

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES / PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

INTER-RELAÇÕES ENTRE CATALOGAÇÃO E ARTE:
PESQUISA NO ACERVO DE GISELA WAETGE

NATÁLIA LEHMEN DE MORAES
PORTO ALEGRE, DEZEMBRO DE 2024

CIP - Catalogação na Publicação

de Moraes, Natália Lehmen
Inter-relações entre catalogação e arte: pesquisa
no acervo de Gisela Waetge / Natália Lehmen de Moraes.
-- 2024.
140 f.
Orientadora: Mônica Zielinsky.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. Gisela Waetge. 2. Catalogação. 3. Acervo
Artístico. 4. Acervo Documental. 5. Arte
Contemporânea. I. Zielinsky, Mônica, orient. II.
Título.

**INTER-RELAÇÕES ENTRE CATALOGAÇÃO E ARTE:
PESQUISA NO ACERVO DE GISELA WAETGE**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky
(Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS) – Orientadora

Prof. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns
(Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPel)

Profa. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque
(Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
(Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Mônica Zielinsky, pela importante orientação desta pesquisa e pela amizade que vem crescendo há tantos anos.

Aos membros da banca, Eduardo Veras, Fernanda Albuquerque e Neiva Bohns, pelo aceite e por todas as contribuições. À professora Paula Ramos pelas importantes observações feitas na banca da minha qualificação.

A todos os professores, alunos e membros do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS que constroem esse local de produção gratuita e pública de conhecimento artístico.

A Luísa Kiefer e ao professor Eduardo Veras, por me permitirem ajudar na construção do acervo de Gisela Waetge, processo que vem sendo de muito aprendizado e inspiração tanto em termos de pesquisa quanto para a minha vida.

À equipe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul: o diretor Francisco Dalcol, bem como todos os meus colegas, Carla Batista, Milene Coelho, Maria Tereza Paes, Sandra Vinhales, Raul Holtz, José Eckert, Pedro Osorio, Tatiana Funghetti, Ana Maria, que, de diversas formas, auxiliaram cotidianamente no período em que produzi este trabalho.

Às minhas queridas Cristina Barros e Laura Caetano, pela amizade e amor diários, e pelas leituras e contribuições no design desta dissertação.

A todos os meus amigos, aos quais terei de agradecer pessoalmente.

Aos meus pais, José Luiz e Rosange, bem como ao meu irmão, José Luiz, cujos desenhos, na infância, foram os primeiros que aprendi a olhar.

RESUMO

Esta pesquisa parte da minha prática na construção do acervo artístico e documental de Gisela Waetge (1955 – 2015), na qual observei que os objetos artísticos contemporâneos questionam as decisões de ordenamento e classificação. Assim, este trabalho pergunta quais são as inter-relações que podemos observar entre arte e catalogação. Por um lado, se observará que as deliberações na construção do acervo envolvem a construção de leituras do objeto artístico acervado; por outro lado, se mostrará que os objetos artísticos dão a ver concepções de arte contemporânea envolvidas nas decisões, fazendo refletir ou alterando a prática catalográfica. Para tanto, buscarei articular as decisões práticas com as discussões teóricas, provenientes tanto da pesquisa documental, realizada na construção do acervo, quanto de autores e autoras dos campos artísticos, arquivístico e museológico. Este trabalho se justifica por sua contribuição teórica e prática para a criação de acervos artísticos contemporâneos; também pela divulgação do pensamento artístico de Waetge, o que visa o reconhecimento das contribuições de sua obra para a linguagem artística e para a compreensão do contexto histórico-artístico em que esteve em atuação.

Palavras-chave: Gisela Waetge; Catalogação; Acervo Artístico; Acervo Documental; Arte Contemporânea

ABSTRACT

This research is provenient from my practice in developing the artistic and documental collection of Gisela Waetge (1955 – 2015), in which I observed that the contemporary artworks questions the classification decisions of that practice. Thus, this work seeks to aswer what are the interrelations that one can visualize between art and cataloging. In one hand, we will see that the deliberation in the cataloging produces interpretations and discourse about the artworks; in other hand, the objects reflect upon the conceptions of contemporary art involved in the decisions, in which they can change that practice. For this purpose, I will intertwine practice with theory, the latter coming from the documental research, originated in the cataloging, and from authors of the artistic, archival and museum fields. This work justifies itself by its theoretical and practical contribution to the criation of contemporary collections; also by its spreading of the artistic thoughts of Waetge, which helps recognize her contributions to the art language and to the compreehension of the historical and artist context in which she was active.

Palavras-chave: Gisela Waetge; Cataloging; Artistic Collection; Archives; Contemporary Art

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I. Aspectos discursivos e reflexivos no processo de constituição do acervo.....	19
1. Questões práticas.....	21
• Acervo de arte	27
• Acervo pessoal	38
2. Questões discursivas e reflexivas	40
• Relação entre obras, documentos e escritos.....	46
• O que se preserva?	47
3. Questionamentos e decisões.....	51
Capítulo II. A trama e o contingente: uma poética conceitualizada	57
1. Jogo de Opostos	60
2. Trama	67
• Repetição e serialidade	73
• Processualidade e documentação.....	77
• Documentalidade e virtualidade	81
3. Confluência de opostos.....	89
• Expressão e construção.....	90
• Expressão e conceito	96
Considerações Finais. Inter-relações entre catalogação e arte	101
Referências	115
Anexo. Seleção de escritos da artista	124



Introdução

Desde 2019, participo do processo de catalogação da obra da artista Gisela Waetge (1955 – 2015)¹. O projeto se dá a partir de um vínculo entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Atelier das Pedras, um espaço projetado pelo marido da artista, Flávio Kiefer, e criado para funcionar tanto como ateliê quanto como local de oficina de *patchwork* e *quilting* — atividades que a artista desenvolveu e ensinou desde os anos 1993, tendo sido ela, inclusive, uma das primeiras professoras da técnica no Rio Grande do Sul. Após o falecimento da artista, a família preservou o espaço, bem como os itens ali armazenados, com vistas a torná-los públicos e a divulgá-los. Assim, o Atelier das Pedras se tornou um espaço cultural e, recentemente, com a ação de extensão universitária, o local passou a abrigar a construção do acervo artístico e documental.

O objetivo do projeto de catalogação é preservar o legado da artista e criar meios para a sua exibição e acesso público. O motivo para a realização dessas atividades se dá porque visualizamos a contribuição que a produção de Gisela Waetge traz ao campo das artes visuais, tanto em termos de pensamento e linguagem artísticos, quanto em termos de compreensão do contexto artístico sul-rio-grandense, no período em que esteve ativa.

Para observar essa inserção no campo artístico, gostaria de apresentar brevemente a trajetória da artista. Gisela nasceu em 1955, em São Paulo, e mudou-se para Porto Alegre em 1980, após a conclusão do curso de Arquitetura na Universidade de Mackenzie. A partir de então, radicada na capital gaúcha, ela inicia sua produção como artista plástica. Essa trajetória foi marcada por diversos cursos práticos e teóricos. Nos anos 80, por exemplo, realizou aulas de desenho com Zorávia Bettiol e Vasco Prado, e estudou pintura com Michael Chapman.

Entre 1984 e 1985, passou a frequentar a “Sala”, espaço não institucional, organizado pelas artistas Karin Lambrecht (1957) e Heloisa Schneiders da Silva, no qual ocorriam debates sobre pintura.² Nesse período, Gisela trabalhou sob orientação das duas artistas. Além dos cursos práticos, Waetge também realizou aulas de teoria e história da arte ministradas, por exemplo, por Flávia Albuquerque,

¹ Com coordenação de Luísa Kiefer e Eduardo Veras, também colaboraram Fernanda Soares da Rosa e Clarice Sena, na catalogação; Fabio Del Re, Carlos Stein e Letícia Werle, nas fotografias.

² ZIELINSKY, Mônica (org.) *Heloisa Schneiders da Silva: Obra e Escritos*. Porto Alegre: MARGS, 2010.

Udo Liebelt, Walter Zanini, Mônica Zielinsky, Icléia Cattani e Maria Lúcia Bastos Kern. Além disso, fez a Especialização em Artes Plásticas na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

A trajetória da artista também foi marcada por inúmeras exposições, entre individuais e coletivas. Sua primeira individual, “Rudimentos”, foi realizada em 1988, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e teve curadoria de Carlos Scarinci. Outros exemplos de mostras individuais são: “Gisela Waetge: Pinturas”, na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), em 1991; “Quadriculados”, na Usina do Gasômetro, em 1995; “A regra sensível”, em 2001, na Galeria Gestual, com curadoria de Neiva Bohns; “Melodia Visual”, em 2011, na Galeria Gestual, e “Base 12 – Base 9”, em 2012, no Museu do Trabalho, ambas com curadoria de Eduardo Veras.



Capa do catálogo da exposição “Rudimentos”, realizada no MARGS em 1988



Reportagem sobre a exposição individual “Quadriculados”, em 1995³

³ “GISELA Waetge volta em três exposições. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 jul. 1995.

Das inúmeras exposições coletivas, destaca-se, por exemplo, sua participação em Bienais de São Paulo e do Mercosul. Em 1991, foi uma das cinco representantes do Rio Grande do Sul, juntamente a Maria Tomaselli, Luiz Gonzaga, Diana Domingues e Ruth Schneider, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo.⁴ Participou da 1ª e 5ª Bienal do Mercosul, em, respectivamente, 1997 e 2005. Na primeira, com curadoria de Frederico Moraes, a artista integrou a “Vertente Construtiva e Design”; na segunda, com curadoria de Paulo Sergio Duarte, Gisela esteve presente no “Núcleo Contemporâneo” do verto denominado “A Persistência da Pintura”.

Dentre as dezenas de outras exposições coletivas que poderiam ser destacadas, algumas menções são: o Projeto “Macunaíma” do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), em 1989, que buscou promover artistas emergentes e contou com a presença de artistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul⁵; “Quartado”, exibida em Santa Maria e Porto Alegre, com trabalho de Gisela Waetge, Karin Lambrecht, Regina Coeli e Heloisa Schneiders da Silva; “Silêncios e Sussuros”, que inaugurou a Fundação Vera Chaves Barcellos, em 2010; “Tripé | Paralelo 30”, no SESC Pompeia, em 2010, com curadoria de Jailton Moreira.



Gisela durante debate sobre os critérios de seleção da 21ª Bienal de São Paulo, a partir das inscrições dos artistas, em substituição à tradicional curadoria⁶

Além das exposições, Gisela participou, desde o início da década de 80, de inúmeros salões. Exemplos são o 4º Salão Paulista; os 42º e 44º Salões

⁴ VEIGA, Clarissa B. Artistas debatem critérios de seleção. *Zero Hora*. 25 jun. 1991.

⁵ CANONGIA, Ligia. Sem novas inquietações. *Jornal do Brasil*, 14 maio 1989.

⁶ VEIGA, op. cit.

Paranaenses; os 12º e 13º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro; o 10º Salão Arte Pará; o 16º Salão Nacional de Artes Plásticas, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; o 4ª Prêmio Flamboyant do Salão Nacional de Artes de Goiás; e o 9º Salão Nacional Victor Meirelles. Em suas participações em salões, recebeu prêmios aquisição no 1º Salão Nacional de Artes Plásticas de Pelotas, em 1989; no Prêmio Brasília de Artes Plásticas, em 1992; e no 32º Salão de Arte Contemporânea de Santo André/SP, em 2004. A artista também foi premiada no 6º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas da cidade de Porto Alegre, em 2012, na categoria Artista Destaque do ano e Destaque em Pintura. Aliás, ela já havia sido júri na primeira edição do Prêmio, em 2007.

Outras contribuições e episódios dentro do campo artístico sul-rio-grandense, que poderiam ser citados, são: a construção, em 1987, por ocasião do evento “Missões 300 anos”, de um painel no Parque Farroupilha, junto aos artistas Élide Tessler, Flerbert Bender e Paula Mastroberti; a oficina de desenho “Uma Geometria Íntima”, ministrada na 7ª Bienal do Mercosul, em 2007; a participação, em 2011, do Programa “Artista Convidado”, no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo, quando produziu gravuras na prensa que havia pertencido a Iberê Camargo.⁷

Apesar de se tratar de uma artista plenamente inserida no campo artístico sul-rio-grandense, como observado, Gisela não tem sido amplamente estudada e suas contribuições em termos de linguagem e desenvolvimento artístico ainda não foram suficientemente analisadas. Assim, o projeto de catalogação objetiva gerar a memória dessa produção, tornando o Atelier das Pedras um espaço de pesquisa que possa gerar o reconhecimento da artista e de suas importantes contribuições.

Tendo em vista essas metas da ação de extensão, as atividades realizadas se organizam em três conjuntos principais. O primeiro grupo envolve um levantamento geral dos itens presentes no ateliê. No caso do acervo artístico, foi realizada a atribuição de um número de arrolamento provisório aos objetos. Todos os trabalhos são fotografados e registrados em uma planilha, anotando-se dados de conservação e dados técnicos, como títulos, medidas e localização da assinatura. Até o momento, foi realizado o levantamento de 1400 obras. No que diz respeito aos

⁷ LERINA, Roger. Na prensa de Iberê. Porto Alegre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 ago. 2011.

documentos e escritos da artista, foram elaborados inúmeros fichamentos em organizações cronológicas, com o objetivo de fazer o levantamento das reflexões artísticas, recepção da obra e do contexto de produção, ali presentes.

Um segundo conjunto de ações diz respeito à construção de critérios de catalogação para a divisão dos trabalhos artísticos e, a partir disso, para a criação de códigos e fichas catalográficas. Essa etapa envolve a reflexão sobre a escolha dos discernimentos e organização da obra e documentação, de modo que também leva a se pensar sobre o próprio processo de catalogação. Além disso, para a construção das fichas catalográficas, sobretudo em suas partes descritivas ou que indicam exposições nas quais as obras estiveram presentes e as publicações em que foram citadas, faz-se necessária a pesquisa sobre a obra e as correlações entre o acervo artístico e o documental.

Outro grupo de atividades realizadas envolve a criação de meios de divulgação para os trabalhos artísticos e a documentação. Uma das formas de acesso objetivadas é, por exemplo, a construção de um catálogo *online* no *site* da artista, para que os acervos sejam disponibilizados gratuitamente. O *site* www.giselawaetge.com.br foi inaugurado em 2021, no início da construção do catálogo *online*, com a disponibilização virtual de parcela dos objetos artísticos, as gravuras. O lançamento do *site* e as discussões realizadas até aquele momento, sobre o processo de constituição do acervo de Gisela, podem ser visualizados no seguinte endereço eletrônico: https://youtu.be/ilhuG_vrGdg. No entanto, como veremos ao longo desta dissertação, as alterações de critérios de organização dos trabalhos geraram a necessidade de se alterar também o catálogo *online*, que está sendo remodelado.

Tendo introduzido o projeto de catalogação e realizada uma breve apresentação da inserção de Gisela Waetge no campo artístico, volto-me agora para os temas e objetivos desta dissertação, os quais justamente partem das atividades que desenvolvi na constituição do acervo artístico e documental da artista, bem como compartilham de algumas de suas justificativas e objetivos. Ao longo do processo, pude observar, por um lado, que as tentativas de categorização e ordenamento, realizadas pela prática catalográfica, são permanentemente questionadas pelos

objetos artísticos, que aqui pretendo mostrar como contemporâneos e contendo aspectos conceituais.

Inicialmente, dividimos os trabalhos a partir de categorias artísticas tradicionais, mas a obra gerou questionamentos a essa decisão, tanto ao observarmos a própria visualidade dos objetos, como ao considerarmos a pesquisa e o desenvolvimento poético da artista. Além disso, haviam objetos difíceis de serem categorizados em termos de pintura, escultura e desenho, a exemplo dos trabalhos de juventude, realizados antes da artista passar a morar em Porto Alegre, bem como os trabalhos em *patchwork*.

Por outro lado, no segundo conjunto de atividades desenvolvidas pelo projeto de catalogação, após a conclusão da etapa de arrolamento, a etapa subsequente de construção de códigos e das fichas catalográficas gera a necessidade de se desenvolver critérios de discernimento. Estes destinam-se a gerar ordenamentos e relações entre as obras. Para tomar essas decisões, mostrou-se necessário que nos voltássemos às diversas reflexões sobre arte presentes no acervo documental, em reportagens, escritos da artista e em diversos textos de recepção crítica. Desse modo, a construção do acervo, no diálogo constante e em um contato íntimo com as obras e as reflexões sobre arte presentes no acervo, parecia envolver a produção de leituras sobre os itens catalogados.

Desse modo, observei que poderia ser suscitada uma discussão, a partir da produção do acervo de Gisela Waetge, sobre as maneiras como as práticas artísticas contemporâneas geram reflexões e questionamentos para a constituição do acervo, ao mesmo tempo em que este processo engendra leituras e possibilidades de se pensar a arte. Assim, de modo geral, questiono-me, e isto norteará toda esta dissertação, sobre quais são as inter-relações que podemos observar entre as práticas artísticas e o processo de catalogação. De modo específico, penso que esta pesquisa pode levantar discussões sobre a preservação da arte contemporânea, que indicam mudanças nas práticas catalográficas em relação às transformações das linguagens e poéticas artísticas. Ao mesmo tempo, tal investigação questiona sobre os papéis da catalogação na produção de leituras e no surgimento de novos sentidos em relação às práticas artísticas contemporâneas.

Nesse sentido, esta dissertação será organizada em dois capítulos. O primeiro tomará como objeto a construção e prática do acervo em si para abordar os tensionamentos gerados pelas especificidades do acervo de Gisela Waetge, que é artístico e pessoal, em relação à prática cartográfica. Busca-se observar como essas particularidades dos itens catalogados problematizam a construção do todo, suas tentativas de categorização e ordenamento, ao mesmo tempo em que se apontará para os modos como a prática pode responder essas indagações suscitadas pelo objeto.

O segundo capítulo aprofundará uma discussão, já introduzida no anterior, sobre a necessidade de nos voltarmos para a poética de Gisela Waetge para tomar as decisões de ordenamento e classificação. Vou propor uma construção minha dessa poética, possibilitada por meu contato íntimo com os itens artísticos e documentais no processo de constituição e articulação do seu acervo. Procura-se questionar, a partir disso, como as obras possibilitam os elementos reflexivos e críticos, em relação à prática catalográfica, observados no primeiro capítulo.

Assim, este trabalho aborda os dois aspectos da inter-relação entre catalogação e arte: a prática catalográfica em relação ao objeto artístico; e as discussões poéticas e artísticas em relação à construção de sua classificação, documentação e ordenamento. Para observar esses dois aspectos, buscarei continuamente articular discussões práticas, derivadas da minha participação da constituição do acervo da artista, com discussões teóricas, provenientes da extensa pesquisa documental, realizada conjuntamente à construção dos fichamentos no acervo, dos escritos e reflexões da artista, bem como de autores e autoras dos campos artísticos, arquivístico e museológico, que abordaram a construção de acervos e arquivos, e as relações entre arquivos — os quais observarei em relação ao acervo — e arte contemporânea. Trata-se, portanto, de uma abordagem interdisciplinar.

Acredito que esta pesquisa se justifica por sua contribuição teórica e prática para a produção e criação de acervos artísticos. Também por demonstrar a importância desse campo de atuação ao discutir como a construção de um acervo pode contribuir para a produção histórica, teórica e crítica, em relação aos objetos artísticos contemporâneos. Além disso, esta investigação soma-se aos objetivos do

Projeto de catalogação, de modo a contribuir, a partir das leituras sobre a obra de Gisela Waetge e da divulgação de seu pensamento e prática artísticos, para o reconhecimento da obra da artista, em termos de linguagem e compreensão do contexto histórico-artístico em que esteve em atuação.

Capítulo I

ASPECTOS DISCURSIVOS E REFLEXIVOS
NO PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO ACERVO

*Aos dias – todos os dias – um após o outro
à minha avó, minha mãe, minha filha, ao meu pai,
meu marido, meu irmão, meu filho
a todos amores e suas memórias
ao meu rádio
à máquina de lavar roupa
à minha máquina de costura
às ruas das minhas cidades
aos papéis tão lindos e suaves
à luz de todas estações
aos picolés que eu tomo com o Pedro
e a Luísa
ao meu liquidificador!*

GISELA WAETGE, C. 1996

*Onde estão guardadas as coisas –
no coração?
numa sacola?
nos filhos?*

GISELA WAETGE, JUNHO DE 1997

QUESTÕES PRÁTICAS

Gisela guardava tudo. No Atelier das Pedras, em pastas coloridas, dispostas em cima de estantes, havia, misturados, inúmeros desenhos de juventude e desenhos feitos pelo marido e os filhos; também, em caixas de sapato ou de plástico, muitos cadernos com anotações pessoais e reflexões sobre arte. Enquanto esses materiais pareciam guardados de modo despreocupado, separadamente havia duas mapotecas com obras e um arquivo com documentos, os três contendo algumas indicações prévias de classificação.





No arquivo com documentos, estes parecem ter sido armazenados ao longo de décadas, e foram ordenados mais ou menos de modo cronológico, ano após ano. Ali estão contidas tanto as recepções críticas presentes em clipagens, catálogos, cartas, quanto a visão da artista sobre seu trabalho, que aparece em projetos e inscrições. Já no que se refere às obras, ao que tudo indica, a artista começou a realizar esse esforço de ordenação apenas ao fim de sua vida. As gavetas das mapotecas com trabalhos artísticos mais recentes continham as seguintes legendas: “Tramas escorridas”, “Desenho/pintura” e “Desenhos com régua”. Já os objetos de maior dimensão se encontravam numa pequena sala, sem nenhum tipo de ordenamento.





Também encontravam-se caixas com os trabalhos em *patchwork* e *quilting*, em que se misturavam trabalhos decorativos e utilitários, como aventais e lençóis, os quais eram comercializados pela artista em feiras de artesanato. Junto a isso estão alguns projetos das peças, além de caixas com papéis e escritos, sobretudo esquemas e resumos de planejamentos de aula, mas também reportagens de revistas sobre a atuação da artista em exposições de *patchwork*.

Em meio a todas esses objetos, heterogêneos, reunidos ao longo da vida, aos quais se imbricam arte e vivência, o que reter quando eles são retirados desse fluxo da memória viva, espontânea, “vívda”, como conceitua Nora¹, para se historicizarem e passarem a integrar uma catalogação, uma forma de suporte externo através do qual eles possam seguir existindo?

Inicialmente, o processo de catalogação partiu sua prática de orientações obtidas nas conversas que tivemos com a professora Mônica Zielinsky, que coordenou o projeto do catálogo *raisonné* da obra de Iberê Camargo². Também tomamos como base o “Manual de Catalogação”, organizado por Helena Ferrez e Maria Peixoto.³ Este instrumento inicial foi instrutivo para, entre outras coisas, estabelecermos a ficha técnica como método de registro.

É importante enfatizar, já que iniciei com a menção a um manual de catalogação, que, embora eu venha a utilizar, neste capítulo, algumas bibliografias dos campos museológico e arquivístico, a perspectiva que será dada ao processo de catalogação é de alguém dedicada aos estudos no campo das artes visuais. Apesar disso, naquelas bibliografias sobre museus e arquivos, pude observar que a discussão que pretendo realizar sobre os desafios da guarda, preservação e exibição de arte contemporânea são também atuais naqueles campos⁴. Outro ponto importante a situar é a minha aquisição de noções sobre os parâmetros nacionais de

¹ NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, São Paulo, V. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>

² ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: Catálogo Raisonné*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³ FERREZ, Helena D.; PEIXOTO, Maria E. S. *Manual de Catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

⁴ Algumas publicações consultadas: OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima. *Histórias da Arte em museus*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020; DA SILVA, Anna Paula; OLIVEIRA, Emerson; WERNECK, Fernanda Côrtes (orgs.). *Musealização da arte*. Curitiba: Appris, 2023; NASCIMENTO, Elisa N. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Portugal: Edições Afrontamento, 2020.

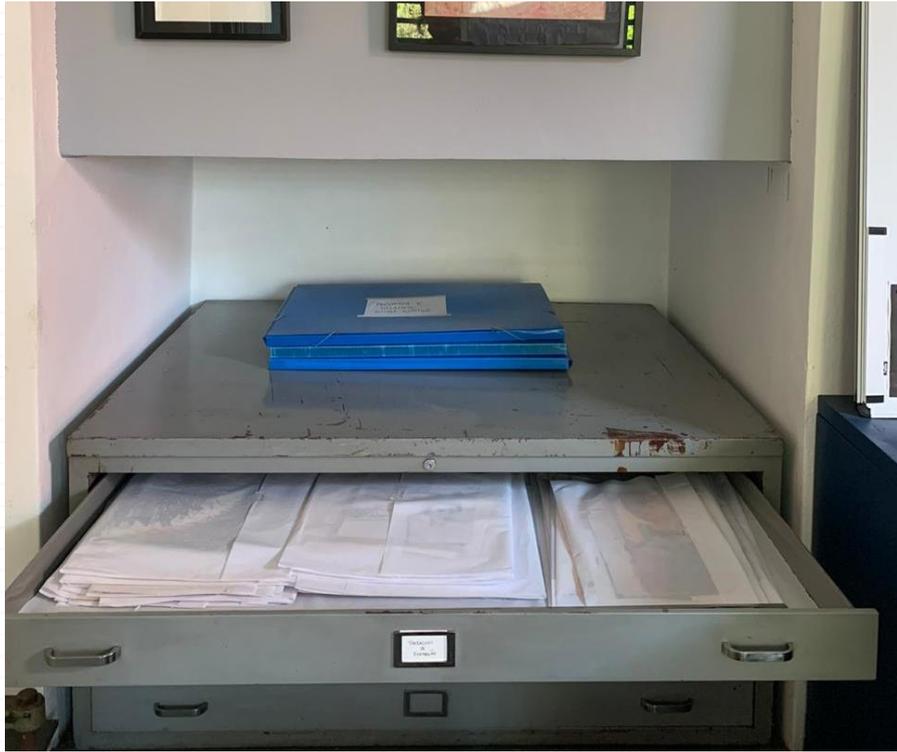
catalogação, a partir da tese de Camila da Silva, que afirma não haver padrões nacionais para a descrição de obras de arte em acervo brasileiros, embora o IBRAM ofereça um inventário nacional com campos descritivos⁵.

Feitas essas ponderações, voltemos ao processo de catalogação. Após as mencionadas orientações iniciais foi necessário realizar um primeiro levantamento geral para compreender o que estava ali armazenado. Foram fotografados e registrados, em uma planilha, todos os trabalhos e desenhos de juventude da artista, ao se anotar os dados técnicos e de conservação, tais como título, medida, técnica e localização da assinatura, para uma posterior construção da ficha técnica. Neste processo, os objetos foram embalados e numerados. No entanto, na sequência do trabalho e para gerar os códigos de acervo, bem como pensar na publicização em um *site*, surgiu a necessidade de repensar o simples inventário, ou seja, a listagem das obras ou o banco de dados.

Arrolamento	Título	Técnica	Localização	Observações	Data	Categoria
1094	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1095	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1096	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1097	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1098	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1099	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1100	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1101	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1102	Sem título	Lápis de cor, grafite e hidrocor sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1103	Sem título	Lápis de cor, grafite e hidrocor sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1104	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel pautado	Prateleira	Bom estado de conservação		2013 Desenho
1105	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2014 Desenho
1106	Projeto final - Parede de Tijolos	Lápis sobre impressão	Prateleira	Bom estado de conservação		2015 Desenho
1107	Base 12 - Base 9	Grafite e acrílica sobre tela	Prateleira	Bom estado de conservação		2012 Pintura
1108	Geometria Íntima - "Quem conta 1 ponto, aumenta 1 cor"	Grafite e acrílica sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2011 Pintura
1109	Sem título	Bordado em tecido	Prateleira	Bom estado de conservação	Sem data	Bordado
1110	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2009 Desenho
1111	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação	Sem data	Desenho
1112	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2008 Desenho
1113	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2008 Desenho
1114	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Prateleira	Bom estado de conservação		2008 Desenho

Planilha com os dados coletados na fase de arrolamento

⁵ DA SILVA, Camila A. *Esquema de metadados para descrição de obras de arte em museus brasileiros: uma proposta*. Tese (Doutorado em ciência da Informação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.



Observou-se que, para construir o conjunto da obra artística e documental, isto é, compreender um todo, o que inclui decisões sobre como esse conjunto deveria ser ordenado e sobre quais objetos deveriam ou não integrar o acervo, seria preciso reordenar os itens, relacionando-os entre si a partir do estabelecimento de critérios baseados nos objetivos do projeto de catalogação. Como afirma Mônica Zielinsky, a catalogação “não é a disposição de obras de um artista em uma simples lista sequencial”. Trata-se, isto sim, de uma atividade que “exige permanentes tomadas de posição durante seu processo”⁶.

No entanto, também se percebeu que essa construção e articulação do todo não se trata de algo que poderia ser simplesmente imputado ao conjunto de obras particulares. No caso específico do acervo da Gisela há duas especificidades que se interligam e geram questionamentos às tentativas de ordenamento e classificação: o projeto de catalogação, realizado por nós, busca constituir um *acervo de arte*, tendo pretensão pública e tipologia específica; e, originariamente, tratava-se de um *acervo pessoal*, com uma organização prévia e particular.

• ACERVO DE ARTE

Primeiramente, trata-se de um *acervo de arte*. Isso implica que as decisões tomadas, sobre unidades e agrupamentos, determinam o conjunto de uma obra artística. É isso que vou abordar na sequência.

Após o primeiro levantamento geral das obras, nós tentamos gerar uma reordenação dos objetos a partir de categorias tradicionais artísticas, sugerindo uma divisão em pintura, desenho, gravura e objeto tridimensional. Iniciamos pela gravura, dado que essa técnica se trata fundamentalmente de uma impressão, o que é mais facilmente identificável como categoria artística tradicional. Mesmo nesse caso, já surgiram questionamentos, decorrentes de particularidades dos trabalhos. A artista, por exemplo, realizava por vezes uma impressão, alterava a matriz, e produzia novas impressões. Além disso, em alguns casos, ela assinava em lugares distintos, de modo que, mesmo que se tratasse da mesma matriz impressa, a disposição da mancha era distinta. Assim, surgiram algumas perguntas: a gravura é considerada

⁶ ZIELINSKY, op. cit.

