Espaços narrativos

O Portfólio anotado e a Valorização dos Bens Culturais, participam deste espaço, em que a narrativa iniciada pelo artista pode ser expandida e retroalimentada pela recursividade das ações envolvidas na fruição e o arquivamento.

Considero que a catalogação também é um espaço para que o artista inicie sua criação suas próprias anotações visuais em um modo que faça sentido para ele. O formato tradicional da ficha catalográfica (e por conseguinte do catálogo) não estimula a própria ‘fala’ do artista e, para a publicação de um catálogo, se convencionou apresentar apenas textos eruditos ou acadêmicos, de curadores e críticos ou outros agentes de validação. Quando muito, o artista tem seu espaço em formato de entrevistas¹⁸⁶. Ao fazer a catalogação o artista já poderia registrar sua intenção em relação ao próprio trabalho (muitos já registram suas intenções, pensamentos e estudos, mas não são associados à catalogação). Esse registro não seria apenas de forma objetiva e distante, como se permite na apresentação de catálogos e portfólios, mas de forma orgânica, mostrando sua subjetividade e sentido original ao pensar a obra¹⁸⁷. Estas anotações não precisam vir a público e podem estar ligadas a todos os outros conteúdos produzidos a partir da obra ou que fizeram parte da pesquisa para a criação da obra. No entanto, não foram realizadas práticas experimentais envolvendo o processo criativo, a poética do artista para

¹⁸⁵ Muitos convites raramente tinham o ano da exposição, apenas dia e mês do vernissage e duração no espaço expositivo.

¹⁸⁶ Observar que, a cada ciclo de entrevistas do artista, o seu depoimento sobre o contexto de criação da obra pode ir se alterando. Oferecendo novos significados ou mesmo se esquecendo da situação original. Movimentando-se nos Espaços relacionais e criando novas narrativas.

¹⁸⁷ Aqui se pode fazer um pequeno parêntese e comentar como é triste fazer a catalogação da obra de um artista já falecido, que não pode mais ‘falar’ sobre sua obra. A sensação da pesquisadora é de que está criando um sentido para uma obra de outrem, e ficará sempre a insegurança do acerto.

compreender melhor esta suposição de que o Portfólio anotado poderia acompanhar todo o processo, desde o início.

O Portfólio anotado foi utilizado nas práticas experimentais desta pesquisa - como uma técnica - por sua visualidade (tão familiar aos artistas plásticos) e espaço para uma mediação pelo design. Ele estimulou reflexão e dialogia entre os participantes e, por não ser de execução complexa, permitiu uma fluidez tanto durante as práticas, quanto nas análises posteriores através de composições que permitem uma compreensão da processualidade envolvida em sua criação. A narrativa a partir das imagens, relações, pequenos textos – presentes no Portfólio anotado – valoriza tanto o ponto de vista de quem o elaborou, como o de quem o está observando e absorvendo o que lhe é familiar, o que lhe faz sentido.

Nas práticas experimentais realizadas, foi possível observar como os portfólios anotados “[...] podem ser anotados de várias maneiras diferentes, refletindo diferentes propósitos e interesses e com diferentes públicos em mente.” (BOWERS, 2012, p. 72, tradução nossa)¹⁸⁸. Não necessariamente, os participantes da pesquisa sabiam que estavam usando desta técnica, mas lhe foi natural fazer associações visuais com elementos textuais.

As representações visuais nas Práticas experimentais foram idealizadas tendo o Portfólio anotado como um balizador, mas não como metodologia limitante. E assumiu diferentes formatos:

- Nas duas práticas com Lou Borghetti, o Instagram foi utilizado como uma forma de Portfólio anotado, respeitando a limitação de exposição das fotografias em formato de carrossel da plataforma, e utilizando a legenda e os comentários como espaço de informação e coparticipação. Nestas práticas, a agência do expectador foi estimulada e as informações recebidas serviram a um propósito de reuso, fruição (dos seguidores) e arquivamento;
- Na prática com Ana Peña (III), a Ficha técnica foi elaborada com uma diagramação que sugere a centralidade da obra no artefato. Porém a artista as dispôs em ordem cronológica no chão, formando linhas. No entanto, novamente a obra ganhou centralidade, sendo posta (a sua Ficha técnica) no centro das informações sobre as exposições (Figura 22, página 118) nas paredes;

¹⁸⁸ Do original: “[...]can be annotated in several diferente ways reflecting different purposes and interests and with different audiences in mind”.

- Ana Peña fez anotações nas Fichas técnicas que já possuíam as anotações da catalogação;
- Na prática com Rogério Pessôa (IV) a Ficha técnica foi elaborada com uma diagramação que sugere a centralidade da obra no artefato e o artista as dispôs ao entorno de outra centralidade gráfica: a representação elaborada por ele de suas 7 soluções plásticas. E abaixo de outras 3 soluções (híbridas e autorreferenciada), como na Figura 41, página 152;
- Rogério Pessôa colocou post-its azuis sinalizando pontos iniciais de séries.

Trazendo questões dos trabalhos a respeito da Valorização dos Bens Culturais para o arquivamento e fruição de obras de arte, e da metaprocessualidade da catalogação do Acervo vivo alguns pontos se revelam, como:

- A necessidade de reconhecer o caráter intangível do legado e preservá-lo para a transmissão, promoção e difusão;
- Algum tipo de identificação e curadoria já foi realizada (em uma instância anterior à organização dos artefatos em um espaço expositivo), portanto a catalogação já foi iniciada, nem que de forma não declarada (a própria ação de colocar uma legenda em uma peça na exposição requer um mínimo envolvimento em catalogação)¹⁸⁹;
- A agência do participante, que altera a exposição a cada vez que faz uma escolha nos recursos multimídia interativos. A centralidade está no usuário, no visitante da exposição. Nesses instrumentos interativos ele tem a impressão de que é um agente, e talvez seja (não cabe esta discussão aqui). Porém, nesta pesquisa, se observou que a agência ocorre em um hiato em que, antes dele, dados, informações e documentos foram coletados, estruturados e, depois das intervenções dele também poderiam ser coletados e estruturados em uma busca pela retroalimentação (para além do reuso), por uma visão metaprocessual e metaprojetual.

O ponto de vista da presente pesquisa é anterior e complementar a estas questões levantadas pelos pesquisadores da Valorização dos Bens Culturais, pois

¹⁸⁹ Para as obras de um artista serem selecionadas para uma exposição ele já fez um catálogo/portfólio, e já submeteu a um curador. Esta é uma característica do Sistema da arte: a catalogação das obras pode ser realizada de forma pontual e não declarada quando não há, por parte do artista/atelier: uma organização anterior e evidenciada e falta a compreensão do caráter intangível e imaterial do legado que a exposição possibilita tanto ao artista quanto aos outros atores do Sistema da arte.

quando o público vai visitar a mostra, as escolhas curatoriais já foram feitas antes dele. São agências ocultas ao visitante¹⁹⁰, de excluídos que dão legitimidade ao processo¹⁹¹.

Durante as experimentações alguns achados sugerem a abordagem do Design estratégico, de Mauri (1996), em que o valor que se dá ao artefato reedita, de forma interativa, a identidade cultural e pessoal. Isso ocorre pela maneira como este artefato se orienta com os valores e seu sentir (MAURI, 1996). O que contribui para que ações isoladas possam ser compreendidas dentro de uma pesquisa contingente. As Práticas experimentais III e IV, por terem sido realizadas presencialmente com os artistas, permitiram outro tipo de observação tanto em relação ao Portfólio anotado, quanto às práticas da Valorização dos Bens Culturais:

- Nem Ana Peña, nem Rogério Pessôa demonstraram interesse no que estava escrito ao redor das imagens nas Fichas técnicas (apenas ao título e ano, mas não em relação à localização, técnica, materiais, local da assinatura), nem tão pouco se ativeram à presença das linhas que ligavam as imagens aos escritos e muito menos às cores destas linhas (que denotavam a série);
- Tanto Ana Peña, quanto Rogério Pessôa ofereceram relatos voluntários a respeito das obras que estavam representadas nas Fichas técnicas. Sugerindo usos diferentes para as Fichas técnicas em um fluxo de reuso das informações e fomento ao artista;
- As obras foram agrupadas utilizando critérios distintos dos da catalogação (que os dois consideraram que já estava pronta). A catalogação ofereceu um ponto de início para outra catalogação, expandindo-se em coleções de novas narrativas;
- A catalogação, durante as experimentações foi mudando seu formato¹⁹² sendo que no início se aproximou mais de um inventário das obras, depois se mesclou com as ideias de um catálogo *raisonné* (ao combinar outros elementos do Arquivo de atelier à obra), passou pelo Portfólio anotado no artefato Ficha técnica e a aglutinação durante a catalogação e, na prática de Rogério Pessôa, se aproximou a um livro de artista.

