

# MEMÓRIAS DA MESA

A construção de uma história através dos objetos cotidianos

SOLANA MARIA LIA GUANGIROLI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS.

*SOLANA MARIA LIA GUANGIROLI*

MEMÓRIAS DA MESA

A construção de uma história através dos objetos cotidianos.

Dissertação apresentada como  
requisito parcial para obtenção do grau  
de mestre em poéticas visuais.

Instituto de artes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORIENTADORA: Profa. Dra. ÉLIDA TESSLER

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> TÂNIA GALLI FONSECA

Prof. Dr. PAULO GOMES

Prof. Dr. HÉLIO FERVENZA

Prof. Dr. EDSON SOUSA

Dezembro 2005

Para mi abuela

Bienvenida Sara Tívoli, “Neni”

(In memoriam)

Por el amor al arte que me transmitió toda su vida.

Dedico muito especialmente o resultado desta pesquisa a minha família,  
Daniel, Mariana y Marcos  
que me acompanharam e me apoiaram nesta viagem  
A meus pais, meus irmãos, minhas primas, meus sogros,  
que direta ou indiretamente colaboraram com esta pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES que me forneceu uma bolsa CAPES-CNPq-IEL-Nacional-Brasil, sem a qual não teria chegado a este ponto;

à UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, por terem aberto suas portas;

à Élide Tessler, minha orientadora, por acreditar em mim e nesta pesquisa, e por sua calidez e sua ajuda incondicional;

aos amigos do I A que coletei nestes dois anos aqui em Porto Alegre: Alena, Josiane, Roberto, Ricardo, Letícia, Diogo, Elisa M., Elisa Kyioko, Paula, André, Clóvis, Elcio, Gabriela, Chico, Manuel, Mario, Marcio, Zé, Adriane, Elisa N., Zé L., Denise, Fabi, Mariana e Glaucis por abrir seus corações.

às leituras atentas de Margarita Santi Kremer, Moema Rebousas, Glaucis de Moraes, Mariana Silva da Silva, Adriane Hernandez e Paulo Silveira amigos que, sem dúvida me ajudaram na construção do texto;

à minha amiga Laura Stazzone pelas maravilhosas fotos, e pelo apoio. À Fabio, Lina e Félix pelas conversas;

aos professores Mônica Zielinsky, Maria Lúcia Cattani, Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos, Eduardo Vieira da Cunha, Edson Sousa, Maria de Fátima Costa, Paulo Gomes e Tânia Galli Fonseca por sua disponibilidade para o diálogo;

às minhas amigas Paola, Carla e Margarita que me integraram a suas respectivas famílias;

à família: Lia, Hugo, Angel, Santi, Sebas, Emiliano, Matías, Marcelo, Teresita, Osvaldo e Moema pelo apoio.

## SUMÁRIO

9	Lista de ilustrações
10	Lista de imagens
31	Mapa
32	Resumo
34	Abstract
35	Introdução
43	1. A marca
45	1.1. A marca da poiesis.
51	1.2. O começo está no meio.
55	1.3. Marcas sobre uma mesa.
59	1.4. A marca como memória. Memória-objeto.
71	1.5. Marca e captura.
78	2. A mesa.
81	2.1. Ao encontro dos poetas.
93	2.2. Objetos sobre uma mesa. Mesas emprestadas. Os espaços cotidianos.
98	2.3. Os objetos na arte. Da presença do objeto cotidiano na arte.
102	3. A memória.
105	3.1. Memória-irmã. Das mantas e outras memórias que sempre levo comigo.
109	3.2. Objetos da memória. Reencontro com o passado.
115	3.3. Ordem e inventários da memória. Taxonomia, classificação, listas catalogação.
120	3.4. Objetos de minha avó e o jogo do esvaziamento.
124	Considerações finais.
129	Bibliografia.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Rochelle Costi. <i>Quartos</i> . Fotografia .....	I
Figura 2: Rochelle Costi. <i>Quartos</i> . Fotografia .....	I
Figura 3: Rochelle Costi. <i>A casa</i> . Fotografia .....	I
Figura 4: Rochelle Costi. <i>A casa</i> . Fotografia .....	I
Figura 5: Victor Grippo. <i>Tabla</i> . Instalação.....	II
Figura 6: Rosângela Rennó. <i>Cicatriz</i> . Fotografia.....	II
Figura 7: Barbara Kruguer. <i>Installation view</i> . Instalação.....	II
Figura 8: Francis Alÿs. <i>For an indeterminate Period of time</i> . Fotografia . . .	II
Figura 9: Élica Tessler. <i>Palavras-chaves</i> . Instalação.....	III
Figura 10: Victor Grippo. <i>Mesas de trabajo y reflexión</i> . Instalação.....	III
Figura 11: Victor Grippo. <i>La comida del artista</i> . Instalação.....	III
Figura 12: Marcel Duchamp. <i>Fonte</i> . Objeto.....	III
Figura 13: Kurt Schwitters. <i>Merzbau in Hannover</i> . Instalação-moradia.....	IV
Figura 14: Liliana Porter. <i>Quietos por favor</i> . Cibacromo.....	IV
Figura 15: Rosângela Rennó. <i>Bibliotheca</i> . Instalação.....	IV
Figura 16: Rosângela Rennó. <i>Bibliotheca</i> . Instalação.....	IV

## LISTA DE IMAGENS DE TRABALHOS

Imagem 1: <b>La cocina.</b> 1993. Pintura. ....	V
Imagem 2: <b>Postre de manzana.</b> 1994. Pintura.....	V
Imagem 3: <b>Putá, la leche.</b> 1993. Pintura.....	V
Imagem 4: <b>A poner la mesa.</b> 1998. Gravura-objeto.....	V
Imagem 5: <b>Cartas para mi abuela.</b> 2000. Collage.....	VI
Imagem 6: <b>Entre las cortinas de mi abuela.</b> 1999.Técnica mixta.....	VI
Imagem 7: Fotografia de Bienvenida Tívoli, minha avó.....	VI
Imagem 8: <b>Álbum de figuritas.</b> 2001. livro de artista.....	VI
Imagem 9 / 9.a <b>Prensa-memorias.</b> 2004. Objeto.....	VII / VIII
Imagem 10, 11, 12: <b>Mesas Vacías.</b> 2002. Livro de artista.....	IX
Imagem 13: <b>Manta bajo la mesa.</b> 2005.Gravura-Objeto.....	X
Imagem 14: Detalhe de <b>Manta bajo la mesa</b> .....	X
Imagem 15: <b>Álbum de figuritas.</b> 2001. livro de artista.....	XI
Imagem 16: <b>Álbum de figuritas em cajas.</b> 2004. livro de artista.....	XII
Imagem 17: Detalhe de <b>Álbum de figuritas em cajas</b> .....	XII
Imagem 18: <b>Cosas encontradas.</b> 2003. Instalação.....	XIII
Imagem 19: Detalhe de <b>Cosas encontradas</b> .....	XIII
Imagem 18 a. 18 b : <b>Cosas encontradas.</b> 2003. Instalação.....	XIV
Imagem 20 – 20 a : <b>Cartas de mi abuela.</b> 2005.Instalação.....	XV
Imagem 21,22: <b>Repertorio no exhaustivo de mesas.</b> 2004-2005.....	XVI

Imagem 21 a , 21 b : **Repertorio no exhaustivo de mesas.** 2004-2005.....XVII  
Imagem 23 / 23 a **Comidas de infancia.** 2003-2004.....XVIII / XIX



**Fig. 1** - Rochelle Costi  
Quartos - São Paulo, 1998  
Fotografias 183 x 230 cm



**Fig. 2** - Rochelle Costi  
Quartos - São Paulo, 1998  
Fotografias 183 x 230 cm



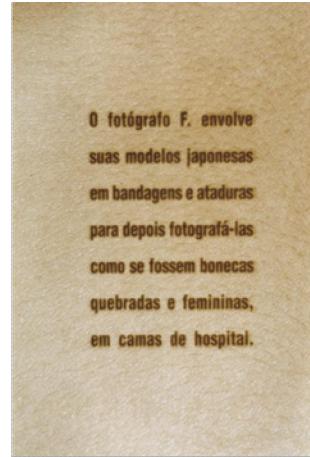
**Fig. 3** - Rochelle Costi  
A casa. 1993-1998  
Fotografias 155 x 117 cm



**Fig. 4** - Rochelle Costi  
A casa. 1993-1998  
Fotografias 155 x 117 cm



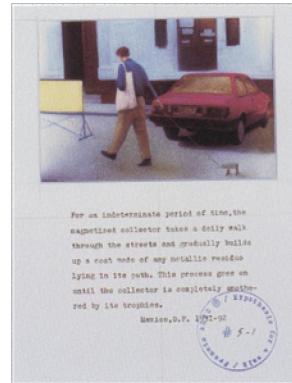
**Fig. 5** - Victor Grippo  
Tabla. 1978  
Instalação.