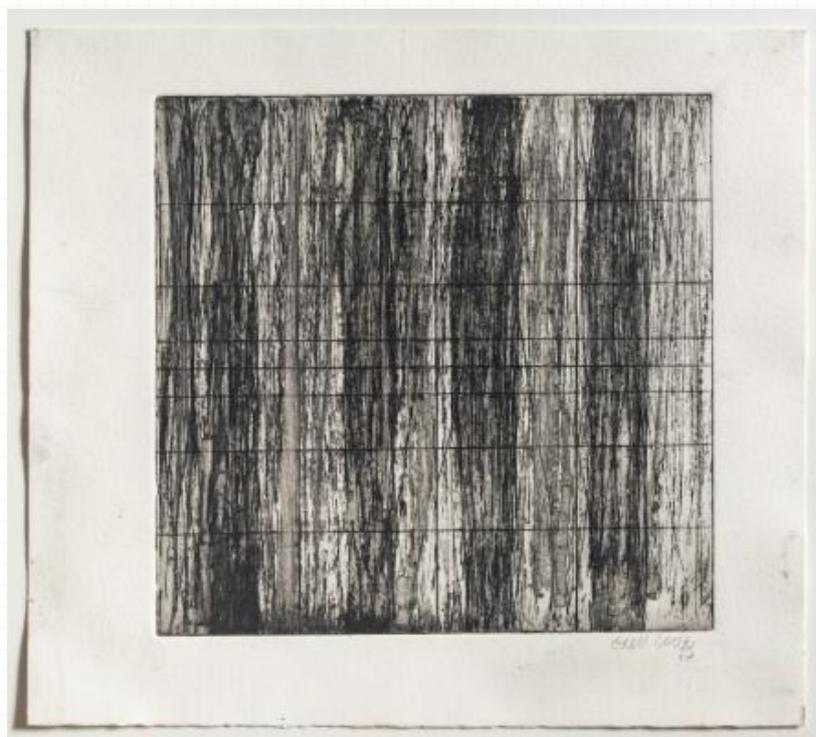
gravura pela matriz ou impressão? Se a artista altera a impressão ou altera a matriz, podemos considerar como variações de um mesmo trabalho? Precisamos catalogar a matriz ou apenas conservá-la? E o que caracteriza uma gravura finalizada ou um estudo — valorizamos mais o que está assinado?

Sobre as gravuras, chegamos, no início, em alguns critérios de decisão: (1) pertencerão às mesmas fichas catalográficas (e, portanto, ao mesmo código de acervo) as gravuras editadas juntamente com seus estudos (não assinados) e suas provas de artista, de estado e de cor; (2) as gravuras únicas são aquelas em que não há correspondência com as gravuras editadas ou em que há correspondência, mas as imagens foram assinadas e impressas em sentidos diferentes; (3) também pertencerão às mesmas fichas catalográficas gravuras que possuem correspondência com uma gravura assinada, mas não estão especificadas enquanto prova e não estão assinadas; (4) correspondências entre obras, feitas pela equipe de catalogação, serão indicadas nas observações das fichas catalográficas.

As duas gravuras abaixo, por exemplo, são obras oriundas de uma mesma matriz. Apesar disso, a primeira delas foi considerada dentro de uma série de quinze gravuras editadas; já a segunda foi considerada única, e não como um estudo das versões anteriores, por estar assinada em local distinto, sem constar indicação de que se trata de uma prova de artista, de estado ou de cor. Em 2021, lançamos a primeira parte da catalogação, correspondente às gravuras, em uma *live* de lançamento do *site* do projeto. A atividade foi mediada por Gabriela Motta.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 2002 | Gravura em metal, 36,3 x 40 cm | Edição: 15/15 |
Fabio Del Re



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 2002 | Gravura em metal, 25,1 x 27,7 | Edição única |
Fotografia: Fabio Del Re

Gravuras

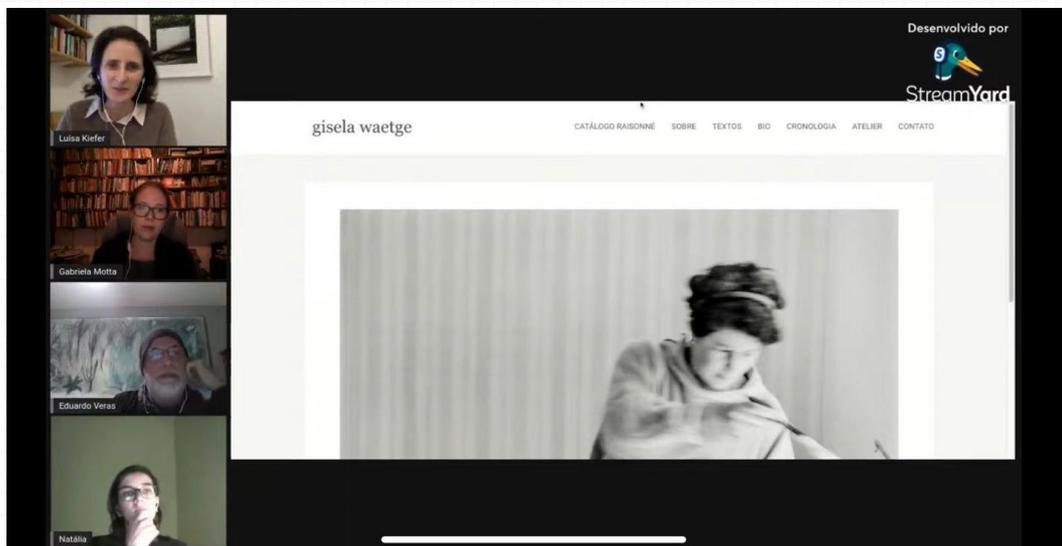
O corpo de trabalhos aqui apresentado corresponde ao total de gravuras produzidas por Gisela Waetge ao longo de sua trajetória. Sua aproximação e experiências com o campo da gravura podem ser divididas em dois principais momentos.

O primeiro, entre 2001 e 2002, é marcado pela participação da artista em um curso de gravura oferecido pelo artista Eduardo Haesbaert, na antiga sede da Fundação Iberê Camargo. Esse momento foi caracterizado por uma extensa experimentação, resultando em gravuras que entendemos serem de tiragem única.

Um segundo momento, entre 2010 e 2013, se dá com a participação de Gisela no Programa de Residência, no Atelier de Gravura da Fundação Iberê Camargo, e com sua exposição individual *base 12 – base 9*, no Museu do Trabalho, ocasião em que realizou uma gravura para o consórcio do museu. Em ambas as instituições, Gisela produziu obras com tiragens limitadas.

Para fins de organização e sistematização do acervo, decidiu-se que: (1) pertencerão às mesmas fichas catalográficas (e, portanto, ao mesmo código de acervo) as gravuras editadas juntamente com seus estudos (não assinados) e suas provas de artista, de estado e de cor; (2) as gravuras únicas são aquelas em que não há correspondência com as gravuras editadas ou em que há correspondência, mas as imagens foram impressas em sentidos diferentes; (3) também pertencerão às mesmas fichas catalográficas gravuras que possuem correspondência com uma gravura assinada, mas não estão especificadas enquanto prova e não estão assinadas; (4) correspondências entre obras, feitas pela equipe de catalogação, estão indicadas nas observações.

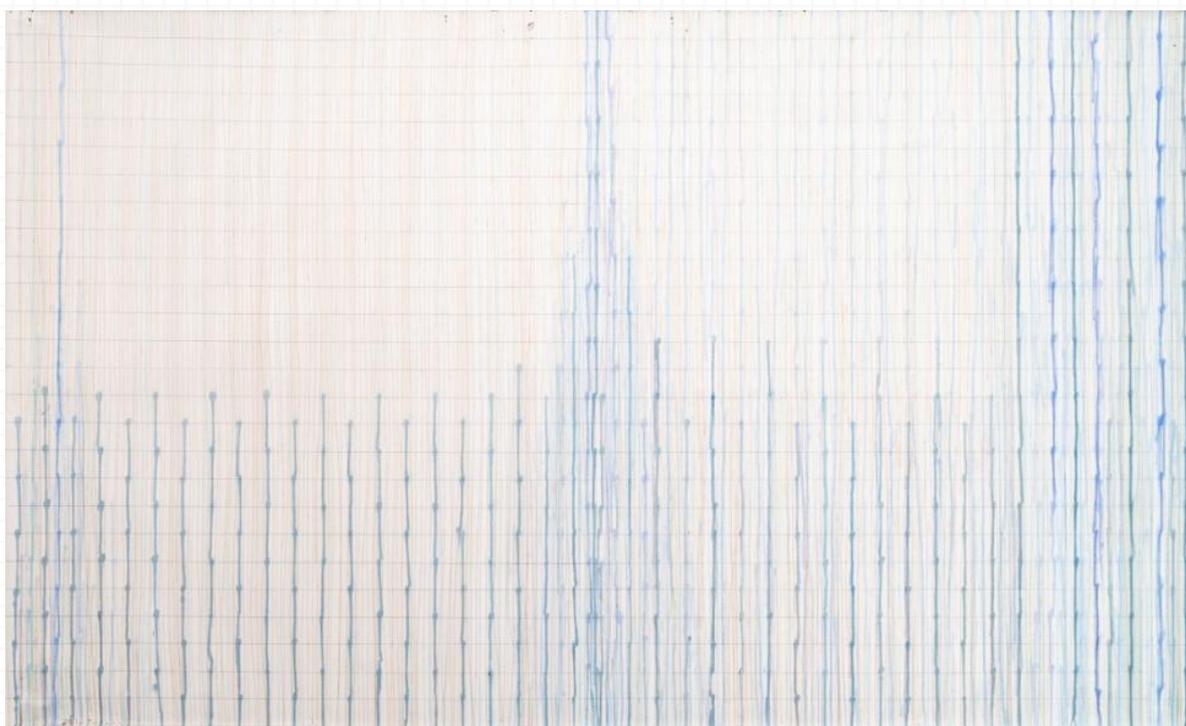
Buscar por título Categorias Datas Técnicas



No entanto, ao adentrarmos as demais categorias, a tentativa de categorização pelos gêneros tradicionais passou a ser indagada pelos trabalhos. O trabalho de Gisela é difícil de conceituar em termos de desenho, pintura ou escultura. Ainda que apenas considerando seu aspecto objetual e visual, somos levados a

questionar: o desenho estaria na linha e estruturação do espaço? A pintura nos campos de cor, na tinta empregada? O suporte é importante para definir o que é pintura, desenho ou escultura?

Nas obras abaixo, por exemplo, provenientes das séries *Receptáculu* (2005) e *Tramas escorridas* (2007), como considerar se são desenhos ou pinturas? Por um lado, poderíamos realizar uma divisão a partir do suporte. Nesse caso, a primeira série se enquadraria como pintura, dado que é sobre tela, enquanto a segunda, considerando que é sobre papel, seria desenho. Mas em ambos os casos há uma trama em grafite, estruturando o espaço, que é posta em relação com a acrílica, em observância aos mesmos efeitos escorridos da pigmentação. Desse modo, fazermos delimitações baseadas apenas no suporte parece questionável, dado que os elementos compositivos das duas obras são correspondentes.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [Série *Receptaculu*], 2005| Acrílica e grafite sobre tela, 117 x 378 cm | Fotografia: Fabio Del Re



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Tramas escorridas*, 2007 | Acrílica e grafite sobre papel, 144 x 180 cm | Fotografia: Fabio Del Re

Por outro lado, como realizar aquela diferenciação inicial entre objetos tridimensionais e pinturas? No próximo capítulo, será observado que ocorre uma passagem, no trabalho de Gisela, das estruturas tridimensionais, realizadas inicialmente em madeira e depois em arame, para a bidimensionalidade do papel. Porém, os trabalhos que se dão nesse período, como é o caso da obra sem título abaixo, contêm ambos aspectos. Eles possuem tanto a tridimensionalidade da trama em arame, quanto parecem migrar para o plano do papel. Ao mesmo tempo, caso observarmos o aspecto expressivo da acrílica depositada, poderíamos igualmente sugerir que se tratam de pinturas.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1990 | Acrílica sobre colagem de papéis e arame, 175 x 173 cm | Fotografia: Fabio Del Re

Além disso, caso optemos pela divisão pelas categorias tradicionais, como seria possível determinar o que integra o conjunto da obra da artista? Comentei anteriormente sobre a existência de inúmeros desenhos de juventude, dispostos em pastas coloridas. Eles totalizavam quase um terço dos trabalhos inicialmente localizados e inventariados. No entanto, podemos questionar de que modo eles devem ser incluídos e divulgados. Eles não poderiam gerar uma ideia enganosa do todo, sobretudo considerando a quantidade?

Por exemplo, o trabalho abaixo, realizado em 1972, que estava contido naquelas dezenas de pastas, parece desconectado do que a artista passou a realizar na década de 80, contexto no qual ela passou a estudar pintura, frequentar cursos e participar de atividades no campo artístico. Os trabalhos que começaram a ser realizados na década de 80, apesar de inicialmente figurativos, como *Exercícios de*

figura H (1985), parecem germinais das pesquisas que despontariam a partir dessa década, envolvendo sobrecolagem de papéis kraft e pigmentos de cores expressivas — os quais serão melhor abordados no capítulo seguinte. No entanto, os desenhos da década de 70 parecem destoar desse desenvolvimento. Assim, inicialmente decidimos agrupar esses trabalhos sob a categoria “trabalhos de formação”, compreendendo que seriam anteriores ao início de uma pesquisa artística mais robusta e intencional.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Exercícios de figura H*, 1985 |
Acrílica sobre papel pardo, 152,5 x 93 cm



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1972 | Esferográfica sobre papel, 30,5 x 23 cm



Mapoteca contendo os trabalhos inicialmente reagrupados pela categoria “Trabalhos de formação”

E o que fazer com trabalhos que não ocupam categorias artísticas tradicionais? Por exemplo, os trabalhos em *patchwork* e *quilting* devem ser

considerados artísticos? Nesse caso, criamos uma categoria à parte para aloca-los? Nesse caso, aliás, levantam-se questões sobre a finalidade desses objetos e sobre autoria. Abaixo, por exemplo, temos dois exemplos dos trabalhos em tecido realizados pela artista. O primeiro deles utiliza de formas geométricas e da trama, que são características do trabalho dela. Inclusive, é interessante observar que o trabalho é intitulado e assinado. O segundo trata-se de um lençol que foi realizado para comércio em feiras de artesanato. Há alguns casos nos quais os *patchwork* foram assinados em conjunto com a mãe da artista, Isolda Waetge.

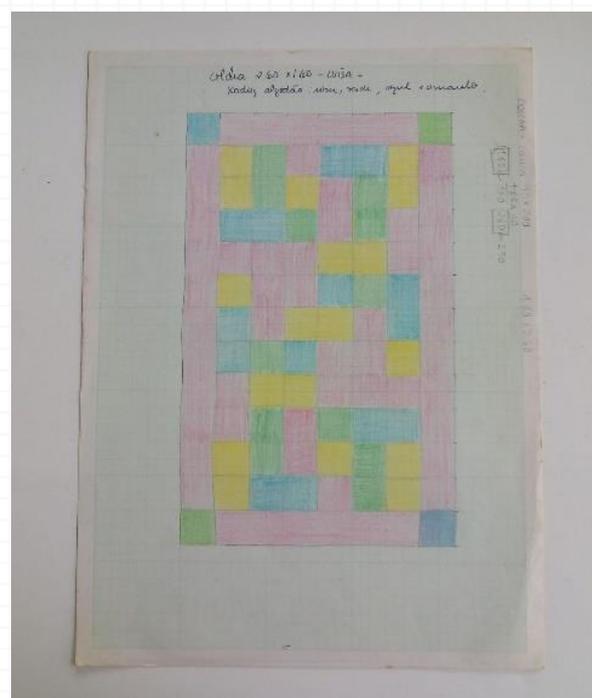
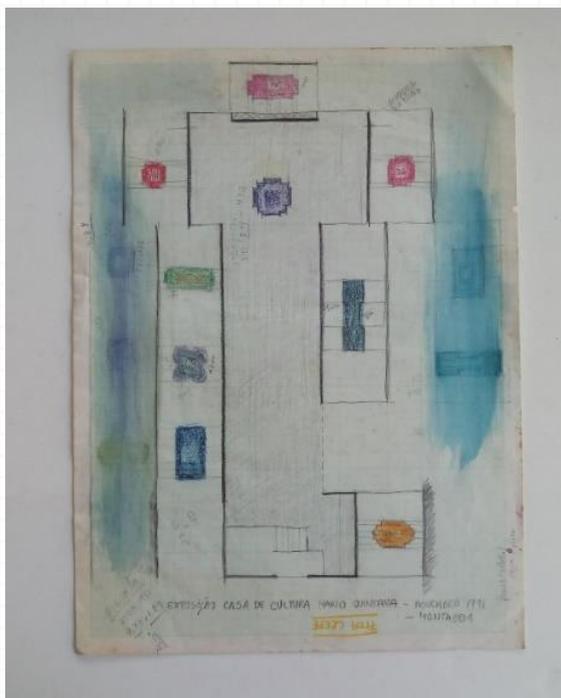


Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Ampulhetas*, 2001 | Patchwork, 99 x 101 cm

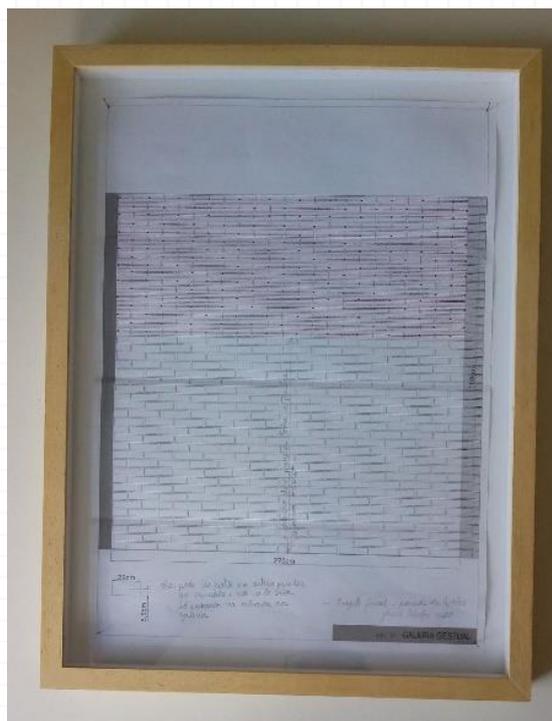


Lençol realizado pela artista para comercialização em feiras de artesanato, sem data ou título

E os projetos? Imiscuídos entre os desenhos, encontramos, por exemplo, dois projetos, um de colcha e um de exposições. Podemos observar abaixo como ambos contêm características geométricas, que poderiam ser relacionadas com os trabalhos artísticos de Gisela. Além disso, na pequena sala onde estavam as pinturas, havia um projeto de intervenção artística, realizado para a exposição “Ocupando Lucas, 21”, realizada na Galeria Gestual, em 2015. Esses objetos pareciam integrar o acervo artístico. No entanto, no arquivo com os documentos também constavam projetos expositivos ou de obras. Como considerar, então, esses objetos? Realocá-los para os documentos ou criar uma categoria à parte?



À esquerda, projeto de exposição, para a Casa de Cultura Mário Quintana, em 1991. Provavelmente a exposição intitulada “Gisela Waetge: Pinturas”. À direita, projeto de colcha, sem data.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Projeto final — Parede de Tijolos*, 2015 | Lápis sobre impressão, 47 x 35,5 cm

Observei as várias dificuldades encontradas nas tentativas de classificar o trabalho de Waetge dentro das categorias artísticas tradicionais. Mas, se optarmos por não fazer uma categorização dos objetos desse modo, que tipo de critérios de divisão deveríamos usar? Faria sentido, por exemplo, uma divisão estilística, no sentido de uma análise dos trabalhos a partir de sua relação com vertentes e tendências artísticas do período em que a artista esteve em atuação? Seria melhor observarmos algum tipo de desenvolvimento na produção de Gisela?

De todo modo, antes de retomar essas questões, gostaria de comentar um outro ponto que gera interrogações às tentativas de ordenação e classificação: trata-se de um acervo pessoal.

- ACERVO PESSOAL

No caso particular da catalogação dos trabalhos de Gisela, estamos lidando com a articulação de um material artístico que já se encontrava previamente, em certo sentido, ordenado pela artista, como demonstrei na descrição do ateliê que introduz este capítulo. Como afirma Cox, sobre arquivos pessoais, eles possuem uma

estrutura e um propósito inerentes, como qualquer outra forma de sistema arquivístico”⁷ e revelam a “função do indivíduo como seu próprio arquivista”⁸. Há um tipo de ordem que é intrínseca à própria guarda e existência do arquivo pessoal como tal, o que aponta para um inconsciente arquivístico. A disposição dos documentos e objetos, a maneira como se apresentam em determinado espaço, revela sobre os desejos de guarda do indivíduo que os mantem. Essa ideia pode ser desdobrada para o caso de um acervo artístico e o artista que o produz.

Gisela aparentemente havia deixado uma sugestão, numa descrição de obra, e numa divisão prévia na mapoteca, de que ela entende, sobre alguns de seus trabalhos desde a década de 2000, como “desenho/pintura”. Este fato aponta para uma indiferenciação entre essas categorias tradicionais. Além disso, como mencionado, aparentemente a disposição dos trabalhos de juventude em caixas e pastas separadas das demais obras, bem como é o caso dos trabalhos em *patchwork*, separados em uma estante, leva-nos a perguntar se esses trabalhos eram considerados integrantes, para Gisela, de sua prática artística. Também comentei sobre a disposição de alguns projetos dentro do acervo artístico e outros no documental.

Fatos como esses geram questionamentos para nossas tentativas de ordenação: será sempre preciso levar em conta essas condições prévias da criadora? Muitas delas não poderiam resultar de um mero acaso ou de uma compreensão errônea da nossa parte? Além disso, como afirma Richard Cox, em relação aos arquivos pessoais, “A forma com que esses documentos são expostos fornece um importante contexto de sentido para eles”.⁹ Assim, “se esses documentos forem retirados desse contexto [...], não seria o caso de afirmar que eles podem perder parte de seu importante significado?”.¹⁰ Desse modo, transpondo para o caso do acervo pessoal de Gisela, seria importante se manter essa disposição física original gerada pela artista?

⁷ COX, Richard. *Arquivos pessoais: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ COX, op. cit., p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

Outra discussão, implicada na questão de se tratar de um acervo pessoal, é que ali encontramos objetos e escritos de ordem íntima. Arte e vida se imiscuem, de modo que surgem discussões sobre o que deve ou não vir a público. Nos escritos pessoais, pergunta-se, por exemplo: quais partes seriam de interesse para a catalogação? Elas devem ser tornadas públicas?

Isso também diz respeito a como consideramos esses objetos. Como Benjamin afirma, há essas “regiões fronteiriças”¹¹ em toda coleção, referindo-se aos álbuns de figurinhas que sua mãe lhe deu, quando criança, e que estavam misturados com seus livros. A esse respeito, mesmo nos objetos artísticos essas questões aparecem: será que o desenho dos filhos precisaria ser incluído no todo, no conjunto do que é catalogado?

QUESTÕES DISCURSIVAS E REFLEXIVAS

O ponto é que, em ambos casos de questionamentos gerados às tentativas de classificação e ordenamento — os que decorrem do fato de estarmos lidando com um acervo artístico e os que são engendrados pelos pré-ordenamentos da artista —, para tomarmos as decisões há a necessidade de nos voltarmos para deliberações que envolvem decisões sobre arte. Ou seja, na construção de um acervo artístico e pessoal, e dadas estas especificidades, as ações de classificação e ordenamento que poderiam ser entendidas como apenas práticas ou técnicas envolvem, na realidade, discussões sobre o estatuto artístico dos objetos e decisões classificatórias que dizem respeito a concepções de arte subjacentes a esses processos.

Para observar isso, é importante dimensionar o aspecto discursivo do acervo artístico. Para isso, podemos remontar à discursividade que passou a ser observada na noção de arquivo, a partir da década de 70. Michel Foucault, por exemplo, vai introduzir uma noção não literal de arquivo, não mais relativa à “massa documental” produzida por dada sociedade, a “todos os textos que uma cultura guardou em seu

¹¹ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In.: *Rua de mão única*. Editora brasiliense, 1987.

poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida”.¹² Ele irá introduzir uma noção imaterial (de certa maneira, metafórica) de arquivo, enquanto sistema discursivo e regulatório — “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” —, a partir do qual os enunciados emergem enquanto acontecimentos e são conservados como tal a partir de regularidades e regras.

Essa diferenciação entre o arquivo visto em um sentido literal, em contraposição a uma ideia discursiva de arquivo, enquanto lei, também será analisada por outro texto canônico, de Derrida, em que ele reflete sobre questões de arquivo em relação à psicanálise e o aparelho psíquico. Aqui, o aspecto estruturante do arquivo envolve dois princípios de ordem: uma de começo e uma de comando. Isso significa que o arquivo opera tanto a partir de um princípio de domiciliação, no qual identificamos sua função topo-nomológica — isto é, é um lugar no qual e a partir do qual a lei é instituída e preservada —, como também um princípio de consignação, que indica que essa lei é armazenada e instituída segundo princípios internos de reunião de signos, como unificação, identificação, classificação. É o que garante que o arquivo não tenha dissociação, heterogeneidade entre seus elementos constituintes.¹³

No caso da abordagem de um acervo artístico, essa questão discursiva do arquivo pode ser desdobrada. O acervo não é apenas um local de guarda de obras, mas também um local que, a partir de princípios internos de classificação, identificação e organização, determina um conteúdo artístico daquilo que é acervado. O modo de dar a ver as obras, as escolhas de suas justaposições e conexões que ali têm lugar enfatizam determinadas leituras sobre o que é arte e sobre o que ela pode ser. Um acervo não só preserva e guarda arte, como também determina um conteúdo artístico daquilo que é acervado, gera concepções sobre arte.

Ana Maria Magalhães, uma das responsáveis pelo projeto de reavaliação crítica da catalogação geral das obras do acervo do MAC-USP, de 2008, exemplifica

¹² FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 146.

¹³ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. RJ: Relume Dumará, 2001, p. 29

o modo como as metodologias empregadas e as classificações escolhidas envolvem ou — e isto é importante neste trabalho — *revelam* concepções de arte por elas assumidas. Para ela, os métodos empregados numa catalogação, ainda que aparentemente descritivos, como seria o caso do campo “técnica” em fichas catalográficas, utilizam noções específicas e escolhas conceituais, pois “a designação daquilo que se descreve implica necessariamente a conceituação”¹⁴.

Assim, por exemplo, decidir por uma classificação em termos estilísticos ou a partir de categorias como pintura, escultura, desenho e objetos tridimensionais, pode não representar apenas uma decisão técnica, podendo dar a ver, por exemplo, uma escolha de leitura formalista dos objetos. Para citar exemplos dessa compreensão, autores pós-modernos como Rosalind Krauss¹⁵ e Douglas Crimp¹⁶ apontaram como as alterações nas concepções das categorias de pintura e escultura, após a década de 60, envolvem mudanças em determinada estrutura lógica ou epistemologia da arte que eles associam com a modernidade artística.

Para Krauss, a escultura, na modernidade, ao incorporar a base e se tornar móvel, autorreferencial, teria se tornado uma categoria negativa da condição de monumento. Enquanto tal, seria a soma da “não-paisagem” com a “não-arquitetura”. No entanto, a pós-modernidade recolocaria uma positividade na categoria, a partir de uma expansão lógica que inverte os dois polos negativos. Com isso, a escultura sairia do domínio modernista de separação e pureza dos meios, e se mesclaria com os campos da arquitetura e paisagem.

Crimp, por sua vez, entende que a fotografia, ao adentrar o domínio da pintura, a partir, sobretudo, das reproduções em *silk-screen* que Robert Rauschenberg (1925 – 2008) passou a incorporar no plano pictórico, contaminou “a pureza de categorias” do modernismo, ao destituí-las de sua “autonomia e idealismo” e retomar “as incursões do mundo”.¹⁷ A partir disso, mina-se o aspecto autorreferencial modernista, no qual a pintura, desde pelo menos Édouard Monet (1832 – 1883), seria

¹⁴ MAGALHÃES, Ana. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. In.: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana G. (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2014. p. 39

¹⁵ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea, Puc-Rio, 1984, n. 1, pp. 87-93.

¹⁶ CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

¹⁷ *Ibid.*, p.71.

percebida ao se voltar para sua própria história e dinâmicas internas. Agora, impunha-se uma descontinuidade.

Outra questão, que aponta para essa relação entre categorias e concepções artísticas, presente em ambos autores, é a afirmação de que as novas práticas artísticas, as quais viriam a contaminar e minar as categorias tradicionais, foram inicialmente alocadas dentro das mesmas lógicas modernas para serem incluídas e compreendidas dentro de um sistema discursivo da arte. Assim, por exemplo, as categorias de escultura e pintura tiveram de ser “moldadas, esticadas e torcidas” por uma crítica que ampliou os termos de modo “a ponto de incluir quase tudo”, de modo a contemplar as novas práticas artísticas.¹⁸ A fotografia, por sua vez, para ser aceita dentro do museu, inicialmente teve que se tornar autorreferencial e ser lida de uma perspectiva formalista, tornando-se uma categoria em si, com departamento próprio nos museus de arte moderna.

Se, por um lado, decisões aparentemente técnicas vinculadas à especificidade do acervo artístico, como a divisão por categorias, carregam em si decisões conceituais, noções artísticas; por outro lado, a segunda especificidade, o fato de já haver um pré-ordenamento no acervo de Gisela, também provoca questionamentos e decisões artísticas porque decidir sobre o que levar em conta em relação a essa disposição originária envolve uma compreensão de que ela guardaria ou revelaria sobre os pensamentos da artista, conscientes e inconscientes, acerca de seus processos artísticos, referências e reflexões sobre arte. Essas escolhas implicam escolhas sobre a autoridade do sentido da obra e sobre a função do artista nessa produção de sentido. Pergunta-se, pois: a visão do artista deve ser sempre considerada?

Esse questionamento aparece nas análises dos discursos, em particular em Michel Foucault, que indaga se uma obra poderia se revelar “em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor?”.¹⁹ Em um seminário mais específico sobre o tema, ele vai apontar

¹⁸ KRAUSS, op. cit., p. 129

¹⁹ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. P.27.

justamente para a “função classificatória”²⁰ do autor no discurso. Para ele, a noção de autor cumpre a função de gerar um agrupamento de textos, que podem ser delimitados, excluídos, opostos uns em relação aos outros. Em suma, permite que esse conjunto seja relacionado entre si, indicando relações de “homogeneidade”, “filiação”, “autenticidade de uns pelos outros”, de “explicação recíproca”.

No entanto, esta função não é exercida de maneira universal e não se forma de maneira espontânea, sendo resultado de uma operação que a constrói. Ela serve para indicar que dado conjunto de textos seja recebido de certa maneira e com “certo *status*”²¹, em determinadas cultura e sociedade, de modo que “instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser”. Trata-se, portanto, de “um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”²².

Poderíamos transpor essas reflexões sobre a função do autor na designação de um conjunto de uma obra literária, para o contexto de um acervo artístico. Também neste caso as decisões sobre os conjuntos aos quais se dará o *status* de obra artística e sobre as relações que serão realizadas entre as partes do todo — os trabalhos particulares em relação à constituição da unidade do acervo —, dependem de uma função classificatória da figura do artista no todo. Isto é, de como se entende o papel do artista na produção de sentido dos seus trabalhos.

Lawrence Alloway, por exemplo, vai observar como nem sempre a análise da arte foi realizada considerando como centrais as declarações dos artistas sobre sua própria produção. Ele cita, por exemplo, a crítica de arte formalista, de tradição greenberguiana, na qual as palavras dos artistas não são usadas como evidência, pois as intenções individuais são menos importantes que a preocupação em estabelecer a arte modernista como uma linha evolutiva. Os escritos de artista resistiriam à simplificação histórica, bem como à homogeneização produzida por agrupamentos estilísticos e temáticos, ao “fornecerem um índice de traços e objetivos específicos”, gerando um senso de diversidade²³. Aliás, o interesse pelas

²⁰ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In.: Ditos & Escritos. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Forense Universitária. P. 273

²¹ *Ibid.*, p. 274.

²² *Ibid.*, p. 274.