¹⁹⁰ Assim como todo o trabalho dos demais profissionais envolvidos na concepção, divulgação, montagem, manutenção e desmontagem.

¹⁹¹ Ver em Meyer (2019b) uma análise e resgate em relação à agência obscurecida e o design.

¹⁹² Aqui faço um resgate dos Tipos de coletâneas do Capítulo 2.

Resgato, aqui, o Acervo vivo, como o proponho em seu deslocamento metaprocessual: um arquivo em que se armazenam e atribuem significados de forma fragmentada (e indexada) e não necessariamente hierárquica. E, embora nesta pesquisa eu sugira fazer a catalogação do acervo vivo com o (ou do) artista autor da obra, há também uma perspectiva flusseriana política da arte, do coconhecimento, da covalorização das experiências (FLUSSER, 1982) entre os atores do Sistema da arte (e, portanto, da sociedade) e não apenas dos “guetos” (as instituições e plataformas que se apropriam do fazer artístico). A arte faz sentido quando pensada para ser pública, como algo que emerge deste processo complexo de apreciação, fruição e apropriação coletiva do que foi proposto pelo artista. De acordo com Flusser, o artista torna o início possível (1982).

Os três artistas fizeram escolhas sobre como legar seu processo criativo:

- Lou Borghetti criou um blog (ATELIER..., [2022?]) (em 2010, com a última postagem em junho de 2018) em que foi narrando seu processo criativo e questões que a intrigavam e fomentavam sua criatividade. Atualmente são feitas postagens no Instagram com seus trabalhos e a filha tem trabalhado para publicar um livro e um site com as suas obras, exposições e o *clipping*;
- Ana Peña vai organizar uma pasta catálogo com as Fichas técnicas utilizadas na Prática experimental III e fazer as anotações de modo privado e possivelmente, um portfólio a partir deste catálogo;
- Rogério Pessoa tem um site, Instagram e Facebook com algumas narrativas e suas obras. Não quis elaborar um catálogo neste momento da pesquisa e se questiona a respeito da desmistificação do artista e quanto deve/precisa revelar de seu processo criativo.

Os achados que considero mais relevantes desta pesquisa, que enumerarei abaixo, são um exemplo de como documentação, narrativa e processo não são facilmente identificáveis, nem tão pouco os espaços de ambivalência, narrativos e relacionais:

- Lou Borghetti teve 17 obras catalogadas a partir da participação do espectador. Portanto a documentação das obras, a narrativa do público, a processualidade da catalogação. Também há uma movimentação entre os Espaços relacionais de (1) Acervo para (4) Exposição. O Espaço ambivalente da postagem do Instagram, criada como artefato mediador de forças distintas, e os Espaços narrativos que permitiram criar uma narrativa dentro da

narrativa. E a metaprocessualidade pelo Design estratégico através de um fazer especulativo;

- Ana Peña emoldurou duas de suas obras que estavam guardadas no depósito e descobriu o ano de toda a série Torneiras ao assiná-las para emoldurar. Portanto a documentação das obras que estava incompleta, a narrativa resgatada a respeito do local e motivação da realização delas em uma disciplina da UFRGS, a processualidade da catalogação sendo atualizada. Também houve uma movimentação entre os Espaços relacionais de (1) Acervo para (2) Coleção. No Espaço ambivalente Ficha técnica e da assinatura (das Torneiras para serem emolduradas) como articulação de práticas e negociações e os Espaços narrativos que permitiram criar uma narrativa dentro da narrativa de obras que estavam arquivadas. E a metaprocessualidade pelo Design estratégico através da experimentação e da capacidade de obter resultados reconhecidos de valor (ZURLO, 2010);
- Rogério Pessoa organizou mentalmente os tipos de soluções plásticas que utiliza e criou uma nova solução enquanto realizava a Prática experimental (IV). Portanto, uma nova possibilidade de documentação das obras por um critério plástico, a narrativa resgatada a respeito do modo como foram criadas, a processualidade da catalogação sendo fomentada pelo novo critério que esclarece agrupamentos outros. E uma movimentação entre os Espaços relacionais de (1) Acervo para (3) Atelier. O Espaço ambivalente dos artefatos especulativos e os Espaços narrativos que permitiram a autoavaliação do artista sobre o que será publicado. E a metaprocessualidade pelo Design estratégico através abertura para a tradução dos documentos ou imagens para palavras ou novas imagens.

A Ficha técnica exerceu um papel central como artefato das experimentações (com uma utilização inspirada no Portfólio anotado) e como elemento que possibilita as trocas de informações entre os atores do Sistema da arte. Outros tipos de relacionamentos e artefatos foram desenvolvidos para esta pesquisa a partir da observação participante da movimentação das informações cotidianas de atelier: como um repositório para os acervos dos artistas na plataforma Tainacan, o QRCode como forma de identificação das obras e link com a ficha técnica virtual, a planilha catálogo e diferentes modelos de Fichas técnicas. E as documentações distintas do Arquivo de atelier dos artistas foram indexadas e ligadas às obras,

criando novos efeitos de sentido. Um achado inesperado, também de efeito de sentido foi o papel de metaobra exercido pela Ficha técnica durante as práticas experimentais. E a maneira como ela catalisou a documentação, narrativa e processo na metaprocessualidade do Acervo vivo.

A arte faz parte de um sistema de trocas sociocultural e uma abordagem dialógica se relaciona com outras perspectivas do Design estratégico aqui mencionados, como: a dimensão situada, a mediação e tradução contínuas, a prototipação e o codesign. Em uma abordagem dialógica o designer deve tanto adotar uma postura de ouvinte quanto contribuir com sua expertise considerando que o artista é o elemento propulsor e central da catalogação. Sugere-se a coparticipação e o codesign e, mais do que isso, a compreensão de que o designer alterará e será alterado pela situação de projeto (e as imprevisibilidades do ecossistema) ao tomar parte do projeto de um Acervo vivo. Compreender a situação de projeto, fazendo parte dela, pode ser mais do que contextualizar uma dimensão. O designer se mantém ignorante no deslocamento metaprocessual questionando, aprendendo e interessado em permitir que a situação revele e modifique os atores de acordo com seus próprios termos e abrindo um espaço para hesitação. Consciente de que suas interferências nos Espaços Relacionais (Figura 61 – página 168) gerarão consequências na situação projetual. Os movimentos (3) Atelier e (4) Exposição, serão os mais sensíveis, pois são a forma gerundiva do trabalho do artista¹⁹³ e a narrativa buscada será a da trajetória da obra e do artista, da processualidade, seus achados e dos efeitos de sentido dos movimentos produzidos. E ao priorizar o processo, ir se apropriando das relações estabelecidas – não apropriando-se como na posse de um ato, mas em um nível meta de conhecimento - tornando-se ciente de estar em entrelugares (se relacionando com diferentes *ethos*), disposto a observar (mas não definir) as relações de tempo, espaço, narrativas, atores, agentes e estas em relação ao mediador¹⁹⁴ proposto através do Design estratégico. Fazer uso da documentação do processo para refletir sobre a experimentação no Design estratégico através da experimentalidade da arte, permite ao designer se abstrair dos julgamentos em relação ao trabalho do outro (no

¹⁹³ Em uma analogia, seria como nas histórias de viagem no tempo, em que qualquer alteração no passado reverbera no futuro dos personagens.

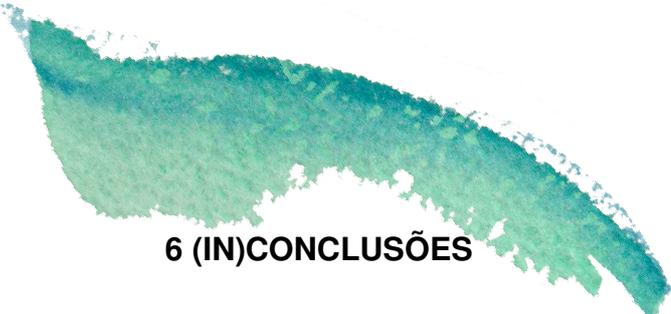
¹⁹⁴ Uma outra sugestão de pesquisa futura é a de compreender qual o poder, e por consequência a ética necessária, deste designer mediador.

caso, do trabalho de outro designer) e se ater à processualidade, à ambivalência, aos Espaços Relacionais e de hesitação, se movimentando junto com o artista¹⁹⁵.