**Fig. 6** - Rosângela Rennó.  
Cicatriz. 1996 - 2003  
Textos sobre fotografias de pele



**Fig. 7** - Barbara Kruger.  
Installation view. 1991  
Instalação gráfica.



**Fig. 8** - Francis Alÿs.  
For an Indeterminate Period of Time. 1998  
Fotografia 34 x 25,5 cm.



**Fig. 9** - Élide Tessier.  
Palavras - chaves. 2003 - 2004



**Fig. 10** - Victor Grippo.  
Mesas de trabajo y reflexión - 1994  
Instalação



**Fig. 11** - Victor Grippo.  
La comida del artista  
(puerta amplia, mesa estrecha). 1991  
Instalação



**Fig. 12** - Marcel Duchamp.  
Fonte - 1917

### III



**Fig.13** - Kurt Schwitters.  
Merzbau in Hannover . 1923



**Fig.14** - Liliana Porter.  
Quietos por favor . 2002  
Cibacromo. 91,5 x 127 cm.



**Fig.15** - Rosângelo Rennó.  
Bibliotheca . 1992 - 2002  
Coleções.



**Fig.16** - Rosângelo Rennó.  
Bibliotheca . 1992 - 2002  
Coleções.



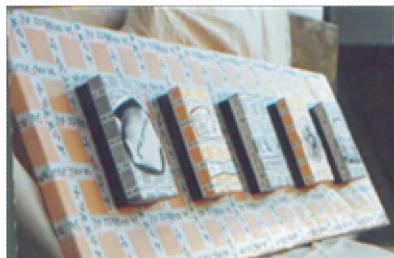
**Imag.1** - Solana Guangioli.  
La cocina . 1993  
Pintura ( 0.90 x 1.20 mt.)



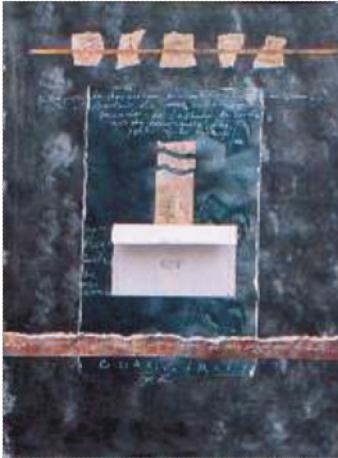
**Imag.2** - Solana Guangioli.  
Postre de manzana . 1994  
Pintura ( 50 x 70 cm.)



**Imag.3** - Solana Guangioli.  
Putu, la leche . 1993  
Pintura ( 50 x 70 cm.)



**Imag.4** - Solana Guangioli.  
A poner la mesa. 1998  
Gravura Objeto.( 1.40 x 0.40 mt.)



**Imag.5** - Solana Guangirolí.  
Cartas de mi abuela. 2000  
Collage. ( 40 x 60 cm.)



**Imag.6** - Solana Guangirolí.  
Entre las cortinas de mi abuela. 1999  
Técnica Mixta. ( 2 x 0.40 mt.)



**Imag.7** - Bienvenida Tivoli  
(minha avó)na exposição  
"Grabado Argentino Contemporáneo."  
Centro Cultural Auditorium. 1999. Mar Del Plata

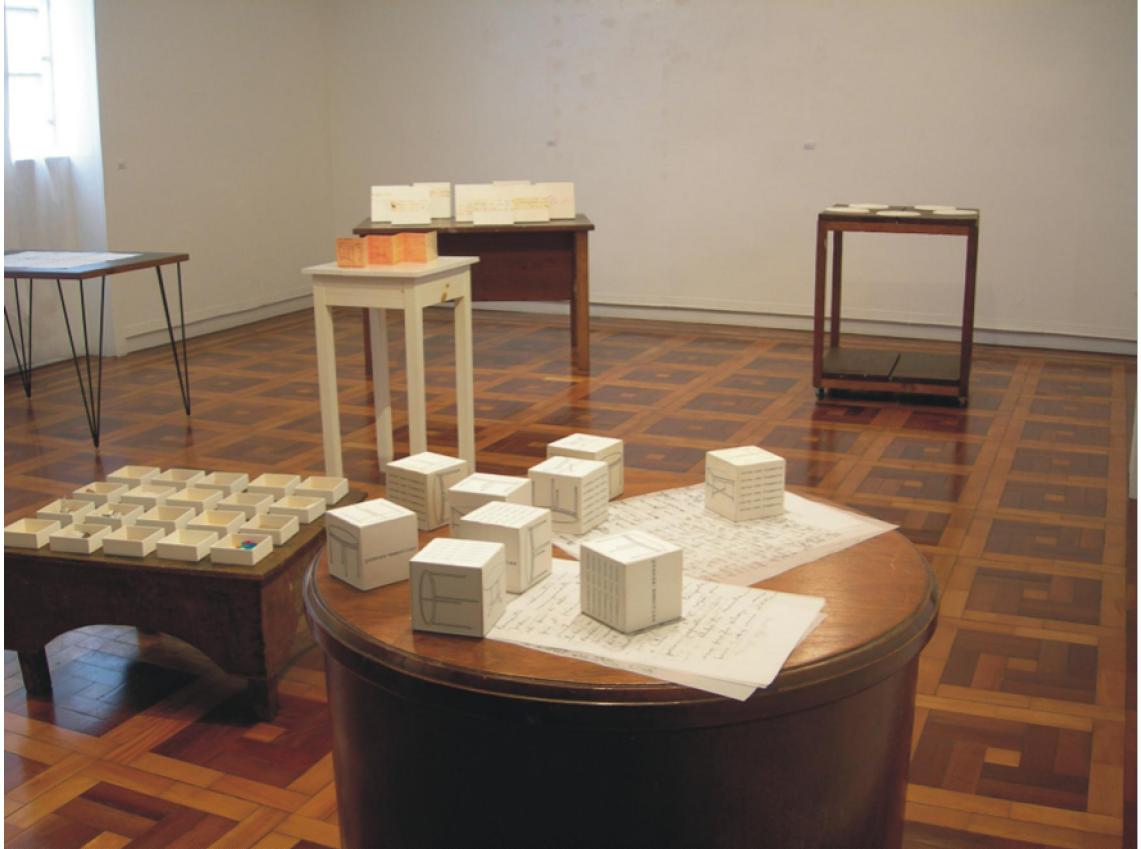


**Imag.8** - Solana Guangirolí.  
Álbum de figuritas. 2001  
Livro de artista. ( 33 x 39 cm.)



**Imag.9** - Solana Guangioli.  
Prensa-memorias. 2004  
Objeto. ( 8 x 8 x 8 cm.)

**VII**



**Imag. 9.a.** Solana Guangirolì  
Prensa-memorias. 2004  
Objeto. (8 x 8 x 8 cm.)

**VIII**





**Imag.13** - Solana Guangioli.  
Manta bajo la mesa. 2005  
Gravura - Objeto. ( 73 x 47 cm.)



**Imag.14** - Solana Guangioli.  
Manta bajo la mesa. (Detalhe) 2005  
Gravura - Objeto. ( 73 x 47 cm.)

**X**



**Imag.15** - Solana Guangioli.  
Álbum de Figuritas. 2001  
Livro de Artista. ( 73 x 47 cm.)

**XI**



**Imag.16** - Solana Guangioli.  
 Álbum de figuritas en cajas. 2004  
 Livro de Artista. ( 73 x 47 cm.)



**Imag.17** - Solana Guangioli.  
 Álbum de figuritas en cajas. (Detalhe) 2004  
 Livro de Artista. ( 73 x 47 cm.)

## XII



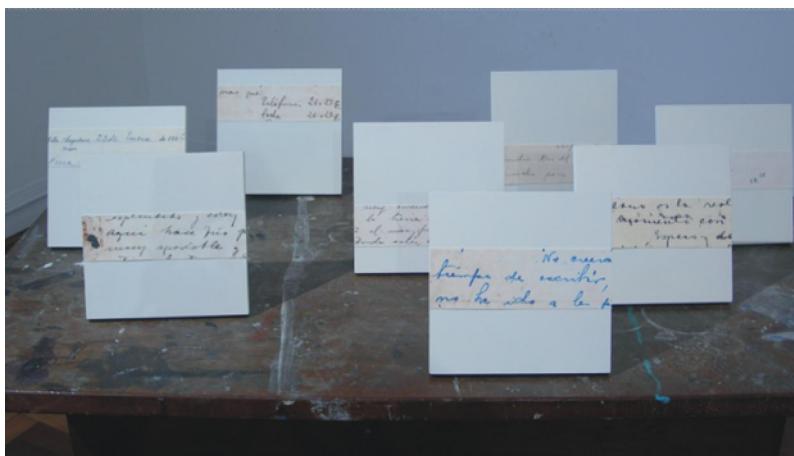
**Imag. 18- 19** - Solana Guangioli.  
Cosas encontradas. 2003  
Objeto - Instalação

**XIII**



**Imag. 18.a. 18.b.** Solana Guangioli  
Cosas encontradas. 2003  
Objeto - Instalação

**XIV**



**Imag. 20 - 20.a.** Solana Guangioli  
Cartas de mi abuela. 2003  
Objeto - Instalação

**XV**



**Imag. 21- 22-** Solana Guangioli.  
Repertorio no exhaustivo de mesas.  
2004 - 2005

**XVI**



**Imag. 21.a. - 21.b.** Solana Guangioli  
Repertorio no exhaustivo de mesas.  
2004 - 2005

**XVII**



**Imag. 23** Solana Guangioli.  
Comidas de infancia.  
2003 - 2004

**XVIII**



**Imag. 23.a.** Solana Guangioli  
Comidas de infancia.  
2003 - 2004

**XIX**

## MAPA

O presente trabalho está composto por um texto que integra o corpo da dissertação e de um outro texto paralelo, escrito em espanhol, totalmente separado, que relata alguns acontecimentos relacionados com a vida de minha avó. Sua leitura pode ser anterior e posterior à leitura da dissertação.