²³ Alloway, Lawrence. Artists as writers, part one: Inside information. *Artforum*, v. 12, n. 7, 1974.

“informações de dentro”²⁴, fornecidas pelos artistas, deslocaria a importância dada ao aspecto formal da crítica. Não que este passe a ser dispensável, mas a importância conferida ao pensamento dos artistas, à referência às ideias, desloca a formalidade como fonte única e exclusiva de valor.

Assim, por um lado, os objetos artísticos questionam a catalogação, dando a ver, por trás de deliberações aparentemente técnicas, decisões sobre o estatuto artístico dos objetos e contenedoras de concepções de arte. No entanto, por outro lado, a partir dos desafios aos processos classificatórios, gerados pelo que é acervado, também podemos observar que a catalogação não é só um processo discursivo, pois suas práticas são alteradas e pensadas em relação aos objetos artísticos.

Elisa Noronha, ao abordar processos mais amplos de musealização, afirma que eles não são apenas reiteradores de normas e convenções, mas também reflexivos, ou seja, afirmam-se e se reinventam a partir dos seus próprios processos de conservação, acervamento, exposição, etc. Estes envolvem a relação com o objeto que, no caso da arte contemporânea, desafia o museu a “desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar”, “a criar novos conceitos e categorias”, a se confrontar com seus discursos e representações²⁵. Os processos museológicos incluem questões de colecionismo e conservação, de modo que pode-se transpor essa ideia de reflexividade para o caso da constituição do acervo artístico aqui em análise.

É também nesse sentido de mudança e reflexão em relação aos processos de catalogação e acervo que Ana Maria Magalhães afirmou que, para gerar um todo que incluía as práticas contemporâneas no acervo do MAC-USP em relação às modernas, não se trata apenas de incorporar novos termos que deem conta das novas práticas, mas, isto, sim, de “renomeá-los, discutir noções aparentemente

²⁴ No original, *inside information*.

²⁵ NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. In: Revista MIDAS [Online], n. 3, 2014, p. 1-15.

consolidadas de autoria e técnica ou ainda refletir sobre os itens a priorizar na apresentação da informação”.²⁶

Na mesma linha, Cristina Freire, que estuda os trabalhos de arte conceitual no mesmo acervo, afirma que eles geram reflexões que reveem “os paradigmas com os quais o museu opera”,²⁷ questionando “o próprio conceito de arte através do qual o museu justifica e funda suas práticas”.²⁸ Ela discute o impacto da arte conceitual em questões de catalogação e preservação, que figuram como etapas dos processos de musealização, afirmando, por exemplo, que “a catalogação e a preservação devem ser revistas em face das proposições conceituais: o vocabulário clássico que define as categorias como pintura, desenho, gravura deve ser reformulado; novos termos surgem para definir as poéticas”²⁹.

• RELAÇÃO ENTRE OBRAS, DOCUMENTOS E ESCRITOS

No caso do processo de catalogação da obra de Gisela Waetge, observa-se a existência de uma questão que nos leva a refletir tanto sobre essas mudanças das práticas de catalogação a partir dos objetos artísticos contemporâneos, quanto sobre as noções artísticas e compreensões desses objetos implicadas nessas práticas: para resolver os impasses apresentados inicialmente, foi necessário relacionar os objetos com a documentação presente no acervo. Nós realizamos uma extensiva organização, com fichamentos, dos documentos presentes no acervo, que, conforme já mencionado, já estavam previamente organizados, de modo mais ou menos cronológico; também foram fichados os escritos da artista.

Para além da observância às discussões já indicadas pelos objetos em si e sua disposição prévia, já citadas, foi também preciso observar a coexistência desses objetos com as diversas leituras presentes nos escritos pessoais da artista, além dos

²⁶ Magalhães, Ana. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. In.: Beiguelman, Giselle; Magalhaes, Ana G. (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2014. P.38

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 42.

muitos documentos contendo, entre outras coisas, clipagens e demais textos que contêm a recepção crítica da sua obra. Foi preciso observar os objetos em termos de concepção da artista e também sobre como eles foram recebidos pela crítica e institucionalmente.

A necessidade de um projeto de catalogação “inter-relacionar documentos e obras”³⁰ é afirmada, por exemplo, por Zielinsky, responsável pela catalogação da obra de Iberê Camargo, durante o processo de catalogação da obra do artista gaúcho. Trata-se de um artista que contribuiu para a modernização das práticas artísticas no meio artístico sul-rio-grandense. Nesse caso, foi possível a realização de divisões por categorias, de modo que o processo resultou em uma primeira publicação, contendo a catalogação de gravuras do artista³¹. Aqui, portanto, também houve a necessidade de correlacionar obras e documentos. No entanto, o que desejo apontar é que, no caso da catalogação de trabalhos contemporâneos, como os do acervo artístico de Gisela Waetge, a relação dos objetos com a documentação parece apontar não apenas para uma necessidade prática ou técnica de catalogação, mas também para os entendimentos e as compreensões da arte contemporânea.

• O QUE SE PRESERVA?

A partir de um questionamento de Suely Rolnik, podemos pensar que, em acervos de arte, estaríamos lidando não apenas com documentos e objetos, mas também com um “inventário de poéticas”³². A necessidade de articular as obras com documentos e escritos tem a ver com um endereçamento da prática catalográfica à *poética* da artista. E isso indica ser bem mais profundo do que uma escolha prática.

³⁰ ZIELISNKY, Mônica. História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória. In.: CAVALCANTI, Ana M. T.; DE OLIVEIRA, Emerson D. G.; COUTO, M. F.; MALTA, M. (orgs.). Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte, 32., 2012, Brasília. Direções e sentidos da História da Arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. p.1154.

³¹ ZIELINSKY, Mônica. Iberê Camargo: Catálogo Raisonné. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³² ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50817>

Segundo Fiz, desde as experiências conceituais — que deslocaram o núcleo da obra, do objeto físico para a poética e teoria, e nas quais importam mais os processos formativos e artísticos da constituição do que a obra realizada —,³³ não se preserva ou cataloga apenas o objeto, no sentido físico, mas também o objeto enquanto uma espécie de documento de um “estado de reflexão estética do seu autor” ou de uma “tendência”³⁴, numa concepção sempre dinâmica da arte. Assim, tão fundamental quanto preservar a obra concreta passa a ser também conservar os “conceitos teóricos anteriores a ela, seus pressupostos produtivos e receptivos”³⁵.

Cristina Freire, também nesse sentido, afirma que, no caso dos trabalhos de arte conceitual, objetos que são por vezes imateriais ou apenas registros da obra, a compreensão da preservação dos museus deveria ser repensada. Nesse caso, ela não implica apenas na “perenidade” em um sentido físico, mas também, e fundamentalmente, “dar inteligibilidade”³⁶ às obras, ou seja, preservar seu significado, compartilhar “seus propósitos simbólicos e conceituais”.

Também Ana Magalhães, ao se defrontar com o acervo contemporânea, comenta a importância do que chama de “tratamento arquivístico da obra”, ou seja, a reconstrução do “seu contexto e das suas várias camadas históricas de recepção e interpretação”³⁷. Para ela, os dados contextuais, como circulação, recepção e exposição não integram as fichas catalográficas apenas como “dados”; eles nos levam a refletir sobre quais são os aspectos que devemos ressaltar na produção do artista e quais são suas obras emblemáticas, formando “uma constelação através da qual acessamos o conjunto de sua obra”.³⁸ Na mesma linha, Christophe Chérix comenta que um museu contemporâneo — e, aqui, podemos pensar no processo de catalogação contemporâneo — “para além de ser um conservatório de técnicas e meios, deve também testemunhar as conexões específicas que os trabalhos de arte têm com o mundo no tempo de sua criação”.³⁹

³³ Fiz, Simón Marchán. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

³⁴ *Ibid.*, p. 13. O termo “tendência” é usado por ele para evitar a divisão estilística.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ FREIRE, op. cit., p.41.

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ CHERIX, Christophe. *Breaking Down Categories: Print Rooms, Drawing Departments, and the Museum*. In.: ALTSHULER, Bruce (ed.). *Collecting the New*. Reino Unido: Princeton University Press, 2005, p. 60. Tradução minha.

É nesse sentido que a questão discutida anteriormente, sobre a perspectiva do artista sobre suas próprias obras, sobre seus escritos, sobre a maneira como nos legou seu trabalho — o acervo originariamente pessoal de Gisela, sua disposição — ganham importância classificatória e decisória, conforme citação já mencionada de Foucault, sobre o *status* artístico de determinado conjunto. A relevância, por exemplo, que adquirem os escritos de artistas na contemporaneidade é mencionada, como vimos, por Lawrence Alloway, mas também por Cecília Cotrim e Glória Ferreira. As autoras apontam para o fato de que o pensamento dos artistas sobre sua própria produção se torna quase um “instrumento interdependente à gênese da obra”.⁴⁰

Também textos que discorrem sobre a conservação e restauração da arte contemporânea podem ser interessantes, nesse sentido, pois apontam para a importância da “intenção do artista” e do diálogo com os artistas nas decisões sobre a necessidade de alteração de trabalhos em determinados casos. Glenn Wharton, por exemplo, discute sobre o que fazer quando há conflitos entre a visão do artista sobre a própria obra e as doutrinas ou éticas de preservação.⁴¹ Ele cita os trabalhos realizados deliberadamente para se deteriorarem. Além disso, a utilização de materiais efêmeros e instáveis podem comunicar significados simbólicos e intenções experimentais. Humberto Carvalho também comenta sobre situações similares, no caso de proposições artísticas efêmeras, como ações ou intervenções. Nesses casos, os elementos que se podem conservar e restaurar não podem ser a obra em si mesma, mas apenas índices da imagem ou proposição da obra.⁴²

Ambos autores sugerem que, diante desses impasses, decisões sobre alterações e restaurações devem ser feitas tendo em vista a manutenção dos “significados autênticos”⁴³ e que, por vezes, intervenções que desafiam a ética de conservação de manutenção de uma aparência original devem ser feitas e são justificáveis. Assim, por exemplo, Wharton comenta a existência de casos nos quais

⁴⁰ COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 10

⁴¹ WHARTON, Glenn. *The Challenges of Conserving Contemporary Art*. In.: ALTSHULER, Bruce (ed.). *Collecting the New*. Reino Unido: Princeton University Press, 2005.

⁴² DE CARVALHO, Humberto F. *Uma metodologia de conservação e restauro para arte contemporânea*. In.: FREIRE, Cristina (orgs.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2015.

⁴³ *Ibid*, p. 20.

preservar não envolve a conservação do objeto em si necessariamente, mas, no caso de artistas que deliberadamente buscam deterioração, arquivar materiais secundários que registrem e documentem a morte dos materiais originais. Portanto, esses exemplos de restauradores demonstram, também nesse campo de estudo sobre arte contemporânea, uma necessidade de endereçamento à poética, aos aspectos conceituais veiculados pelas obras, que indicam tipos de preservação mais adequados.

Assim, a necessidade, observada na construção do acervo de Gisela Waetge, de endereçamento à poética individualizada, de contextualizar os objetos artísticos e relacioná-los a documentos que ajudem a entender seu desenvolvimento e sua recepção, aponta para algumas compreensões de arte contemporânea. Por um lado, os objetos aparecem como veiculadores de elementos conceituais. Essa descentralização do visual/objetual para o poético demonstra um deslocamento da possibilidade de organização e classificação a partir dos meios artísticos tradicionais, já que o desenvolvimento conceitual pode ser veiculado através de inúmeras práticas e mídias artísticas.

Por outro lado, o objeto artístico contemporâneo aparece entendido de modo plural e heterogêneo, podendo exigir um amplo escopo de abordagens e possibilidades de compreensão, de modo que é imprescindível observar os aspectos individualizados da poética para conseguir se adquirir alguma forma de sua sistematização. Não podendo mais se vincular a categorizações universais e muito amplas, a prática catalográfica precisa se voltar para procedimentos poéticos que ajudem a compreender os desenvolvimentos e teorizações da produção dentro de suas particularidades, seus contextos e suas relações institucionais.

No próximo capítulo, irei aprofundar este endereçamento à poética de Gisela. Vou construir uma leitura minha, sugerindo uma coerência no desenvolvimento de uma pesquisa artística a partir de um “jogo de opostos” que, transitando entre vários meios, veicula expressividade e conceitualidade. Desse modo, vou elaborar melhor também aquela compreensão conceitual da arte contemporânea mencionada.

QUESTIONAMENTOS E DECISÕES

Iniciei este capítulo afirmando que há questões práticas na constituição do acervo artístico de Gisela Waetge que aparecem em razão das suas especificidades: ele envolve objetos de arte e originalmente é pessoal. Depois, observei que, para resolver essas questões de ordem prática, é preciso tomar decisões que dizem respeito a concepções de arte. Assim, por um lado, os objetos artísticos indagam as decisões classificatórias e ordenadoras, dando a ver discussões artísticas por trás de decisões aparentemente técnicas. Por outro lado, isso também demonstra que o processo não é apenas discursivo, mas igualmente reflexivo, no sentido de que as práticas e noções de arte nelas implicadas são refletidas ou alteradas em relação ao objeto artístico contemporâneo.

No caso do acervo da Gisela Waetge, busquei demonstrar o modo como surgiu a necessidade de se endereçar à poética da artista — de correlacionar os objetos artísticos com documentos de recepção artística e contextualização das obras, além de escritos pessoais e compreensões da artista sobre sua própria obra. Apontei para o fato dessa necessidade não ser exclusivamente prática, mas envolver compreensões conceituais da arte contemporânea, e também noções plurais e heterogêneas de suas práticas. Nesse entendimento, a poética individualizada funciona como elemento sistematizador do *status* artístico de um conjunto de objetos e, podendo ser veiculada através de vários meios e práticas artísticas, estes não são mais necessariamente classificadores por si mesmos.

Assim, até este momento, apontei para a construção do acervo artístico como um diálogo entre discursividade e reflexividade. Podemos pensar nesse processo, por um lado, de modo ativo, produtor de sentidos e leituras sobre os objetos, e, por outro, alterado e pensado a partir das particularidades desses objetos. Gostaria de incluir mais um aspecto importante, ainda não mencionado, para a tomada de decisões na catalogação, e que envolve sua parcela ativa e contextual: as decisões se dão necessariamente em relação aos *objetivos da catalogação* voltados aos *públicos* visados pelo projeto.

Johanna Smit observa que objetos, ao adentrarem um acervo, são imbuídos de um “valor documental”⁴⁴. O significado desses documentos é atribuído conforme “os objetivos institucionais”⁴⁵. Peças e objetos só informam se organizados e contextualizados de acordo com esses objetivos. Por exemplo, uma faca de prata receberá significados e descrições distintas se integrar um museu do crime, um museu da gastronomia ou um museu da ourivesaria. Mônica Zielinsky, ao abordar os processos de acervamento da obra de Iberê Camargo e de Heloisa Schneiders da Silva⁴⁶, comenta que ambos foram realizados em contextos específicos em Porto Alegre: um deles, dentro de uma instituição privada e sem fins lucrativos, e o outro, fora do âmbito institucional, realizado a partir de um esforço dos amigos e da família da artista. Ela aponta o fato de serem contextos determinantes para os diferentes objetivos que assumem esses acervos: precisam ser consideradas as questões de reconhecimento institucional, visibilidade, inserção artística e recursos.

No caso específico do acervo de Gisela Waetge, trata-se de um acervo fora do âmbito institucional e guardado pela família. Os recursos são todos provenientes dos esforços da família. Um dos seus objetivos, desde o início, é certamente dar a ver a contribuição do trabalho da artista para o campo das artes visuais do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o processo do acervo visa expôr a complexidade e o desenvolvimento coerente de um trabalho não amplamente conhecido. Além disso, visa-se a disponibilização e publicização dos trabalhos e do catálogo em um *site*, o que molda o tipo de acesso público ao acervo, por seus diferentes públicos visados. Todas essas questões são fundamentais para a maneira como o acervo será articulado.

Levando-se em conta, portanto, também este aspecto dos objetivos da catalogação, juntamente aos já discutidos aspectos de concepção de arte envolvidos nas decisões, podemos pensar sobre as decisões que ocorrem, ao nos voltarmos à poética da artista, a partir do diálogo entre as obras, documentos e o processo de sua catalogação. Ocorre um constante processo de negociação. Por vezes, é preciso incorporar visões que aparecem nos escritos, documentos e na disposição prévia

⁴⁴ SMIT, Johanna W. A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu. Anais. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. Acesso em: 20 abr. 2024. p. 34.

⁴⁵ *Ibid.*.

⁴⁶ ZIELINSKY, op. cit.

realizada por Gisela. Nesse sentido, há casos que ordenações iniciais, sugeridas por nós, precisam ser abandonadas. Noutra vezes, entretanto, o nosso processo de catalogação impõe limites às visões que surgem sobre a obra, incluindo as da própria artista.

Sobre o primeiro caso, poderia citar o fato de que, ao nos defrontarmos com as obras que questionavam a tentativa de classificação por categorias, nós tivemos que abandonar a divisão pensada inicialmente. Isso se deu também pelo diálogo estabelecido com a documentação e escritos da artista, nos quais aparece tanto uma indefinição em relação à pintura e escultura ou objetos tridimensionais, quanto entre pintura e desenho. São frequentes termos como “pintura-objetos” e “pintura-desenho”.

Quanto aos trabalhos iniciais da artista, tridimensionais, Karin Lambrecht afirma que o trabalho de Gisela “é a pintura ou o objeto, a mancha e o papel juntos fundidos”.⁴⁷ Numa reportagem, fala-se nas “pipas de Gisela Waetge” como “obras lúdicas entre a pintura e o objeto”.⁴⁸ No catálogo de “Quartado”, Heloisa Schneiders da Silva afirma que o trabalho da Gisela está no “limite da pintura e escultura sem intenção de definir categorias mas sim de responder a sua necessidade expressiva [...]”⁴⁹. Em artigo de jornal, afirma-se ser difícil definir suas “pinturas-objetos”.⁵⁰ Também em jornal: “Suas pinturas-objeto são feitas em papel (de qualquer tipo, inclusive os de embrulho) e recebem camadas de tinta de diferentes intensidades, formando borrões. Esta ‘tela’, de diferentes desenhos, recebe uma moldura de arame”.⁵¹

Sobre os trabalhos bidimensionais posteriores, Neiva Bohns, em 2001, fala que Gisela “chegou a uma magnífica síntese entre pintura e desenho”⁵². A artista, tanto na já mencionada indicação prévia nas gavetas da mapoteca, quanto em escritos pessoais, refere-se algumas vezes a “pinturas-desenho”. Por exemplo, em

⁴⁷ LAMBRECHT, Karin. As cores pálidas. In.: *Gisela Waetge: Rudimentos*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988.

⁴⁸ ROELS, Reynaldo. Panorama promissor: Projeto Macunaíma mostra que a nova geração das artes plásticas está num bom caminho. *Jornal do Brasil*, 18 de maio de 1989.

⁴⁹ *QUARTADO*. Porto Alegre, Instituto Goethe, 1990.

⁵⁰ VEIGA, Clarissa B. O talento gaúcho vai à Bienal: dos cinco artistas selecionados, apenas Maria Tomaselli já tinha participado da grande mostra paulista. *Zero Hora*, 17 de abril de 1991.

⁵¹ GAÚCHOS na Bienal: abre amanhã a grande vitrine das artes plásticas. *Zero Hora*, 20 de setembro de 1991.

⁵² BOHNS, Neiva. A regra sensível. Site: Gisela Waetge, 2001.

escrito sobre seus trabalhos durante a I Bienal do Mercosul, em 1997; e em diários de 1996 e de 2010.

Além disso, no diálogo com a documentação, apareceu também a impossibilidade de classificar a obra em termos estilísticos. Foi observado que há referências, feitas pela artista ou pela recepção da obra, de influências da Geração de 80, do concretismo e conceitualismo, as quais serão mencionadas no próximo capítulo, mas essas referências se manifestam numa confluência, como sugerirei mais adiante, não podendo funcionar em um sentido classificatório.

Desse modo, dada a impossibilidade de divisão por categorias tradicionais, decidimos passar a apresentar o trabalho por décadas, o que também se mostra adequado aos objetivos da catalogação de mostrar o desenvolvimento e a coerência da pesquisa poética da artista. A diferenciação não por categorias, mas por décadas, auxilia na questão dos projetos, mencionada no início deste capítulo. Ela possibilita, por exemplo, incluir a proposta de intervenção na Galeria Gestual dentro de produções da década de 2010. No entanto, projetos como o da exposição da Casa de Cultura Mário Quintana, bem como o da colcha, de fato parecem se enquadrar melhor em termos documentais, do que dentro da poética da artista.

A divisão por décadas também ajuda no questionamento gerado em relação aos “trabalhos de formação”, dado que eles ficam anteriores ao período que entendemos como de desenvolvimento inicial e intencional da artista. Além disso, não apenas a disposição desses trabalhos, que estavam separados do restante do acervo, leva-nos a crer que a artista os via como deslocados de suas pesquisas poéticas. Em reportagem de 1997, em entrevista concedida a Eduardo Veras, descobrimos que os trabalhos são anteriores à vinda da artista a Porto Alegre e que ela os considerava como outro momento de sua produção: “Antes disso, ainda em São Paulo, Gisela rabiscava figuras místicas, tipo realismo mágico. ‘Tinha uma influência hippie’, confessa.”⁵³

Quanto às gravuras, única categoria mais facilmente distinguível, a divisão por décadas não gera problemas para o entendimento dessa produção. Na realidade, auxilia no entendimento de um desenvolvimento artístico que leva ao interesse da

⁵³ VERAS, Eduardo. Gisela Waetge expõe obsessão cartesiana. Artista selecionada para a Bienal de Artes Visuais do Mercosul risca quadriculados de até cinco metros. *Zero Hora*. 18 maio 1997.

artista por essa técnica, nos dois períodos que a produziu — um no início da década de 2000 e outro no início da década de 2010. Aliás, é interessante notar que, em inscrição para a Bolsa Iberê Camargo, em 2004, Gisela mencionou que frequentou a oficina de gravura em metal da Fundação Iberê, em 2002, e que, “após passar por esta experiência, descobri que o que mais me fascinava na gravura eram as placas de metal!”. Veremos, no capítulo seguinte, sobre a importância que a referência a suportes industriais e que permitem serialização, assume no trabalho da artista. Assim, para além da necessidade de conservação, a matriz também parece possuir alguma importância em si mesma na investigação poética de Waetge.

Sobre o segundo caso, poderíamos refletir sobre o fato de que a maneira como a artista concebe seu trabalho, bem como sua organização prévia, foram dados fundamentais para as decisões tomadas, dada a importância que o contato com a poética assumiu na compreensão de sua obra artística. No entanto, observa-se que os sentidos da obra não são, nem poderiam ser fornecidos apenas pela visão da artista, esta também sujeita a contextos específicos de compreensão artística.

É por isso que, por exemplo, no caso do *patchwork* e do *quilting*, apesar de talvez a artista ter considerado esta produção separada de sua produção artística — e isto não apenas na disposição prévia, já mencionada, mas também, por exemplo, em seus escritos pessoais ⁵⁴ —, podemos, no processo de catalogação, compreender que esses trabalhos devem ser catalogados e integrar a sua obra artística. Se inicialmente tivemos dúvida disso, de modo que nem havíamos incluído esses objetos dentro do arrolamento inicial, ao observarmos o desenvolvimento da obra de Gisela em termos de décadas, em suas relações poéticas entre acaso/escorridos e trama/projeto/estrutura, acabou ficando muito difícil não observar uma relação muito estreita desse material com a concepção artística da artista como um todo.

Portanto, na construção do acervo de Gisela, pude observar o modo como são operados diálogos entre obras e documentos com decisões classificatórias, que

⁵⁴ Há uma dubiedade nesse sentido. Em escrito pessoal de cerca de 1996, Gisela afirma que vai parar de pintar e “dar minhas aulas de *quilt* que é como eu sei ganhar algum dinheiro”, aparentemente apartando a prática de sua produção artística. Por outro lado, ela também veicula em diversas passagens seu trabalho à trama e à costura. Além disso, como vimos, há vários trabalhos em *patchwork* assinados, o que poderia sugerir que ela os enxerga como produções artísticas.

tanto dão a ver as suas concepções e discursos artísticos — permitindo que sejam produzidas novas camadas de leituras sobre os objetos artísticos —, quanto também alteram ou refletem sobre suas próprias práticas e as concepções de arte nelas implicadas.

Antes de finalizar este capítulo, gostaria de indicar os próximos passos da catalogação. Pretendemos articular obras e documentos nas fichas catalográficas, que ainda estão sendo construídas. Desse modo, serão indicadas, nas descrições das obras, as publicações nas quais os trabalhos apareceram e as exposições que eles integraram. Objetivamos, ainda, disponibilizar as obras no *site*, com suas fichas, criando uma nova divisão, não mais por categorias, mas por décadas, possibilitando a navegação através de metadados como número de tomo, título, data, década, técnica, tiragem/edição, dimensões, coleção, observação, bibliografia e currículo. Observamos agora, também, a necessidade de publicizar documentos e escritos da artista que julgarmos importantes. Na sequência, objetivamos realizar um levantamento e identificação das obras de Gisela que estão em acervo públicos e particulares.

Capítulo II

A TRAMA E O CONTINGENTE:
UMA POÉTICA CONCEITUALIZADA

Para mim a malha ortogonal construída pacientemente com suas várias linhas de intensidades diferentes de cima para baixo num gesto repetitivo é o suporte de todas as minhas ideias. Ela é uma referência à ideia de estrutura e construção. Tem, para mim, muitos significados: a passagem do tempo, uma pulsação, uma respiração, um silêncio profundo, uma busca de ordem impossível de se atingir

GISELA WAETGE, 1996

No primeiro capítulo, tomei a prática da catalogação da obra de Gisela Waetge para demonstrar como a produção de um acervo pessoal e de arte contemporânea contem tanto aspectos discursivos quanto reflexivos. Assim, por um lado, aponte para o fato do acervo envolver concepções de arte e leituras artísticas sobre os trabalhos, a partir de suas tentativas de classificação e deliberações catalográficas. E, por outro lado, demonstrei que as práticas artísticas contemporâneas reflexivamente dão a ver aquelas concepções, contendo elementos críticos que podem também gerar alteração nas decisões de ordenamento.

Demonstrei, então, a necessidade de se voltar para a poética da artista, em observância ao desenvolvimento de sua pesquisa artística, a fim de tomar as decisões de acervamento da obra. O que é possível a partir do entrecruzamento das obras artísticas com os documentos (que envolvem a recepção crítica, clípagens e escritos pessoais). Afirmei que essa necessidade revela determinadas concepções conceituais de arte contemporânea, bem como sua compreensão como plural e heterogênea.

No entanto, dado que o primeiro capítulo foi mais voltado à prática catalográfica, essa construção da poética da artista não foi devidamente aprofundada. Gostaria agora, então, de sugerir uma leitura minha da pesquisa artística de Gisela, partindo do meu contato íntimo com os itens artísticos e documentais, na minha prática de construção do acervo e no diálogo com os critérios da catalogação, que ajude a responder como as obras de Waetge geram aqueles questionamentos e aspectos reflexivos em relação às decisões catalográficas, discutidos no capítulo anterior. Tal leitura também desenvolverá aquelas concepções conceituais e plurais de arte contemporânea.

Vou argumentar, primeiro, que os trabalhos da artista veiculam aspectos conceituais a partir do que chamarei de um jogo de opostos. Na sequência, aponto como a artista parte de heranças artísticas nacionais e internacionais que realizaram uma confluência entre construção e expressão, bem como entre conceitualismo e expressão. A partir disso, apontarei como Waetge faz uso dos meios artísticos tradicionais de maneira conceitualizada e, nesse sentido, reflexiva ou crítica. Nisso, aliás, penso estar sua contribuição à produção artística sul-rio-grandense e nacional.

JOGO DE OPOSTOS

Um ponto muito instigante na produção artística de Gisela é que há uma evidente continuidade das investigações artísticas. Elas se desdobram. Isso se dá de tal forma, que poderíamos sugerir que há um mesmo ponto de contato entre seus trabalhos. Parece haver sempre, envolvidos neles, um jogo entre polos opostos que, apesar de se expressarem de diversas maneiras, continuam nucleares, centrais, para o desenvolvimento das reflexões poéticas da artista. Há sempre, por um lado, uma regra ou estrutura e, por outro, a impossibilidade ou quebra destas, o que ocorre a partir dos efeitos do desvio da norma introduzida, pela ação da contingência e acaso.

A leitura dessas oposições, presentes nas obras, é ressaltada pelos textos de recepção dos trabalhos e nos escritos da artista, presentes no acervo documental. Geralmente é salientado, de algum modo, aspectos daquele jogo de opostos, mas de maneiras diversas. Isso norteará a discussão a seguir.

Nos trabalhos iniciais, a dialética funciona como a possibilidade mesma do objeto, tal como Heráclito descreveria a tensão entre a corda e a estrutura que é constitutiva do arco enquanto arco¹. Curiosamente, na produção inicial de Gisela, veremos a menção ao “arco” e às “pandorgas”², nas estruturas de madeira e papéis frágeis. A associação que surgiu aqui foi feita livremente, mas traz consigo algo importante. O jogo entre a estrutura e contingência é, inicialmente, num período que vai de cerca de 1985 a 1993, *literal*: dá-se a partir dos efeitos das interações entre seus materiais, bem como de efeitos temporais e ambientais. Vamos observar como se deu esse jogo inicial.

O primeiro aspecto estruturante no trabalho de Gisela é a sobrecolagem de papéis. Os papéis *kraft* são precários e sobre eles são pinceladas camadas de acrílica de coloração intensa e viva. Em alguns casos, há utilização de jornais nas

¹ Descrição de McKirahan sobre a referência ao arco, em Heráclito: “a tensão que o torna um arco, e não apenas um pedaço de madeira e uma corda”. Cf. McKIRAHAN, Richard. *A Filosofia antes de Sócrates*: uma introdução com textos e comentários. São Paulo: Editora Paulus, 2013, p.228.

² Como Carlos Scarinci se refere a esses objetos, em texto curatorial da exposição “Rudimentos”, primeira individual da artista, realizada no MARGS, em 1988. O termo também é utilizado no artigo de jornal “Leveza do efêmero nas obras de Gisela Waetge”, de Luiz Carlos Barbosa. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 13 set. 1988.

sobreposições. Se inicialmente a sobrecolagem serve de suporte para pinturas figurativas, iremos observar uma progressiva abstração, que revela um direcionamento para a interação dos papéis com a tinta. Aliás, nesses trabalhos abstratos, não há enquadramento. Os limites das obras são resultados dos efeitos da sobrecolagem de papéis, de modo que são desalinhados, despadronizados; geram muitas formas. Aqui, portanto, poderíamos pensar que já há um aspecto aleatório e imprevisível, pois o todo depende de uma interação entre os materiais: a laca, a tinta, os papéis. São representativos dessa fase os trabalhos enviados aos 42º e 44º Salões Paranaenses que ocorreram, respectivamente, em 1985 e 1988.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *A transparência*, 1985 | Acrílica sobre colagem de papel pardo, 138 x 93 cm | Fotografia: Fabio Del Re | Trabalho enviado ao 42º Salão Paranaense



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Dia frio, areia quente, água gelada*, 1985 | Acrílica sobre colagem de papel pardo, 90 x 48 cm | Fotografia: Fabio Del Re | Trabalho enviado ao 42º Salão Paranaense

No final dos anos 80, a sobrecolagem de papéis, de grandes dimensões, passa a interagir com estruturas de madeira. Os trabalhos assumem, com isso, objetualidade, tridimensionalidade. Em uma entrevista concedida na ocasião da sua primeira individual, “Rudimentos”, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1988, Gisela afirma que, desde o início da sua prática, sua vontade era prescindir do chassi. No entanto, “os grandes formatos e a condição do papel”³ exigiram que ela adicionasse “estruturas de madeira”⁴. Agora, as camadas de papel vão ganhar fragilidade. Além do papel *kraft*, ela passa a utilizar papel seda e manteiga.