Ao participar das práticas de Ana Peña e Rogério Pessôa, foi possível observar como o discurso do artista é autorreferencial e, portanto, sua temporalidade também, pois ele pode estar no presente, oferecendo uma narrativa a respeito de seus trabalhos anteriores e, simultaneamente, ao revisar mentalmente seu processo e resultados, já estar criando um novo projeto, durante esta mesma narrativa. Ele se encontra, portanto como um actante ativo e central de sua narrativa.

Os três espaços propostos aqui, os Narrativos, de Ambivalências e os Relacionais, poderiam se relacionar, diretamente com os grandes tons dos Referenciais Teóricos e Empíricos, e objetivo específico: narrativa, processos e documentação. Em que os processos se revelariam nos espaços Ambivalentes e os documentos seriam percebidos nos Espaços relacionais. Chega a ser tentador, fazer esta construção e elaborar alguns diagramas para tanto. Mas não. Desde o início estou especulando que documentação, narrativa e processos não se separam. E as práticas mostraram que até podem ser evidenciados em um ou outro momento, mas que, no geral, se misturam, como no manuseio afetivo do artefato Ficha técnica, que contava uma história, era em si um documento e participava de um processo. Estes Espaços são abstrações que evocam que, uma vez abertos estes espaços, as ações de fechamento (embora sejam necessárias ou esperadas algumas vezes) não são mais tão definitivas, não buscam mais tanto as conclusões, conduzem a um entrelugares momentos de assumidas inconclusões.

¹⁹⁵ A série de vídeos realizados por Rogério Pessôa documentando a criação de uma obra, e já mencionados anteriormente, oferece insights sobre essa possibilidade de observar os entrelugares durante o processo criativo dele (DIÁRIO..., [2021]).



6 (IN)CONCLUSÕES

A problematização nesta pesquisa partiu da necessidade de compreender, pelo Design estratégico, o papel do catálogo, da catalogação e da narrativa no atelier de um artista. Pois percebia a processualidade da catalogação como a alavanca de Flusser (2018) e a dobradiça de Meyer (2018b), dispositivos de funcionamento simples que podem tanto mostrar um novo ou mal funcionamento. Observei na Ficha técnica - como parte do catálogo, e seu papel no Sistema da arte - um jogo de forças com efeitos de sentido diferentes entre os atores e na processualidade da catalogação, uma oportunidade para transformar o nível de conhecimento fomentando o artista e deixando um legado sociocultural. Essa percepção se deu pela abordagem teórico-metodológica do Design estratégico como um sistema aberto, com uma interação dialógica, que reconhece as restrições a serem superadas operando em uma dimensão situada e contingente. A compreensão da característica metaprocessual da catalogação foi decorrente do reconhecimento de que catalogar é um processo de infraestruturação contínua no atelier, das relações e colaborações de longo prazo no Sistema da arte e que este processo não só permitia, mas como que requeria, um deslocamento para um nível estratégico de percepção do Arquivo de atelier como um espaço de criação de sentido e com uma narrativa dentro de uma narrativa. Por essa visão metaprocessual do Design estratégico, cheguei a um ponto central desta pesquisa: o acervo é vivo, ele está em constante movimentação em espaços relacionais e não é um fechamento, como o catálogo estático publicado. E a experimentação em Design estratégico abriu um espaço de ambiguidade no processo, permitiu uma postura de fluidez que fez sentido para os artistas e estimulou especulações entre as práticas de atelier, seus compromissos e a própria criação artística.

O problema e objetivo desta pesquisa trazem, portanto, a experimentação em Design estratégico promovendo a capacidade do Acervo vivo de fomentar o artista e de revelar o seu legado sociocultural, sendo: **Como o deslocamento da catalogação pode revelar a capacidade metaprocessual do Acervo vivo?** Para tanto, propus, pela experimentação em Design estratégico, práticas de catalogação que, ao promoverem situações de abertura, fomentassem o artista e revelassem o legado sociocultural. E considero que foram amplamente abordados e em repetidas

vezes, a criação do legado e o fomento ao artista foram evidenciados, assim como as várias desconfortos, ou deslocamentos dos participantes das experimentações.

Os objetivos específicos contribuíram para o alcance dos achados e para a (In)conclusão da pesquisa como se fossem a decomposição do movimento do *retarde*, de Marcell-Duchamp, me envolvendo na incongruência do 'registro estanque' (pois estavam lá, a me fitar) e do 'movimento', pois, me fitando, me impulsionavam. Investigar a carreira do artista, como parte de um Sistema da arte, permitiu que, no objetivo geral, as situações de abertura que foram propostas, respeitassem, também, a carreira do artista, situando-as para que permitissem seu reuso dentro do ecossistema do artista. Identificar artefatos de catalogação para as práticas experimentais me provocou a criar práticas experimentais, com o Portfólio anotado, que fizessem sentido para os artistas, superando o modelo convencional de usar apenas a planilha para a catalogação. O objetivo específico que me orientou desde a problematização, foi o de observar os deslocamentos dos artistas e elaborar artefatos que estimulassem esse deslocamento e encontrasse apoio em funções arquivísticas na metaprocessualidade do Design estratégico. Por fim, o objetivo específico de identificar o papel do designer estratégico como mediador entre a catalogação e o artista. Ele surgiu como uma resposta específica à dificuldade (ou relutância) dos artistas de completarem as Fichas técnicas sozinhos. A partir da observação e especulações, orientada pelo Design estratégico, percebi um espaço para a atuação deste mediador, uma espécie de Designer de acervo como sugestão de pesquisas futuras identificando seu perfil e capacidades e áreas de atuação. E também o que acabou me convencendo a chamar esta seção de (In)conclusões, pois há muito o que se compreender sobre as questões envolvidas com o acervo, buscando situar as práticas em uma dimensão da imaterialidade e intangibilidade do legado sociocultural, criando pontes com o Design Estratégico.

Até as práticas III e IV eu me angustiava com a possibilidade de que uma pessoa que vivencia a rotina de um atelier, e lesse meu trabalho, questionasse que eu não trago nada de novo com esta pesquisa. Durante as duas práticas eu compreendi que não era objetivo da pesquisa criar uma rotina de atelier, criar novidades. O meu papel mediador de designer estratégico, livre de julgamento e me mantendo ignorante no processo, buscando atenuar o marco que separa a Ficha técnica (como artefato) e a emoção que ela desperta (como metaobra), pôde

também desvelar os níveis de conhecimento que ela estimula e seu papel de interface com o ecossistema da arte documentando o processo criativo. Há uma consciência histórica, que a catalogação experimental permitiu ao artista e a mim, como cientista, assimilando as misturas e as heterogeneidades.

O que estou propondo é compreender a catalogação do Acervo vivo como uma possibilidade de fomento para o artista¹⁹⁶ (ao ver o conjunto da obra retratado, ou ao ter que lidar com questões como a escolha da série de suas obras junto ao catalogador) mediado pelo design. A superação de restrições, tentativa e erro, o processo de mediação contínua, a não adoção de uma plataforma predefinida, e a abertura ao acaso se referem à catalogação e à compreensão desta, inserida no ecossistema de que o artista faz parte. A catalogação pode, portanto, fomentar seu lado criativo, como pode impulsionar suas relações de trabalho no Sistema da arte. E o designer pode atuar como um mediador, mobilizando aliados, contornando as controvérsias entre os agentes, cada um em seu *ethos*: o artista, o catalogador (que pode ser o próprio artista ou um profissional contratado) e os demais atores do ecossistema. Cada um em seu *ethos*, se deslocando para, em uma nova instância, permitirem que seus pontos de vista, às vezes opostos, se manifestem e assumam uma propriedade viva.