## RESUMO

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa em poéticas visuais intitulada “Memórias da mesa: a construção de uma história através dos objetos cotidianos” e nasce da relação que estabeleço com os objetos de minha avó e sua utilização na produção de trabalhos artísticos.

O eixo desta pesquisa é a marca da memória, e o elemento central é a mesa e os objetos que associo a ela. O trabalho surge a partir de um processo de produção anterior com objetos cotidianos e posterior com objetos familiares onde utilizei desenhos de mesas de minha avó, e da incorporação de outros elementos como cartas, objetos e panos, que se entrelaçam para gerar espaços de análise teórico e plástico. O resultado é uma série de trabalhos que se situam no espaço físico sob forma de uma instalação constituída por um conjunto de mesas emprestadas por amigos da cidade de Porto Alegre. Nesta dissertação, são trabalhados os conceitos de **marca** e sua relação com a memória, a essência de um trabalho em poéticas visuais, e os caminhos que me levaram a esse ponto. No decorrer do trabalho o eixo central é a **mesa** e as relações da presença do objeto cotidiano na arte contemporânea. Os trabalhos decorrentes absorvem tais relações, assim como a obra plástica e literária de diferentes artistas que focalizam suas produções na mesa. Nesta pesquisa, ainda são investigados os conceitos de **memória**, suas distinções, as produções artísticas relacionadas com esta temática e obras literárias que me acompanharam na realização dos trabalhos. No percurso desta

dissertação os temas se interrelacionam entre sí e sustentam os trabalhos realizados durante o período do Curso de Mestrado em Artes Visuais nesta Universidade.

## ABSTRACT

This dissertation is the result of a research on visual poetics called "Memories of the table: the construction of a story through everyday objects" and it develops from the connection I establish between my grandmother's objects and their use in the production of a piece of art. The central idea of this research is the mark of memory, and the main elements are the table and the objects I relate to it. This work evolves from a previous process of production with everyday objects and a later one with family objects. Within the second process, I utilized designs for tables made by my grandmother and I incorporated some other elements such as letters, objects and pieces of fabric which were linked to generate instances of theoretical and plastic analysis. The result is a series of tasks that are situated in place as a location made up of a group of tables lent by some friends from Porto Alegre.

The concept of mark and its relationship with memory, the essence of work on visual poetics, and the path that led me to this production are exploited in this dissertation. Throughout this work the central issue is the table and their relations of the presence in the contemporary art. The results works have this relation and also others influences from literary and visual arts from different artist who works with tables. This research also made investigations with the concept of memory and their distinctions, the artistic productions and literary pieces related with this theme. Throughout this work, the topics interrelate and support the tasks carried out during the Course of Mastery of Visual Arts in this University.

## INTRODUÇÃO

“Todo o encanto da mesa é que ela está aí”

Francis Ponge.

A memória é o ponto de partida desta viagem onde exploro os vestígios da infância. Minha proposta inicial está relacionada ao meu interesse em reconstruir as vivências do passado em uma história pessoal, através dos objetos de minha avó. Recuperando momentos, sensações, que me confortavam quando era criança. Coloco os objetos sobre a mesa e me traslado a uma outra existência, uma outra vivencia onde a memória, a história e as narrações de infância encontram seu entrecruzamento. Viajo para sentir de novo os aromas da casa antiga, o sol no rosto, almoçar um arroz com alho, ou para tomar um chá com torradas e mel.

Meu interesse especial nos objetos do cotidiano colocou minha atenção neste móvel tão particular que é a mesa, por se tratar de um elemento que poderia estar relacionado à muitos momentos da infância como, por exemplo, as refeições e as atividades da escola. Assim como a mesa, utilizo também outros elementos que se relacionam com a cotidianidade como o

prato, o pano de mesa e os alimentos. Igualmente são utilizados outros objetos de minha avó de uso cotidiano ou íntimo, como cartas arquivadas por ela como uma forma de guardar pequenos fragmentos de sua própria memória. A necessidade de trabalhar os objetos dela surge das relações com minha história pessoal, e conseqüentemente, da busca por preencher os vazios da memória. Mas o que são esses vazios? A memória está conformada por fragmentos ressignificados daquilo que percebemos. Fragmentos que se perdem e deixam espaços vazios que estão abertos à serem preenchidos. Gosto de comparar esses espaços com os vazios do “Álbum” de figurinhas que nunca foi completado.

Esta dissertação esta composta por três eixos que se conformam em três capítulos: *a marca*, *a mesa*, e *a memória*.

No primeiro capítulo, *a marca* é o momento em que estabeleço relações entre minha produção artística anterior à pesquisa universitária em artes que ocasionou este Mestrado e os caminhos que me levaram às linhas de pesquisa que me interessaram nestes dois anos de curso. Este antecedente plástico do meu trabalho traz muitas relações com a produção atual já que como falarei mais adiante neste primeiro capítulo, o começo está no meio do trabalho, nunca poderia começar do zero. Sempre temos um antecedente, uma vivência anterior que nos indica o caminho. A marca também é trabalhada a partir do ponto de vista da gravura, como matriz de experiências, como impressões que vão se depositando na memória, para estas considerações utilizo autores como Georges Didi-Huberman e Serge Tisseron. Outro

tema abordado no capítulo da *marca* é uma aproximação ao conceito da poiesis relacionada com as artes visuais por se tratar de uma pesquisa em poéticas visuais, o primeiro passo foi investigar a origem da poiética. Meu conceito de poiesis se relaciona com produção, criação, com o fazer tanto da escrita nesta pesquisa, quanto da obra artística. O desenvolvimento deste tema será aprofundado no texto: *A marca da poiesis* onde trabalho com autores como Aristóteles, Paul Valéry, Luigi Paryson, e René Passeron. A abordagem do conceito é importante para reforçar minha metodologia de pesquisa referente ao processo artístico.

No segundo capítulo, *A mesa*, aprofundo a situação de utilizar a mesa como suporte, tanto plástico quanto teórico, a partir dos trabalhos realizados nestes dois anos de pesquisa, fazendo paralelos com a obra de outros artistas e poetas que se interessam pelos objetos, em especial as mesas. Relaciono a obra do artista conceitual argentino Victor Grippo com a obra poética de Francis Ponge, marcando aproximações e resgatando grandes diferenças. O elo está na paixão pela mesa, a qual compartilho com o artista e com o poeta, e que provocou em mim motivação para criar novos trabalhos, assim como, descobrir aproximações de suas obras com a minha produção artística antecedente a esta pesquisa. Neste capítulo trabalho os conceitos relacionados com os objetos a partir de Luce Giard, Gaston Bachelard e Jean Baudrillard.

Tomar a mesa como laboratório, como lugar destinado à pesquisa, experimentação, observação, é precisamente a metodologia que utilizo para o desenvolvimento deste trabalho.

A mesa como objeto do cotidiano e sua utilização no contexto das artes visuais, traz à análise o caráter de outros objetos do entorno que são também importantes para minha pesquisa. A apropriação de objetos pelos artistas na arte contemporânea, sobretudo no âmbito da América Latina, delimita um marco histórico e é deste modo que procuro reconhecer os antecedentes da obra que realizo e a de meus contemporâneos. A gênese de minha produção atual, tem relação com projetos de mesas desenhados por minha avó. A presença do objeto cotidiano em alguns artistas que me interessam é um ponto importante que desenvolvo neste capítulo, assim como a relação do texto impresso no meu trabalho integrando o tópico objetual e conceitual (objeto-conceito). O prazer do texto se apresenta pelo menos de dois modos: o texto tecido em uma articulação de conceitos em prol da compreensão de meu processo de trabalho e o texto tecido dentro do próprio trabalho em articulação com as imagens impressas: é o texto migrando para o plano da imagem. Os dois sentidos se articulam no plano da imagem sentidos semióticos e sentidos sensoriais, em que desenvolvo trabalhos nos mais diversos meios como: fotografia, impressão digital, gravura, conformando instalações e livros de artista.

O eixo central do terceiro capítulo é: *A memória*.

A memória guarda nossa apreensão, nossa percepção do mundo. (não de um modo total e completo, mas com registros fragmentários, dispersos) A este respeito, nesse capítulo, buscou-se o aprofundar uma reflexão sobre os sistemas de ordenação, catalogação, e

arquivamento dos fragmentos que compõem nossa memória, assim como também de inventários, que fazem parte da vida cotidiana e são estratégias utilizadas na produção artística destes dois anos de pesquisa. A relação do tópico da memória com obras literárias como Funes el memorioso, ou El cautivo de Jorge Luis Borges, são alguns exemplos da análise dos conceitos de memória e de tempo. A análise teórica deste tema será acompanhada pelas considerações sobre objeto e memória conforme Maria Esther Maciel, inter-relacionado com Walter Benjamin na sua vasta obra em Imagens do Pensamento e Infância em Berlim, Matéria e memória de Bérghson, e a investigação de Ecléa Bosi no livro Memória e sociedade, lembranças de velhos.

A obra “Repertório não exaustivo de mesas”, é uma coleção de imagens, conceitos ou peças literárias sobre mesas, ou qualquer outra forma na qual se reconheça o elemento mesa, para ser apresentado como livro de artista reproduzido em forma digital ou em papel. Essas imagens ou conceitos sobre mesas que compõem essa coleção são encontrados por mim ou cedidos por outras pessoas convidadas de forma verbal ou por correio eletrônico para colaborar com ela. Nela se inter-relacionaram todos os elementos desta pesquisa do ponto de vista histórico, teórico, plástico e funcionando como um arquivo.