O aspecto de tensão entre a fragilidade do papel, interposto com camadas de acrílica e laica, e as estruturas de madeira, é evidenciado. E os objetos de grandes dimensões, em seu enquadramento, também resultam em formas diversas, em função da interação entre os elementos. No entanto, agora a possibilidade dessas formas é limitada pela ordem prévia implicada nas estruturas de madeira. Scarinci

³ BARBOSA, Luiz C. Leveza do efêmero nas obras de Gisela Waetge. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 13 set. 1988.

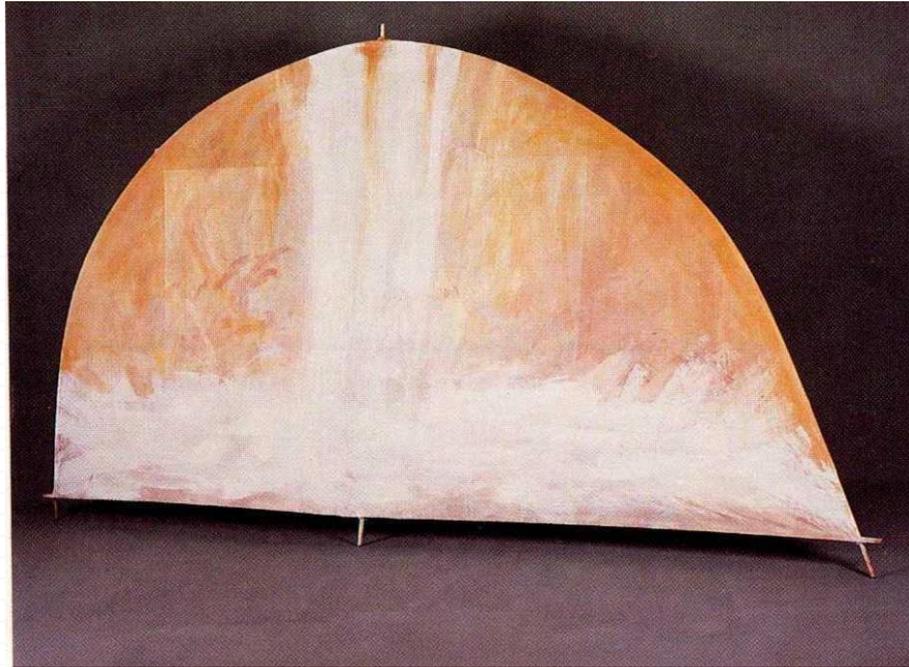
⁴ *Ibid.*

comenta sobre essas diversas formas, resultadas dos tensionamentos entre os materiais composicionais e sobre sua relação com a fragilidade: “Aderidas a frágeis bastidores de madeira simples, retangulares ou em arcos, estas membranas de papel entrecoladas se tensionam, se estiram em superfícies que, de tão esticadas, chegam a distorcer os formatos no seu desejo de voo”⁵.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1987
Acrílica sobre colagem de papéis, 260,5 x 97,6 cm | Fotografia: Fabio Del Re

⁵ SCARINCI, Carlos. A arte como processo. In.: *Gisela Waetge: Rudimentos*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1988 | Acrílica sobre colagem de papeis e madeira, 195 x 332 cm | Trabalho exibido em Rudimentos



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1988 | Acrílica sobre colagem de papeis e madeira, 201,5 x 218 cm | Trabalho exibido em Rudimentos | Fabio Del Re

O aspecto de distorção, tensão, entre estrutura prévia e papéis sobrecolados, que resulta, por efeito da interação, em formatos diversos, é evidenciado quando a madeira passa a ser substituída pelo arame, o que se dá por volta de 1989. A artista comenta essa mudança na sua inscrição para o “Projeto Macunaíma”, nesse mesmo ano: “começo a introduzir também o arame na estrutura”. Nos trabalhos de Gisela, expostos na exposição “Quartado”, em 1990, que também contou com a participação de Karin Lambrecht, Regina Coeli e Heloisa Schneiders da Silva, veremos os efeitos dessa alteração. Nesse mesmo ano, Gisela escreveu que seu trabalho é “leve e frágil na sua materialidade” e que “eles empenam e trabalham com o clima (dias secos e dias úmidos)”⁶.

Observemos, então, como a interação entre a estrutura prévia — papéis, laca, acrílica, arame — com a ação do acaso, é literal. A materialidade frágil e precária da estrutura dos objetos, a partir da interação entre seus elementos, bem como a dinâmica que estes estabelecem com o ambiente, comprime, distorce, e os objetos resultantes, em suas diversas formas, espiradas ou abaloadas, surgem a partir dessas interações. Assim, até a introdução do arame, o objeto emerge de um efeito de tensionamento entre uma estrutura e contingente, de modo literal.

Houveram, claro, leituras simbólicas desses objetos. No entanto, os simbolismos relacionados ao objeto não dizem respeito à interação entre contingência e estrutura em si, mas a conotações assumidas pelos objetos resultantes dessa relação, a exemplo da ideia de “fragilidade humana”. Já foi mencionada, por exemplo, a associação dos trabalhos iniciais com “pandorgas”. Eles também foram relacionados a pássaros⁷ e pipas⁸. Karin Lambrecht, na ocasião da exposição *Rudimentos*, vai falar das “pipas” grandes, transparentes e leves, de Gisela. Elas remeteriam ao “desejo humano de voar, de romper a rigidez, a ordem e chegar ao espaço sem a matéria. Mas reais são a fragilidade, a vulnerabilidade, a

⁶ Inscrições para o Projeto Macunaíma, em 1989.

⁷ GISELA Waetge no Centro Municipal de Cultural. *O Peixeiro*, Rio Grande, 14 de março de 1993.

⁸ Por Reynaldo Roels Jr. e Clarissa Berry Veiga, por exemplo. Cf. ROELS, Reynaldo. Panorama promissor: Projeto macunaíma mostra que a nova geração das artes plásticas está num bom caminho. *Jornal do Brasil*, 18 de maio de 1989; VEIGA, Clarissa B. O talento gaúcho vai à Bienal: dos cinco artistas selecionados, apenas Maria Tomaselli já tinha participado da grande mostra paulista. *Zero Hora*, 17 de abril de 1991.

palidez, a fraqueza. Condições Humanas que não soam bem”⁹. Há outras menções a essas formas, em sua interação com papéis, como símbolo de fragilidade. Os trabalhos conduziram “a uma noção de fragilidade, ainda mais quando as folhas, pedaços de folhas, estão ora tensionados ora distendidos”¹⁰. A intenção é “ressaltar a leveza e a fragilidade, condições que muitas vezes se aproximam do ser humano”¹¹.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, c. 1990 | Acrílica sobre colagem de papéis e arame, 74 x 25 x 11 cm | Fotografia: Fabio Del Re

⁹ LAMBRECHT, Karin. As cores pálidas. In.: Gisela Waetge: Rudimentos. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988.

¹⁰ BARBOSA, Luiz C. Leveza do efêmero nas obras de Gisela Waetge. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 13 de setembro de 1988.

¹¹ Leveza em madeira e papel pintado. *JC Panorama*, Porto Alegre, 13 set. 1988



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, c. 1990 | Acrílica sobre colagem de papéis e arame, 30 x 21 x 14,5 cm | Fotografia: Fabio Del Re | Trabalho exibido em “Quartado”

TRAMA

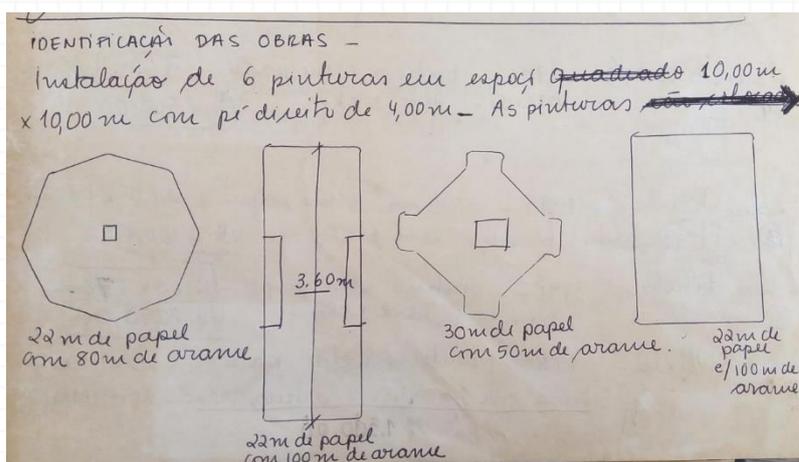
Até o final dos anos 80, portanto, podemos dizer que há uma relação entre opostos literal. No final dessa década, no entanto, vai acontecer uma mudança no trabalho da artista que alterará a forma da estrutura e que, paulatinamente, sobretudo a partir do início dos anos 90, vai modificar nosso entendimento daquela relação entre opostos, que aqui norteia a discussão. O que ocorre é que a estrutura se tornará, no final daquela década, uma “malha ortogonal”, como a artista se refere à trama de arame que passa a ser o suporte da sobrecolagem de papéis, pigmento e cola. Inicialmente, os pigmentos utilizados ainda são expressivos, de cores vivas. Além disso, apesar da trama introduzir uma geometrização das obras, ainda é visível que elas adquirem vários formatos, conforme a interação dos elementos que compõem o objeto (cf. obra da página 29).



13. Gisela ao lado de pintura selecionada para a 21ª Bienal de São Paulo, em reportagem de 1991¹². Detalhe da obra *Sem título* (1990), no ateliê.



Gisela ao lado pintura exposta na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991.¹³



Anotação da artista sobre obras enviadas à 21ª Bienal Internacional de São Paulo

¹² VEIGA, op. cit.

¹³ VEIGA, Clarrisa B. A arte pede ajuda. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 maio 1991.

Em reportagem de 1995, refletindo sobre a relação do seu trabalho com a arquitetura — sua formação inicial —, a artista afirmou sobre a origem dessa estrutura: “Quando criei a malha ortogonal, pensei nas estruturas das lajes de concreto, nas armações do concreto armado”¹⁴. Em 1991, em reportagem sobre a 21ª Bienal de São Paulo, na qual Gisela participou com seus objetos estruturados pela trama em arame, é afirmado que a grade seria algo “intensamente ligado a arte de tramar e costurar”¹⁵. Podemos, então, sugerir que também sua produção em *patchwork* e *quilting*, prática que lencionava, relaciona-se com a introdução dessa estrutura.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1996 | Patchwork, 61 x 60 cm

A partir de 1993, a trama sairá de sua tridimensionalidade de suporte, passando a ser desenho. Em 1995, Jailton Moreira, num texto escrito na ocasião da exposição “Quadriculados”, na Galeria Bolsa de Arte¹⁶, afirma sobre essa alteração radical do trabalho de Gisela: “As grades ficam agora em *primeiro plano*”¹⁷. Em texto de 1998, Gisela faz uma retrospectiva de sua trajetória artística, afirmando que, se

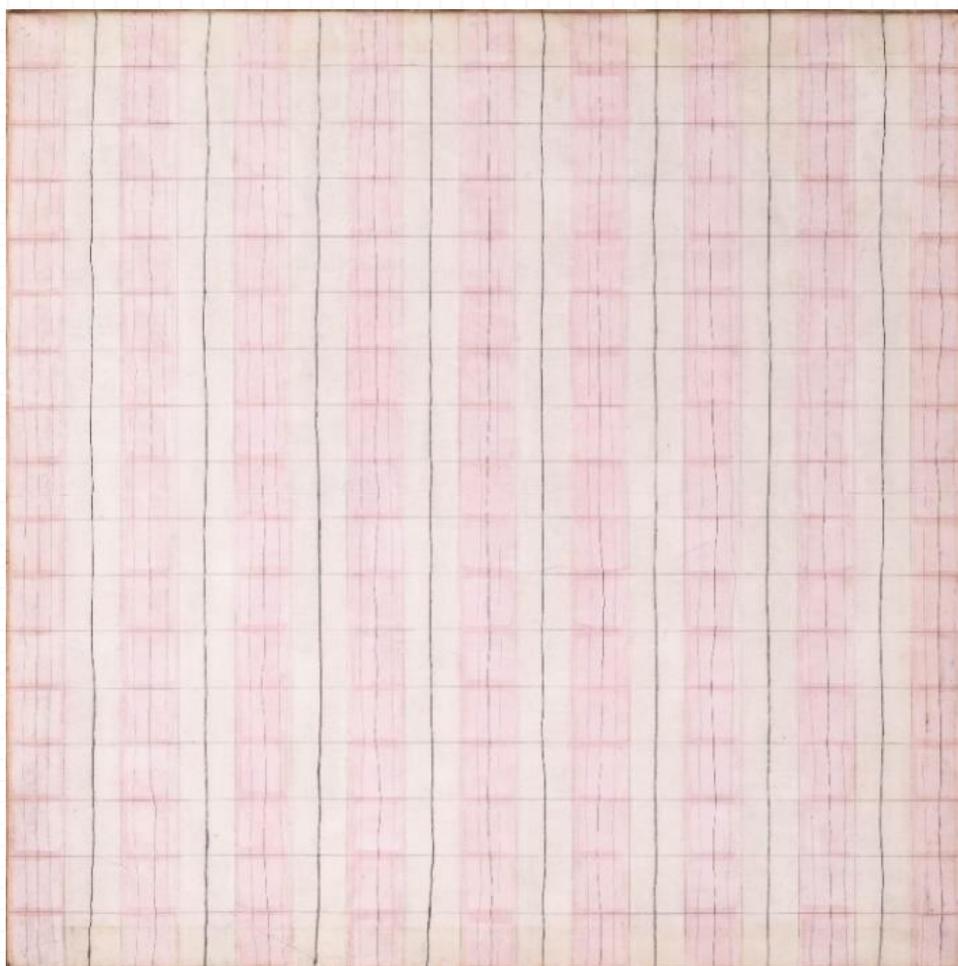
¹⁴ Gisela Waetge volta em três exposições. *Zero Hora*, Porto Alegre. 11 de julho de 1995.

¹⁵ VEIGA, Clarissa B. O talento gaúcho vai à Bienal: dos cinco artistas selecionados, apenas Maria Tomaselli já tinha participado da grande mostra paulista. *Zero Hora*, 17 de abril de 1991.

¹⁶ Criada em 1980, por Roberto Silveira. Depois, a partir de 1986, esteve sob direção de Egon e Marga Kroeff. Gisela Waetge foi representada por essa galeria. Cf. BRITES, Blanca. Breve Olhar sobre os anos oitenta. In.: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: p. 147.

¹⁷ MOREIRA, Jailton. *Quadriculados*. Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, 1995.

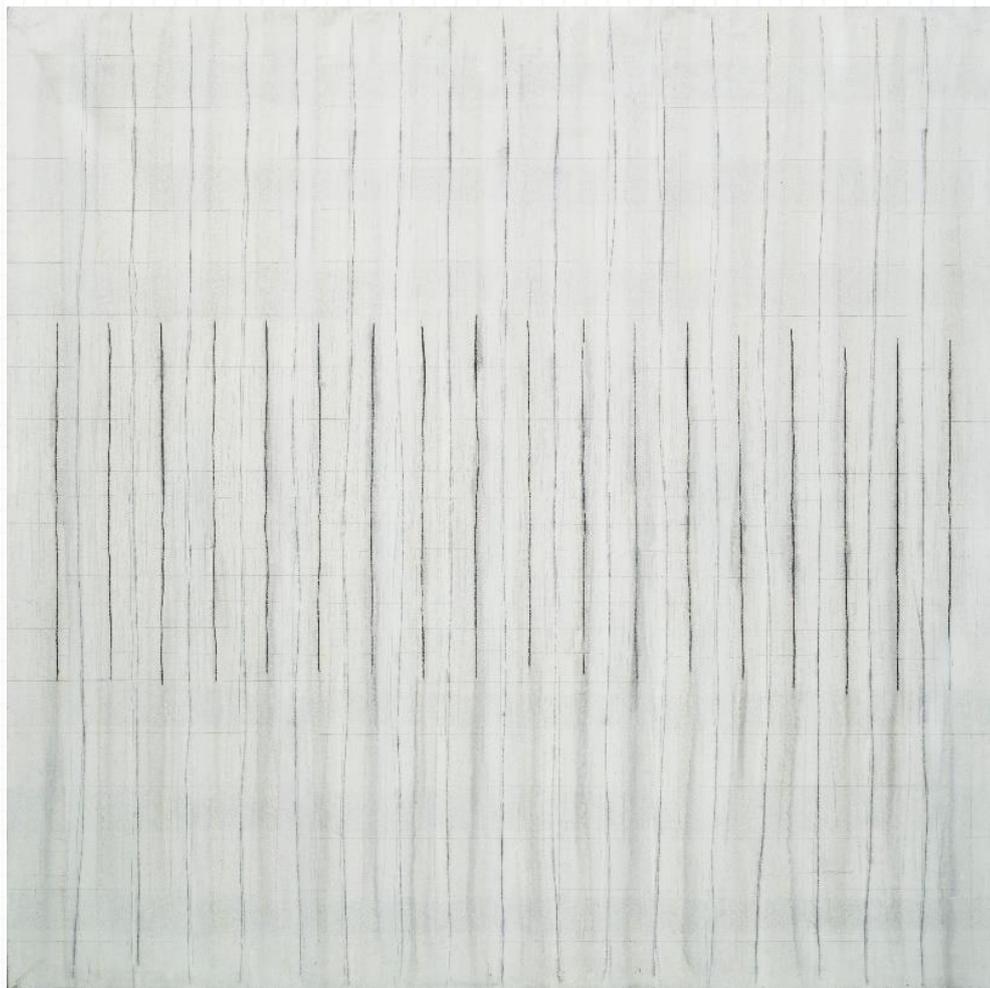
antes, seu trabalho se impunha por “seu tamanho e intensidade de cores”, a partir de 1993, “a malha ortogonal passou a ser desenho e *não mais a estrutura física do trabalho*”¹⁸. Em reportagem de 1997, por ocasião da participação da artista na I Bienal do Mercosul, Eduardo Veras comenta sobre essa passagem: “A malha ortogonal, que só apareceu para dar suporte ao papel, acabou ficando mais importante do que o desenho e virou, ela própria, desenho. Desenho construído paciente e repetidamente, uma linha riscada ao lado da outra, sempre na mesma *calculada* distância”¹⁹.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | *Quadriculados*, 1994 | Acrílica, grafite e carvão sobre tela, 153 x 153 cm | Fotografia: Fabio Del Re | Exibida na exposição “Quadriculados”, na Bolsa de Arte

¹⁸ Texto de Gisela, enviado à Diretora-curadora do Paço das Artes, em 1998.

¹⁹ VERAS, Eduardo. Gisela Waetge expõe obsessão cartesiana. Artista selecionada para a Bienal de Artes Visuais do Mercosul risca quadriculados de até cinco metros. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 maio 1997.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, 1996-97/2001 | Acrílica, grafite e carvão sobre tela, 171 x 171 cm | Fotografia: Fabio Del Re

Nos primeiros trabalhos, que introduzem a trama enquanto desenho bidimensional, observamos que a grade é traçada, a partir de régua, sobre a tela, servindo de base. Os pigmentos expressivos são agora muito tênues, e são depositados de modo mais regular, em observância aos ordenamentos gerados pela grade em grafite que serve de base. Podemos observar também a sobreposição de outras linhas, como as em carvão, introduzidas, nesse período, enquanto outro elemento de manualidade e expressão, contraposto às linhas calculadas. Em trabalhos mais próximos à virada do milênio, veremos um atenuamento da grade em relação aos aspectos manuais e expressivos, ainda que estes se mantenham muitos sutis.

Nesse contexto de introdução da trama, em sua passagem para o desenho, vão aparecer menções da artista, em seus escritos, que geram novas leituras sobre

aquela relação entre opostos, característica do trabalho da artista. Em 1998, Waetge escreveu para a diretoria do Paço das Artes o trecho que abriu este capítulo e que repito abaixo:

Para mim a malha ortogonal construída pacientemente com suas várias linhas de intensidades diferentes de cima para baixo num gesto repetitivo é o suporte de todas as minhas ideias. Ela é uma referência à ideia de estrutura e construção. Tem, para mim, muitos significados: a passagem do tempo, uma pulsação, uma respiração, um silêncio profundo, uma busca de ordem impossível de se atingir.

Em seus escritos pessoais, em 1996, também surgem ideias similares:

Uma vontade de dar uma ordem na cidade — no mundo — como se fosse possível cada coisa ter um lugar certo — sempre tem um canto, um pedaço, uma bagunça, em desordem

Uma busca de ordem sabendo ser impossível alcançar essa ordem. Desordem interna a minha

Algumas reportagens do período enfatizam essas novas noções que aparecem atreladas à trama. Em reportagem de 1997, sobre a participação da artista na I Bienal do Mercosul, é citada a afirmação anterior: “como uma busca de *ordem*, que fosse impossível de atingir”²⁰. Na mesma reportagem, afirma-se que a artista “percebeu finalmente que o quadriculado tinha muito mais a ver com o seu desejo de organizar, de impor uma *ordem* no papel em branco”²¹. Em 2001, diz Neiva Bohns afirma que o “maior impulso” de Gisela é “a ordenação do espaço e dos elementos que o compõe”²².

Assim, por um lado, passa a haver referência à malha ortogonal enquanto estrutura, ordem, construção e “suporte da ideia”; por outro, parecem se contrapor noções como passagem do tempo, desordem interna, impossibilidade de obtenção da ordem. A trama, ao ser introduzida, sobretudo na passagem para o desenho bidimensional, vai então modificar a compreensão dos jogos de opostos — a relação da estrutura ou regra, por um lado, com a contingência e desvio da regra, por outro. A partir desse momento, passam a ser possibilitadas leituras não literais dessa relação.

²⁰ VERAS, op. cit.

²¹ QUADRICULADOS vieram de uma trama de arame. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 maio 1997.

²² BOHNS, Neiva. *A regra sensível*. Galeria Gestual, Porto Alegre, 2001.

Por um lado, há conotações simbólicas dessa relação, que percebemos quando a artista fala em “muitos significados”: passagem do tempo, pulsação, respiração, silêncio profundo, busca de ordem impossível de se atingir. Talvez os aspectos simbólicos e conotativos poderiam ser uma linha de abordagem e de leitura de sua obra. Por outro lado, aparece, nas citações, a noção da malha ortogonal como “suporte da ideia”. Isso parece apontar para uma leitura conceitual do trabalho da artista. De fato, a relação com o conceitualismo foi observada por algumas recepções da obra, no período. Neiva Bohns, por exemplo, afirma, sobre os trabalhos da artista, no momento de sua passagem para o desenho: “Agindo no nível da representação, e feita pela tessitura compassada de linhas e de faixas de cor, a grade deixou de ser real, para tornar-se *conceito*.”²³

Assim, ainda que outras leituras seriam possíveis, gostaria, agora, de me voltar para leituras conceituais da relação entre opostos, as quais podem ser observadas na interação entre acervo artístico e documental. Iniciarei discutindo os aspectos de ordenação e serialização, introduzidos pela trama, e como eles podem gerar abordagens processuais e documentais de Gisela.

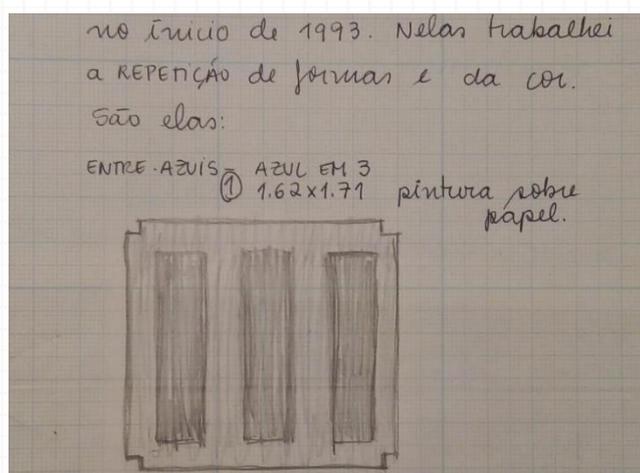
• REPETIÇÃO E SERIALIDADE

Como mencionei, a estrutura da trama foi introduzida fazendo referência ao concreto armado. Essa relação com materiais industriais não é de menor importância, pois eles se associam com a possibilidade de repetição mecanizada e com a produção de séries. Em inscrição para a Bolsa Iberê Camargo, em 2004, Gisela relembra essa fase da introdução da malha ortogonal de arame, realizada no final dos anos 80:

Neta de industrial português-paulista, os materiais industriais e a *repetição* implícita em todo o processo de trabalho sempre me instigaram: em 87, quando fiz papéis imensos estruturados com arame através de uma malha ortogonal interna, usei um papel kraft industrial próprio para a confecção de capacitores, o arame também era industrial, mas o resultado não. Este era impregnado de artesanía e manualidade.

²³ Ibid.

Em 1993, Gisela participou do 13º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro. Nesse momento, em escrito da artista, ela comenta sobre o tríptico enviado para a participação no Salão. “As obras pertencem à série ‘entre azuis’ e foram feitas em 1992 e terminadas no início de 1993. Nelas trabalhei a *repetição* de formas e da cor”. Desse modo, podemos observar que a trama altera a percepção sobre a estrutura, trazendo consigo uma característica não só de ordenamento composicional pictórico, mas também funcionando como um princípio organizativo, introduzindo uma sequência que o repete. O ordenamento, então, não estaria mais somente dentro do objeto artístico, como também entre os elementos que partem do mesmo princípio organizativo. Não por acaso, a artista passa a produzir frequentemente dentro de séries, nas quais a mesma estrutura é replicada diversas vezes, em observância aos efeitos expressivos dos pigmentos e da manualidade, sempre distintos.



Acima, imagem retirada do catálogo do 13º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, setembro de 1993. Abaixo, escrito da artista sobre a obra enviada ao Salão.

Assim, já no momento da introdução da trama em arame, observamos que ela traz consigo um sentido de princípio organizador, que introduz certa serialidade. No entanto, com a sua passagem para desenho, a associação da malha ortogonal com um sentido mais abstrato de suporte, com um *projeto*, fica clara. No início da década de 90, a referência da artista deixa de ser a literalidade do concreto armado e passa a ser o projeto arquitetônico, as plantas baixas. Em entrevista concedida na época, a artista afirmou essa relação: “O desenho, ela [Gisela] compara com plantas baixas arquitetônicas”²⁴. A ideia da trama como um “projeto” se mistura de tal forma com seus trabalhos, que houveram dois casos de projetos, um expositivo e outro de uma colcha de *patchwork*, que estavam imiscuídos com seus desenhos, nas gavetas das mapotecas, e foram classificados dentro do acervo artístico, durante o processo inicial de arrolamento das obras. Abordei esses trabalhos no capítulo anterior (conferir página 33).

A noção de *projeto*, esse suporte abstrato das “ideias”, para retomar as palavras da artista, pode ser associada com as práticas artísticas conceituais. Símon Fiz, por exemplo, buscando gerar uma compreensão dos vários fenômenos englobados sob o rótulo de conceituais, afirma que, de modo geral, podemos dizer que os conceitualismos²⁵ envolvem um deslocamento do objeto artístico tradicional para sua “concepção”. Esta noção não necessariamente remete a um ato de generalização da mente que elabora conceitos universais, distanciando-se do sensível e suas particularidades — caracterização que poderíamos aproximar mais das vertentes tautológicas da arte conceitual. A noção de concepção também pode ser entendida como “pré-concepção na mente de uma coisa que deve ser realizada”, um “projeto ou desenho pré-concebido”²⁶. Nesta perspectiva, que o autor entende como vertente “empírico-medial”, a arte conceitual não só não eliminaria a

²⁴ VERAS, op. cit.

²⁵ A Arte Conceitual não deve ser reduzida apenas à sua variante analítica e tautológica, que levaria a uma desmaterialização do objeto, observada no conceitualismo de Joseph Kosuth ou Art & Language, por exemplo. Os “conceitualismos” se manifestaram de diversas formas, inclusive políticas, como podemos observar na América Latina. Cf. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceptualismos del sur/sul*, edición bilingüe (portugués y castellano). São Paulo, Annablume, 2009, 361 pp.; BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After*. In.: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (eds). *Art After Conceptual Art*. Londres: The MIT Press, 2006.

²⁶ FIZ, op. cit.

materialização, como, enquanto “projeto (processo, relação, jogo mental, associação, comparação)”²⁷, tenderia à sua realização, inclusive material.

Enquanto esse *desenho*, tomado quase em equivalência a um suporte não apenas literal, mas também a um projeto abstrato e pré-concebido, a estrutura da trama de Gisela vai passar a ser projetada e materializada em diversos locais. Na ocasião da exposição “Quadriculados” (1995), já mencionada, integravam a mostra duas outras individuais: uma na Usina do Gasômetro; outra, uma intervenção no Torreão, realizada em comemoração ao aniversário de dois anos do espaço²⁸. Nesta, a artista quadriculou as paredes de um espaço inteiro. A referência para esse trabalho, vale mencionar, foi o artista conceitual Sol LeWitt (1928 – 2007), com seus *Wall Drawings*, como aponta um rascunho, realizado pela artista, do projeto dessa intervenção.



²⁷ *Ibid.*

²⁸ Foi um ateliê e espaço de intervenções inaugurado em 1993 pelos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler. Visava “criar um espaço de interlocução entre prática e reflexão em arte contemporânea, através de cursos, encontros e debates entre artistas, intelectuais estudantes e interessados em geral”. Cf.: CARVALHO, Ana A. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In.: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 167.



Na imagem anterior, registros da intervenção de Gisela no Torreão. Nesta, rascunhos da artista para a realização do trabalho, com menções a Sol LeWitt.

• PROCESSUALIDADE E DOCUMENTAÇÃO

A serialização a partir de um princípio organizativo é importante, por exemplo, nos minimalistas, com suas metodologias seriais, que partem de uma “derivação numérica ou pré-determinada de alguma forma (progressão, permutação, rotação, reversão)”²⁹. Mel Bochner, aliás, vai se referir às *tramas ortogonais*³⁰ de Carl Andre, preferindo falar em termos de *arranjo*, que significaria “a natureza fixada das partes e uma noção pré-concebida do todo”, do que em termos de *composição*, pois esta significaria “ajuste das partes, i.e., seu tamanho, forma, cor ou localização para chegar ao trabalho final”.

No entanto, à diferença da serialidade dos minimalistas discutidos por Bochner — e entre os quais ele se inclui —, nos quais “a ideia é carregada à sua conclusão lógica, que, sem ajustes baseados no gosto ou acaso, é o trabalho”, as

²⁹ BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism, Arts Magazine, 1967.