Retomo as sugestões de pesquisas futuras (que fui pontuando durante a pesquisa) para ampliação do tema original desta pesquisa a possibilidade de uma reflexão sobre como as processualidade têm sido registradas no Design estratégico (sendo o processo é tão importante para o Design estratégico, ele não vem sendo registrado?). Também situei a possibilidade de relacionar o Design Pós-humano de Forlano e os agentes não humanos do Sistema da arte (por ver no atelier um ótimo espaço para especular sobre isso). Assim como as questões decoloniais propostas por Mignolo e Quijano, pois a sistemática da catalogação é baseada nos formatos europeus. E talvez isso tenha algum impacto nos artistas brasileiros. Há que se refletir, também, sobre o poder envolvido nesta catalogação, o caráter ético do Designer de acervo, como mediador. E vejo a necessidade do desenvolvimento de uma metodologia de catalogação mediada pelo Design estratégico considerando o quanto e como os artistas querem que seus relatos sejam revelados à sociedade.

¹⁹⁶ Embora haja uma noção geral de que a arte fomenta a cultura na sociedade, nas práticas experimentais me concentrei no fomento ao artista, pois não teria como abranger o conceito de sociedade nas mesmas.

REFERÊNCIAS

- AGAINST historicism: Aby Warburg's mnemosyne atlas at HKW Berlin. *In: A*DESK: critical design*. Barcelona, 25 nov. 2020. Disponível em: <https://a-desk.org/ca/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mnemosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>. Acesso em: 04 jun. 2022.
- ALCÂNTARA, Dalva Maria Alves; LAMAS, Nadja de Carvalho. Expondo o “Livro de Artista” de Schwanke. **Leitura EM Revista**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, out. 2018.
- ATELIER Lou Borghetti. *In: LOU Borghetti*. [S. l., 2022?]. Disponível em: <http://louborghetti.blogspot.com/>. Acesso em: 28 maio 2022.
- AZEVEDO, Teresa Sofia de Campos. **Do ateliê para o museu: interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição**. 2018. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade do Porto, Porto, 2018. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/118284/2/306864.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins fontes, 2011.
- BARRETO, Alexandre. Elementos para se pensar uma carreira profissional artística e criativa. **Cadernos CEOM**, Chapecó, v. 26, n. 39. p. 119-131, 2013. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/1735>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BECCARI, Marcos, PORTUGAL, Daniel B.; PADOVANI, Stephania. Seis eixos para uma filosofia do design. **Estudos em design**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/432/262>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BENTZ, Ione; FRANZATO, Carlo. O metaprojeto nos níveis do design. **Blücher Design Proceedings**, São Paulo, v. 2, n. 9, p. 1416-1428, 2016. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-metaprojeto-nos-nveis-do-design-24356>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BERBEL, Neusi; GAMBOA, Silvio. A metodologia da problematização com o Arco de Maguerez: uma perspectiva teórica e epistemológica. **Filosofia e educação**, Campinas, v. 3, n. 2. p. 264-287, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8635462>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BERGER, Christian; SANTONE, Jessica. Documentation as art practice in the 1960s. **Visual Resources**, [s. l.], n. 32. p. 201-209, nov. 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2016.1241030>. Acesso em: 22 maio 2022.

BORGHETTI, Lou. **[Postagem sobre exposição 1999]**. [S. l.], 12 jan. 2022. Instagram: @louborghetti. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CYpnQTsO5hQ/>. Acesso em: 28 maio 2022.

BORGHETTI, Lou. **[Postagem sobre exposição]**. [S. l.], 12 ago. 2021. Instagram: @louborghetti. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSftyREA_HO/. Acesso em: 28 maio 2022.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOWERS; John. The logic of annotated portfolios: communicating the value of 'research through design. *In*: DESIGNING INTERACTIVE SYSTEMS CONFERENCE, 12., [s. l.]. **Electronic proceedings** [...]. [s. l.]: ACM, 2012. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/2317956.2317968>. Acesso em: 22 maio 2022.

BUCHANAN, Richard. Education and professional practice in design. **Design issues**, v. 14, n. 2, p. 63, jun./set. 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1511851>. Acesso em: 22 maio 2022.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas/archive. *In*: COLES, Alex (ed.). **The optic of Walter Benjamin**. London: Black dog publishing limited, 1999. v. 3.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: pesquisas recentes. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. *In*: AS NOVAS regras do jogo: sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BUSTARRET, Claire; CAETANO, Renata Oliveira. Rascunhos e correspondência: topografia do autorretrato rabiscado. **Revista nava**, Niterói, v. 4, n. 1/2, p. 52-72, fev./jul. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32082/21260>. Acesso em: 22 maio 2022.

CELASCHI, Flaviano; TROCCHIANESI, Raffaella. **Design & Beni culturali**: la cultura del progetto nella valorizzazione dei beni culturali. Milano: Polidesign, 2004.

CRIPPA, Giulia. A faceta humanística da Ciência da Informação: ordem e memória do/no museu. *In*: SEMINÁRIO DE SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 02., 2011, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/322822.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.

DA ROSA, Ana Paula. Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática das imagens. **Interin**, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 60-81, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504454374005.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.

DÄLLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DE LA BELLACASA, Maria Puig. **Matters of care**: speculative ethics in more than human worlds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESERTI, Alessandro; RIZZO, Francesca. Design and the cultures of enterprises. **Design issues**, v. 30, n. 1. p. 36-56, jan./mar. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/264595570_Design_and_the_Cultures_of_Enterprises. Acesso em: 22 maio 2022.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DIÁRIO de bordo da primeira Casa suspensa. *In*: YOUTUBE. [S. l., 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?app=desktop&list=PL2v-djXiUsYb3juLwD4LQNc5F3ZxCUNyi>. Acesso em: 29 maio 2022.

DORST, Kees. Design practice and design research: finally together? *In*: DESIGN RESEARCH SOCIETY, 50, 2016, Brighton. **Electronic proceedings** [...]. Brighton: Design Research Society, 2016. Disponível em: <https://www.drs2016.org/212>. Acesso em: 22 maio 2022.

DORST, Kees; DIJKHUIS, Judith. Comparing paradigms for describing design activity. **Design studies**, v. 16, n. 2, p. 261-274, 1995.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FETTER, Bruna Wulff. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **Modos**: revista de história da arte, Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230/25133>. Acesso em: 22 maio 2022.

FETTER, Bruna Wulff. O artista enquanto marca, ou como o atual 'espírito do tempo' reconfigura antigas crenças. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, p. 113-125, jul. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/45267/34420>. Acesso em: 22 maio 2022.

FETTER, Bruna Wulff. O papel do mercado na legitimação artística e alguns reflexos para histórias da arte em construção. **Arte e ensaios**. Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 173-183, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/6840-4269/21640>. Acesso em: 22 maio 2022.

FETTER, Bruna Wulff. O poder das narrativas na legitimação e valorização da arte contemporânea. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 402-417, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39481/21093>. Acesso em: 22 maio 2022.

FINITO. *In*: TRECCANI: vocabolario online. Roma: Treccani, [2022?]. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/finito/>. Acesso em: 22 maio 2022.

FLUSSER, Vilém. **Criação científica e artística**. Conferência Maison de la Culture, Chalon s/ Saone, s. p., 1982. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser, Berlim.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu, 2018.

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, n. 7, p. 77, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>. Acesso em: 22 maio 2022.

FORTY, Adrian. **Objeto de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

FRANZATO, Carlo. O princípio do deslocamento na base do metadesign. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014, Gramado. **Anais** [...]. Gramado: Blücher, 2014.

FRANZATO, Carlo. **Redes de projeto**: formas de organização do design contemporâneo em direção à sustentabilidade em Ecovisões projetuais – pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017.

FRAYLING, Christopher. Research in art and design. **Royal college of art research papers**, London, v. 1, n. 1, p. 1-15, 1993. Disponível em: https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

GAMA, Fabiene, A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla. **Anuário antropológico**, Brasília, DF, v. 45 n. 2, p. 188-208, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/aa.5872>. Acesso em: 22 maio 2022.

GAVER, Bill; BOWERS, John. Annotated portfolios. **Interactions**, [s. l.], v. 19, n. 4. p. 40-49, ago. 2012. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/2212877.2212889>. Acesso em: 22 maio 2022.

GAVER, William W.; DUNNE, Anthony; PANCETTI, Elena. Design: cultural probes. **Interactions**, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 21-29, jan. 1999. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/220383091_Design_Cultural_Probes. Acesso em: 04 jun. 2022.

GAVER, William; DUNNE, Tony; PACENTI, Elena. Cultural probes. **Interactions**, [s. l.], p. 21-29, jan./fev. 1999. Disponível em:

<https://interactions.acm.org/archive/view/jan.-feb.-1999/design-cultural-probes1>. Acesso em: 22 maio 2022.