Meu interesse na relação do ser humano com seus objetos, em especial, os objetos do cotidiano, leva-me a elaborar questões em torno de sua presença como ativadores de memória, tendo como referencia nesta pesquisa os objetos de minha avó. Eles fazem parte

de minhas lembranças de infância, e me fornecem ferramentas para desenvolver minha produção artística.

Há neste caminho, uma importante preocupação com o espectador. Este sempre ocupou um lugar significativo em meu processo de produção de pensamento. Desde o primeiro momento de deslocamento da cidade de Mar del Plata, na Argentina, para Porto Alegre, Brasil, meu maior interesse foi deixar vaziar um pouco de minha intimidade sem, contudo, fazer do trabalho algo absolutamente pessoal. Nessa borda entre o íntimo, o pessoal e o impessoal é que meu trabalho encontra seu limbo.

Quando cheguei á Porto Alegre, em 2003, senti um certo medo das diferenças de códigos culturais. Porém, no percurso, fui deixando para trás esse temor e assumindo outra postura como a de não me preocupar em traduzir para o português os textos incluídos nos trabalhos, pois eles são parte importante da relação com o espectador: eles aparecem em espanhol, minha língua materna. Este aspecto atende a uma necessidade de respeitar a origem, já que não seria sincero, pessoal se não fosse desta maneira.

Taxonomia, inventários, catalogação, são palavras que convergem inevitavelmente em organização. Uma forma de organizar os tempos na mente através dessas reminiscências que nos invadem quando nos deparamos com algum elemento do passado. Preencher vazios é o princípio da coleção. Colecionamos coisas porque sempre há algo que nos falta, alguma coisa

que não está. Esta angústia pela falta, mobiliza-nos a procurar aquilo que ainda não temos. Eu tento colecionar memórias, elas são a matéria-prima do meu trabalho.

Durante o desenvolvimento de todo o trabalho de pesquisa os três eixos: *marca, mesa, e memória* entrelaçam-se em todo momento formando uma trama com os elementos da produção artística e situações do passado construindo o eixo do trabalho.

Como sabemos Marcel Duchamp é a grande referencia às pesquisas em torno da utilização do objeto na arte contemporânea, mas mesmo ciente deste aporte fundamental, penso que esta questão já está instaurada devido a ampla quantidade de pesquisas que debruçaram sobre este ponto. Meu eixo está portanto mais centrado na memória e sua utilização no desenvolvimento de minha produção artística.

Uma artista referencial desta pesquisa é Rochelle Costi, e especialmente o trabalho referente ao entorno cotidiano, uma série de fotografias de casas do interior de Caxias do Sul, e outros trabalhos onde é presente o espaço cotidiano do homem. No que diz respeito à relação com os objetos e especialmente com mesas o artista fundamental é Victor Grippo, e seus trabalhos “*Mesas de trabajo y reflexión*”, “*Tabla*” e outros, nos que a presença da mesa como objeto central manifesta sua relação com este objeto. Do ponto de vista do o arquivo, da coleção e da marca cito a produção da artista brasileira Rosângela Rennó, na obra “*Biblioteca*”

A Marca

**A Marca**

A Marca

A Marca

A Marca

## 1. A MARCA

“as marcas deixadas, sejam por amor, corte ou tatuagem, ficam para sempre. São bem mais que verdades. Fazem parte da alma da gente assim como os olhos enfeitam o rosto. Assim como a história ou como a chuva. As marcas que ficam na gente são aquilo que esquecemos e aquilo que somos para sempre”

Gabriel Moojen  
Histórias tatuadas

O termo “marca” foi uma das primeiras palavras-chave que apareceram no meu caminho. Vem de minha identificação com a gravura, do meu interesse sobre o significado de uma marca numa matriz, qualquer que ela seja, ou o que uma marca pode deixar impresso. Então, procuraremos o conceito básico de marca.

Algumas das acepções, que a define, existente no Dicionário “Aurelio”<sup>1</sup> é: impressão que fica no espírito. Carimbo, labéu, estigma, ferrete. Sinal, nota ou indicação para se recordar algo. Firma, assinatura, rúbrica. Vestígio de uma doença ou contusão. Limite, fronteira, marco.

---

<sup>1</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Aurelio: Dicionário Novo Aurelio, Século XXI, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1999. pag 1282.

Estas possibilidades de marca são as que me interessam para dar um conteúdo ao conceito. Eu assimilo a marca como um elemento que deixa vestígio do seu passo. Uma impressão, uma pegada, uma ferida, algo para lembrar. Podemos então relacionar esse termo a algo tangível como uma pegada, uma impressão, como uma ferida, ou algo abstrato como uma lembrança, uma sensação relacionando-a com a memória.

No conceito que Walter Benjamin nos traz sobre a transmissão da experiência o qual relaciono com a marca, propõe que o narrador perdido com a chegada da modernidade, é aquele que era capaz de transmitir o que era compartilhado pela comunidade e que em cada nova transmissão imprimia a marca de uma diferença. Vejo aqui a narração situada na borda entre o coletivo e o pessoal. Assim o narrador imprime sua marca pessoal na narrativa coletiva, ou seja uma narrativa da qual ele não é autor, mas que sua autoria é vista nas marcas impostas pela repetição. Esta narrativa está composta por fragmentos, igualmente a produção artística trabalhada nesta pesquisa que compõe-se de fragmentos: fragmentos de objetos, de lembranças, de vazios.

## 1.1. A MARCA DA POIESIS.

*O que é arte no meu trabalho?*

-O que é arte no teu trabalho?

Uma simples pergunta que mudou todo um panorama, provocou e trouxe à tona nossas dúvidas mais profundas sobre nossa relação com a arte. Essa pergunta foi formulada numa das primeiras aulas que tivemos no curso de Mestrado<sup>2</sup>, e para respondê-la fizemos muitas reflexões em cada conversa que realizávamos no grupo.

Na tentativa, de responder esta questão passaram-se muitos meses, foram lidos muitos textos, estabelecidos vários diálogos, encontros e desencontros com as idéias, e esta questão continuava aberta impregnando meu caminho de novas situações de pesquisa.

---

<sup>2</sup> Curso de Pos-graduação, Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Rio Grande do Sul. A pergunta foi formulada pela professora Dra. Mônica Zielinsky na cadeira de Leituras de obras de arte I no 1º semestre de 2003.

Por que esta pergunta era tão simples de fazer e tão difícil de responder?. Que formas e conteúdos estão em jogo quando fazemos arte? Por que não conseguimos responder rapidamente a esta questão? Será que não é arte o que eu faço? Aonde está o nó, a essência deste fazer, qual é minha intencionalidade quando trabalho em artes visuais.

Para tentar aproximar-me de uma resposta tive que pesquisar primeiro o porquê desta necessidade humana de se manifestar, por uma ou outra forma artística.

Só assim e depois de muitos meses consegui pensar e encontrar uma palavra que embora não seja nova é muito rica para as artes: *Poiesis*. Então definamos *poiesis*. Qual é a origem desta palavra?

Segundo Benedito Nunes no livro “Introdução à filosofia da arte”<sup>3</sup>, o termo se traduz em produção, fabricação, criação, significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra. Criação não no sentido hebraico de fazer algo do nada, como é definido nas Sagradas Escrituras em que Deus gera vida do nada, cria do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma a uma matéria bruta preexistente, em estado potencial.

---

<sup>3</sup> NUNES, Benedito: Introdução à filosofia da arte, São Paulo, Editora Atica.2003.

Foi assim ,como *poiesis* que Aristóteles estudou em principio a Pintura e a Música. Já Elena Oliveras desdobra um pouco este conceito. A autora aponta que *poiesis* na tradição grega é todo fazer produtivo sujeito à *práxis* (ação prática), para os gregos seu sentido se estendia a qualquer atividade que fabrica algo. Aplicava-se então tanto à produção de uma poesia quanto à fabricação de uma mesa.

Paul Valéry <sup>4</sup>retoma a palavra *poiética* desde a simples noção do fazer *poien*, que é o que está concluído em alguma obra. Para ele a criação da obra tem duas condições para “inscrever-se na história”<sup>5</sup>: uma é a produção da obra, e a outra é a formulação de um certo juízo de valor sobre a obra. O valor será dado pelo mundo exterior. Poderíamos ter aqui uma diferenciação entre poiética e estética.

Ainda sobre *poiesis* Luigi Pareyson manifestou que

“ A poética é programa de arte , declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra...”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> VALÉRY, Paul: “Teoría poética y estética”, In: *Variedad II*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.

<sup>5</sup> Neste sentido Valéry faz uma relação com a história da literatura, e diz: “Mas o conhecimento dos autores e seu tempo, o estudo da sucessão dos fenômenos literários (... ) que fizeram o necessario para obter sua inscrição na História das letras”, assim eu faço essa analogia com a História da arte.

<sup>6</sup> PAREYSON, Luigi: *Os problemas da estética*: São Paulo, Martins Fontes,1984. Pág. 21.