³⁰ No inglês, *orthogonal grids*.

obras de Gisela Waetge fixam a trama como princípio organizativo inicial, mas o resultado não pode ser conhecido de antemão, pois o princípio ordenador está sujeito a efeitos da ação manual, das linhas desenhadas nas obras mais geométricas ou dos pigmentos que são depositados de maneiras mais ou menos controladas em algumas séries.

O ponto é que apesar da serialidade minimalista, com seu sistemas seriais, já introduzir uma noção processual, os conceitualismos — aliás, devedores das experiências minimalistas —, ao deslocarem o interesse no objeto final para o momento de sua concepção, deslocam a ênfase para a “construção estrutural”³¹ do trabalho, para a sua *processualidade*. Observamos justamente esse aspecto processual, envolvido nas repetições da trama, no trabalho de Waetge.

No catálogo da exposição “Repetere” (1993)³², Icleia Cattani comenta sobre os trabalhos, ainda em trama de arame. Segundo ela, Gisela “passa em toda a superfície camadas de tinta muito líquida, que se depositam irregularmente pela trama criada” e que ela “conduz parcialmente o resultado, respeitando-o ao mesmo tempo”. Os trabalhos “são estruturados segundo projetos prévios, mas o resultado final nunca é totalmente previsível. A forma do suporte pode ser definida, mas não o que ele conterá”. E segue: “O processo repetitivo é o ponto de partida, para que cada corpo nasça com sua identidade própria”.

Séries como *Receptáculu* e *Tramas Escorridas*, são exemplos dessa processualidade. Sobre *Receptáculu*, apresentado na Bienal do Mercosul, Zielinsky aponta que: “O *vestígio desse movimento* fica registrado nas telas, mas dali para o receptáculo, o movimento é o da idéia. Ele é indicado, mas efetivamente não existe”³³. Sobre a série *Tramas Escorridas*, Maria Helena Bernardes observa que:

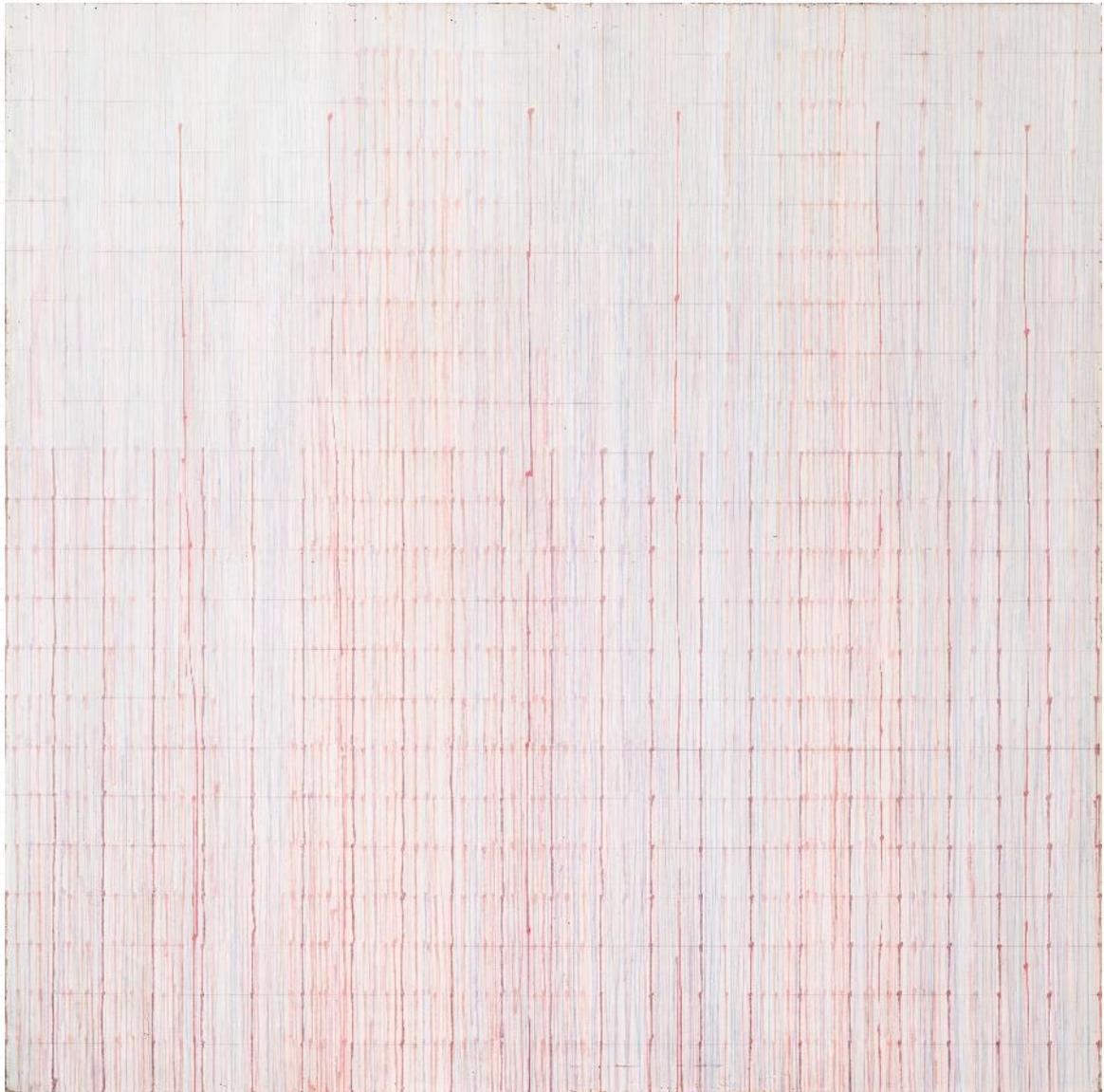
A nota diferente nesse novo conjunto de trabalhos é acionada por um gesto simples: após depositar uma mancha de tinta líquida sobre o papel, Gisela Waetge a faz escorrer em várias direções, balançando a folha suavemente no sentido horizontal e evitando que o líquido ultrapasse os limites de uma grade desenhada como plano de fundo, o que nem sempre é possível. O movimento cessa no instante em que a mancha é absorvida, deixando rastros pontuados por áreas de maior concentração de pigmento e líquido. Nesse processo, o fim do movimento é também o fim do trabalho.³⁴

³¹ FIZ, *op. cit.*

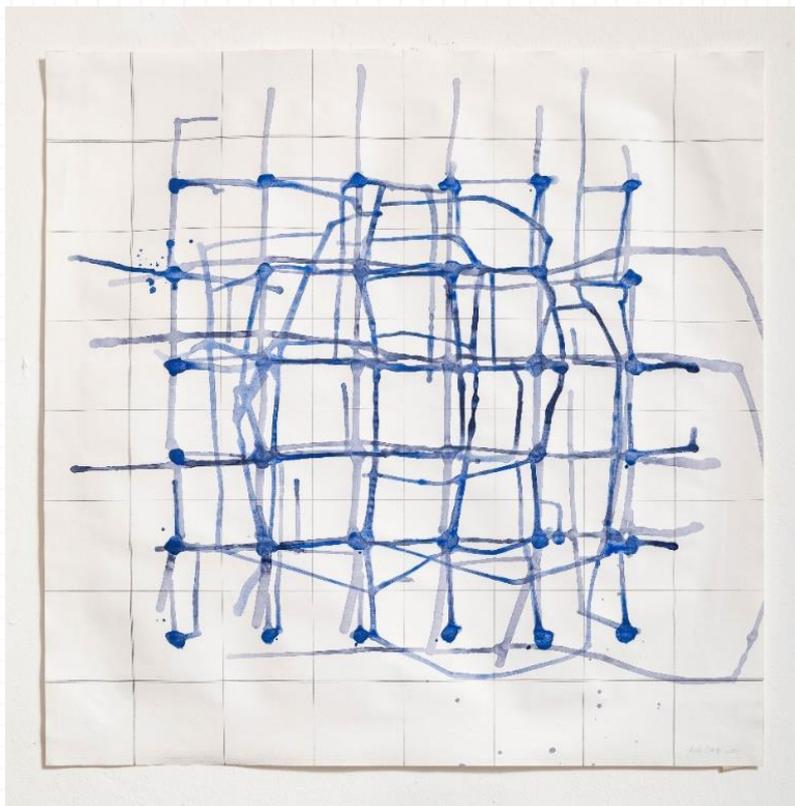
³² CATTANI, Icleia. Repetição/criação. In.: REPETERE. Porto Alegre, Solar dos Câmara, 1993.

³³ ZIELINSKI, *op. cit.*

³⁴ Texto “Vento frio em dia de sol”, escrito por Maria Helena Bernardes, por ocasião de exposição de Gisela, na Galeria Gestual, em 2007.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [Série *Receptaculu*], 2005| Acrílica e grafite sobre tela, 198 x 198 cm | Fotografia: Fabio Del Re



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [série *Tramas Escorridas*], 2007 | Acrílica e grafite sobre papel, 72 x 72 cm



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [série *Tramas Escorridas*], 2007 | Acrílica e grafite sobre papel, 72 x 72 cm

Assim, é justamente a interação da trama, enquanto princípio ordenador ou sistematizador, com os aspectos não pré-fixados que geram a possibilidade de pensar o trabalho de Waetge como processual. Aqui, o processo estaria na *ação*, no *movimento*, como destacam as autoras. A trama, na realidade, enquanto princípio ordenador, parece organizar ações, tanto dentro do espaço pictórico, quanto entre os elementos de uma série; poderíamos sugerir que isso ocorre até mesmo entre uma série e outra. Como diz Cattani:

As obras compõem-se não só de seus espaços internos, preenchidos pelas tramas, mas também dos intervalos entre uma obra e outra — a relação com o espaço é fundamental. A artista planeja vazios, nos quais os trabalhos respiram. Esses são como tréguas — intervalos de tempo em que os atos ficam suspensos.³⁵

• DOCUMENTALIDADE E VIRTUALIDADE

Nos trabalhos, observamos os “vestígios”, os “rastros”, palavras usadas nas citações anteriores de Zielinsky e Cattani, da relação gerada, a partir de ações, entre estrutura e manualidade. Neiva Bohns, sobre *Receptáculu*, traz também uma ideia de *registro*: “a passagem do tempo parece estar registrada visualmente”. Essas noções podem ser associadas à uma visão conceitual. A mudança de ênfase, no conceitualismo, da obra final para o processo, torna o aspecto formal dos trabalhos resultantes algo “acidental, secundário, mera *documentação*”³⁶.

Peter Osborne, comentado sobre os trabalhos artísticos contemporâneos, que ele entende como pós-conceituais, não no sentido de superação do conceitualismo, mas no sentido de elaborarem o legado do conceitualismo, afirma que, na medida em que as proposições artísticas não são mais vinculadas a nenhuma materialização particular, mas sim à “totalidade temporalmente aberta de suas materializações, em relação reflexiva com sua ideia”, eles têm uma característica construtiva e processual imanente. Sua materialização se torna, assim, ao mesmo tempo “uma *documentação* do trabalho e uma configuração dos materiais para uma subsequente

³⁵ CATTANI, *op. cit.*

³⁶ FIZ, *op. cit.*

apresentação do trabalho”³⁷. Para o autor, isso significa que o trabalho inclui tanto sua própria documentação quanto, na medida em que coleta suas materializações, seu próprio *arquivo*.

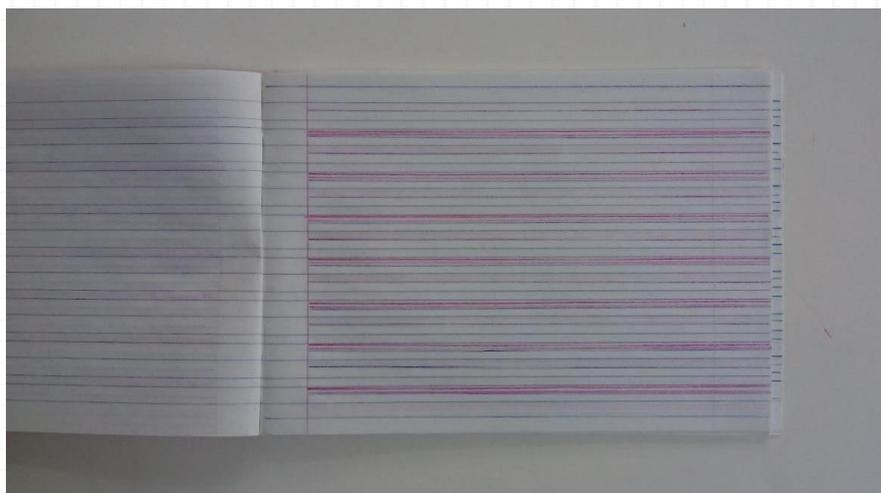
Se o processo aberto por Gisela é a própria ação, no jogo com a estrutura da trama, os trabalhos resultantes funcionam como registros dessas tentativas, desse encontro da estrutura com o gesto, com o acaso. Antes, nos trabalhos iniciais, a relação entre contingência e estrutura se dava de maneira literal, a partir da interação entre os elementos opostos, na constituição da unidade composicional do objeto tridimensional. Agora, com a introdução da trama, é gerada uma relação entre estrutura e contingente que pode ser lida de maneira *conceitual*, ou seja, instaura uma serialização, a partir da trama enquanto pré-concepção do trabalho, que organiza processualmente a ação, o que implica que os trabalhos finais podem ser entendidos como documentações desse processo.

Aliás, Buchloh, comentando sobre a arte conceitual em termos de “arte burocrática”, afirmará sobre os trabalhos de Hanne Darboven que, neles, “um princípio arbitrário de quantificação pura substitui os princípios tradicionais de organização pictórica ou escultural e/ou de ordem relacional composicional”³⁸. A conceitualidade do trabalho da artista está, então, na passagem da organização composicional, para um princípio arbitrário, que estrutura a série. É desse ponto de partida que a obra da artista é gerada, assemelhando-se a um arquivo.

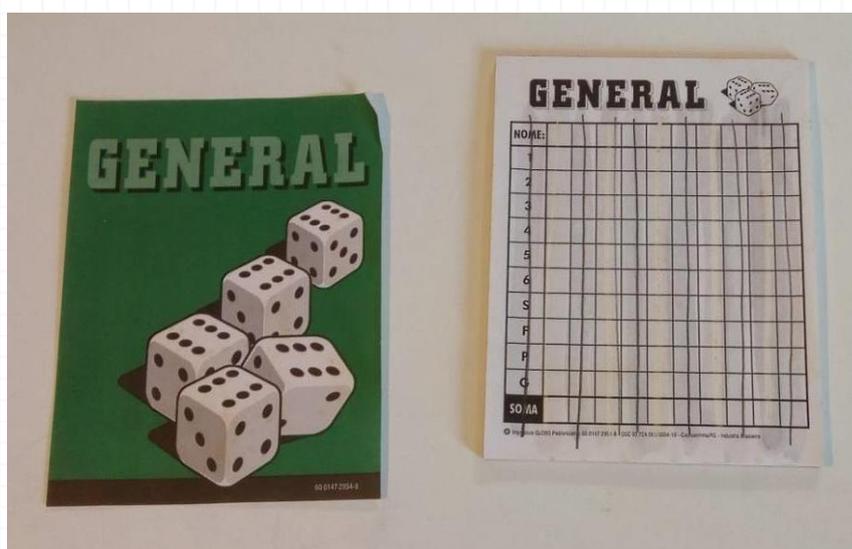
Acredito que, não por menos, dado esse aspecto documental e arquivístico que os trabalhos de Gisela parecem assumir, ela, já no início da década de 90, vai começar a se valer de toda sorte de materiais que funcionam como suporte para escrita ou registro: papéis (de caligrafia, pautados, milimetrados, quadriculados), partituras, livros, cadernos de todos os tipos. Materiais que envolvem uma interação entre um princípio organizador, serializado, que possibilita a observância da repetição mecanizada da estrutura com o efeito dos pigmentos, carvão, lápis de cor e outros materiais cromáticos.

³⁷ OSBORNE, Peter. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. Brooklyn: Verso Books, 2018.

³⁸ Buchloh, Benjamin H. D. Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 1990, v. 55, pp. 105-143.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, s. d.
Lápis de cor sobre caderno de caligrafia, 20,6 x 14,3 cm



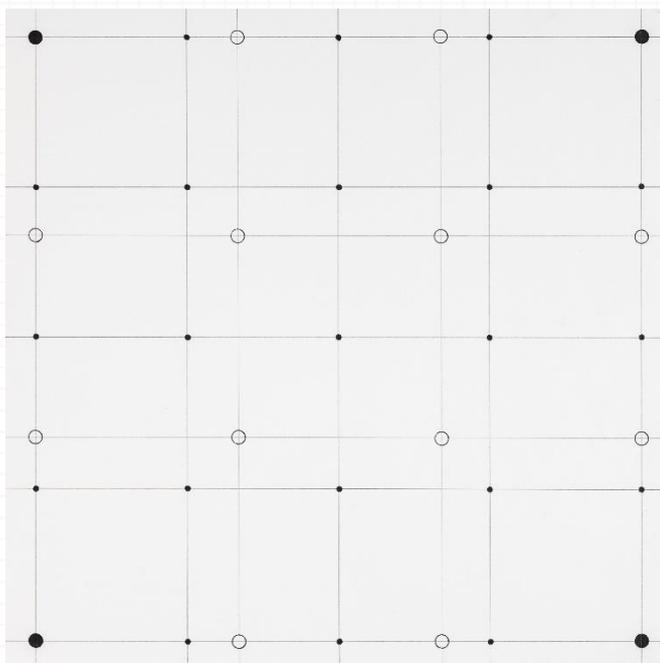
Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título, s. d.
Grafite e acrílica sobre papel de jogo General, 11,6 x 15,3 cm

Esse caráter processual e documental do trabalho também instaura certa virtualidade no arquivo de Gisela, cujas ações poderiam ser repetidas, dentro de intervalos regulares mediados pela trama, indeterminadamente. A virtualidade instaurada pelo princípio de ordenação da ação, aliás, vai desembocar num sentido de co-criação da obra. Símon Fiz comenta que a “a arte conceitual é, antes de tudo, uma arte de documentação”, pois o conceitual instaura não objetos, mas processo artísticos e as obras funcionam como “índices indicativos e inabados”³⁹, nos quais o

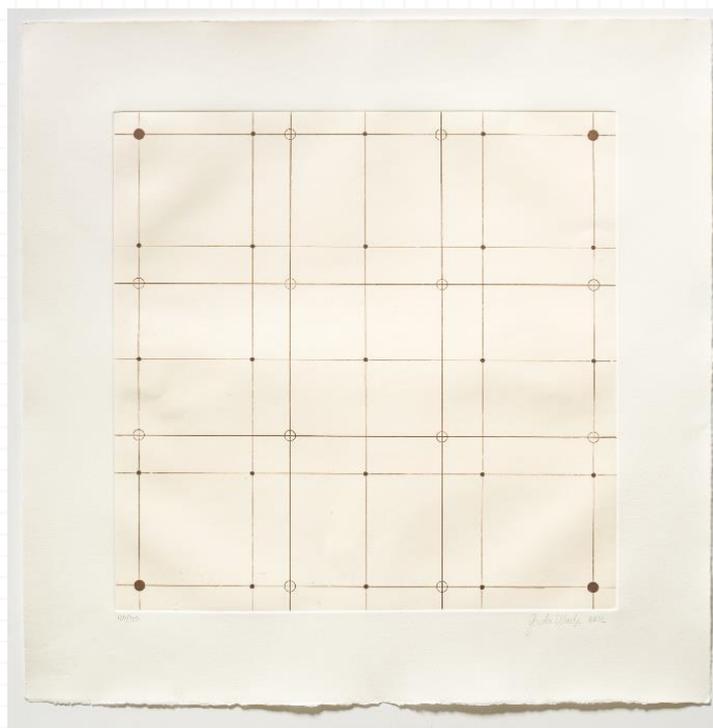
³⁹ *Ibid.*

receptor protagoniza operações ativas. Em *Base 12-Base 9* (2012), Gisela nos instrui sobre como fazer um trabalho igual ao seu. A grade, enquanto princípio organizador, projeção, vira um comando, uma instrução para organizarmos a *nossa* ação. Desse modo, enquanto um comando, os efeitos da relação entre estrutura e acaso só podem ser virtualmente completados no nível da ação do receptor/leitor.

1. Busque um lugar de trabalho calmo, claro e iluminado.
2. Materiais: uma superfície plana e lisa: um papel, uma tela, uma madeira ou uma parede; Régua, esquadro e um gabarito de círculos (bolômetro); Lápis 2H e HB, apontador, borracha e uma caneta de nanquim.
3. Ache o mínimo múltiplo comum entre as bases 12 e 9. O MMC é 36. 36 é a unidade básica para construção de um trabalho base 12-base 9.
4. Desenhe precisamente, com um lápis HB e o auxílio de régua e esquadro um quadrado de 36 x 36 unidades.
5. Divida as 36 unidades por 12 e marque com pontos nas arestas do quadrado. Una esses pontos com retas paralelas nos dois sentidos, formando uma malha quadriculada. O seu quadrado ficará dividido em 9 quadrados.
6. Com a caneta nanquim e o bolômetro, marque todos os pontos de encontro entre as retas com um círculo de 7mm.
7. Agora divida as 36 unidades por 9, marcando nas arestas do quadrado com um ponto. Use o lápis 2H e una esses pontos paralelos nos dois sentidos, formando mais uma malha quadriculada.
8. Com a caneta nanquim e o bolômetro (3), marque todos os pontos de encontro entre as retas com um círculo de 3mm preenchido com tinta nanquim (de modo a formar um ponto)
9. Ao sobrepor a malha de quadrados de 9 à malha de quadrados de 12 temos uma unidade básica: um desenho base 12-base 9.



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [série *Base 12 – Base 9*], 2012 | Grafite e esferográfica sobre papel, 41 x 41 cm



Gisela Waetge (1955 – 2015) | Sem título [série *Base 12- B 9*], 2012 | Gravura em metal, 54,7 x 54,7 cm

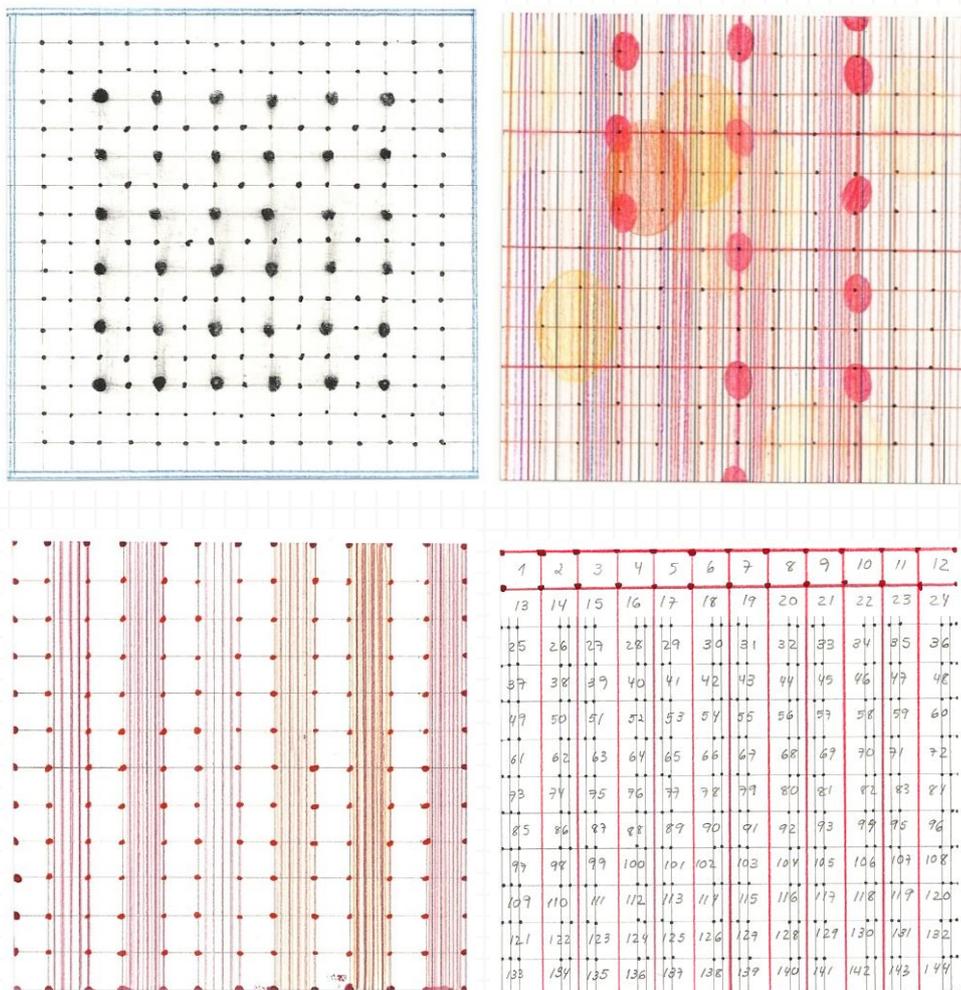
No final da vida de Gisela, os livros de artista vão despontar como interesse artístico. Esses livros ajudam a enfatizar a leitura conceitual, a partir da processualidade e documentalidade, que a trama estabelece entre estrutura e contingência, enquanto organizadora de uma ação. Apesar disso, eles permitem visualizarmos essa relação sob novos ângulos. Em 2012, Gisela foi diagnosticada com câncer. Nesse ano, ela realiza o livro de artista *105 dias: desenhos para os meus amigos, desenhos para viver melhor*. Novamente, vemos a ideia de “passagem do tempo”, dos dias, expressada por ela:

Usei folhas impressas de cadernos escolares (pauta, quadriculado e pauta musical), lápis de cor, caneta nanquim, grafite e aquarela, e assim fui construindo pequenos desenhos para os meus amigos, para preencher o tempo e esperar que estes 105 dias passassem da melhor forma possível.

A proposta era fazer 105 desenhos, durante o período em que realizaria quimioterapia. No entanto, haveria dias que isso não seria possível, pois o corpo estaria debilitado, dado que o procedimento alterna entre os momentos das sessões e os períodos de recuperação. Sobre a proposta, Gisela a comenta em termos de regra e quebra de regra, e em termos de *processo* de trabalho:

Em meus trabalhos sempre gostei de brincar com algumas regras, nunca de uma forma rígida, mas estabelecendo diálogos possíveis e me permitindo quebrar as regras impostas por mim. Então, esse procedimento, de *me* impor a realização de 105 desenhos e a impossibilidade de fazê-los, também passou a fazer parte, de alguma forma, do *processo* do trabalho.

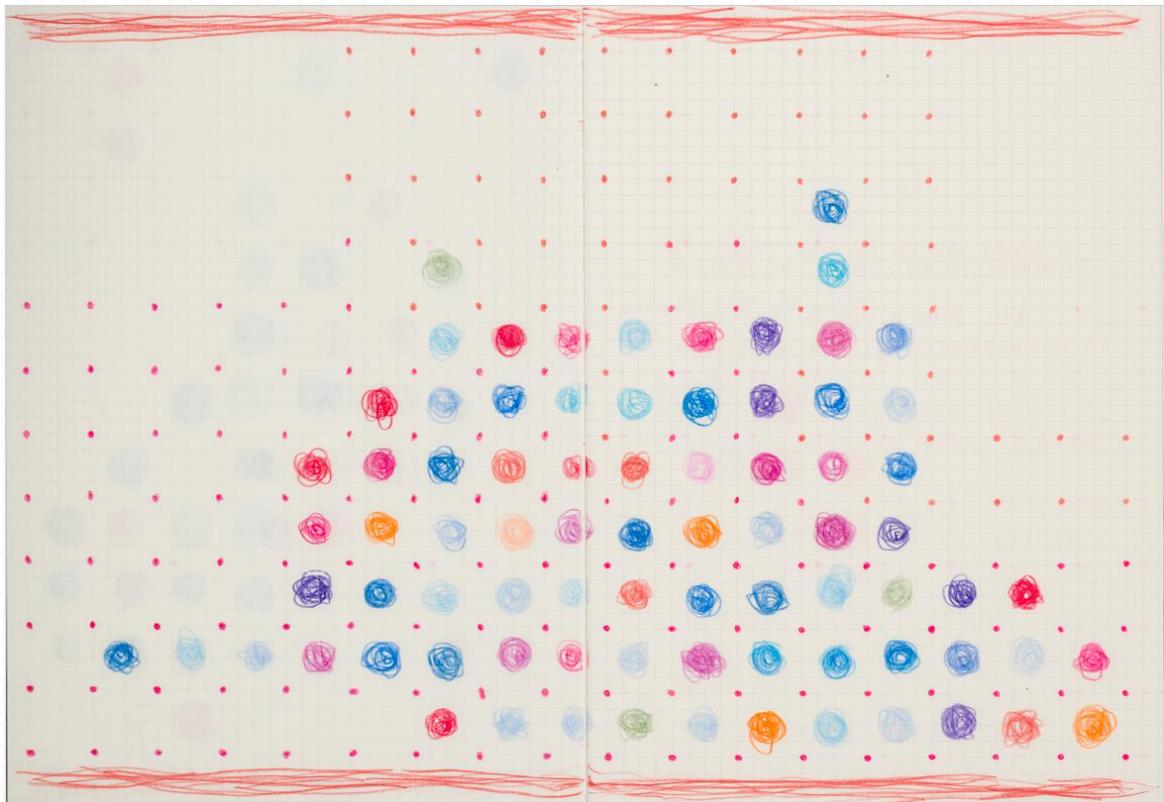
Assim, novamente, temos aqui uma ideia de princípio organizador, regra abstrata, que ordena ações, das quais os trabalhos são o resultado processual. No entanto, há uma distinção importante: a regra não está, aqui, na trama, mas no *comando de fazer a trama*, diariamente. Vimos que, em *Base 12- Base 9*, a trama já era uma instrução, que só poderia ser completada ao nível da ação do leitor em relação ao comando. Em *105 dias*, no entanto, o comando se dá em relação à própria ação da artista. O trabalho só terminaria após os dias previstos. O que organiza os dias e dá uma espécie de limite para esse ordenamento é a regra de fazer a trama diariamente.