GENDRON, Heather *et al.* **Artists' studio archives**: managing personal collections & creative legacies. New Haven, CT: Library staff publications. *E-book*. Disponível em:

https://elischolar.library.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=yul_staff. Acesso em: 04 jun. 2022.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVIERA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

GIACCARDI, Elisa. Metadesign as an emergent design culture. **Leonardo**, [s. l.], v. 38, n. 4, p. 342-349, ago. 2005. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/249562528_Metadesign_as_an_Emergent_Design_Culture. Acesso em: 22 maio 2022.

GREGORI, Mina. **Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries**. London: Bulfinch Press Book, 1994.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010**: genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.

HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADÉN, Tere. **Artistic research methodology**: narrative, power and the public. Bern: Peter Lang, 2014.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the trouble**: making kin in the chthulucene. Durham; London: Duke University Press, 2016.

HAYAMA, Y. *et al.* Narrative in design and business: a literature review and research agenda for the future. *In*: INNOVATION AND PRODUCT DEVELOPMENT MANAGEMENT CONFERENCE, 28., 2021, Milano. **Anais eletrônicos** [...]. Milano: Politecnico di Milano, 2021. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/356144913_NARRATIVE_IN_DESIGN_AND_BUSINESS_A_LITERATURE_REVIEW_AND_RESEARCH_AGENDA_FOR_THE_FUTURE. Acesso em: 22 maio 2022.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto arte**: revista de artes visuais, v. 13, n. 22, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 22 maio 2022.

HEVNER, Alan R. *et al.* Design science in information systems research. **MIS quarterly**, v. 28, n. 1, p. 75-105, mar. 2004. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.5555/2017212.2017217#:~:text=The%20design%2Dscience%20paradigm%20seeks,people%2C%20organizations%2C%20and%20technology>. Acesso em: 22 maio 2022.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INVENTOR de paisagens. *In*: ROGÉRIO Pessoa. [S. l., 2022]. disponível em: <https://www.artepessoa.com.br/>. Acesso em: 29 maio 2022.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papirus, 1999.

KELLIHER, Aisling; BYRNE, Daragh. Research through design, documentation, annotation, and curation. *In*: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ELECTRONIC ART, 21., 2015, Vancouver. **Electronic proceedings** [...]. Vancouver: ISEA, 2015. Disponível em: https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_208.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LÖWGREN, Jonas. Annotated portfolios and other forms of Intermediate-level knowledge. *Interactions*, [s. l.], n. 20, fev. 2013. Disponível em: <https://interactions.acm.org/archive/view/january-february-2013/annotated-portfolios-and-other-forms-of-intermediate-level-knowledge>. Acesso em: 22 maio 2022.

LUPO, Eleonora. Design e beni culturali. *In*: DESIGN view. [S. l.], 2009. Disponível em: https://designview.files.wordpress.com/2009/12/design-e-beni-culturali_elupo.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

LUPO, Eleonora. Design e cultural driven innovation. **I+ diseño**: revista científico-acadêmica internacional de innovación, investigación y desarrollo en diseño, Málaga, v. 14, p. 120-132, dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/idisenio/article/view/7085/6585>. Acesso em: 22 maio 2022.

LUPO, Eleonora. Intangible cultural heritage valorisation: a new field for design research and practice. *In*: INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOCIETIES OF DESIGN RESEARCH, 2007, Hong Kong. **Electronic proceedings** [...]. Hong Kong: IASDR, 2007. Disponível em: https://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/Intangible%20heritage%20valorisation_%20a%20new%20field%20for%20design%20research%20and%20practice.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

MACCAGNAN, Ana Maria Copetti. **A dimensão do toque na experimentação**: uma investigação de espaços de hesitação no design. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) – programa de pós-graduação em Design, Universidade do vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2021. Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/9755/Ana%20Maria%20Copetti%20Maccagnan_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 22 maio 2022.

MANZINI, Ezio. Design culture and dialogic design. **DesignIssues**, Cambridge, MA: v. 32, n. 1. p. 52-59, jan./mar. 2016. Disponível em: <https://direct.mit.edu/desi/article/32/1/52/69216/Design-Culture-and-Dialogic-Design>. Acesso em: 22 maio 2022.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. 2. ed. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAURI, Francesco *et al.* **Progettare progettando strategia: il design del sistema prodotto**, Milano: Masson, 1996.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL*, 2009, 01., 2012, Ouro Preto. **Anais eletrônicos** [...]. Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

MEYER, Guilherme Englert Corrêa. A experimentação como espaço ambivalente de antecipação e proposição de controvérsias. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1. p. 29-47, 2018a. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/29#:~:text=%C3%89%20um%20quadro%20em%20que,outro%20modelo%20de%20determinismos%20social>. Acesso em: 22 maio 2022.

MEYER, Guilherme Englert Corrêa. O caráter último-primeiro do protótipo. *In: DESIGN CULTURE SYMPOSIUM*, 2018, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Unisinos, 2018b.

MEYER, Guilherme Englert Corrêa. Strategic design, cosmopolitics and obscure situations. **Strategic design research journal**, São Leopoldo, v. 12, n. 3. p. 417-432, set./dez. 2019. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2019.123.08>. Acesso em: 22 maio 2022.

MEYER, Guilherme *et al.* A construção de protótipos e a estupidez essencial do designer: aspectos de um projeto sobre estudar. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 83. p. 65-83, set. 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-35232020000600065&script=sci_arttext&tIng=pt. Acesso em: 22 maio 2022.

MINEIRO, Érico Franco. **Experimentação em design como estratégia no cenário da autoprodução**. 2016. Tese (Doutorado em Design), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/29360/29360.PDF>. Acesso em: 22 maio 2022.

NOITE estrelada. *In: ROGÉRIO Pessoa*. [S. l., 2022]. disponível em: <https://www.artepessoa.com.br/product-page/noite-estrelada-rlts00003>. Acesso em: 29 maio 2022.

NUNES, Hélio Alvarenga. **Pintura para catálogos: notas sobre o arquivamento da arte**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – programa de pós-graduação em artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-86JQ52/1/nunes_ha_pintura_para_catalogos_2010_ebook.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

ORTEGA, Cristina Dotta. Relações históricas entre biblioteconomia, documentação e ciência da informação. **DataGramaZero**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3. p. 1-16, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/5664>. Acesso em: 22 maio 2022.

OS QUATRO elementos: a memória da terra. *In*: LOU Borghetti. [S. l., 2013]. Disponível em: <http://louborghetti.blogspot.com/2013/04/>. Acesso em: 28 maio 2022.

PESSÔA, Rogério. **[Diário de bordo]**. [S. l.], 22 jul. 2021a. Instagram: @artepessoa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRpPHMYAyuy/>. Acesso em: 29 maio 2022.

PESSÔA, Rogério. **[Noite estrelada]**. [S. l.], 20 mar. 2021b. Instagram: @artepessoa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMqPbGSgJIL/>. Acesso em: 29 maio 2022.

PORTFÓLIO: Ideias para pensar a organização e apresentação do trabalho de arte. *In*: INSTITUTO Tomie Othake. São Paulo: 2016. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/media/premios/EDP/premioenergiasnaarte-portfolio.pdf/>. Acesso em: 22 maio 2022.

PSCHETZ, Larissa; BASTIAN, Michelle. Temporal design: rethinking time in design. **Design studies**, v. 56, p. 169-184, maio 2018. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142694X17300765>. Acesso em: 22 maio 2022.

REYES, Paulo. Projetando pela exterioridade do projeto. **Strategic design research journal**, São Leopoldo, v. 5, n. 2. p. 91-97, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2012.52.05>. Acesso em: 22 maio 2022.

RITTEL, Horst W. J.; WEBBER, Melvin M. Dilemmas in a general theory of planning. **Policy sciences**, v. 4, n. 2, p. 155-169, jun. 1973. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF01405730>. Acesso em: 22 maio 2022.

ROCHA, Bruno Massara. Do it yourself e improviso: por uma outra epistemologia da projeção: uma análise do processo de improvisação a partir do método de reflexão-em-ação. **VIRUS**, São Carlos, n. 10, 2014. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus10/?sec=4&item=2&lang=pt>. Acesso em: 22 maio 2022.

SCHÖN, Donald A. **The reflective practitioner**: how professionals think in action. New York: Basic Book, 1983.

SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. *E-book*. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/2pwn4>. Acesso em: 22 maio 2022.

SIMON, Herbert. **As ciências do artificial**. Coimbra: Almedina, 1981.

SMIT, Johanna. **O que é documentação**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TANUS, Gabrielle Francinne de S. C; RENAU, Leonardo Vasconcelos; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. O conceito de documento em arquivologia, biblioteconomia e museologia. **Revista brasileira de biblioteconomia e documentação**, São Paulo, v. 8, n. 2. p. 158-174, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/42362>. Acesso em: 22 maio 2022.

TEJO, Cristiana *et al.* **Guia do artista visual**: inserção e internacionalização. Brasília: Unesco / Ministério da Cultura, 2018. *E-book*. Disponível em: <http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Guiado-Artista-Visual.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.

TOMAS, Tales Augusto Queiroz. Sujeito-marca: autoprodução semiótica no ciberespaço como estratégia de sobrevivência na era da precariedade. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 16., 2011, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: FEACAP, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-1062-1.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.

TROCCHIANESI, Raffaella *et al.* Digital archive of temporary exhibitions. *In*: ACADEMIA.EDU. [S. l.], 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/25737139/Digital_Archive_of_Temporary_Exhibitions_Enhancing_the_Design_Culture. Acesso em: 22 maio 2022.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Convenção para a protecção do património mundial, cultural e natural**. Paris: UNESCO, 1972. *E-book*. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage**. Paris: UNESCO, 2003. *E-book*. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540>. Acesso em: 22 maio 2022.

VAN ONCK, A. Metadesign. **Produto e linguagem**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 27-31, 1965

VERGANTI, Roberto. **Design driven innovation**: changing the rules of competition by radically innovating what things mean. Cambridge, MA: Harvard Business Press, 2009.

WARBUG, Aby. Mnemosyne. **Arte e ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2001.

ZURLO, F. **Design Strategico**: XXI secolo. Roma: Enciclopedia Treccani. 2010. v. 4.

APÊNDICE A – TIPOS DE COLETÂNEAS

Na sequência, cada um dos termos relativos às coletâneas de informações sobre as obras de arte, será abordado¹⁹⁷ sem a intenção de exaurir o assunto, mas de tornar claros estes termos utilizados nesta pesquisa, e de evidenciar que a palavra catálogo é utilizada como sinônimo de outras apresentadas abaixo, ficando, desta forma, exposta a uma certa ambiguidade no Sistema da arte.

Portfólio

É, em sua definição original, uma pasta de cartão para guardar papéis¹⁹⁸. Já desde o início da carreira de um artista plástico, existe essa prática de reunir, em uma pasta, seus melhores trabalhos, para mostrar de acordo com o demandante (que pode ser uma galeria, uma aplicação em uma residência artística ou um edital de verbas públicas para a cultura, por exemplo). Essa coleção é escolhida de acordo com o interesse que se assume ou que foi declarado por parte do apreciador, ou seja, o portfólio é um catálogo elaborado com algum nível de curadoria, de escolha, com um propósito. O formato do portfólio foi sofrendo alterações de acordo com a necessidade de uso, de apresentação, de mídia¹⁹⁹, de tecnologia²⁰⁰ e como uma meta-obra (alguns portfólios são ricamente elaborados). Não há, portanto, uma rigidez formal em sua apresentação e representa um investimento a mais para o artista, tanto em relação à escolha da coleção a ser mostrada, quanto ao tempo para elaboração e custos de impressão ou outra forma de mídia. O portfólio de artista tem alguns requisitos mínimos (PORTFÓLIO..., 2016) que seriam:

- uma biografia resumida do artista (também conhecida como '*minibio*') em que deve descrever, de forma sucinta, sua carreira,

¹⁹⁷ A sequência não propõe nenhum tipo de hierarquia entre os termos e foi sendo compilada de acordo com a minha necessidade de esclarecê-los aos diferentes interlocutores durante o processo da pesquisa participante.

¹⁹⁸ Sua etimologia passa pelo inglês *portfolio* (do qual mantém a grafia acrescentando um acento agudo e apresenta a variante 'folder' com o mesmo significado de pasta) que, por sua vez, remonta ao italiano *portafoglio* (que seria uma carteira ou pasta para levar dinheiro ou documentos de papel) (PORTFÓLIO..., 2016).

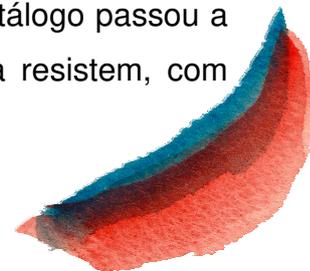
¹⁹⁹ Não se aplica a ideia de pasta, para mostrar blue prints ou telas, ou amostras de trabalhos escultóricos, sendo necessários outros formatos para a entrega ao avaliador.

²⁰⁰ Desde o início da internet foram elaborados diversos modelos e formas de entregas digitais de portfólios. Existem, inclusive, sites especializados em portfólios para o Design Gráfico, Fotografia e Artes plásticas, por exemplo o Behance da Adobe <https://www.behance.net/>.

- um texto descritivo dos motivadores ou linha de pesquisa;
 - as fotos das obras com a legenda (esta é composta de: título, ano, técnica, tiragem e dimensões) e
- quando necessário, o descritivo da obra ou legenda estendida²⁰¹.

Catálogo

Por catálogo se entende a relação, o elenco, de todo o trabalho do artista, sendo, portanto, um conjunto maior do que o portfólio. O catálogo seria um levantamento da obra que pode ser elaborado pelo próprio artista, por prestadores de serviço, pelo *marchand* ou galerista como um catálogo geral do artista. De um modo geral, após a disseminação dos computadores pessoais, o catálogo passou a ser feito em planilhas eletrônicas, mas os meios analógicos ainda resistem, com produções em ficha catalográfica ou em um caderno, por exemplo.



Catálogo de exposição

Catálogo de exposição guia o visitante na compreensão da relação entre a exposição, a escolha curatorial, o artista em si e o museu. Estes catálogos legam para a posteridade o registro temporal de uma porção do acervo do artista, de um museu ou colecionador, “nunca tendem à totalidade de uma obra ou período histórico, sempre carregam uma marca de incompletude e transitoriedade” (NUNES, 2010, p.14). Possuem textos do curador, de críticos e a própria diagramação e escolha editorial evidenciam uma modalidade de interpretação da mostra (CARVALHO, 2012). Sendo ainda a maior fonte para pesquisas posteriores a respeito do artista e a sua trajetória (FILHO, 2013). Forma, assim como o catálogo *raisonné*, uma certa antologia e referência teórica sobre o artista e sua obra.

Catálogo *raisonné*²⁰²

É uma modalidade de catálogo que tem como principal objetivo registrar as obras verdadeiras (de procedência verificada), distinguindo-as das obras falsas ou

²⁰¹ Texto sem a emissão da própria opinião ou autocrítica, apenas a explicação da proposta da obra.

²⁰² Pode ser traduzido como catálogo arazzoado

sem uma procedência clara. Trata-se de um inventário, não só as obras do artista e seus dados, como do histórico destas em exposições e outros documentos que comprovem sua originalidade. O primeiro catálogo com esse objetivo foi compilado para as obras de Rembrandt elaborado pelo *marchand* Edme-François Gersaint em 1751 (NUNES, 2010). A pesquisa para fazer este tipo de catálogo pode ser desenvolvida por uma pessoa ou uma comissão (geralmente de historiadores da arte e arquivistas). Ele também pode ser feito para uma coleção particular. Neste caso se busca a autenticidade das obras que estão no acervo com o mesmo rigor. Possui um alto custo em sua produção, que costuma ser bastante demorada. Atualmente o espólio de alguns artistas vêm produzindo sites com o acervo e documentos que podem se aproximar de um catálogo *raisonné* eletrônico²⁰³, tendo com isso a óbvia vantagem de facilidade na pesquisa, bem como a publicação enquanto a pesquisa vai sendo realizada.

Inventário

O inventário é um levantamento das obras, por ordem de entrada na instituição ou acervo, e tem como ponto central o Livro de Tombo²⁰⁴. Seu objetivo é o de identificar de forma individualizada as peças que compõem o acervo e seus dados objetivos para depois estabelecer as políticas de conservação, acesso e a documentação. Em decorrência de um inventário em um museu, pode ser gerado o catálogo geral do acervo do museu.