Pareyson analisa também as diferenças entre poética e estética, isto nos ajuda a entender melhor seus fundamentos. A estética , segundo Pareyson, tem um caráter filosófico e especulativo, enquanto que a poética tem um caráter pragmático e operativo. Isto se reduz a que a estética pode-se tomar como conceito de arte e a poética como programa de arte. Para Pareyson:

“uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte”<sup>7</sup>

A partir destes conceitos fundamentados numa normativa do “fazer” é que se coloca o artista para discursar sobre a própria obra.

Surge então, na Universidade de Paris I, um novo caminho de pesquisa em artes que parte da estética, mas que focaliza sua intenção na palavra “criação”. Começa no Grupo de Pesquisas Estéticas do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), por conta de Liliane Brion, e passa a se chamar Grupo de Pesquisa em Filosofia da Arte e da Criação. Mais tarde entre 1975 a 1982 apareceram os cinco tomos da serie Recherches Poietiques, e a palavra *poética*, traduzida para o

---

<sup>7</sup> PAREYSON, op. cit .pag 26.

português, transformou-se em *poiética*, pela sua raiz grega: *poietiké tekne*, relacionado com a verdadeira criação.

René Passeron traz o conceito de poiética no texto “Da estética à poiética”<sup>8</sup>, no qual reflete sobre o campo de investigação da poiética e a sua focalização na conduta criadora.

A estética tem um objeto mais amplo, ligado à teoria das recepções, entanto que a poiética se limita à conduta humana no que ela tem de criadora,

“(…)se ocupa menos dos afetos e a sensibilidade do artista do que dos lineamentos dinâmicos voluntários e involuntários que o ligam à obra em execução. Em suma seu objeto é a poiésis que põe o criador frente a seu projeto e não a aistesis que ele pode experimentar em sua ação, ou suscitar através dela.”<sup>9</sup>

Numa proposição inicialmente tríade e esquemática o autor coloca a obra no centro, à esquerda o artista e à direita o público ou espectador. Entre a obra e o público coloca a estética, relacionando-a diretamente com a sensibilidade que a obra gera no espectador às teorias da recepção, e entre a obra e o artista coloca a poiética, esta última relacionada estreitamente à criação e instauração da obra. Estando a obra, ela própria, sujeita a investigações formalistas, semióticas, iconológicas entre outras.

---

<sup>8</sup> Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.8,n.15, p108, nov. 1997.

<sup>9</sup> PASSERON, op.cit. pag. 108.

Num trabalho de pesquisa em poéticas visuais vale fazer uma introdução ao conceito da poética por ser um termo que não se pode dar por entendido, embora seja uma área estudada anteriormente, é muito específica quando se fala em produção artística. Pode-se aplicar a outras áreas, como naquelas que tratam do conceito de criatividade mas, por enquanto, centramo-nos nas artes visuais.

## 1.2. O COMEÇO ESTÁ NO MEIO.

“o último que a gente sabe é por aonde começar”  
Blas Pascal (1623-1662)

Começar é sempre difícil. As primeiras linhas, as primeiras questões que surgem, as vezes, pouco tem a ver com o percurso que a pesquisa desenvolve posteriormente.

Em certa medida, esta situação poderia estar relacionada com esse espaço geralmente distante para um artista plástico, que é o da escrita.

Enquanto escrevo, as questões vão surgindo, e tento, na medida do possível, que a escrita não se distancie do trabalho. O ponto mais difícil para uma pesquisa em poéticas visuais é precisamente que isto não aconteça: que a obra e a escrita tomem caminhos diferentes, distantes, pois como assegura Marco Giannotti <sup>10</sup> :“O artista que vai para a universidade deve estar ciente que sua formação também implica fomentar um discurso artístico.”

---

<sup>10</sup> Revista Ars, do Departamento de Artes Plásticas, ECA, USP. São Paulo, Ano 1, Nº 1, 2003.

Mas por que o meio como ponto de partida?

Ao começar minha pesquisa me sinto no meio do mar, ou tal vez do rio. Estar numa corrente interrupta. Começar pelo meio, diz respeito a uma localização, uma especialização que significa estar em situações especiais que nos situam no interior do todo e do nada.

"O que movimenta a construção deste texto é a sensação de estar sendo fisgada no meio de um *discurso-rio*, curso de fios de uma água voluntariosa, cuja natureza involuntária mergulha numa *sentença única* carregada água abaixo. Rio cortando as paisagens, carregando as margens, escoando. Render-me ao fluxo ou nadar contra a corrente?" <sup>11</sup>

Edith Derdyk propõe um discurso-rio, a meu ver é a essência de uma pesquisa em artes visuais, deixar-se levar pela corrente não é uma circunstância do caminho. Esta artista articula poeticamente obra e texto, apontando as ideias com citas de autores das mais variadas origens.

Jean Lancri propõe partir de uma sabedoria e de uma ignorância. O que é um trabalho desenvolvido em artes plásticas senão um âmago entre sabedoria e ignorância.

---

<sup>11</sup>DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001, pág.84.

“por aonde começar, muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.”<sup>12</sup>

O que acontece quando resolvemos partir de um ou vários trabalhos de nossa produção artística para submergirmos na escrita?

Há vários autores que discursam sobre dificuldade de um artista plástico em trabalhar a escrita de forma natural. Para um artista plástico esta é uma linguagem outra, nova para muitos, impondo limitações a esse fazer, mas é importante manter uma postura poética frente a esta situação. A metodologia de um trabalho escrito, que articula um fazer e um saber, algo que é processual, deveria tal vez ser mais próximo da metodologia de criação. É importante valorizar a experiência que se tem na produção artística, partir para um trabalho que centralize sua atenção no “fazer” como experiência da poiesis. Assim, a pesquisa me leva por caminhos que não esperava abordar. Uma leitura sugerida me abre espaços que não pensava transitar.

---

<sup>12</sup> LANCRI, Jean: “*Coloquio sobre a metodologia da pesquisa em artes na universidade*” BRITES, Blanca; TESSLER, Elida; O meio como ponto zero. Metodologia de Pesquisa em artes plásticas, Porto Alegre, edit. UFRGS, 2002, Pag. 17. Em ocasião de sua visita a Porto Alegre para o III Colóquio Internacional de Artes Plásticas.

Partimos de um ou vários trabalhos, conceitos, palavras-chave, e às vezes uma frase inicia toda uma série de trabalhos que se instalam no caminho e nos obrigam a escolher. Um trabalho precisa de uma leitura determinada que sugere outro autor, que possibilite outro trabalho.

### 1.3 Marcas sobre uma mesa

Qual é a primeira coisa que te lembras, aquilo que está na memória mais antiga?

Esta era a pergunta que gerava uma brincadeira que, quase sem nos dar conta, enchia nossas tardes de calores excessivos e cochilos de adultos, nas quais devia-se guardar rigoroso silêncio, durante toda a sesta.

Por isso é que depois de vários minutos, a mesa em torno da qual acontecia aquela reunião deixava de ser uma mesa para transformar-se num suporte cálido de braços, cotovelos, queixos, e algumas bochechas que já começavam a sentir falta do travesseiro. E naquele inquietante sigilo, alguém se deixava levar pelo simples prazer lúdico de quebrar o silêncio, e num ato quase mágico jogava sobre a mesa sussurrando, o ponto de partida daquela travessura.

Qual é a primeira coisa que te lembras?

Neste momento, era necessário relatar uma imagem, a primeira que vinha em mente.

Este jogo inventado, sem regras específicas, tornava-se um excelente exercício, em que a resposta parecia ser como um rápido retorno, um giro para trás na história pessoal, como um arquivo, como retrocedendo a fita. A vida é sempre um filme de ficção.

Ali ficava sobre a mesa um sem fim de respostas que o tempo foi misturando e convertendo em imagens desbotadas, em tom sépia de estradas empoeiradas, de carros velhos, de risos de família de um lugar distante que depois soube que se chamava Paraguai.

Esta cena permanece intacta, embora não tenha retornado mais.

Lembro vários fragmentos dessa viagem.

Tudo, na verdade, são fragmentos.

Aquele lugar ficou gravado na memória, precisamente por aquelas reminiscências. Paraguai é o calor úmido e sufocante de janeiro, é o aroma de melão e melancia, e é aquela generosa mesa retangular de madeira da residência de minhas tias em Assunção. Naquele momento, sentia o cheiro da madeira misturado a outros

cheiros de comida. Com o queixo apoiado no tampo da mesa, esta se tornava suporte, enorme e interminável, que não escondia suas marcas traçadas pelos anos de serviço.

Lembranças alinhavadas com o fio da memória de uma criança de dois anos e meio de idade.

As crianças têm os sentidos mais abertos ao mundo.

O nariz e os olhos perto da “távola”<sup>13</sup>, eram excelentes receptores destas sensações que hoje me fornecem ferramentas subjetivas e essenciais para trabalhar.

A partir da percepção do cotidiano, do meu entorno, e da possibilidade de utilizar os elementos do meu contexto familiar e profissional, a mesa foi ganhando um papel importante, tornando-se o foco desta pesquisa.

Percorrer com a ponta dos dedos as fendas produzidas pelos anos que se passaram, é um dos prazeres que encontro na mesa. Desde o ponto de vista do senso comum, falar de “prazeres da mesa”, relacionando-a com o desfrute de uma boa culinária, um bom vinho, uma deliciosa sobremesa.

---

<sup>13</sup> No texto introdutório de livro *A mesa* (citado mais adiante) de Francis Ponge, o tradutor Ignacio Antonio Neis argumenta com uma pesquisa em torno da palavra mesa, a utilização de vários termos para a tradução de *table* do francês : mesa, tábua, távola, tabela, segundo suas interpretações e contextos. Távola palavra em desuso no português contemporâneo, designa um móvel e atribui-se uma conotação poética de antigüidade.