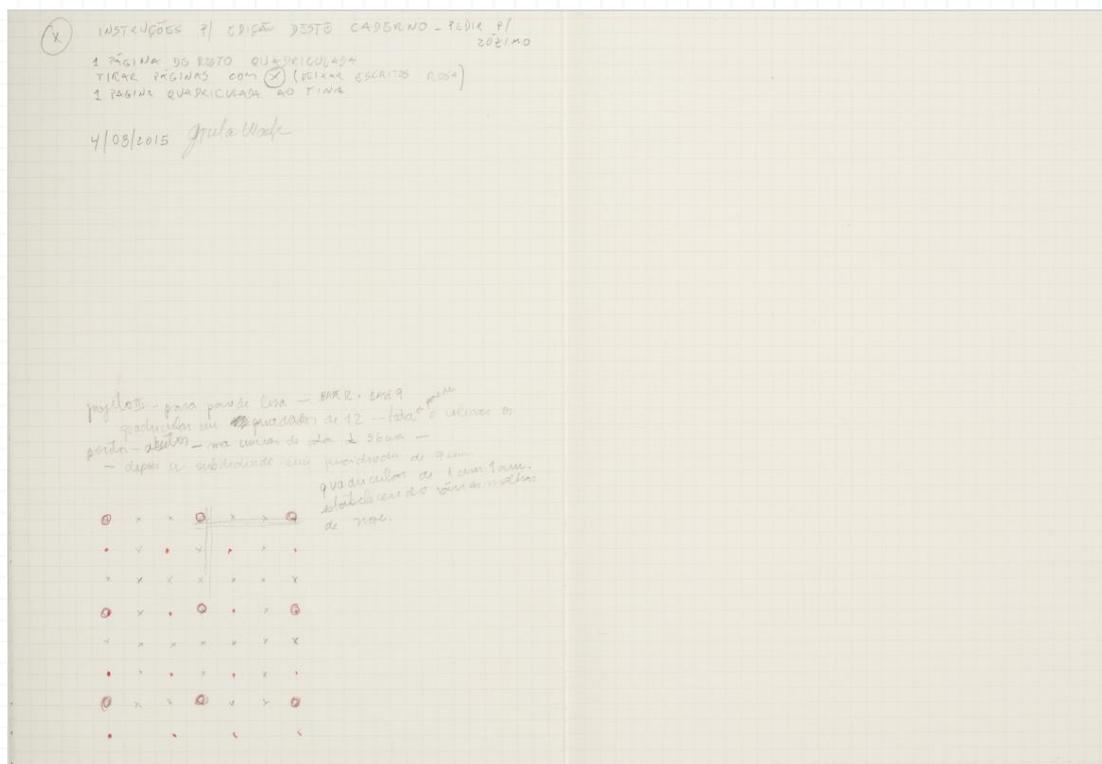
Desenhos realizados para o livro *105 dias: desenhos para os meus amigos, desenhos para viver melhor*

Vemos, portanto, que o trabalho se imiscui de tal forma à contingência, à ação, à vida, que o caráter processual do trabalho não se trata apenas de documentos da ação, organizadas pela trama. A proposição artística parece estar mais na instrução, que nos desenhos finais, estes resultando, portanto, numa documentação do encontro diário com a realização do comando. O arquivo disso, que contém essa documentação, é o livro da artista. Essa relação com a vida aproxima o trabalho de Gisela do que Groys chamou de “arte-documentação”, no qual a arte em si é uma atividade vivida, uma forma de vida, e o trabalho se torna uma “mera documentação dessa forma de vida”⁴⁰.

Nos últimos trabalhos da artista, pequenos desenhos reunidos num livro de artista póstumo, intitulado *Toda caixa de lápis de cor deveria ter um rosa fúcsia*, Gisela, para além das reiteradas tramas, aqui desenhadas em lápis de cor, transcreve também projetos de trabalhos para serem executados.



⁴⁰ GROYS, Boris. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. In.: GROYS, Boris. *Art Power*. Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2008.



Páginas do livro de artista *Toda caixa de lápis de cor deveria ter um rosa fúcsia*

Gabriela Motta, organizadora do livro, afirma:

Gisela tem pressa, organiza e planeja uma série de projetos que podem ser executados por seus amigos e parceiros. Ela está cotidianamente trabalhando, repensando, corrigindo alguma anotação. Com as forças que ainda tem, parece querer deixar tudo o mais claro possível para aqueles que forem dar continuidade a suas ideias. Realizar!, ela escreve, com ponto de exclamação.

No final, Motta afirma que, com isso, a artista “estava *organizando*, sem medir palavras, nosso futuro com ela”. Groys observa que, para os artistas que se dedicam à produção de arte-documentação, “ao invés de trabalhos artísticos, a arte é idêntica à vida, pois a vida é essencialmente uma atividade pura que não tem resultado final”⁴¹. Em *Mal de arquivo*, Derrida afirma que o arquivo é um penhor do futuro, sua estrutura arquivante organiza o conteúdo arquivável, tanto em seu surgimento,

⁴¹ *Ibid.*

quanto na sua relação com o futuro, de modo que “não se vive mais aquilo que não se arquiva da mesma maneira”.⁴²

O trabalho de Gisela organiza seus dias. A proposição artística parece ser justamente esse ato diário de fazer uma trama e observar seu encontro com a contingência. O que temos, então, é a documentação desses atos, o arquivo desses vários desenhos-documentação. Desse modo, não apenas o seu acervo artístico e documental, iniciado de antemão pela artista, no Atelier das Pedras, organizou sua vida. Também seus próprios trabalhos artísticos, em seu aspecto conceitual, enquanto desenhos-documentação, livros-arquivos, revelam uma vida organizada através dele.

CONFLUÊNCIA DE OPOSTOS

O jogo de opostos demonstrado na poética de Waetge advém da confluência de legados artísticos que é realizada pelo seu trabalho. Em 1997, Gisela escreve sobre si em diário: “Esta sensação de ser tão híbrida — tão um pouco de tudo e de coisas que se parecem opostas.” De fato, a relação entre opostos inerente à sua poética pode ser considerada historicamente, a partir das diversas heranças artísticas que o trabalho reúne, algumas delas, inclusive, consideradas em determinados contextos como opostas.

Tanto a nível nacional quanto internacional, Gisela tem como referências principais, artistas e movimentos que estiveram em contextos nos quais “razão”, “concepção” e “construção” foram vinculados à “expressão”. Isso pode ser percebido, inclusive, nas várias classificações que seu trabalho recebeu ao longo de seu desenvolvimento. Gostaria de mencionar duas dessas oposições, que podemos observar no entrecruzamento entre acervo artístico e documental. Na sequência, vou buscar demonstrar como ela trabalhou conceitualmente esse legado, e como essa característica aponta para os aspectos reflexivos e críticos possibilitados por sua poética aos processos de catalogação, discutidos no capítulo anterior.

⁴² DERRIDA, *op. cit.*, p. 31.

· EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO

Waetge começou a produzir na década de 80, quando passou a viver em Porto Alegre. Inicialmente, foi introduzida na pintura com nomes como Karin Lambrecht, com que teve contato próximo de amizade e trabalho. Esta artista foi associada à chamada “Geração 80” brasileira, que introduziria uma retomada da pintura, a partir da influência de movimentos neo-expressionistas internacionais.

De fato, Lambrecht participou de exposições importantes do período, que introduziram a ideia de uma “Geração 80” brasileira, como é o caso de *Como vai você, Geração 80?* e *Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades*. Ao lado de Heloisa Schneiders da Silva, que realizou uma pintura subjetiva e simbólica, as artistas instalaram um espaço não institucional em Porto Alegre, no qual ocorriam debates sobre pintura, bem como a sua prática. *A sala*, que esteve aberto de 1984 a 1985, como já mencionei na introdução, foi frequentado por Gisela.⁴³

Sobre a relação de Waetge com a Geração 80, Lígia Conongia sugere, em reportagem de 1989, por ocasião do Projeto Manunáima do INAP/FUNARTE, que, dos trabalhos expostos, “Poucos parecem escapar do ‘sintoma’ dos 80”, como “Gisela Waetge, que mistura expressão e construção, trabalhando o suporte da forma inversa ao tratamento da pintura”⁴⁴. Nesse contexto, Gisela introduzia o arame em suas estruturas de papel.

Roberto Pontual, um dos principais críticos responsáveis por promoverem um “redirecionamento das instituições para a legitimação da pintura”⁴⁵ e pelo *slogan* da “Geração 80”, vai afirmar justamente que esta teve como característica uma “conciliação frutuosa do explosivo e do construído”⁴⁶. Ou seja, uma conciliação entre os modelos construtivos brasileiros, mais precisamente neoconcretos, e a retomada da pintura, tal como estava ocorrendo internacionalmente. Ambas referências são encontradas em outros momentos da recepção da obra de Gisela, bem como em seus escritos.

⁴³ ZIELINSKY, *op. cit.*

⁴⁴ CANONGIA, Lígia. Sem novas inquietações. *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 1989.

⁴⁵ BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. In.: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. RJ: Rios Ambiciosos, 2001. 15 - 30pp.

⁴⁶ PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

Em diário de 1997, a artista justamente afirma não se sentir contra

a tradição expressionista de pintura. De alguma forma parti dela — e não a rejeito de todo. Mas também não me interessa um trânsito totalmente livre em meu inconsciente (o subjetivo). A intuição sim é importante e é um jogo entre o que eu penso e onde eu estou fazendo o meu trabalho.

Por outro lado, aparecem menções em 1998, sobre a relação com o construtivismo brasileiro: “Me sinto ligada ao abstracionismo, sensível e geométrico, aos construtivistas”, e menciona Amilcar de Castro (1920 – 2002), Willys de Castro (1926 – 1988) e Mira Schendel (1919 –1988). A ideia de uma “geometria íntima” apareceu, aliás, em vários de seus escritos e, por ocasião da 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, Gisela realizou uma Oficina de desenho com justamente esse título “Uma geometria íntima”. Isso parece ter correlato na ideia de “geometria sensível”, que Ronaldo Brito aponta já nas propostas concretistas de Waldemar Cordeiro, mas que, no entanto, será desenvolvida pelo neoconcretismo, movimento que irá “impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas”⁴⁷, tornando-as fenomenológicas.

A associação da artista com uma tradição concreta, para além da citação de Canongia, aparece em outras ocasiões. Na I Bienal do Mercosul, ela integrou a chamada “Vertente Construtiva e Design”. Em reportagem do período, comenta-se isso:

A vertente construtiva, na qual foi incluída Gisela Waetge, deve se subdividir em uma série de outros módulos. Ali, vão aparecer os expoentes dos movimentos concreto (Franz Weissmann, Waldemar Cordeiro) e neoconcreto (Lygia Clark, Hélio Oiticica), do espacialismo (Sérgio Camargo, do cinetismo (Abraham Palatinik) e daquilo que Frederico Morais chama de ‘geometria sensível’, representado por Maria Leontina e Ione Saldanha.⁴⁸

Assim, ao nível brasileiro, podemos pensar que Gisela operou a partir de tradições neoconcretas e expressivas, decorrentes desse encontro nos anos 80. Quanto à influência internacional, veremos que, igualmente, seu interesse pela pintura se deu a partir de artistas que envolveram uma conciliação entre aspectos construtivos e informais.

⁴⁷ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. SP: Cosac & Naify, 2002.

⁴⁸ VERAS, Eduardo, *op. cit.*

Roberto Pontual, interessado como estava em vincular a produção artística dos anos 80 como “legitimamente brasileira”⁴⁹, vai afirmar que a Geração 80 retomou um “fundamento *barroco* que espelha [...] a experiência brasileira como um todo”⁵⁰. A analogia com o Barroco se dá, pois seria essa “idade madura”, que permite tudo, mas “não desagua em irracionalismo absoluto” ou falta de estrutura: “A cada voluta contrapõe uma coluna”⁵¹. O autor vai observar que essa associação do período com o Barroco não foi feita apenas nacionalmente. No Museu de Arte Moderna de Paris ocorreu uma exposição de título *Barroque* (1981)⁵², com curadoria de Catherine Millet. A exposição trazia os artistas veiculados internacionalmente ao contexto de retomada da pintura.



Jennifer Bartlett (1941 – 2022) | 17 White Street, 1977
Esmalte e serigrafia em placa de aço, 294,6 x 294,6 cm

No catálogo da exposição de Paris, Sarduy vai falar dos trabalhos apresentados como uma “arte mostra”, afirmando que o que acompanha o Barroco é a presença do *mostro*, não no sentido de algo portador de “traços animalóides ou

⁴⁹ BASBAUM, *op. cit.*

⁵⁰ PONTUAL, *op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Primeira exposição sobre a nova pintura na França, como afirma Frederico Moraes. Cf. MORAIS, Frederico. Gute Natch Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? In.: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. RJ: Rios Ambiciosos, 2001. 15-30pp.

grotescos”, mas no sentido do “reencontro ilógico de uma espécie com outra, de duas figuras possíveis, porém contraditórias”⁵³. Curiosamente, a arte que ilustra a capa dessa exposição é justamente uma trama de Jennifer Bartlett (1941), artista que, como afirma Anna Guasch, relaciona-se ao *New Image Painting*, movimento que recuperava aspectos do expressionismo abstrato, mas foi uma mescla de “figuração, abstração e conceito”⁵⁴.

A conjunção entre a estrutura da trama e o expressivo ou simbólico, na realidade, remete a seus primeiros empregos artísticos na arte moderna. Rosalind Krauss afirma, sobre a forma da trama, a *grid*, que ela é emblemática da modernidade artística, desde pelo menos Mondrian. Isso ocorre, pois ela se relaciona com a ambição moderna de autonomia, sua “hostilidade à literatura, narrativa, discurso”⁵⁵, dado que seus aspectos de ordenação e geometrização são “antinaturais, antimiméticos”⁵⁶. A regularidade de sua organização é da ordem de uma “relação pura”, puramente estética. É por isso que seu uso artístico desponta apenas no século 20.

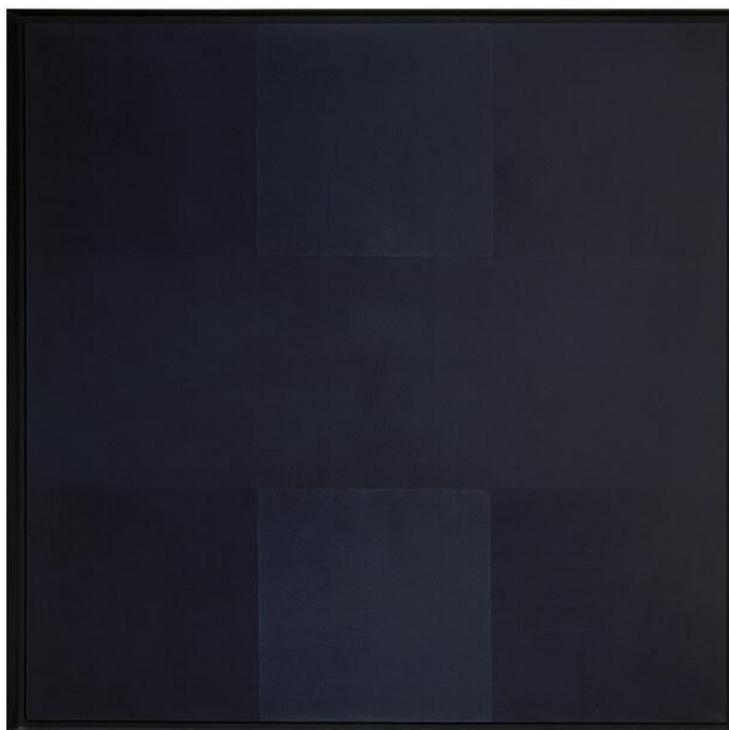
No entanto, os artistas raramente empregaram a *grid* dessa forma puramente autônoma, mesmo em seu início, na utilização moderna. A grade sempre trouxe consigo um aspecto simbólico, remetendo a ordenamentos extra-artísticos. Krauss comenta, por exemplo, que os tratados de Mondrian (1872 – 1944) e Malevicht (1879 – 1935) não utilizam a grade para discutir “o quadro, o pigmento, a superfície ou qualquer questão de forma”. Eles “estão falando sobre Ser, Mente, Espírito. A trama aqui é uma escadaria para o Universal, e não se relaciona com o Concreto”. Krauss observa esse tipo de uso em artistas contemporâneos a ela: Agnes Martin (1912 – 2004) e Ad Reinhardt (1913 – 1967). Neles, igualmente, a grade cumpriria não só aspectos autorreferentes, mas também expressivos e simbólicos. Ad Reinhardt, aliás, em seu emprego da grade junto ao motivo da cruz grega, de alto poder simbólico, gera uma reiteração do simbolismo.

⁵³ SARDUY apud PONTUAL, op. cit, p.52.

⁵⁴ GUASCH, Anna M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza Editorial, 2000.

⁵⁵ KRAUSS, Rosalind. *Grids. October*, v. 9, 1979, pp. 50-64

⁵⁶ *Ibid.*



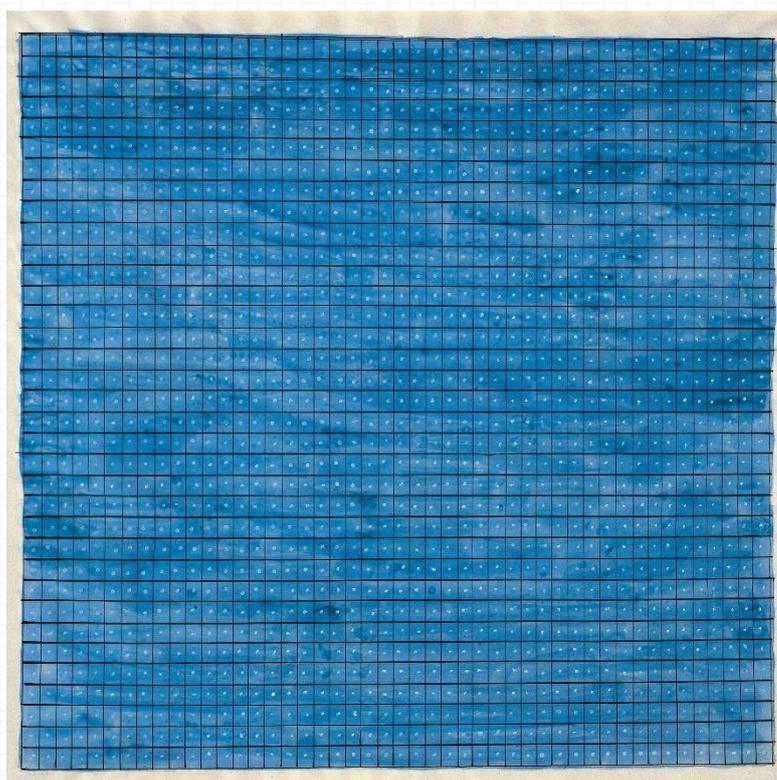
Ad Reinhardt (1913 – 1967) | *Abstract Painting*, 1960-1966 | Óleo sobre tela, 60 x 60 cm

Martin e Ad Reinhardt também são mencionados no texto de Sarduy no catálogo de *Barroques*, sobre a “arte mostra”, de retomada da pintura na década de 80. Ele afirma que a redução que ocorreu com a cor, iniciada no expressionismo abstrato, seguida do minimalismo, levou a uma literalidade em Rothko. No entanto, nesse mesmo contexto, “o preto de Reinhardt, o branco de Robert Ryman e as quadriculações de Agnes Martin”, por detrás da redução, da economia, ainda carregariam consigo “registros do mostrável”, a “voluptuosidade do possível ao olho”⁵⁷.

Em diários de 1997 e 2004, Gisela menciona esses artistas internacionais como suas principais referências. No primeiro momento, ela escreve: “Eu penso na perfeição — existe um tipo de arte e pintura que sendo abstratas são perfeitas. Como Agnes Martin, o Ryman, o Ad Reinhardt — Uma perfeição que atinge o espírito, a alma humana”. Em escrito posterior, durante inscrição para a Bolsa Iberê Camargo, ela menciona Malevitch, Mondrian, Rothko, Barnett Newman e Agnes Martin como referências para seu trabalho. Sobre Martin, Gisela afirma ser alguém por quem tem “especial admiração” e que só veio “a descobrir em 1993, através de uma revista”,

⁵⁷ SARDUY apud PONTUAL, *op. cit.*

mas afirma que teve “o imenso prazer de ver um de seus trabalhos” quando esteve em Nova York, em 1998. Dada essa data em que Waetge entra em contato com Martin, através de uma revista, podemos sugerir, inclusive, que a radicalidade da alteração da trama, em 1993, que passa a ser desenho, tem a ver com esse encontro.



Agnes Martin (1912 – 2004) | *Summer*, 1964
Aquarela, nanquim e tinta guache sobre papel | Pace Gallery

Agnes Martin e Ad Reinhardt são exemplares do que ficou conhecido como “Nova Abstração” ou “Pintura analítica”, da década de 1960. Provenientes de movimentos informais, como o expressionismo abstrato, seus trabalhos vêm no ensejo de uma retomada contextual de construtivismo, que ocorreu nos Estados Unidos, de modo que passam a tentar organizar o aspecto informal e gestual do material cromático abstrato-expressionista, gerando áreas de cor mais controladas ou organizadas⁵⁸.

Importante notar, então, que a introdução da trama, em Gisela, têm vinculação direta com trabalhos de artistas e movimentos que produziram sínteses entre construtivo e expressivo. No caso brasileiro, a Geração de 80, que vinculou o retorno

⁵⁸ FIZ, *op. cit.*

à pintura expressiva aos legados neoconcretos. No caso internacional, no contexto da retomada da pintura, dos neoexpressionismos, o trabalho de Waetge parece se situar mais como um retorno à Nova Abstração, sobretudo a partir dos legados de Agnes Martin e Ad Reinhard.

· EXPRESSÃO E CONCEITO

Na leitura sobre a poética da artista, a partir do jogo de opostos, busquei enfatizar e demonstrar como o trabalho contém aspectos conceituais, trazendo a noção de “concepção”, tal como explicada por Fiz para ampliar a compreensão dos movimentos conceituais, de modo a abarcar também os não tautológicos, estes vinculados à vertente norte-americana. No entanto, os elementos conceituais, relacionados aos aspectos sistemáticos, processuais e documentais apontados, são o tempo todo vinculados a elementos expressivos, veiculados ao emprego da pigmentação e aos aspectos manuais. Ao buscarmos brevemente compreender as confluências entre os conceitualismos e neoexpressionismos possibilitadas pela obra de Gisela, podemos compreender melhor as contribuições da poética da artista e seus aspectos críticos em relação à prática catalográfica, apontados pelo capítulo anterior.

Historicamente, viu-se que Gisela iniciou sua produção no contexto da Geração 80, tendo passado a produzir pintura, naquele contexto, ao lado de nomes como Karin Lambrecht e Heloisa Schneiders da Silva. O que não foi mencionado, no entanto, é que essas duas artistas vêm de uma tradição conceitual em Porto Alegre. Elas participaram, por exemplo, do grupo experimental e conceitual gaúcho *Relinguagens*⁵⁹, que esteve em atuação entre os anos de 1976 e 1980. Constituído por artistas que estudavam no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o grupo trouxe novas linguagens artísticas para o contexto, sendo, por exemplo, pioneiro do movimento de arte postal no Brasil, além de ter veiculado suas atividades coletivas em meios fora do circuito de arte, a exemplo dos álbuns

⁵⁹ ZIELINSKY, *op. cit.*

Relinguagem I (1978) e Relinguagem II (1979), que foram lançados juntamente a *happenings*, na Rua da Praia e Avenida Borges de Medeiros.

Apesar dessa origem, críticos da Geração 80, a exemplo de Roberto Pontual ou Frederico Morais, colocaram o momento de volta da pintura como antagônico ao período conceitual brasileiro. Como mencionei, Roberto Pontual chega a falar numa espécie de retomada da índole genuína brasileira, com a volta dos aspectos expressivos, figurativos e simbólicos da década de 80. Marcus Lontra, outro crítico da década de 80, aponta isso: “parcela da crítica tentou criar um antagonismo entre a arte experimental, entre a produção dos anos 70, caracterizada como ‘fria’, ‘cerebral’, ‘calculista’, ‘racional’” e a “arte ‘sensual’, ‘ousada’, ‘corajosa’ e ‘emocional’ que surgia”.⁶⁰

A divisão ocorreu também a nível internacional. Isabelle Graw observa, no entanto, que a dicotomia entre os movimentos neoexpressionistas, de retomada da pintura, e os conceitualismos, esteve mais ligada a uma questão de aceitação mercadológica dos primeiros, vista pejorativa e retrogradamente pelos teóricos do segundo, do que a uma real separação entre eles. A autora afirma, aliás, que o conceitualismo realizou estratégias mercadológicas. O interessante aqui, no entanto, é sua abordagem sobre a dicotomia a nível de procedimentos. Para ela, mesmo alguns dos criadores mais emblemáticos do período da volta da pintura realizaram o que ela chama de “conceitualizações da expressão”.⁶¹

Ao comentar a divisão estabelecida pelos críticos entre “concepção” e “expressão”, a autora comenta que, para os advogados do conceitualismo, a ideia de subjetividade deveria ser contida, e o sujeito artístico submetido a uma especificação externa ou sistema. Já o neoexpressionismo, numa linhagem que remonta ao Romantismo Alemão e ao Expressionismo vanguardista, colocaria a expressão e o sujeito de volta à agenda. A exposição “Zeitgeist” (1982), importante para a retomada da pintura, chegou mesmo a considerar a “força expressiva” como um critério curatorial.

⁶⁰ COSTA, Marcus L. A festa acabou? A festa continua? In.: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. São Paulo: Funarte, 2006, p. 356.

⁶¹ GRAW, Isabelle. Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures. In.: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (eds). *Art After Conceptual Art*. Londres: The MIT Press, 2006.

Apesar de Graw não considerar que as divisões entre as noções de “concepção” e “expressão” devem ser descartadas como obsoletas, pois implicam em procedimentos distintos, ela considera que muitos artistas tomados como expressivos não retomaram a utilização dos aspectos subjetivos e expressivos dos movimentos anteriores de maneira idealista, considerando o meio tradicional da pintura como uma tradução direta de um estado mental e emocional. Isto é, muitos realizaram essa retomada de maneira crítica, mobilizando os signos de expressividade “com total conhecimento de seu status de signos”⁶². Eles se utilizaram da expressão, mas para discutir o aspecto mediado e não transparente da pintura; sua condição de linguagem.

Além disso, os aspectos sistemáticos e seriados, de “concepção”, do conceitualismo, não estão em total oposição com elementos expressivos e subjetivos, pois também podem expressar seleção pessoal e necessidades subjetivas. A autora traça uma relação, por exemplo, entre os sistemas de Sol LeWitt, como as *Wall Drawings* — já mencionadas como referência para Gisela —, que empregam a cor de maneira sistemática, e a tentativa de Jackson Pollock (1912 – 1956) de, através do *dripping*, trazer sistematicamente à tona uma “imediatez”.

Penso que poderíamos igualmente caracterizar o trabalho de Waetge como tal “conceitualização da expressão”, na medida em que ela realiza uma confluência dos aspectos expressivos com os serializados, sistemáticos, processuais. Já foi mencionado anteriormente, que, em diário de 1997, a artista afirma não se sentir contra tradição expressionista da pintura, mas que também não a interessava “um trânsito totalmente livre em meu inconsciente (o subjetivo). A intuição sim é importante e é um jogo entre o que eu penso e onde eu estou fazendo o meu trabalho”. Sua obra, assim, parte da herança expressiva, mas submete os efeitos da pigmentação e manualidade a ações sistemáticas e processuais que impossibilitam pensarmos num trânsito subjetivo direto para a superfície pictórica, o que demonstra o meio pictórico ou escultórico como uma linguagem mediada, que se dá entre, como ela diz, o “pensar” e o “fazer”.

Ao mesmo tempo, a ação do acaso sobre os elementos racionais e sistemas que, praticamente opostos a um uso minimalista — o que já foi mostrado

⁶² GRAW, *op cit.*

anteriormente, neste capítulo — ou concretista, traz à tona a característica ilógica ou imprevisível dos elementos seriados e racionais, a partir do desvio da regra. Além disso, ao se relacionar com a regra de maneira cotidiana, imiscuindo a ação pictórica na vida — como pudemos ver de modo acentuado no período de adoecimento e tratamento da artista, sobretudo nos livros de artista realizados por Waetge —, podemos observar que há uma relação com esses sistemas racionais, essas regras autoimpostas, que envolve elementos afetivos, subjetivos e até mesmo simbólicos. Permeiam discussões sobre a passagem do tempo, a fragilidade, a perenidade; a impossibilidade da ordem, como a artista menciona em seus escritos.

—

Podemos observar, portanto, que a construção poética de Gisela, aqui sugerida por mim, a partir de meu contato com a obra, documentos e escritos, na construção do acervo da artista, contribui para questionar as oposições históricas entre heranças artísticas. No caso brasileiro e sul-rio-grandense, aliás, permite refletir sobre o legado conceitual nos trabalhos da Geração de 80 e seus sucessores imediatos.

Ao mesmo tempo, a leitura aqui realizada possibilita observar como a produção artística de Waetge trabalha conceitualmente o legado dessas influências. Rosalind Krauss introduz o conceito de *Post-Medium*⁶³, que ela entende se desenvolver a partir dos conceitualismos, os quais tornaram obsoleta uma compreensão meramente visual ou física, em relação ao seu suporte, de meio artístico tradicional. A arte conceitual transformou os objetos artísticos contemporâneos em proposições, em linguagem, teorias sobre a arte em si, de modo que os trabalhos se tornam condições reflexivas da própria arte. Retirando de Walter Benjamin a ideia de que é na condição de obsolescência que são liberados sentidos críticos e reflexivos, Krauss entende que a condição *Post-Medium* envolveria justamente um período de liberação do uso das categorias tradicionais, no qual elas

⁶³ Cf. KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the north sea: Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 1999; KRAUSS, Rosalind. *Reinventing the medium*. In: Mitchell, W. J. T (ed.). *Critical Inquiry: Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago press, 1999, n. 2, v. 25.

podem se tornar reflexivas sobre as próprias convenções que as atravessam — algumas destas, aliás, que assumiram o próprio meio como sujeito, tornando-se específicas a ele.

Já se mencionou a teoria de Peter Osborne, que compreende a arte contemporânea como pós-conceitual, no sentido de ela trabalhar o legado do conceitualismo. Isto é, para ele, a produção contemporânea não envolve uma materialização particular e vai para além da visualidade, envolvendo uma relação reflexiva com a própria ideia de arte. Krauss também considera a condição *Post-Medium* como uma condição Pós-Conceitual. No caso de Gisela, ao vincular os aspectos expressivos aos sistemáticos, processuais e documentais, podemos observar que a artista trabalha conceitualmente seus legados, incluindo-se nessa compreensão da arte contemporânea. A artista faz uso dos meios tradicionais, mas de maneira conceitualizada, isto é, seu emprego poético não explora teoricamente o meio artístico em si, mas de modo a fazê-lo pensar reflexivamente a linguagem artística em geral. É por isso que sua poética é veiculada em diversas formas, como é o caso do *patchwork*, do *quilting*, dos projetos instalativos e instruções artísticas. E também é em função disso que seu trabalho levantou, no processo de sua catalogação, questionamentos que nos permitem refletir sobre as concepções de arte que permeiam as decisões e deliberações de ordenamento e classificação.

Considerações Finais

INTER-RELAÇÕES ENTRE CATALOGAÇÃO E ARTE

Gostaria, neste momento de apresentar as considerações finais, de retomar os argumentos do primeiro e segundo capítulo, bem como as suas conclusões. Também irei apontar para alguns desdobramentos possíveis da pesquisa. Além disso, preciso problematizar algumas das questões abordadas neste trabalho, após os acontecimentos climáticos recentes no Rio Grande do Sul.

No primeiro capítulo, voltei-me à prática catalográfica, discutindo os questionamentos levantados pelo objeto artístico em relação às tentativas de classificação e ordenamento. Mostrei como, primeiramente, o projeto de catalogação realiza a listagem das obras encontradas no ateliê, registrando cada item em planilha por número de arrolamento. Posteriormente, para gerar os códigos de acervo e as fichas catalográficas, surgiu a necessidade de tomar decisões sobre quais objetos deveriam ou não integrar o acervo, em quais acervos (se artístico e documental) e quais tipos de critérios de ordenamento e classificação seriam utilizados. No entanto, essas decisões não poderiam ser simplesmente imputadas ao conjunto de objetos, pois eles possuem duas especificidades, que se interligam e impõem questionamentos e limites às nossas decisões.