Composite

O processo criativo de vários artistas passa pelo hábito de tomar notas, de fixar nas paredes esboços, de manter um *sketchbook* à mão e permitir que esses recursos estejam disponíveis quando as ideias surgem, o que não necessariamente acontece dentro do atelier. Nos museus de arte contemporânea têm-se valorizado a exposição de alguns destes *composites* junto à obra como prática de contextualização evidenciando o caráter de trabalho experimental e artístico²⁰⁵. A

²⁰³ Ver exemplos de Itamar Assumpção e Wesley Duke Lee.

²⁰⁴ Daí origina-se a expressão 'tombar' ou 'tombamento'.

²⁰⁵ Mais adiante será abordada a documentação no processo criativo com mais detalhes.



documentação no processo criativo é importante para arte, assim como é para o Design estratégico. Para os dois campos (Arte e Design estratégico) o processo criativo é quase tão importante quanto o resultado (a obra de arte ou o produto ou o Sistema Produto Serviço, por exemplo). As duas áreas são reconhecidas pela criação dos efeitos de sentido e cultivam a fleuma do gênio criador, que não revela seu processo.

Instruções para exposições

Também tem sido uma prática dos artistas oferecer ao museu uma documentação com instruções sobre o processo de instalação, desmontagem da obra e sua conservação, principalmente no caso de instalações, arte digital²⁰⁶ e performances²⁰⁷.

A artista plástica portuguesa Ângela Ferreira, desde a exposição ‘Sob um signo de Amadeo’, acrescentou um pequeno texto junto à ficha técnica e depois disto, a cada exposição, passou a revelar seu processo criativo junto com a obra, acrescentando um maior nível de detalhe. Seu local de criação é a cozinha de sua casa, é onde afirma que as ideias surgem e, em suas paredes, vão se montando painéis de folhas A4 que depois passam a ladear as obras nos espaços expositivos (AZEVEDO, 2018). O objetivo é o de documentar alguns dos processos criativos do trabalho em questão. Para ela, algumas vezes a documentação ocupa o lugar do objeto artístico e como o processo de investigação que antecede a criação nem sempre perpassa a obra, a artista sente a necessidade de informar o público de como se chegou até o momento expositivo.

A socióloga, Anne-Marie Duguet (2009) propõe os anarquivos, que foi um recurso utilizado para recuperar memórias dos trabalhos do artista visual Antoni Muntadas, que pode ser tomado por referência por seu trabalho com obras de natureza efêmera. Para substituir, em termos de arquivos, a simples **acumulação** por **precisão** e **diferenciação**. O primeiro - precisão - como o detalhe da descrição de uma obra e o segundo - diferenciação - como as modalidades de associação,

²⁰⁶ A exposição e a custódia da arte digital se tornaram um desafio aos museus pela necessidade de manter equipamentos e protocolos compatíveis com a mídia original.

²⁰⁷ O artista plástico Antoni Muntadas foi um dos primeiros a oferecer estas instruções em suas instalações e, a partir do trabalho da socióloga, Anne-Marie Duguet com estes materiais, foi cunhado o termo Anarquivo que será detalhado mais adiante.

evidenciando um conjunto de regras próprias e considerando as condições para que uma obra exista. Na análise de Duguet, o que torna difícil **descrever** e **analisar** as obras efêmeras é que elas se colocam em espaços tridimensionais, oferecem informações imprecisas (tanto na dispersão, como na má qualidade dos documentos) e, principalmente, pela própria natureza da obra. E, muito relevante, é necessário considerar que as instalações efêmeras não possuem um modo único de se apresentar (como o fazem pinturas ou esculturas). Estas instalações requerem um conjunto de instruções para sua configuração e identidade específica. A cada instalação há um novo exemplo da própria obra, sendo que todas são autênticas e sofrem pequenas variações, atualizações, ou seja, adaptações. De acordo do Duguet (2009) é o conjunto das instruções de montagem (prescrições) e de suas diferentes atualizações que nos permite compreender que são parte de um todo. Mas ao mesmo tempo essa descrição é parcial ou abstrata. Desta forma, Duguet sugere que há um hibridismo entre a obra a ser arquivada e as diferentes apresentações da obra, uma trama estreita em que se completam e se precisam, mutuamente. “Eu “anarquivo” quando eu me autorizo a criar pseudoverdadeiros documentos. Um “documento sobre uma ideia”.” (DUGUET, 2009, p. 61, grifo da autora).

Seriam apenas as instalações que teriam essa necessidade de terem associadas à sua narrativa, instruções de montagem, fotografias, registros do público a si ou as obras, “[...]como a pintura ou os objetos, sempre idênticos, à contemplação e à reprodução ou à cópia”. (DUGUET, 2009, p. 59), também possuem uma narrativa outra que as mantêm vivas, embora idênticas? Não respondo a esta questão durante a pesquisa, deixei apenas como uma reflexão a respeito da importância/desimportância que se dá à obra por completo, não só o quadro (por exemplo) exposto, mas à história do quadro, como um todo.

Livro de Artista

O Livro de Artista é uma forma de obra de arte em que o artista tende a ser o autor e costuma ser uma publicação independente. Serve de suporte de experimentação artística a partir da aproximação (ou o atravessamento) entre a

palavra escrita e a arte²⁰⁸. Diferenciando entre a obra escrita e a obra livro, operando uma apropriação de objetos gráficos da leitura (SILVEIRA, 2008).



Trata-se da opção pelo sentido lato, na qual o livro de artista é um filo, um tronco formal. Seu grupo de manifestações incluiria o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o precedeu historicamente e ainda o acompanha), o livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – por que não? – os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo 'livro-referentes', mesmo que remotamente. (SILVEIRA, 2012, p. 52, grifo do autor).

Sendo mais do que uma modalidade editorial (é uma obra de arte) ele sugere um deslocamento (do suporte livro) para a produção de outros sentidos (para além dos oferecidos pelo texto).

Há uma confusão natural que o próprio nome sugere: livro de artista. Pois este termo era usado para os livros de luxo ilustrados por artistas no início do século XX (*livres d'artiste*). O livro *Twentysix gasoline Stations*, do escultor Ed Ruscha, com 26 fotos de postos de gasolina e nenhum texto, é considerado o pioneiro, mas não o primeiro. Esse status se deve mais à repercussão que o livro causou e o fato de ter tido a primeira tiragem com 400 unidades, numeradas e assinadas pelo artista (SILVEIRA, 2008).

A seguir enumero, ainda que brevemente, um pouco da biblioteconomia, museologia e arquivologia, disciplinas que notadamente, lidam com estas questões hierárquicas e taxonômicas. E posteriormente seguiremos nessa busca pela expansão da compreensão de catálogo como um processo que permite um deslocamento metaprocessual e o papel mediador do Design estratégico.

THESAURUS

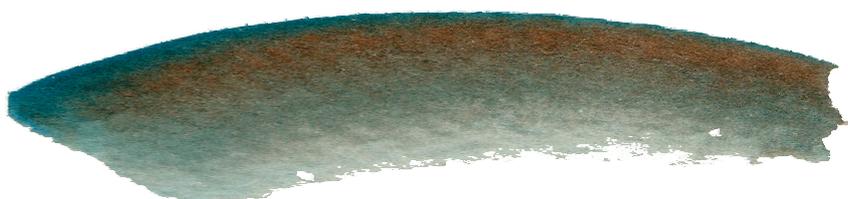
A adoção de uma taxonomia é pilar obrigatório na classificação dos artefatos no acervo de uma instituição. No Brasil, se adotam (obrigatório nos museus filiados ao Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM²⁰⁹) as instruções da Resolução Normativa

²⁰⁸ Ver em Alcântara e Lamas (2018) o relato dos processos envolvidos na elaboração da curadoria para expor a obra "Livro de Artista" de Schwanke.

²⁰⁹ De acordo com a INBCM (BRASIL, 2014) que estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013

(BRASIL, 2014) e o Thesaurus para acervos museológicos (BIANCHINI; FERREZ, 1987), posteriormente revisto e atualizado em 2016 com o nome de Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros (FERREZ, 2016) e atualmente disponível no site: <http://www.tesauromuseus.com.br/>. Trata-se de um “instrumento de controle de terminologia” (BIANCHINI; FERREZ, 1987, p. XVII) foi elaborado buscando aliar a Biblioteconomia e a Ciência da Informação. Alguns museus brasileiros (não filiados ao IBRAM), adotam a norma originária dos museus britânicos *The UK Museum Management Standard* (SPECTRUM), adaptada para o português (primeiro pela Universidade do Porto em Portugal, depois pelo Museu da Imigração, pela Pinacoteca de São Paulo e pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo no Brasil). Em ambos os casos (Thesaurus ou SPECTRUM), está clara, para as ciências da documentação²¹⁰, a necessidade de se adotar padrões que sejam convergentes à informatização e digitalização de informações do acervo.