Deambulando as livrarias encontram-se inúmeros textos e revistas que aludem a este título para enaltecer o conteúdo que apresentam sobre culinária.

Não posso negar que gosto de colecionar receitas, que inclusive incorporo muitas delas na produção artística, porém não é esse meu interesse específico neste momento. Os autores que escrevem sobre “prazeres da mesa” geralmente pertencem a famílias de longa tradição culinária, talvez com um relacionamento muito diferente com o objeto mesa.

Meu enfoque tem a ver com o convívio com um elemento que acompanha à humanidade desde a antiguidade. A fruição da qual poderíamos falar surge das horas compartilhadas em torno da mesa, com a ingestão de alimento, a integração familiar, a alquimia caseira de cozinhar, misturar e viver.

## 1.4. A marca como memória. Memória-objeto

### Memória

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.

Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.

Carlos Drummond de Andrade<sup>14</sup>

No meio do caminho tinha uma mesa.

Em 1993, comecei a me interessar pelos espaços do meu entorno. O assunto de estudo era observar os cantos da casa e representá-los, resultando em uma

---

<sup>14</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: Antologia poética, Rio de Janeiro, Record, 2002. pág. 238.

série de pinturas intitulada **Íntimos**. Partia de uma proposta de pintar em forma figurativa o meu entorno.

Assim coloquei ênfase nos objetos que faziam parte do cotidiano, entre eles a mesa, numa estética referida aos espaços íntimos, ao entorno feminino, aos afazeres domésticos relacionados com comidas, filhos, brinquedos. Nestas pinturas, a ausência da figura humana é um dado importante, pois nelas, nas pinturas, os objetos em si adquirem sua autonomia e podem falar destas figuras e deste entorno doméstico sem a sua presença (das pessoas que o habitam). O que buscava trazer com os objetos por mim representados estava relacionado a uma realidade íntima de mulher e de mãe. As cores terra oleosas feitas por mim com pigmentos naturais apontavam toda a melancolia doméstica, a alquimia caseira de cozinhar, misturar, e viver. (imag. 1, 2, 3)

Trabalhei com mesas tanto em pintura quanto em gravura e nos anos subseqüentes (1995-1997) começaram a aparecer outros objetos relacionados a ela, como os pratos, as comidas, as toalhas de mesa, as cadeiras, as receitas.

Desde 1995, minha pesquisa assume uma estreita relação entre imagem, texto e memória associada ao objeto cotidiano.(imag. 4)

Inserir as receitas nos trabalhos implicou pensar na inclusão de textos tanto na gravura, quanto no desenho e na pintura, e assim se inseriram outros textos que já remetiam a questões da infância.

A inclusão de escrita na gravura, na pintura, no desenho foi paulatina, respondendo a uma necessidade de interação maior com o espectador, isto é, pensar numa comunicação direta pelas inscrições, integrando apontamento sobre receitas, lembranças da infância, palavras que simbolizavam alguma situação determinada. Naquela etapa eu escrevia sobre os trabalhos ou sobre as matrizes, no caso das gravuras. (imag. 5)

O tempo começa a assumir um papel importante neste ir e vir através dos textos. Mas neste jogo, só eu sabia o que esses textos significavam para mim. Eles carregavam uma dialética das minhas lembranças, remetiam a situações vividas na infância relacionadas às coisas que minha avó gostava, como tomar chá e tecer, ou a espaços que ela habitava quando eu era pequena, tais como a “sala de música”<sup>15</sup>, o “hall do norte”, o “hall central”<sup>16</sup>, o living, a cozinha.

Em 1998-1999, já saindo do formato fechado de pintura em bastidor e gravura emoldurada, inicio uma etapa de experimentação, tanto de materiais, técnicas, e

---

<sup>15</sup> Era um quarto da casa que era dedicado a estudar música, era no quarto contíguo ao nosso e nele habitavam o piano, o violoncelo, o órgão, o violão e as flautas de meu irmão Matias que também é músico.

<sup>16</sup> Os diferentes espaços da casa ganhavam denominações especiais outorgados por minha avó.

formas de apresentação. A obra foi se desdobrando em formato de livros de artista, objetos lúdicos incorporando elementos têxteis.

Comecei a incluir alguns tecidos que pertenciam a cortinas de minha avó, ou a usar os panos como suporte para incluir gravuras.<sup>17</sup> (Imag.6, imag.7)

A partir de 2000, começo a perceber que a utilização de objetos de minha avó na pesquisa faz referência à relação destes com reminiscências da infância. Ao ter este aspecto resolvido inicio um jogo entre objeto e texto mais direcionado em remeter ao passado, com trabalhos que associavam estes aspectos e que sua essência reafirmava-se nos títulos. (imag.8)

A série **Mesas vacías** que começa a se desenvolver em 2002<sup>18</sup>, surge dentro deste caminho, na procura desse passado nos objetos de minha avó que acompanharam a minha infância. Vasculhando em suas coisas deparei-me com projetos de móveis que ela fabricava nos anos 40, 50 e 60.

Esta produção que se desenvolve em vários formatos, principalmente em livros de artista, livro-objeto, livro de parede e instalações com mesas e cubos como suporte, ganha sustento e continuidade a partir da pesquisa teórica no contexto do Mestrado em Poéticas Visuais.

---

<sup>17</sup> Todos estes processos de trabalho estavam imersos em outras pesquisas. No presente documento só vou analisar processos referentes ao objeto cotidiano ou aos caminhos que levaram à pesquisa atual.

<sup>18</sup> **Mesas Vacías**: obra sobre a qual será realizada uma análise mais profunda no segundo capítulo.

A respeito da criação de livros de artista poderia fazer um breve apontamento sobre meu conceito de livro de artista.

Antes definiremos livro para ver a origem deste objeto artístico. Um livro deve ter uma certa quantidade de páginas, ter conteúdo já seja ilustrado ou textual para ser considerado como tal, e ser conformado como uma unidade independente, para se diferenciar de outras publicações. Sua definição de acordo com o dicionário:

“1.-Coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente  
2.-Do ponto de vista do seu conteúdo: obra de cunho literário, artístico, científico, técnico, documentativo etc. que constitui um volume”<sup>19</sup>

A raiz românica da palavra tem dois termos que o designam ou estão relacionadas com ele. Por um lado “biblio” proveniente do grego “biblos” que definia ao material vegetal que era utilizado como suporte. Por outro lado o termo “livro” do latim “líber” que também refere ao material vegetal com que eram confeccionados os livros. Este termo também se aplicava aos rolos que os egípcios, gregos, e romanos utilizavam na antigüidade.

---

<sup>19</sup> Dicionário eletrônico Houais da língua portuguesa 1.0.5

No percurso da história da humanidade o livro foi depositário de informação tanto escrita quanto ilustrativa, realizado por meios manuais e mecânicos, foi objeto de mutações até chegar ao livro atual e o livro digital.

Sobre a vertigem de ter um livro nas mãos, quem sabe não seria esta a origem do livro de artista?- Walter Benjamin relata:

“era na biblioteca do colégio que tomava emprestados os meus prediletos. Nas series mais atrasadas eram repartidos. O professor dizia meu nome, e então o livro abria caminho por sobre os bancos; um colega o metia na mão de outro, ou então o livro oscilava por sobre as cabeças até me alcançar, a mim que me havia manifestado. Em suas folhas estavam grudadas marcas dos dedos que as haviam manuseado.”<sup>20</sup>

O que faz essa magia da presença do corpo do livro no universo do homem?. A materialidade do livro se faz mais forte na presença do objeto livro de artista, precisamente porque ele “incorpora” o tangível do livro e o sensível da obra de arte. Considerando, como já tínhamos refletido no primeiro capítulo, que *poiesis* deriva de “*poien*”, um produzir que dá forma, fabricar que engendra uma normativa do “fazer”. O artista atravessa a vertigem do fazer um livro que se distancia do que é, um livro, mas se distingue assim mesmo da obra de arte.

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter: “Infância em berlim: livros” In: Obras escolhidas II, São Paulo, editora Brasiliense, 2000.

O livro de artista como objeto artístico pode ter muitas definições, algumas delas muito bem desenvolvidas pelo pesquisador Paulo Silveira, já que é uma obra aberta, e permite variados formatos e apresentações. Pode estar constituído por várias páginas ou por nenhuma, pode ter palavras ou não tê-las, pode ter ilustrações ou não, pode ser manipulável ou não, pode estar na parede, no solo, na janela, no teto, nas mãos ou até na “mesa”.

Conceitualmente como objeto artístico começa a ser reconhecido no século XX , depois dos anos ´60 mas investigando mais atentamente na história encontram-se infinitos exemplos aos quais poderia atribuir-se a denominação de livro de artista. No livro A página violada de Paulo Silveira<sup>21</sup>, o autor propõe que poderíamos denominar a caixa verde<sup>22</sup> de Marcel Duchamp como um livro de artista. Igualmente os livros de William Blake, publicados em 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo Da Vinci , realizados entre o século XV e o XVI. Acrescentaria ainda que os cadernos de viagem dos artistas viajantes que percorreram as Américas nos séculos XVI ao XX, também eram livros de artista. Os livros-objeto já são mais manipuláveis, e podem não ser para “ler” ou abrir, mas respeitam alguma das características do livro. O “livro de parede” é um livro

---

<sup>21</sup> SILVEIRA, Paulo: A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, Editora da universidade, 2001.