A primeira especificidade envolve o fato de que se trata de um *acervo de arte*, o que implica no fato de que as decisões tomadas decidem o conjunto de uma obra artística. Inicialmente, tentamos reordenar os objetos a partir das categorias artísticas tradicionais: pintura, desenho, gravura e objetos tridimensionais. Iniciamos pela gravura, pois ela se enquadra com mais facilidade nessa divisão. No entanto, mesmo nesse caso, alguns questionamentos, em termos de construção das fichas catalográficas, foram gerados, a exemplo do fato de a artista ter utilizado uma mesma matriz, mas assinado em locais distintos.

No entanto, ao adentrarmos nas demais categorias, o processo tornou-se mais complexo. Os trabalhos não pareciam corresponder a classificações situadas em categorias tradicionais. Mostrei como a artista empregava, por exemplo, os mesmos pigmentos e grafite, em observância à relação dos efeitos da contingência, em meios muito diversos. Além disso, obras de “transição”, na passagem dos objetos tridimensionais, inicialmente em madeira e depois arame, para a bidimensionalidade do papel, contêm tanto aspectos de pintura quanto são tridimensionais.

Além disso, surgiam questões sobre o que fazer com trabalhos que não poderiam se encaixar nessas classificações. Os trabalhos em *patchwork* e *quilting*, por exemplo. Seria preciso colocá-los em uma categoria à parte? E o que fazer com os projetos de colchas, exposições e intervenções, que apareciam em meio aos desenhos? Também nos questionamos sobre os inúmeros desenhos de juventude, que totalizavam quase um terço dos trabalhos inicialmente localizados no ateliê. Se incluídos na categoria de desenho, eles poderiam gerar uma ideia enganosa do todo, já que pareciam destoar ou serem anteriores ao início de uma pesquisa mais robusta e intencional da artista?

A segunda especificidade envolve o fato de que se trata de um *acervo pessoal*, isto é, com uma organização prévia e particular. No caso da catalogação dos trabalhos de Gisela Waetge, trata-se de um material artístico e documental que já se encontrava previamente ordenado pela artista, contendo determinados tipos de indicações de divisão. Por exemplo, numa divisão da mapoteca, havia etiquetas que indicavam que ela compreendia alguns de seus trabalhos, desde a década de 2000, como “desenho/pintura”. Além disso, a disposição dos trabalhos de juventude em caixas e pastas separadas das demais obras, bem como é o caso do trabalho em *patchwork*, guardados à parte, levou-nos a questionar se Gisela percebia esses objetos como integrantes de sua prática artística.

O fato de se tratar de um acervo pessoal levanta discussões sobre ser sempre preciso levar em conta essas condições prévias da artista, e se seria importante manter essa disposição física original gerada por ela. Outra questão emergiu dos vários objetos e escritos de ordem íntima. O que deveria ou não vir a público? Quais escritos pessoais são privados e quais devem ser públicos? E como isso deve ser publicizado?

Mostrei, então, que os questionamentos gerados pelos objetos em relação às tentativas de classificação demonstram que decisões, aparentemente técnicas, na realidade contêm, subjacentes a elas, concepções de arte. Com Jacques Derrida e Michel Foucault, mostrei como isso dá a ver o aspecto *discursivo* da catalogação, isto é, o acervo, ao se tomar decisões classificatórias, não envolve apenas a guarda ou armazenamento de obras, sendo também um local que, a partir desses princípios

de organização, acaba por determinar um conteúdo artístico do que é acervado, expondo concepções de arte subjacentes a seus processos.

Assim, quanto à primeira especificidade (acervo de arte), decidir por uma classificação a partir de categorias artísticas tradicionais envolveria um tipo de concepção de arte, por exemplo, formalista, conforme aponte a partir de Rosalind Krauss e Douglas Crimp. Quanto à segunda especificidade (acervo pessoal), o que está por trás são decisões sobre a função do artista na produção dos sentidos do seu trabalho. Isso revela concepções de arte, pois, como afirmo, a partir de Lawrence Alloway, considerar os escritos e pensamentos da artista implica em decisões sobre classificação e organização que partem dos objetos particulares, o que desloca a possibilidade de homogeneização a partir de agrupamentos em linhas evolutivas mais gerais.

Assim, os objetos artísticos, ao questionarem as decisões classificatórias e organizadoras, dão a ver noções e concepções de arte por trás dessas determinações aparentemente técnicas. A partir da tese de Elisa Noronha Nascimento, afirmo como isso implica não apenas em um sentido discursivo da prática catalográfica, mas também reflexivo. Ou seja, os objetos artísticos dão a ver concepções artísticas por trás de suas decisões, ao mesmo tempo em que o embate com a arte contemporânea pode gerar a alteração das práticas de construção de acervo. Também parti das autoras Ana Maria Magalhães e Cristina Freire para mostrar como, em relação à arte contemporânea, a catalogação se confronta com suas representações, ao mesmo tempo que desenvolve novas formas de classificação ou ordenamento.

Na sequência, mostrei como, no processo de catalogação da obra de Gisela Waetge, podemos observar a existência de uma questão que nos leva a refletir tanto sobre os aspectos discursivos quanto sobre os aspectos reflexivos. Para resolver os impasses e os questionamentos iniciais foi necessário relacionar os objetos artísticos com a documentação presente no acervo, que foi organizada em fichamentos. A partir de Suely Rolnik e de Mônica Zielinsky, demonstro, então, como foi preciso que nós nos enderecássemos à poética de Gisela, isto é, observássemos a reflexão da artista sobre o seu trabalho, além de analisar o contexto de produção dos objetos, o

modo de sua inserção institucional e como as obras foram recebidas em textos críticos e reportagens.

A necessidade prática de inter-relacionar documentos e obras, e de gerar um entendimento da poética da artista, não é, no entanto, apenas uma questão prática; envolve concepções de arte contemporânea. A partir de Cristina Freire e de alguns textos de conservadores e restauradores, como Christophe Cherix, Glenn Wharton e Humberto de Carvalho, demonstro como há uma descentralização do visual/objetual para os aspectos conceituais veiculados pelos objetos contemporâneos. Além disso, o objeto artístico é compreendido como plural e heterogêneo, ou seja, possibilita um amplo escopo de abordagens e possibilidades de compreensão que não mais se vincula a categorias mais amplas. Assim, está se tornando importante nos voltarmos para os aspectos individualizados da poética e para as particularidades de seus contextos e relações institucionais, caso quisermos adquirir alguma forma de ordenamento e classificação. O endereçamento à poética particular se mostra como um elemento sistematizador do *status* artístico de um conjunto de objetos.

Há ainda outro dado importante para as decisões classificatórias, mencionado ao final do primeiro capítulo. As decisões classificatórias se dão necessariamente em relação aos objetivos da catalogação e aos públicos visados pelo projeto. A tipologia do acervo e seus objetivos em termos públicos determinam a ontologia dos objetos ali armazenados, bem como os critérios de sua organização e sistematização. No caso do acervo da Gisela, trata-se de um acervo de tipologia artística e de pretensões públicas, que busca expor a contribuição do trabalho da artista para o campo das artes visuais sul-rio-grandenses, bem como demonstrar o desenvolvimento coerente de um trabalho não amplamente conhecido. Além disso, é um acervo fora do âmbito institucional, cujos recursos de guarda são provenientes dos esforços da família da artista.

Levando-se em consideração os aspectos de concepção de arte envolvidos nas decisões, bem como os objetivos da catalogação, concluo o capítulo apontando para as decisões que foram geradas nessas inter-relações e negociação entre o processo de catalogação e os questionamentos gerados pelos itens artísticos e documentais. Por vezes, mostrou-se preciso incorporar visões que aparecem nos

escritos da artista, documentos e disposição prévia, de modo que as ordenações iniciais precisaram ser abandonadas. Tal é o caso, por exemplo, da organização a partir de categorias artísticas tradicionais. Decidimos dividir por décadas, o que vai ao encontro dos objetivos da catalogação de demonstrar um desenvolvimento poético e coerência. Noutras vezes, houve casos nos quais o processo de catalogação se impôs em relação às visões que surgem sobre a obra, incluindo as da própria artista. É o caso dos trabalhos em *patchwork* e *quilting*, os quais foram integrados à obra artística como um todo.

No segundo capítulo, aprofundei a construção poética sugerida, no primeiro capítulo, como necessária para estabelecer os critérios de decisão, bem como reveladora de determinadas concepções de arte contemporânea. A partir do meu contato íntimo com os itens artísticos, em entrecruzamento com os documentais, na minha prática de construção do acervo e no diálogo com a construção dos critérios da catalogação, sugeri uma leitura possível do trabalho da artista. Busquei, com isso, responder sobre as maneiras como a sua obra suscita os elementos reflexivos e críticos diante das decisões catalográficas. Também pretendi desenvolver a ideia de concepção conceitual de arte contemporânea, apenas mencionada no capítulo anterior.

Sugeri, primeiro, que o trabalho veicula aspectos conceituais a partir do que chamei de um jogo entre polos opostos. Há sempre, por um lado, uma regra ou estrutura e, por outro, a impossibilidade ou quebra destas, o que ocorre pelos efeitos do desvio da norma, pela ação da contingência e acaso. No início de sua produção artística, no início dos anos 1980, essa relação é literal; dá-se a partir dos efeitos das interações entre os materiais que compõem os objetos, bem como dos efeitos temporais e ambientais que agem sobre eles. Nesse momento, o trabalho da artista traz a interposição dos papéis de grandes dimensões com cola e pigmentos. Quando ganha tridimensionalidade, esses elementos vão passar a interagir com estruturas de madeira e, na sequência, com suportes de arame.

No entanto, no final dos anos 1980, a artista introduz a estrutura da “malha ortogonal”, como ela se refere à trama que passará a ser reproduzida incessantemente, a partir de então, nos seus trabalhos. Inicialmente construída em arame, mantendo a tridimensionalidade e objetualidade dos trabalhos, a trama vai

se tornar desenho, uma estrutura em grafite, a partir dos anos 1990. Essa introdução vai modificar o nosso entendimento daquela relação de opostos, central em seu trabalho. Agora, são possíveis leituras não literais dessa relação, mas conceituais.

A trama vai introduzir a possibilidade de repetição e serialização. Desse modo, deixa de ser apenas um elemento de ordenamento composicional pictórico, mas também funciona como um princípio organizativo entre objetos, em observância aos efeitos dos pigmentos e da manualidade, sempre distintos. Com a passagem para o desenho, ocorre uma associação da trama a um sentido abstrato de suporte, a um projeto. Esta noção pode ser associada com a ideia de concepção, no sentido em que Símon Fiz discute a arte conceitual. A trama, enquanto projeto, passa a ser replicada em diversos suportes e meios, a exemplo de uma intervenção em que Waetge quadriculou uma parede.

A serialidade e repetição geradas pela trama também envolvem um aspecto processual, pois, apesar de a trama se fixar como um princípio organizativo inicial, o resultado não pode ser conhecido de antemão; está sujeito às ações manuais e contingentes das linhas e pigmentos. A trama parece organizar as ações da artista, tanto dentro do espaço do objeto, quanto entre os elementos da série, e mesmo entre as séries. Assim, os trabalhos resultantes parecem se mostrar como “rastros”, “vestígios” — termos de Maria Helena Bernardes e Mônica Zielinsky — da relação gerada entre estrutura e manualidade/contingência, a partir da ação. Fato que, a partir de Peter Osborne, demonstrei como apontando para um aspecto documental dos trabalhos de Waetge. Inclusive, na década de 90, a artista passa a utilizar materiais diversos que funcionam como suporte para escrita ou registro, como papéis (de caligrafia, pautados, milimetrados, quadriculados), partituras, livros e cadernos.

Se antes a relação entre contingência e estrutura se dava de maneira literal, a partir da interação entre elementos opostos, na constituição da unidade composicional do objeto tridimensional, agora, dá-se com a introdução da trama uma relação que pode ser lida como conceitual. Ou seja, instaura-se uma serialização, a partir da trama enquanto pré-concepção do trabalho, que organiza processualmente a ação, o que implica que os trabalhos finais possam ser entendidos como documentações desse processo.

O caráter processual e documental do trabalho da artista também gera uma virtualidade no arquivo de Gisela, cujas ações poderiam ser repetidas, dentro de intervalos regulares mediados pela trama, indeterminadamente. A virtualidade vai desembocar num sentido de co-criação da obra, como em *Base 12-Base 9*, em que a artista nos instrui a como fazer um trabalho igual ao seu. Nesse sentido, a grade, enquanto princípio organizador e projeção, torna-se um *comando*, uma *instrução*, para organizarmos e documentarmos a *nossa* ação.

No final da vida, a artista vai realizar livros de artista. Em 105 dias, por exemplo, a regra, o princípio organizador, não está na trama, mas no comando de fazer a trama diariamente, durante 105 dias. O trabalho final, o livro de artista resultante, é o arquivo dos documentos desse encontro diário com a realização do comando, isto é, dos vários desenhos realizados ao longo dos dias determinados. Arte e vida se imiscuem aqui, de modo que podemos entender o trabalho como “arte-documentação”, nos termos de Boris Groys.

Após observar como o trabalho da artista permite observar aspectos conceituais a partir de uma poética vinculada a um jogo de opostos, demonstrei como este jogo advém da confluência de legados artísticos realizados pelo trabalho da artista, nacional e internacionalmente, e por vezes considerados opostos. Abordei duas oposições. A primeira delas é que o trabalho parte de produções artísticas nas quais “construção” e “expressão” foram relacionadas: nacionalmente, o contexto da Geração de 80, que vinculou o retorno à pintura e os legados neoconcretos; internacionalmente, proponho que Gisela tenha feito uma retomada da Nova Abstração.

A segunda oposição demonstrou como o trabalho da artista permite questionarmos divisões entre as vertentes neoexpressivas e conceituais da arte. Ao realizar uma síntese entre expressão e concepção, isto é, ao confluir as características expressivas com os aspectos sistemáticos, processuais e documentais apontados pelo jogo de opostos, nós podemos caracterizar o trabalho de Waetge como uma “conceitualização da expressão”, termo de Isabelle Graw.

Por fim, aponte para o fato de a construção poética sugerida permitir questionar as oposições historicamente consideradas entre produções artísticas no caso brasileiro e sul-rio-grandense. O trabalho de Gisela possibilita observar

aspectos conceituais nos trabalhos da Geração de 80 e seus sucessores. A partir das noções de Pós-Conceitual, de Peter Osborne, e de *Post-Medium*, de Rosalind Krauss, demonstrei como Waetge emprega os suportes tradicionais de maneira conceitualizada, ou seja, a partir de um emprego poético que permite pensar reflexivamente a linguagem artística em geral, o que é característica da arte contemporânea como um todo. Disto advém a crítica que o trabalho da artista gerou aos processos de catalogação.

—

Assim, na discussão sobre as inter-relações entre catalogação e arte, mostrou-se que há, por um lado, questões discursivas que surgem a partir da produção de classificação e ordenação, e, por outro lado, questões reflexivas e críticas das obras. Isso pode ser resumido na ideia de Sven Spieker:

[...] o arquivo e o que ele armazena, *emergem ao mesmo tempo*, de modo que um não pode ser facilmente subtraído do outro. Nesse arquivo, os objetos armazenados e os princípios que os organizam não estão isentos nem do tempo nem da presença do espectador. Nunca idênticos, o arquivo oscila entre incorporação e desincorporação, composição e decomposição, organização e caos.¹

Transpondo essa ideia, do arquivo para o acervo, podemos considerar que os critérios na produção de acervo e, com isso, os conteúdos artísticos produzidos em relação aos objetos armazenados ou revelados na articulação do todo, surgem do diálogo permanente com os aspectos reflexivos da própria arte. A catalogação se mostra, então, como um campo privilegiado de reflexão artística, que fornece um “laboratório”² de construção de sentidos e leituras que se dão a partir de critérios emergentes das próprias obras e das maneiras como os próprios artistas a enxergam, sem perder de vista as articulações sempre contextuais, vivas e, por isso mesmo, lacunares desses processos de significação dos objetos artísticos.

¹ SPIEKER, Sven. *The big archive: art from bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008. Tradução minha.

² Retiro essa ideia de Walter Zanini, em relação aos museus de arte contemporânea. Cf. ZANINI, Walter. Museu e arte contemporânea. In. Freire, Cristina (org.). Walter Zanini: Escrituras críticas. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013. 106-143pp.

Isso significa, em suma, que, por um lado, os objetos artísticos refletem e alteram a prática catalográfica; e, por outro lado, esta prática pode ser entendida como um campo de produção e acercamento teórico, histórico e crítico dos objetos artísticos contemporâneos.

Um desdobramento de pesquisa possível, então, seria observar aspectos de *crítica de arte* que poderiam estar presentes na construção de um acervo artístico. Há algumas concepções que, de modo similar, entendem a crítica como um exercício de construção de critérios que se dá a partir da relação com os objetos sensíveis e particulares, com os dados da experiência, e os questionamentos emergentes dos próprios objetos. Ricardo Basbaum, por exemplo, vai falar em “escrita *com arte*”³. Ronaldo Brito fala em “experiência [...] *de dentro*”⁴. Walter Benjamin fala em “crítica imanente”⁵.

Outro desdobramento possível, e que poderia também se relacionar com a questão da crítica, seria considerar com mais profundidade ou centralidade a *memória*. Esta questão é subjacente a todas as discussões abordadas nesta dissertação, pois, como se mencionou, a produção do acervo de Gisela Waetge envolve necessariamente uma preocupação com a construção de sua memória. No entanto, tal discussão poderia ser tomada como central e discutida em termos de políticas de memória, as quais igualmente contêm elementos críticos e reflexivos, os quais gostaria de discutir brevemente abaixo, para concluir esta dissertação.

Como afirmam Aleida Assmann, sobre a memória cultural, e Andreas Huyssen, sobre as políticas de memória, a memória não está armazenada em

³ BASBAUM, Ricardo. Cica & Sede de Crítica. In.: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. RJ: Rios Ambiciosos, 2001. p. 12.

⁴ Para Brito, a experiência crítica artística está relacionada com a produção narrativa e histórica, que sempre parte do fato estético, e isso demonstra os limites de uma suposta objetividade ou univocidade desses discursos. Se a noção de fato histórico implica numa ideia de objetividade, em que a produção histórica estaria deslocada da relação dos historiadores com os fatos, a relação do historiador da arte com os fatos estéticos é sempre da ordem da vivência, da experiência. É na relação sempre contemporânea com os trabalhos, no “embate sensível com as obras”, no particular, que os critérios de ordenação objetiva são aplicados, que a historicidade, a narrativa, o todo, se dá. Assim, narrativa e a historicidade são constitutivas do valor estético. Cf. BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. In.: DE LIMA, Sueli (org). *Experiência crítica —textos selecionados*: Ronaldo Brito. p. 146.

⁵ Benjamin, reconstrói a crítica romântica, afirmando que ela possibilita ver a “crítica imanente” na obra, pois retira a crítica de um papel de julgamento, e a coloca num papel de sistematização da obra ou dissolução dela no “absoluto”. Ou seja, não se trata mais de uma avaliação da obra singular, mas a exposição de suas relações com as demais obras e com a “Ideia de arte”. Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

determinado lugar; ela é, tal como o esquecimento, uma construção, desde o presente, a partir de relações políticas e institucionais: “A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social.”⁶

Na passagem do entendimento do arquivo enquanto uma “massa documental”, um local de armazenamento e estocagem, para o arquivo enquanto lugar que produz discursos, como vimos com Foucault e Derrida — isto é, na passagem do arquivo entendido como apenas fonte para o arquivo enquanto objeto de pesquisa e conceito estudado por si mesmo⁷ —, problematizou-se os sentidos repressivos que os arquivos assumem, mas também se apontou para a possibilidade de pensá-los como ativos e disputáveis, em relação à construção de narrativas e à produção de memória. Como afirma Aleida Assman, o arquivo é um lugar de construção do poder político, mas sem arquivo “não há espaço público nem crítica”⁸.

Isso pode ser pensado em relação aos acervos artísticos. Estes também devem ser formados e pensados enquanto campos ativos de criação narrativa, mas, mais que tudo, de memória artística. Permitem que novos conjuntos de objetos artísticos e bancos de dados entrem no debate público, possibilitando novos embates entre os contextos narrativos e os questionamentos suscitados pelos objetos, na inter-relação entre arte e leituras possibilitada pelos acervos. O papel do acervos envolve a inserção dos objetos artísticos no espaço público para que possa haver espaço de “confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte”⁹, “negociação de sentidos”¹⁰.

Aliás, o fato de se tratar de um acervo pessoal, de índole particular, também aponta para essa discussão. Tal como aponta Richard Cox em relação aos arquivos pessoais, eles ajudam, nas pesquisas históricas, a nos depararmos com “as limitações dos documentos jurídicos e estatais”, mesmo que esses “costumem ser

⁶ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 37.

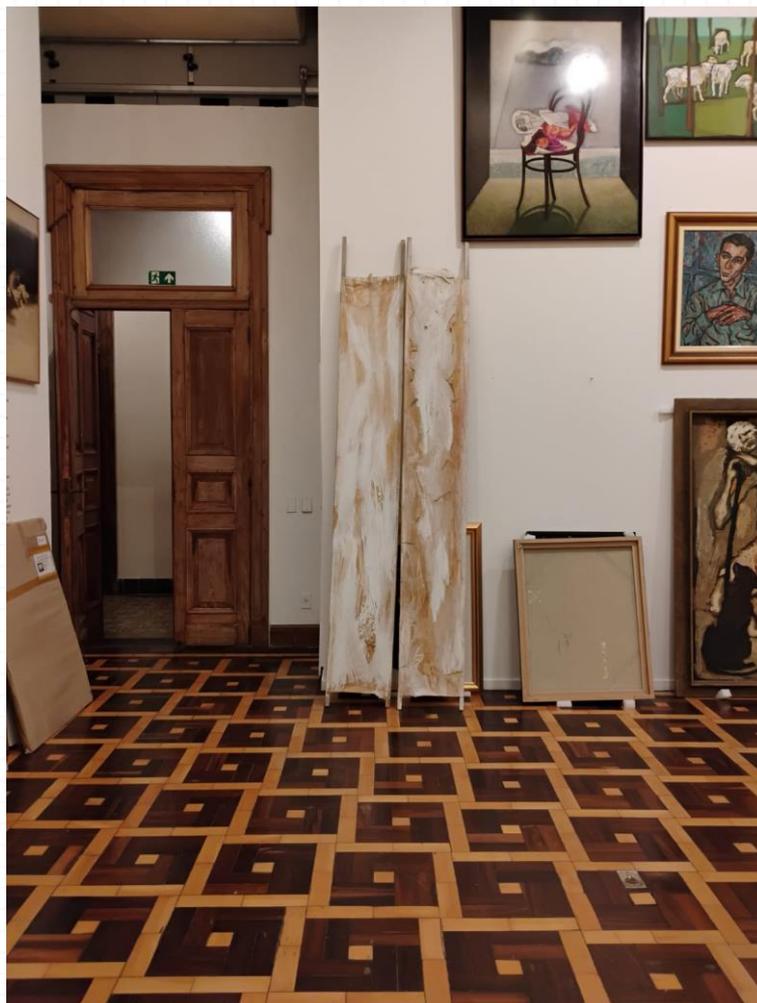
⁷ Cf.: CALLAHAN, Sara. *Art + Archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2022; ENZEWOR, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography, 2008.

⁸ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 329.

⁹ OSORIO, Luiz. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

mais completos e detalhados que os pessoais”¹¹. Podemos transpor essa ideia para os novos objetos e reflexões artísticas que são incluídos no debate público, a partir da construção de um acervo artístico pessoal. No caso do acervo de Waetge, por exemplo, vimos a possibilidade de questionar algumas oposições artísticas, historicamente construídas, como é o caso de podermos pensar conceitualmente produções que partem dos legados neoexpressivos da Geração 80.



Trabalhos da série “Rudimentos”, 1988, pigmentos e laca sobre papel estruturado em madeira, 270 x 38 cm, de Gisela Waetge, em reserva provisória no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, após enchente que atingiu a reserva técnica do museu

Considerando essas questões de memória, penso que o primeiro capítulo, que escrevi antes da enchente, pode ser revisto após a situação de calamidade pública, a pior da história do estado, gerada pelos resultados ambientais e de emergência climática. Enquanto funcionária do Museu de Arte do Rio Grande do Sul,

¹¹ COX, *op. cit.*, p.

vi as obras de Gisela Waetge, da época de sua primeira exposição individual, “Rudimentos”, sendo realocadas em um momento desesperador para os andares superiores, enquanto a água entrava no primeiro andar do museu.

Após todo esse cenário traumático, confesso que não via mais sentido no que estava argumentando no primeiro capítulo. Parecia-me não fazer sentido escrever sobre aspectos conceituais de preservação da arte, quando nem mesmo o aspecto físico, o armazenamento, está garantido. Não há possibilidade de novas narrativas, de inserção das proposições artísticas no debate público, se não há a guarda dessas proposições, seja ela por meio de objetos artísticos ou documentais. Os trabalhos de Gisela, realocados para os andares superiores, inicialmente associados com a fragilidade, como observei no segundo capítulo, ganharam aqui uma outra dimensão: a fragilidade da permanência das proposições artísticas em nosso cenário institucional.

No entanto, após reflexão, pensei que manteria o argumento, mas ele deveria ser visto sob novas perspectivas. Se observei como os aspectos críticos surgem do embate, sempre contextual, entre os questionamentos suscitados pelos próprios objetos artísticos e as narrativas na construção do acervo, acrescento que o contexto que se deu após a enchente reitera os dois aspectos da inter-relação, mas com ajustes: a luta é pela manutenção das nossas instituições e pela construção de novas, de modo a manter seu papel ativo na disseminação pública da construção de sentidos artísticos; mas também pela permanência dos espaços de guarda dos objetos e proposições artísticas, para que estes possam se manter questionadores e reflexivamente deem a ver não apenas nossas concepções de arte e construções narrativas, como também nossas políticas de esquecimento relativas à memória artística.

Como afirma Elizabeth Roudinesco, “Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, entoado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto”, mas “se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou

delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma”¹².

¹² ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REFERÊNCIAS

LIVROS E ARTIGOS

ALBERRO, Alexander; BUCHMAMANN, Sabeth (eds). *Art After Conceptual Art*. Londres: The MIT Press, 2006.

ALLOWAY, Lawrence. Artists as writers, part one: Inside information. *Artforum*, v. 12, n. 7, 1974.

ALTSHULER, Bruce (ed.). *Collecting the New*. Reino Unido: Princeton University Press, 2005

ARGAN, Giulio C. ; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BEIGUALMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana G. (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2014

BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Rua de mão única*. Editora brasiliense, 1987

BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism, *Arts Magazine*, 1967.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 1990, v. 55, pp. 105-143.

CALLAHAN, Sara. *Art + Archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2022.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COX, Richard. *Arquivos pessoais: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 48.

DA SILVA, Anna Paula; OLIVEIRA, Emerson; WERNECK, Fernanda Côrtes (orgs.). *Musealização da arte*. Curitiba: Appris, 2023.

DA SILVA, Camila A. Esquema de metadados para descrição de obras de arte em museus brasileiros: uma proposta. 2020. 646 p. Tese (Doutorado em ciência da Informação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DE LIMA, Sueli (org.). *Experiência crítica —textos selecionados*: Ronaldo Brito. p. 146.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 29

FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. São Paulo: Funarte, 2006, p. 356.

FERREIRA, Glória (org.); CHAIA, Miguel; FARIAS, Agnaldo; ARAÚJO, Viviane G. *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERREZ, Helena D.; PEIXOTO, Maria E. S. *Manual de Catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

FIZ, Simón M. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos. Madri: Ediciones Akal, 1994.

FREIRE, Cristina (org.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Cotemporânea de São Paulo, 2015.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Museus de Arte Contemporânea: entre bancos de dados e narrativas*. Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, [S.l.], p. 57-66, mar. 2015. ISSN 2446-5356. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/2094>>. Acesso em: 12 abr. 2024.

_____; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceptualismos del sur/sul*, edición bilingüe (portugués y castellano). São Paulo, Annablume, 2009, 361 pp.

_____. (org.). *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013. 106-143pp.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *O que é um autor?* In.: *Ditos & Escritos*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Forense Universitária.

GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 167.

GROYS, Boris. *Art Power*. Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2008.

GUASCH, Anna M. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madri: Akal, 2011.

_____. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, Universidad de Barcelona, 2005, v. 5, pp. 157-183. Tradução minha.

_____. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza Editorial, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Puc-Rio, 1984, n. 1, pp. 87-93.

_____. Grids. *October*, v. 9, 1979, pp. 50-64

_____. *Voyage on the north sea: Post-Medium Conditon*. New York: Thames & Hundon, 1999.

_____. Reinventing the medium. In: Mitchell, W. J. T (ed.). *Critical Inquiry: Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago press, 1999, n. 2, v. 25.

MEREWETHER, Charles (ed.). *The Archive*. Londres: MIT Press, 2006.

MCKIRAHAN, Richard. A Filosofia antes de Sócrates: uma introdução com textos e comentários. São Paulo: Editora Paulus, 2013, p.228.

NASCIMENTO, Elisa N. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. In: *Revista MIDAS* [Online], n. 3, 2014.

_____. Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. Portugal: Edições Afrontamento, 2020.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, São Paulo, V. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>

OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima. *Histórias da Arte em museus*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

OSBORNE, Peter. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. Brooklyn: Verso Books, 2018.

PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50817>

SMIT, Johanna W. A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu. 2010, *Anais*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

SPIEKER, Sven. *The big archive: art from bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008. Tradução minha.

VAN ALPHEN, Ernst. *Staging the archive: art and photography in the age of new media*. Londres: Reaktion Books, 2015.

ZIELINSKI, Mônica. História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória. In.: Cavalcanti, Ana M. T, De Oliveira, Emerson D. G., Couto, M. F., Malta, M. (orgs.). *Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte*, 32., 2012, Brasília. Direções e sentidos da História da Arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. p.1154

_____. *Iberê Camargo: Catálogo Raisoné*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. (org.). *Heloisa Schneiders da Silva: Obra e Escritos*. Porto Alegre: MARGS, 2010.

REPORTAGENS EM JORNAIS E REVISTAS

A Bienal está aberta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1 out. 2005.

A Bienal que não está nos prédios oficiais. Seis galerias comerciais e duas institucionais apresentam mostras complementares à megaexposição do Mercosul. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 out. 1997.

ANIVERSÁRIO com Arte na Parede. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 jun. 1995.

A regra sensível. *O Sul*, Porto Alegre, 7 de jul. de 2001.

ARTE da repetição se instala no Solar dos Câmara. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 abr. 1993. *Correio do Povo*, Porto Alegre.

ARTISTA gaúcha Premiada em Brasília. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 dez. 1991.

AULAS de corte e pintura. A gaúcha Maria Lucia Catrtani é a primeira das 173 artistas da 5ª Bienal do Mercosul a montar sua obra. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 set. 2005.

BIENAL por todos os lados. Quinta edição do evento será inaugurada hoje. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 2005.

BARBOSA, Luiz C. Leveza do efêmero nas obras de Gisela Waetge. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 13 set. 1988.

_____. Talento nosso: os cinco gaúchos selecionados para a 21ª Bienal. *Veja Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 4 set. 1991.

BARCELLOS, Hélio. I Bienal do Mercosul: a preparação dos espaços. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 8 de jul. 1997.