Para exemplificar, tomemos como base uma obra que seja uma abstração e cuja técnica seja acrílica (tinta acrílica) em um suporte de tela, que em um atelier é catalogada como ‘Acrílica sobre tela’. Pela estrutura proposta pelo Tesouro (FERREZ, 2016), a classificação seria como na abaixo, em que teríamos uma árvore iniciada pela Categoria: Objetos de atividade artística²¹¹, depois Subcategoria: Pintura²¹², e então o Termo Descritor²¹³ e depois um Termo Específico.



²¹⁰ A pesquisadora tem encontrado diferentes terminologias para o trio: Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia, originalmente conhecidas como Ciências da documentação. Mas com o crescimento do uso da informatização neste campo da documentação, há autores englobando as Ciências da documentação dentro do campo da Ciência da Informação

²¹¹ Definição de **Objetos de atividades artísticas** segundo o Tesouro: “[...] objetos associados à expressão da atividade humana segundo valores estéticos como beleza, harmonia, equilíbrio, realizada por meio de uma grande variedade de linguagens, com exceção da escrita/literatura: arquitetura, pintura, desenho, escultura, gravura, música, teatro, dança, circo, fotografia e cinema, em suas variadas combinações. São, portanto, as obras artísticas resultantes dessas atividades, assim como os objetos necessários à sua realização ou execução” (FERREZ, 2016, p. 13).

²¹² Definição de **pintura**: “Objeto sobre o qual se fixam pigmentos ou outros materiais mediante distintos procedimentos pictóricos com um fim essencialmente estético. A pintura é, antes de tudo, um objeto elaborado por uma pessoa, às vezes por um grupo, e caracterizado por uma técnica que revela sua época ou, ainda, as opções de um artista” (FERREZ, 2016, p. 620).

Termos genéricos e termos específicos (TE) segundo o Tesouro: “procurou-se também reunir os conceitos por características como forma, função, todo/parte, suporte, modo de uso etc. Acrescentou-se também suas relações associativas, em uma mesma categoria. Para tanto, constam entre colchetes, termos não definidos/conceituados, para servirem de guia aos usuários do Tesouro que Trinidad Lafuente chama de “indicadores de classificação” (FERREZ, 2016, p. 14).

Figura 1 - Exemplo de classificação pela Museologia de uma tela

Categoria - 06 – Objetos de atividade artística

Subcategoria **0607** – Objetos Associados às Artes Plásticas e ao Desenho técnico

Termo descritor - **Pintura**

Termo específico – **Pintura abstrata** ← se for considerado o tipo de representação

Ou

Termo específico – **Tela** ← se for considerado o tipo de suporte

Ou

Termo específico – **Acrílica** ← se for considerado o tipo de técnica

Fonte: Elaborada pela pesquisadora baseada no Tesouro (FERREZ, 2016).

Seria, portanto, classificada como 0607-Pintura-Pintura abstrata ou 0607-Pintura-Tela ou 0607-Pintura-Acrílica, considerando o tipo de representação, ou suporte ou técnica.

No caso de um desenho de figura humana a lápis é necessário saber se é um esboço de um desenho ou um estudo, e ainda se foi a partir do natural (modelo vivo), pois os termos descritores seriam distintos. Em cada um destes casos, um desenho feito à lápis sobre papel em um atelier poderia ser classificado como: 'Lápis sobre papel'. Na Figura abaixo podemos ver como seria a árvore de classificação do desenho, segundo a técnica, o estágio de desenvolvimento da obra e o objeto representado.

Figura 2 - Exemplo de classificação pela Museologia de um desenho a lápis

Categoria - 06 – Objetos de atividade artística

Subcategoria **0607** – Objetos Associados às Artes Plásticas e ao Desenho técnico

Termo descritor - **Pintura** ← Segundo a técnica

Termo específico – **Desenho a lápis** ← Normalmente quando é em um sketchbook

Ou

Termo específico – **Esboço** ← Estudo para criar uma obra

Ou

Termo específico – **Estudo preparatório** ← Se for representação posada

Ou ← Se for estudo de partes do corpo humano

Termo específico – **Figura humana (desenho)**

Ou

Termo específico – **Esfolado ou Anatomia**

Fonte: Elaborada pela pesquisadora baseado no Tesouro (FERREZ, 2016).

O desenho seria, portanto, catalogado como 0607-Pintura-Desenho a lápis, ou 0607-Pintura-Esboço, ou 0607-Pintura-Estudo preparatório, ou 0607-Pintura-

Figura humana (desenho) ou 0607-Pintura-Esfolado ou Anatomia, dependendo da técnica, ou do suporte e outras questões.

Estes exemplos chamam a atenção a que, embora extremamente pertinente para a museologia, não é uma classificação que faz sentido no dia a dia de um artista em seu atelier, pois o ponto de partida, para ele, é o suporte, o tema e depois a técnica (a ordem pode variar um pouco, mas dificilmente o artista toma a decisão de iniciar uma obra pensando na sequência proposta na taxonomia. E, principalmente, não é uma classificação utilizada pelo mercado da arte, mesmo em exposições. Em uma obra realizada em uma tela que tenha, como materiais, tinta acrílica e lápis *contè*, por exemplo, será catalogada como 'Mista sobre tela'²¹⁴. O termo 'Mista' é um grande coringa, sob o qual se abrigam todas as experimentações e formas não acadêmicas de arte sobre tela.

Além do Tesouro (FERREZ, 2016) os museus filiados ao IBRAM obedecem à Resolução Normativa Nº 02, de 29 de agosto de 2014 (BRASIL, 2014) em que são estabelecidos os elementos de informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico dos Bens Culturais Musealizados (INBCM) brasileiros. Os bens culturais de caráter museológico são:

[...] bens materiais que ao serem incorporados aos museus perderam as suas funções originais e ganharam outros valores simbólicos, artísticos, históricos e/ou culturais, passando a corresponder ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu (BRASIL, 2014).

São 15 os elementos para descrição e identificação do bem cultural de caráter museológico e estão listados no quadro abaixo em duas colunas, uma sendo dos elementos que são obrigatórios e os que são informação facultativa.

Quadro 1 – Elementos para descrição museológica

Informação obrigatória	Informação facultativa
Número de registro Situação Denominação Autor Resumo descritivo Dimensões Material / Técnica Estado de conservação Condições de reprodução	Outros números Título Classificação Local de produção Data de produção Mídias relacionadas

Fonte: Elaborado pela pesquisadora baseado na INBCM (BRASIL, 2014).

²¹⁴ Na arte contemporânea o termo vem sendo substituído pela descrição dos materiais utilizados pelo artista.

Se comparados com os dados da ficha técnica mínima: título da obra, ano da obra, técnica utilizada, dimensões, tiragem e coleção (TEJO *et al.*, 2018) é possível identificar que as informações que são obrigatórias para os museus (que seguem o INBCM) não são as mesmas²¹⁵ que circulam entre os artistas, galerias, curadores e demais agentes do Sistema da arte. Também é importante sinalizar que, para as ciências da documentação, catalogar é um processo que está inserido em um projeto de criação de um catálogo, realizado pela observação de padrões e taxonomias em um nível de metadados²¹⁶ das ciências da documentação.

Já em relação ao Sistema da arte não há um padrão para a catalogação de obras e nem para o catálogo²¹⁷ em si (TEJO *et al.*, 2018). O ponto inicial (e sem o qual não se pode chamar de catalogação) é a ficha técnica. Ela é o mínimo subconjunto de dados do catálogo e circula como informação nesse ecossistema com uma miríade de plataformas e interações entre os diferentes atores com interesses os mais diversos.

²¹⁵ Estas diferenças requerem que qualquer obra catalogada em um atelier tenha que ser analisada e catalogada novamente ao dar entrada em um museu.

²¹⁶ Metadados são os dados a respeito do item registrado. Um cartão de biblioteca possui metadados que referenciam os registros da obra, não a obra em si.

²¹⁷ Não só no Brasil, mas mundialmente.