<sup>22</sup> Obra: “A caixa verde” ,1934, Marcel Duchamp

que se estende sobre a superficie de uma parede. A definição de livro de artista se abre cada vez mais justamente porque não é um gênero claramente definido, sistematizado, ou criticamente incorporado na historia da arte, o que o faz mais interessante.

Este objeto propõe convidar ao prazer tátil e visual, é portador de uma linguagem experimental que ultrapassa os limites impostos pelo livro e pela obra de arte. Ele se coloca num plano limiar e se abre a uma nova leitura. A meu ver o livro de artista oferece uma relação particular com o espectador.

Os elementos que constituem a presente pesquisa são instalações criadas a partir de mesas emprestadas, utilizadas como suporte para objetos: como porta retratos, caixas, e outros dispositivos. Estes objetos localizaram-se sobre as mesas que carregando suas próprias marcas servem como nexos entre os diferentes trabalhos. Cada um dos trabalhos é elaborado a partir de imagens de objetos de minha avó, impressões digitais em *inkjet* que transcrevem textos criados por mim e também extraídos de cartas familiares, objetos tangíveis ressignificados, tais como os **Prensa-memorias**, que são “pisa-papeles” (em espanhol, peso de papel, em português) que surgindo a partir de projetos de mesas desenhados por minha avó, pratos com textos, entre outros que detalharei no percurso do texto. (imag.9, imag.9.a)

A gênese da produção artística atual referente aos objetos de minha avó tem ainda duas situações que gostaria de mencionar: a marca e a memória. Podemos pensar a memória como marca, ou ainda a marca da memória, e a marca do tempo. Utilizo a inclusão de determinados objetos de minha avó e simples objetos do cotidiano, que são espécies de ativadores de memórias, que trazem reminiscências da infância.

Há neste percurso uma importante preocupação com o espectador. Este sempre ocupou lugar importante em meu processo de produção de pensamento, seja de caráter formal, na construção de meus trabalhos, seja de ordem textual. Desde o primeiro ponto de deslocamento, de um país para outro, de uma cultura para outra, de uma língua para outra, realizando uma produção artística com lapsos de intimidade, proponho expor o sensível das escolhas dos objetos que assim podem também pertencer ao outro. Expor o sensível tem uma forte relação com a situação íntima de achar um objeto e redescobri-lo para começar a construir uma nova história a partir dele, preencher um espaço vazio e resignificá-lo. Neste momento podemos trazer á memória o conto de Jorge Luis Borges “El cautivo”, transcrito em outro capítulo desta dissertação. Nele, um índio loiro é procurado para saber se é ele um filho perdido alguns anos atrás por um fazendeiro. É levado àquela que

seria sua antiga morada. Ali, no começo ele não sente nada, mas com o avançar dos passos reconhece o espaço físico e corre pelo pátio a procurar um objeto que tinha escondido quando era pequeno pouco antes de se perder. É essa sensação de estranhamento e encontro que eu percebo em minha busca contínua.

Nessa borda entre o íntimo, o pessoal e o impessoal, entretanto, não quero transformar meu trabalho em algo excessivamente particular, individual. Mas sim, privilegiar os objetos que sendo comuns a todos deixam permear algo de mim. Utilizar objetos do cotidiano que estabelecem relação com a minha memória e a memória do espectador, eis a questão. Neste sentido os objetos agem como estímulo, para desencadear memórias inerentes a cada pessoa.

Na obra fotográfica da artista Rochelle Costi<sup>23</sup>, que foi apresentada na II Bienal do Mercosul, a artista propõe deslocar imagens da região serrana do Rio Grande do Sul para as proximidades do Rio Guaíba. A sua intenção foi transferir este universo das cidades do interior ao contexto urbano de Porto Alegre, seu interesse estava nos ambientes criados pelo homem para viver, dispondo dos recursos e do espaço do entorno.

---

<sup>23</sup> Rochelle Costi é artista plástica nascida no Rio Grande do Sul (1961). Atualmente vive e trabalha em São Paulo.

No texto de Rochelle Costi, nascida em Caxias do Sul, de família de origem italiana, se traduz o eixo do trabalho, fundamentado nas imagens da infância, da terra onde cresceu, trazendo um espaço do íntimo ao público. Estas fotografias de grande formato, foram disponibilizadas em salas de exposição pequenas, constituindo-se como instalações fotográficas.

Em outro de seus trabalhos ela toma imagens de objetos e materiais banais coletados no espaço em que vive. Numa série que aparece no catálogo da II Bienal do Mercosul<sup>24</sup>, ela fotografa uma casa, um quarto, uma sala de jantar, os móveis, nos quais se distinguem objetos que parecem formar parte de uma coleção.(fig. 1,fig.2, fig.3,fig.4) Noutro trabalho ela fotografa pratos de comida e traz novamente um elemento do cotidiano ao mundo da arte Estes objetos estão nessa borda entre o íntimo e o comum, já que integram um imaginário coletivo, e ao reconhecer-nos neles, podemos sentir-nos parte de uma mesma sociedade. A artista apresenta esta fotografia de uma casa como se fosse sua, quase no mesmo sentido de convidar- nos a entrar.

---

<sup>24</sup> II Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAVM, 1999.pag.241.

Claro que nessas fotos há elementos que eu não reconheço como coletivos, talvez porque não pertençam a minha cultura ou a “minha” memória coletiva, mas num olhar atento posso perceber a essência da proposta.

Minha proposta é trazer algo do íntimo, e abri-lo ao espectador, mantendo essa margem aberta com o comum.

*Jorge, mútuo.*

---

<sup>25</sup> Este texto não editado foi enviado pela artista para a Fundação Bienal do Mercosul, junto a seu trabalho que depois foi exposto na II Bienal do Mercosul. as fotos que figuram no catálogo da bienal não correspondem a este trabalho.

## 1.5.MARCA E CAPTURA

### **Pegadas, impressões.**

Fazer uma marca configura uma atividade quase milenar, marcar, imprimir capturar o rastro das coisas traz um sentido ancestral de resgate, de recuperação.

Repetir um gesto traz consigo uma certa relação com a técnica. A técnica precisa da memória para construir um gesto que se repete. E voltamos a nosso ponto de partida. A impressão é um ato técnico.

Mas não quero pensar a impressão só um ato técnico. Pretendo relacionar o fato de fazer uma marca a uma atividade extremamente antropológica: é o homem que deixa marcas pelo mundo, é o homem que desenha percursos, às vezes rotineiros, às vezes inéditos.

Quando se fala em marca, temos que falar também em contato. E a marca também implica uma relação com a intenção.

“Poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tanto do contato (o pé que se afunda na areia) quanto da perda (a usência do pé na impressão que ficou na areia)”<sup>26</sup>

Quando caminho fazendo um trajeto pela primeira vez, tento estar atenta à paisagem, às ruas, aos carros, ao entorno procurando indicadores de espaço que me servirão de guia na próxima vez. Mas nas vezes subseqüentes, o olhar se determina e se fixa nos detalhes, fazendo as marcas e as escolhas do percurso.

Ao repetir um trajeto, o caminhar transforma-se em gesto que se pode realizar quase sem ver, mas que deixa espaço para o olhar mais de perto. O que me interessa? A marca desse percurso, as fendas escorregando por baixo de meus pés, a impressão que não se grava na folha de papel, a que se grava no suporte de meu caminhar. Caminho, entretanto sinto os pés se amoldarem à superfície irregular do chão. Os pés também imprimem enquanto avançam quando a superfície do solo permite a impressão de meu caminhar, afundando um passo depois de outro na areia, guardando a memória dos passos anteriores.

A mesma relação há quando, através da fotografia capto a marca do objeto reencontrado e ressignifico sua condição de objeto para passar a ser marca,

---

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. L'Empreinte. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. Adaptação e tradução não editada de Patrícia Franca, disponibilizada por ela em Porto Alegre durante a sua oficina no Atelier Livre. Secretaria Municipal de Cultura.

contorno. Um contato direto com o objeto, e ao mesmo tempo a perda do objeto fotografado. Fotografia é impressão, guarda todas as características da marca (pelo menos da marca que me interessa), gravam-se marcas no negativo que depois vão ser fixadas no papel.

A imagem se fixa ao negativo, a apreensão do objeto no negativo é para mim sua maior atração. Serge Tisseron fala do processo fotográfico em relação com nosso inconsciente, no livro El misterio de la cámara lúcida<sup>27</sup>. Ele trabalha a idéia da fotografia justamente desde sua dinâmica do processo técnico, e não só desde a imagem fotográfica. Podemos rapidamente estabelecer paralelos entre os aspectos técnicos da fotografia e os da impressão, como já vínhamos analisando a partir do texto de Didi-Huberman.

Capturar uma imagem dentro da câmara fotográfica traz consigo a esperança de tirar dela um dia a imagem através da revelação. Todos os componentes da experiência (emotivos, sensoriais) que se encontravam encerrados em uma “caixa preta” psíquica, por falta de tempo e espaço para se mostrar.

---

<sup>27</sup> TISSERON, SERGE. El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente, Salamanca. Universidad de Salamanca. 2000.

Da mesma forma podemos considerar a grande emotividade que encerra a espera pela impressão da matriz no papel em qualquer das técnicas tradicionais da gravura.