BARREIRO, Tania. A luta contra o tempo nos bastidores. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26 set. 1997.

BERTOLUCCI, Mariana. 1+1+1. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 nov. 2003

BIENAL é uma sala de aula. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 out. 2005.

CANONGIA, Ligia. Sem novas inquietações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 maio 1989.

CARVALHO, Mario C. Bienal abre hoje e seu júri não sabe o que fazer com prêmio de US\$ 300 mil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1991.

CRÍTICO visita Bienal e denuncia preconceito. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 65, n. 101, 12 nov. 1997.

CORDEIRO, Julio. O Guggenheim é logo aqui: A Bienal do Mercosul termina no próximo domingo, mas o seu prédio xodó continua. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 nov. 1997.

DAS artes cênicas para as artes visuais. A Galeria Gestual inaugura hoje à noite na Capital exposição ligada ao Porto Verão Alegre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 jan. 2007

ERNESTO, José. Um museu para o Mercosul na Ulbra. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 out. 1997.

Exposições Paralelas à Bienal. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 set. 2011.

FIDELIS, Gaudêncio. Política regional versus estratégia internacional. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 nov. 2005.

FIORAVANTE, Celso. Arte se movimenta entre globalização e fronteiras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1997.

_____. Construtivos costuram a arte latino-americana. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 out. 1997.

FRANKEN, Paulo. Quem são os brasileiros na Bienal do Mercosul. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 abr. 1997.

GASPAROTTO, Paulo. Arte jovem. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 nov. 1997.

GESTUAL apresenta eventos na Bienal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 out. 2003.

GISELA Waetge é a artista convidada da prefeitura de Porto Alegre. Dia 27, ela participa do projeto Encontros com a Arte no Paço, às 18h. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 set. 2006.

GISELA Waetge no Centro Municipal de Cultural. *O Peixeiro*, Rio Grande, 14 mar. 1993.

GISELA Waetge abre exposição de pintura sobre papel em grandes dimensões. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 nov. 1991.

GISELA está entre os novos e bons talentos surgimentos na última década. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 nov. 1991.

GISELA Waetge volta em três exposições. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 jul. 1995.

GISELA Waetge expõe na Gestual. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jul. 2001.

GRAIZ, Andréa. Da trama ao infinito. *Jornal Novo Hamburgo*, Novo Hamburgo, 14 set. 1998.

HAZIN, Elaine. O contemporâneo e as artes plásticas. *Correio da Bahia*, Salvador, 11 de dezembro de 1998.

KLEIN, Cristian. Arte busca nova identidade: o 16º Salão Nacional de Artes Plásticas será aberto amanhã no MAM anunciando um esgotamento da mentalidade modernista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1998.

LAGNADO, Lisete. Bienal de SP tem 49 artistas brasileiros: mostra diminui participação internacional e opta por pot-pourri de artistas brasileiros, em seleção ameaçada por ação judicial. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1991.

_____. Bienal faz campanha publicitária e invente na sua tradição polêmica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1991.

LERINA, Roger. Nasce um museu. Espaço de arte contemporânea será inaugurado hoje, em Viamão, com acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 maio 2010.

_____. Na prensa de Iberê. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 ago. 2011.

VIAMÃO com acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 maio 2010.

LEVEZA em madeira e papel pintado. *JC Panorama*, Porto Alegre, 13 set. 1988

MORAES, Angélica. Bienal mostra arte do Mercosul em Porto Alegre. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 out. 1997.

MOSTRA “1+1+1” apresenta técnicas alternativas. *Jornal Minuano*, Bagé, 17 e 18 abr. 2004.

MOTTA, Gabriela. A cultura desde as bordas. Entrevista Néstor Garcia Canclini. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 nov. 2005.

_____. Areia, azeitonas e um vazio no estômago. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 dez. 2005.

MUSEU da Gravura abre exposição “1+1+1”. *Jornal Minuano*, Bagé, 15 abr. 2004.

MÚSICA, pintura, poesia, fotografia e arqueologia. *O Peixeiro*, Rio Grande, 18 mar. 1993.

NÚMERO recorte de gaúchos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 ago. 2005.

OBRAS misturam cores e simetria. *Correio do povo*, Porto Alegre, 12 jul. 1995.

QUADRICULADOS vieram de uma trama de arame. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 maio 1997.

QUARTETO: Artistas de renome internacional vão participar da Bienal do Mercosul. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 abr. 2005.

PRÊMIO à imaginação: Luciano Zanette conquista o título maior do 1º Açorianos de Artes Plásticas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 maio 2007.

RICCA, Regina. Uma corrida às instalações. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 set. 1991.

ROELS, Reynaldo. Panorama promissor: Projeto macunaíma mostra que a nova geração das artes plásticas está num bom caminho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1989.

ROLIM, Michele. Além das fronteiras geográficas. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 19 out. 2010.

SALÃO da Bahia reúne trabalhos de 50 artistas. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 11 dez. 1998.

SANTOS, Roberto. A última chance para visitar a Bienal: visitado por 259 mil pessoas até quinta-feira, evento não é unanimidade entre os artistas gaúchos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 nov. 1997.

SARAIVA, Joana. Para evocar o mundo das sombras. A gaúcha Karin Lambrecht expõe pinturas e desenhos feitos com sangue de carneiro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 2005.

SOUSA, Edson L. A. Os caminhos e paradoxos da repetição. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 maio 1993.

STRECKER, Marion. Bienal segue regulamento e cria incidentes diplomáticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1991.

VEIGA, Clarrisa B. A arte pede ajuda. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 maio 1991.

_____. Artistas debatem critérios de seleção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 jun. 1991.

_____. Critérios provocam atritos internacionais. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 ago. 1991.

_____. Da retrospectiva histórica aos novos talentos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 set. 1991.

_____. Espetáculo político na abertura da mostra internacional de artes. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 set. 1991.

_____. Gaúchos na Bienal: abre amanhã a grande vitrine das artes plásticas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 set. 1991.

_____. O talento gaúcho vai à Bienal: dos cinco artistas selecionados, apenas Maria Tomaselli já tinha participado da grande mostra paulista. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 abr. 1991.

_____. Um labirinto provocante. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 set. 1991.

VERAS, Eduardo. A Bienal ganha forma. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 set. 2005.

_____. A linha sensível. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 jul. 2001.

_____. Bienal para fazer bonito: curador quer revisar História da Arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 jan. 1997.

_____. Entrevista: Paulo Sergio Duarte, curador da 5ª Bienal do Mercosul. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 de abr. de 2005.

_____. Gisela Waetge expõe obsessão cartesiana. Artista selecionada para a Bienal de Artes Visuais do Mercosul risca quadriculados de até cinco metros. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 maio 1997.

_____. Precisão matemática, encontro poético. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 set. 2005.

_____. Predicados da Bienal do Mercosul. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1 out. 2005.

_____. Salão Nacional de Artes Plásticas reflete a força dos trabalhos individuais. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 set. 1993.

VILAÇA, Marcantonio. Bienal termina sem evitar seu desastre. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1991.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES E TEXTO CRÍTICOS

44º Salão Paranaense. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. 19 de dezembro de 1987 a 31 de janeiro de 1988:

VI Salão nacional de artes Plásticas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 14 de janeiro a 15 de fevereiro de 1998

BERNARDES, Maria Helena. *Vento frio em dia de sol*, 2007.

BOHNS, Neiva. *A regra sensível*. Galeria Gestual, Porto Alegre, 2001.

CATTANI, Icleia. *Repetição/criação*. In.: REPETERE. Porto Alegre, Solar dos Câmara, 1993.

CATTANI, Icleia. *Da trama ao infinito*, 1997.

LAMBRECHT, Karin. *As cores pálidas*. In.: *Gisela Waetge: Rudimentos*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988.

DE MORAIS, Angélica. *Paralelo 30: campos de energia*. SESC Pompeia, 2010.

DUARTE, Paulo S. (org.); FIDELIS, Gaudêncio et al. *A Persistência da Pintura*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

MOREIRA, Jailton. *Quadriculados*. Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, 1995.

MOTTA, Gabriela. In.: WAETGE, Gisela. *Toda caixa de lápis de cor deveria ter um rosa fúcsia*, 2017.

SCARINCI, Carlos. *A arte como processo*. In.: *Gisela Waetge: Rudimentos*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988

VERAS, Eduardo. *Melodia Visual*, 2011

VERAS, Eduardo. Entre dois campos, 2012.

VERAS, Eduardo. O avesso da grandiloquência, 2013.

ZIELINSKY, Mônica. O acaso programado de Gisela Waetge. Santa Maria: Editora Pallotti, 2005.

Anexo

SELEÇÃO DE ESCRITOS DA ARTISTA

Gostaria de mudar alguns trabalhos [...]. A exposição fica assim:

- um desenho feito na parede como era do projeto;
- três desenhos feitos com papel milimetrado e resina – dentro do mesmo conceito das régua, só que feitos com resina em vez de compensado;
- um objeto feito de papel com 9 x 27 x 216 cm que substitui o trabalho em pano

Pretendo [...] abordar a questão do diálogo entre Arte e Arquitetura e mostrar meu trabalho recente ao público de São Paulo, me confrontando com uma crítica importante que proporcionará uma realimentação a estes conceitos que venho desenvolvendo. [...]

Os trabalhos que fazem parte deste portfólio foram mostrados em Porto Alegre em 1995 (onde vivo desde 1980). [...]

A questão principal de que trata essa exposição é o diálogo entre Arte e Arquitetura. Essa questão está presente em vários trabalhos de artistas contemporâneos. Alguns trabalham com a arquitetura se apropriando de seus espaços ou de alguns de seus elementos; outros falam sobre arquitetura; outros se contrapõem à arquitetura e outros, ainda, utilizam o mesmo tipo de pensamento abstrato que os arquitetos usam em seus projetos. Na história da arte temos vários exemplos de artistas que trabalham com essa questão, como Daniel Buren, Sol LeWitt, Judd e brasileiros como Regina Silveira ou mesmo Vera Chaves quando se apropria de ornamentos ou fachadas [...].

No meu processo de trabalho existe uma conciliação de ideias, reflexão, emoção e artes. As ideias são abordadas através da repetição de uma malha ortogonal feita de quadrados. Venho trabalhando dessa forma, repetitiva, e com esse elemento, a malha ortogonal, desde 1989.

¹ Os textos aqui exibidos foram transcritos de cadernos pessoais e documentos da artista, muitos escritos à mão, por mim e Clarice Sena. Buscou-se manter a maneira como a artista escreveu, tanto o formato quanto os aspectos gramaticais, os quais, em sua maioria, não foram alterados.

1989 a 1993

No início a malha ortogonal, que era feita de arame, estruturava papéis de grandes dimensões, lembrando a laje de concreto estruturada com ferro. Esses trabalhos, que eram concebidos previamente e feitos com essa estrutura quadricular, me permitiam fazer relações com a ideia de planta baixa e, ao mesmo tempo, imaginar as superfícies construídas como caixas abertas. Eram trabalhos que também expressavam fragilidade e que se impunham pelo seu tamanho e intensidade de cores.

1993 a 1995

A malha ortogonal passou a ser desenho e não mais a estrutura física do trabalho. Passei a utilizar papéis quadriculados como suporte dos meus desenhos e a fazer relações com as plantas das cidades, os mapas, as construções, igrejas, pátios. Construía plantas que não eram plantas pois eram simplesmente superfícies com um quadriculado com desejo de vir a ser um espaço. Nesse período fiz várias pinturas em telas riscadas com grafite, desenhos em papéis quadriculados, alguns objetos em papel e 'régua' em compensado e papel milimetrado [...]. As 'régua' e as linhas verticais relacionais com a ideia de distância e de tempo.

1995

A interferência no Torreão - Esta interferência foi importante para mim porque me fez perceber, refletindo sobre ela, o quanto o meu trabalho dialogava com a arquitetura.

Comecei meu trabalho medindo todo o espaço e colocando essas paredes e planta no computador. Então, calculei uma malha quadricular apropriada, pensando no que fazer.

[...]

Para mim a malha ortogonal construída pacientemente com suas várias linhas de intensidades diferentes de cima para baixo num gesto repetitivo é o suporte de todas as minhas ideias. Ela é uma referência à ideia de estrutura e construção. Tem, para mim, muitos significados: a passagem do tempo,

uma pulsação, uma respiração, um silêncio profundo, uma busca de ordem impossível de se atingir. Os quadriculados nos remetem à memória dos cadernos de matemática, aos números. E a malha, se vista somente como trama, está ligada à condição feminina, pela expressão de uma ideia de fragilidade, suavidade e paciência.

RASCUNHO DE PROJETO EXPOGRÁFICO, DE 1997

Frederico, aqui está o projeto da exposição para a Bienal do Mercosul. Os trabalhos da exposição serão os seguintes:

- 2 “pinturas-desenho” com 2.25 x 2.25m cada, esticadas em bastidores de madeira. Esses dois trabalhos devem ser colocados em paredes diametralmente opostas.
- 3 “régua” feitas com papel milimetrado recoberto com resina. Cada “régua” possui 0,09 x 1,53m e devem ser colocadas de forma horizontal e bastante próximas umas das outras, formando uma LINHA horizontal.
- Em oposição às “régua” (parede oposta às régua) estarão 2 desenhos feitos em MDF com riscos, grafite e carvão de espessuras e tons diferentes. Estes trabalhos serão colocados juntos, formando uma pequena fresta e dispostos de forma VERTICAL - 1,71 x 0,81 m cada

Considerando a ideia de oposição entre VERTICAL e HORIZONTAL e dos (pintura-desenho) estarem dispostos de forma diametralmente opostos, gostaria de poder contar com um espaço dentro do prédio a ser utilizado, onde pudesse dispor meus trabalhos de acordo com essa ideia.

PROJETO "PINTURA E DESENHO SOBRE PLACAS DE ALUMÍNIO",
INSCRITO NA BOLSA IBERÊ CAMARGO PARA SER DESENVOLVIDO
NO ART INSTITUTE OF CHICAGO, 2004

Pretendo desenvolver, nesses três meses, um trabalho-pesquisa em pintura e desenho sobre placas de alumínio. Em 2002, frequentei a oficina de gravura em metal da Fundação Iberê Camargo por um semestre, e após passar por esta experiência, descobri que o que mais me fascinava na gravura eram as placas de metal!

Esse fascínio por materiais industriais, eu reconheci como um movimento antigo dentro de mim - não era uma coisa nova no meu trabalho. Neta de industrial português-paulista, os materiais industriais e a repetição implícita em todo o processo de trabalho sempre me instigaram: em 87, quando fiz papéis imensos estruturados com arame através de uma malha ortogonal interna, usei um papel kraft industrial próprio para a confecção de capacitores, o arame também era industrial, mas o resultado não. Este era impregnado de artesanato e manualidade. Depois, mais tarde, fiz trabalhos usando papéis impressos disponíveis nas papelarias e os inseria em placas de fibra de vidro e para isso frequentava uma pequena fábrica de Fiberglass. Em 2003, iniciei alguns trabalhos em placas de alumínio e fiz alguns desenhos e pinturas numa série de trabalhos que chamei de 'Meninas sonham cor de rosa'.

Quero pesquisar o uso do alumínio como superfície para a pintura e desenho, conhecer os tratamentos possíveis a serem dados ao material, bases, tinta à base de água ou de óleo e processos para aplicação de películas com o uso do computador e programas de desenho.

Como artista, me situo, hoje, entre aqueles em que o fazer tem uma importância fundamental no trabalho, e neste fazer, conteúdos como a reflexão sobre o próprio trabalho, e o sentir acontecem ao mesmo tempo. O sensível e a reflexão teórica estão sempre presentes junto ao manual. Ao meu trabalho associo palavras como: a fragilidade (e acho que esta é a minha maior fortaleza), a delicadeza, sutileza, o tempo e a música (régua, traços, rasgos, riscos, medidas); a expansão e a repetição - infinito - (através da malha ortogonal); a influência japonesa (sábados felizes eram aqueles em que meu pai, arquiteto, me levava a Liberdade - bairro japonês de São Paulo), e a geometria como suporte para todas ideias: metafísica, e poesia.

Acredito que o que desenvolvo hoje no meu trabalho é uma continuação daquilo que outros começaram e com relação à História da Arte me sinto fazendo parte de uma família que vem de Malevich, Mondrian, Rothko, Barnett Newman, Matisse, Monet, Paul Klee e Chagall também, e de Agnes Martin (por quem tenho especial admiração) e que só vim a descobrir em 1993, através de uma revista. Tive o imenso prazer de ver um de seus trabalhos quando estive em Nova York em 1998. Me sinto ligada ao abstracionismo, sensível e geométrico, aos construtivistas, aos artistas brasileiros: Volpi, Guignard, Iberê Camargo, Amilcar de Castro, Willys de Castro e Mira Schendel.

[...]

O Instituto de Artes de Chicago possui escolas de Artes, Design e Arquitetura - e isto é uma feliz coincidência ou uma oportunidade, pois sou professora, já há mais de 10 anos, de artesanato: patchwork (colchas de retalho) e também trabalhei durante dois anos como consultora de design para o SEBRAE, num programa de desenvolvimento do artesanato.

PROJETO DE EXPOSIÇÃO PARA A 5ª BIENAL, 2005

“RECEPTACULU é um projeto de exposição de pinturas que para sua realização pressupõe um espaço contemplativo e um certo silêncio. Nesse espaço estão três pinturas de grandes dimensões, um objeto e um banco para se sentar e olhar.

AS PINTURAS:

- uma com 2,00 x 3,00m e duas com 1,20 x 4,00m (construídas, cada uma delas, em dois módulos de 1,20 x 2,00m justapostos)
- Pinturas feitas sobre tela com pigmentos, grafite, nanquim e base acrílica.

O OBJETO:

- uma “mesa” com pequenos recipientes feitos de papel, colocada no espaço de forma estratégica, fazendo com que os espectadores, ao contornarem o objeto, a se aproximarem da pintura. Quero que as pinturas, além de serem vistas de longe, possam ser vistas de perto também.
- (Nessa mesa preciso de um ponto de luz no chão, pois os recipientes vão estar em cima de uma mesa de luz).
- um banco sem encosto para que as pessoas possam se sentar, permanecer e olhar. Pode ser um banco existente do próprio lugar onde estará sendo exposto o trabalho.

RECEPTACULU é uma palavra do latim que abrange os significados: recipiente; tanque para onde correm águas de vários pontos; abrigo; refúgio; e também parte física de uma flor que serve para sustentar a sua inflorescência.

INSCRIÇÃO DA OFICINA DE DESENHO "UMA GEOMETRIA ÍNTIMA"
NA 7ª BIENAL DO MERCOSUL, NO PROGRAMA "MAPAS PRÁTICOS", 2009

A oficina prática que proponho ao Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul é derivada do trabalho-pesquisa que venho fazendo em desenho, no atual momento, em meu atelier.

No meu atelier desenvolvo 2 atividades, cada uma em seu próprio espaço: uma é o atelier de pintura e desenho, onde faço o meu trabalho de arte, e a outra é um atelier de costuras, onde dou aulas de Colchas de Retalhos - patchwork e quilting - ensinando a técnica e os desenhos tradicionais desde 1993. No patchwork e quilting trabalho com desenhos conhecidos, tradicionais e os alunos criam a partir desses desenhos, agregando às estampas de tecidos, e à forma de dispor esses desenhos familiares para formar a colcha, o pano todo. No patchwork trabalho com utilitários: colchas, almofadas e toalhas.

ATIVIDADES

Proponho trabalharmos em cima e a partir [dos] [...] cadernos. Trabalharemos com cadernos brochuras, pequenos, desses escolares, que se usa no ensino fundamental e com as régua que nos dão o traço reto e as medidas. E a partir dessa trivialidade, desse lugar tão familiar, buscar algo potente de significado.

MATERIAL

Cadernos pautados de linguagem, de caligrafia, de música, de desenho, quadriculados e também os cadernos de registros de professores (a conhecida lista de chamada). Também podem ser usadas folhas impressas duplo-ofício montadas como um caderno. Usaremos várias régua e gabaritos (espécie de régua usadas no desenho técnico), lápis grafite, lápis de cor, canetas hidrocor e borrachas

A proposta é criar uma escritura abstrata com o material fornecido. Uma geometria íntima. Todas as pessoas já escreveram num caderno, anotaram coisas importantes ou simplesmente rabiscaram. Imagino que todos também sintam alguma coisa ao receber um caderno novo com suas folhas ainda imaculadas

É a partir de uma análise sensível e intelectual do material recebido - o caderno - que começaremos a criar. As linhas impressas, o quadriculado, a pauta das folhas são o suporte onde vamos colocar nossas ideias, ideias que se expandem dos limites do caderno.

Primeiro olhamos esse caderno: que tipo de linhas possui? qual o espaço entre as linhas? Possui um ritmo? Possui intervalos? Vazios? Possui margens? A margem é colorida? A cor da linha da margem é a mesma das outras linhas? É possível estabelecer relações matemáticas, geométricas, de tempo e de espaço entre todos esses elementos? É possível um jogo?

O exercício consiste em se apropriar do impresso dado e criar uma história, uma escritura própria: preenchendo o caderno com linhas, feitas com régua; com formas abstratas, feitas com gabaritos de desenho técnico; com áreas apagadas, feitas com borracha.

São cadernos-livros para passar o tempo, para entreter o tempo, para se re-localizar. As escrituras sobrepostas evidenciam a particularidade de cada caderno, criam uma linguagem abstrata onde o tempo e as relações geométricas estabelecidas se constituem na potência dessa escritura, e permitem uma leitura como num livro. Uma leitura visual, sensível que induz a reflexões sobre a precisão, a ordem e o tempo e nos permite fazer relações com a Arte, no caso, a tradição Abstracionista Geométrica.

A beleza, a ideia de jóia sempre me apaixonou [?]. Eu não estou preocupada que a pintura, o quadriculado sejam perfeitos - feeling é mais importante! - Respiração!

Antes que eu pinte as telas - 2 telas de canto - colocadas em canto - Não telas fazer placas de alumínio pintadas de bronze - quadriculado à mão de 9cm 9cm

Como azulejos - lembra essa arquitetura interna tão comum - azulejos brancos - mas não são azulejos. São linhas que pulsam formando os quadrados.

Não me sinto contra a tradição expressionista de pintura. De alguma forma parti dela - e não a rejeito de todo. Mas também não me interessa um trânsito totalmente livre em meu inconsciente (o subjetivo). A intuição - sim é importante e é um jogo entre o que eu penso e onde eu estou fazendo o meu trabalho.

*As linhas feitas à mão ainda trazem o feito pelo próprio artista
(tudo já foi nisto - tudo é reconhecível e saiu de algum lugar) Esta sensação de ser tão híbrida - tão um pouco de tudo e de coisas que se parecem opostas.*

Eu gosto da frase do Frank Stella: "Aquilo que vocês veem é aquilo que vocês veem".

O comentário da marchand Paula Cooper sobre os 1ºs trabalhos de parede de Sol Lewitt - "autoridade silenciosa".

O que escorre? Ordem hierárquica?

E

Podia fazer um desenho nessa parede do quarto - bem riscadinho - com listrinhas de grafite

ESCORRER AS LINHAS

AS IDEIAS

CAIR - COMO NUMA POÇA.

IDEIAS EMARANHADAS - COMO LINHAS

LINHAS - NINHOS

SUSPENSO;/ SUSPENSÃO - EM SUSPENSO.

desenhar todos objetos da cozinha -

panelas, frigideiras, escorredores, copos, talheres, tudo -

COMIDA - COMÊ-LOS - DEVORAR TUDO -

BARULHOS - de martelo, PISCINA, comer e nadar - brigas de crianças...

SÍMBOLOS DE PASSAGEM - A PORTA

A JANELA

O ESPELHO?

ONDE ESTÃO GUARDADAS AS COISAS - NO CORAÇÃO?

NUMA SACOLA?

NOS FILHOS?

LINHAS - desenhos e pinturas

Só

restou

riscar

Só

restaram

linhas

o gesto repetitivo

esvaziamento

o tempo passando

a busca da cor, dos sentimentos

aquilo que está latente – a pulsão –

PULSAR

lembranças de paisagens

a mais simples > ortogonal

o mais complexo horizontal e vertical

[...]

a respiração

a natureza: as flores do meu jardim

o tempo que passa... lento...

quase que gravuras: as linhas impressas

a construção lenta: o quadriculado

as pinturas

as linhas

as pinturas

as linhas

o quadriculado

a busca de algum sentido, como se isto fosse possível!

Quando eu costuro os meus trabalhos – com a régua T que era do meu pai – eu sempre me lembro da minha mãe e dele fazendo os moldes de roupa que a minha mãe fazia para ela e para mim. A mesa grande, as régua, o papel – são ele – os papéis [?] — os riscos dos [?] de papel – nós fazendo macarrão – tão delicado e esse lado feminino tão forte da costura e da cozinha. De outro lado tem um desejo de precisão e ordem. Mas eu sempre erro e esses erros passam a fazer parte, algumas vezes até trazem alguns caminhos. Mas eu nunca gosto quando eu erro. (escapa uma linha – uma cor que ainda não estava certa, etc). Alguma coisa que eu não pensei – acabo manter para serem resolvidos no fim. Muitas vezes sem nenhuma sombra de solução.

Eu sempre olhei para cidade. Todos olham para cidade cada um de sua forma. Mas eu olho diferente do Flávio, [...] que ele tem um verdadeiro olho de arquiteto. Eu sempre olhei como artista – é um debate, algumas janelas agrupadas – uma chaminé, uma cor, uma parede que parece uma jóia, uma parede marcada pelo tempo. Gostaria que toda cidade fosse agradável. As flores na primavera, as primeiras folhas verdes das árvores,

Mas a arquitetura me interessa, assim como as revistas de decoração. Apesar de sempre achar que tem poucas coisas, que na verdade é tudo muito enfeitado, atrolhado. Eu não as utilizo diretamente.

Uma vontade de dar uma ordem na cidade – no mundo – como se fosse possível cada coisa ter um lugar certo – sempre tem um canto, um pedaço, uma bagunça, em desordem

Uma busca de ordem sabendo ser impossível alcançar essa ordem./ Desordem interna a minha.

*Penso no curso do Jailton – relações entre arte e lugar –
em 12 aulas:*

tetos e cúpulas

olhe onde pisa

a porta

a janela

a escada

a parede

a coluna

o canto

mobiliário

o decorativo

o espaço interno

o espaço externo

*penso em fazer esses desenhos com esses títulos –
elementos – sempre – várias vezes ao longo desses anos
de trabalho penso em fazer trabalhos para pessoas
talvez como um agradecimento*

talvez como uma oração (?)

em 1997 pensei em fazer um trabalho com o impresso

*“obrigado por voltar” – hoje sei o quanto o outro é
importante para mim e quanto o ser humano me toca –
e talvez DOAÇÃO (oferecer) seja 1 palavra*

*das aulas penso se poderia montar aulas com outros
elementos - os elementos a que o meu trabalho está
vinculado*

quais seriam essas aulas:

- tempo

- ar

- ritmo (a pensar descontínuo) - LUZ GRADE MEDIDAS

- cor

- geometria

- linhas

- luz

- vazios

- malha

-
- superfície plana + pele - de pouca densidade pictórica/ objetos apostados
 - cor
 - luz - de tempos em tempos faço trabalhos negros onde tento extrair luz
 - leveza delicadeza - elegância
 - malha ortogonal - quadriculado
folhas de cadernos

↓ igual

organizar o espaço pictórico - cria ordem no caos = impulso de vida

↓ estabelece relógio de espaço tempo
ordem

síntese entre grade x gesto/ ocupa o espaço

↓ TEMPO - há uma infinidade de mundos
MEDIDA pulsar

GEOMETRIA - materializa prática

repetição - gesto

(sutil e delicado - RIGOR precisão)

[lateral] celebrar a delicadeza - COMEMORAR - trazer à memória, recordar

passar a emoção e o prazer do fazer

presença da precisão e a intenção de encantamento - que também está no decorativo:

os cadernos: medida

tempo

CALMA E ESPERA

↓ um exercício de ver o presente e ficar no presente

silêncio VAZIOS

(Modernismo → utopia → desejo de organizar...)

ABSTRAÇÃO - de um jeito muito concreto – por ex: as ideias de caixas abertas – e são ideias não são representação - abstrações das caixas – quase provisórias

O que é a representação?

e se for reprodução daquilo que se pensa?

da filosofia – “conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação pela memória ou pelo pensamento”

– não no sentido de tornar presente – de reproduzir, de descrever a caixa real

– RIGOR

TEMPO, MEDIDA

ABSTRAÇÃO

GEOMETRIA ÍNTIMA –

Construir uma geometria íntima –

investigar, a partir do fazer artístico (que considera o suporte (tela ou papel), as técnicas disponíveis (pintura, desenho) e os materiais) e das relações de tempo e medida como nesse fazer do objeto de arte

Do dicionário –

GEOMETRIA: ciência que investiga as formas e as dimensões dos seres matemáticos, estuda as propriedades dum conjunto de elementos que são invariantes sob determinados grupos de transformações.
... analítica: investiga as propriedades das linhas, superfícies e volumes através de expressões avaliativas
plana: investiga os espaços bidimensionais.

– A geometria plana investiga os espaços bidimensionais
- eu trabalho com o plano bidimensional

– A geometria analítica investiga as propriedades das linhas, superfícies e volumes através de expressões matemáticas.

– eu investigo o plano dimensional e aí introduzir linhas a partir de uma análise sensível desse plano, de relações de tempo e medida.

O desejo é o de construir uma geometria íntima – uma geometria que na verdade não é uma geometria, ou é na medida em que estabelece relações entre todos os

*elementos disponíveis – elementos concretos e
elementos sensíveis – é por lidar com o sensível que é
íntimo, é particular de cada um.*

*Não estou interessada em criar expressões matemáticas
ou fórmulas matemáticas que explicassem a criação de
[...] elementos, criando relógios entre eles - trazendo um
mundo íntimo e particular à tona...*

os meus elementos básicos:

*FÍSICOS: papel ou tela
técnica*

pintura, desenho

matéria;

grafite, tinta, pigmento...

Malha “ortogonal” como suporte

Medidas - réguas, divisão dos espaços

Tempo

- Na exposição *silêncio e sussurros* – (que não é grito e sussurros – do Bergman) tenho 2 trabalhos expostos – Uma pintura-desenho e um objeto em papel.

- O objeto foi feito ao longo do ano de 2005, num processo que pressupunha a ideia de fazer 1 pequeno objeto por dia. Um ritual, onde através da repetição do gesto (todos os dias fazia o mesmo objeto), da passagem do tempo, eu pudesse encontrar o que eu queria da minha pintura. Esta não foi a primeira vez que fiz um objeto desses. Já tinha feito [...] em 97, 95

me dedicando à construção desses pequenos objetos silenciosos e delicados – em silêncio – sem falar sossego, calma, paz

Feitos com papel de seda e cera e uma forma plástica industrial – uma taça para sorvetes, sobremesas - um papel machê – que sempre me trouxe a lembrança da pele. Assim como as pinturas em papel de 1991-93 estruturadas em arame. Essa coisa fina, sensível, onde tudo fica marcado – a pele do meu corpo e a construção de uma pele sensível através do papel –

matéria: papel – este é um material “caro” para mim, no sentido de precioso, importante, e onde sempre retorno = papel = pele.