“Todas as práticas da impressão, desde os primórdios do homem, passando pela idade média, pela renascença, ou pela iconografia de cada época, estão sempre jogando com o paradigma da impressão: duplicar legitimamente, disseminar o único, aproximar o distante até a sensação táctil, (o vestígio), afastar o contato até a distância intransponível (aura) da face enquanto face”.<sup>28</sup>

Fazendo outro paralelo entre as duas técnicas, Tisseron coloca o corte produzido pelo gesto de ativar o obturador impedindo o fluxo de luz para capturar a imagem. A câmara se fecha sobre a luz aprisionada quase como uma armadilha sobre sua presa. Segundo Tisseron, esta relação entre fotografia e depredação já foi desenvolvida por vários autores, como Susan Sontag:

“(…)há uma espécie de agressividade predatória no ato da tomada fotográfica”<sup>29</sup>

Meu paralelo com a gravura parte dessa agressividade que, por exemplo, há na goiva quando penetra na madeira para tirar dela a imagem, ou na violência do

---

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, op.cit.

<sup>29</sup> SONTAG, Susan, Sobre la fotografía, Barcelona, Edhasa, , 1981.

ácido entrando no metal para fazer surgir uma água-forte, ou mesmo na força da prensa encontrando o relevo e transformando as fibras do papel para refletir a matriz nele. Todas, ou quase todas as técnicas de impressão tradicionais, trazem consigo uma forma de agressividade em sua dinâmica. Marcar pela força.

Do ponto de vista de uma pessoa alheia a qualquer ambiente, quando se chega a um lugar tenta-se exprimir ao máximo a situação do olhar. OLHAR: fixar os olhos, cuidar, zelar. Utilizar um verbo derivado de um substantivo dá uma ênfase maior ao ato que se realiza com esse verbo, olhar é a capacidade de um sujeito que possui olhos, ver é a possibilidade física do sistema visual. O olhar é a finalidade da visão. Para olhar temos que fixar o olho em um objeto determinado. E por falar em marca, a partir deste ponto retornamos a possibilidade de “gravar” em nossa retina as imagens que o olho captura.

Contemplar algo novo traz consigo a necessidade de um olhar atento, que absorva todos os detalhes possíveis, e essa primeira marca vai ficar registrada na memória. Dessas marcas da memória é que desejo extrair o material para minha pesquisa. Quando olho de novo um objeto que se gravou na memória quando era criança tento achar nele os vestígios de um tempo que não retorna, a não ser em

forma de reminiscências, ou dando lugar a novas construções de histórias e de memórias.

Então, temos duas matrizes: uma, a da sensação esquisita do não saber o que vai vir, a do estranho, do desconhecido, do que está próximo ali, e a outra, a do terreno conhecido, marcado, sem dúvidas, sem surpresas.

“A impressão supõe um gesto que se cumpre em um ato. Geralmente um gesto que dá margem a uma marca durável e um resultado mecânico que resulta em negativo ou em um relevo”<sup>30</sup>.

Neste percurso, posso dizer como Didi-Huberman que este ato de conhecer relaciona-se com a impressão na situação de reunir em si os dois sentidos da palavra experiência, o sentido físico de um protocolo experimental, e o sentido de uma apreensão do mundo.

---

<sup>30</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit.

A MESA

**A MESA**

A MESA

A MESA

A MESA

## 2. A MESA.

mesa : mueble, por lo general de madera, que se compone de una tabla lisa sostenida por uno o varios pies y que sirve para comer “

No percurso deste capítulo vou refletir sobre a relevância dos objetos em minha produção, em especial a mesa, fazendo enlaces com as pesquisas teóricas de Michel Foucault, no livro “As palavras e as Coisas”, Michel de Certeau, “A invenção do cotidiano”, os espaços íntimos do cotidiano com Gaston Bachelard e Francis Ponge.

Coloco os objetos sobre a mesa. Sobre uma mesa, a pesar de não ser sempre a mesma sustenta sua qualidade de objeto muito caro a minha percepção.

Minha proposta parte de uma manifestação recorrente que é a presença dos objetos do cotidiano em meu trabalho. Decidi trabalhar *em torno* da mesa como objeto passível de problematização teórica e *sobre* a mesa como objeto “real” sustenta os trabalhos realizados nesta pesquisa.

A definição de mesa que antecede a este texto foi extraída de um dicionário<sup>31</sup> familiar e foi cortada na palavra “comer”, precisamente porque neste trabalho em especial tinha uma necessidade de relacionar “mesa” com “comida”. Em 2002

---

<sup>31</sup> LOPEZ, Antonio: Diccionario enciclopédico Aula, Madri, Cultural SA, 1990. pág. 1164.

quando começou esta série de trabalhos (cuja análise desenvolverei no texto subsequente), trabalhava os problemas da crise polico-social na Argentina, que naquele momento relatei à alimentação.

Mas aprofundando um pouco sobre esta relação, considero que nosso diálogo em geral com o objeto mesa é através do alimento, do sustento, do oferecimento, da confraternização. Neste sentido um trabalho relacionado com esta questão é **Comidas de infância**, (imag.23, 23.a) uma série de pratos impressos em papel de algodão (especial para trabalhos em gravura) com textos que denotam uma comida de minha infância. Estes pratos de papel se colocam sobre a mesa, constituindo uma instalação.

Culturalmente, a alimentação remete ao prazer, ao gosto, e por alguma razão ao reconforto da infância, tempo de um outro tempo, em que tinha tempo para estar junto, onde perder o tempo era ganhar prazer. Esse reconforto amplia-se com o passar do tempo. O que significa isto? Que nosso gosto está relacionado com nosso passado, o reconforto com nossas lembranças da infância, precisamente porque alimentação remete-nos à mãe. Luce Guiard no livro “A invenção do cotidiano”<sup>32</sup>, comenta:

---

<sup>32</sup>GUIARD, Luce: “O prato do dia”, CERTEAU, Michel de; GUIARD, Luce; MAYOL, Pierre In: A invenção do cotidiano 2, Petrópolis, Editora Vozes, 1996. pag. 249.

“Em suma, nós comemos o que nossa mãe nos ensinou a comer- ou o que a mãe de nossa mulher lhe ensinou a comer. Gostamos daquilo que ela gostava, do doce ou do salgado, da geléia de manhã ou dos cereais, do chá ou do café, do azeite de oliva...”<sup>33</sup>

Na tradição latino-americana a mesa tem sido um objeto em torno do qual se estabelecem modos de relação entre as pessoas. E as mesas são depositárias das vivências dessas pessoas que crescem em torno delas. Minha experiência pessoal referido ao deslocamento de um país para outro, reforçou minha relação com a memória.

---

<sup>33</sup> Luce Guiard , numa nota de rodapé informa que o texto é de L. Moulin “L’Europe à table”

## 2.1. Ao encontro dos poetas.

Nesta trama que entrelaça memórias, objetos cotidianos e literatura, encontra-se o material para o desenvolvimento desta pesquisa. A obra poética de Francis Ponge<sup>34</sup>, e a obra plástica de Victor Grippo<sup>35</sup>, são pontos importantes para serem analisados junto à produção relativa a mesas e objetos, que segundo o próprio Ponge, dão voz ao mundo mudo das coisas ordinárias do dia-a-dia.

A série denominada “Mesas Vacías”(imag.10, imag.11,imag.12) compõe-se de vários trabalhos de impressões gráficas realizados por mim a partir de 2002, quando, retomando a temática do cotidiano utilizando como referência os objetos de minha avó, achei entre os pertences dela os projetos (desenhos ou croquis) dos móveis que ela desenhava para os carpinteiros que os faziam para sua loja de decoração. Deles, selecionei nove desenhos de mesas de diferentes estilos e formas. Alguns deles mais simples, outros mais trabalhados. Nessa primeira seleção que fiz, houve uma necessidade de transmitir diferenças sociais nos

---

<sup>34</sup> Francis Ponge, poeta francês 1899-1988. Suas obras traduzidas ao português são: O Partido das Coisas, Iluminuras, 2000; Métodos, Imago, 1997; Doze Pequenos Escritos, Instituto de Letras, UFRGS, Cadernos de Tradução, Nº 13, 2001; A Mesa, Iluminuras, 2003. 13 escritos, ed. Noa noa, ilha de Santa Catarina, 1980.

<sup>35</sup> Victor Grippo: artista conceitual argentino. 1936-2002.

diferentes estilos. Isto tem relação com o contexto sócio-econômico existente na Argentina, em 2002.

A finais do ano 2001 começou uma crise generalizada no país que gerou um sentimento de descontentamento entre os habitantes. Os desenhos de mesas foram re-ssignificados, já que antes eram croquis e tinham o objetivo de serem utilizados por carpinteiros para a construção de mesas. Agora se transformaram em trabalhos de obra gráfica, com um novo valor estético, e uma nova função artística, traduzindo minha visão de uma situação que me atingia como sujeito e como artista.

Além do tratamento estético-gráfico, os trabalhos têm outro acréscimo: o recurso textual. A série foi pensada desde o começo como livro de artista e desenvolvida em diferentes formatos de apresentação. É por isso que cada uma das mesas é acompanhada de uma frase curta que em sua totalidade podem ter uma ordem narrativa e temporal. As imagens podem ser organizadas por horários do dia fazendo alusão às refeições, mas com um aditivo de caráter metafórico, pois não são a alimentos que se referem estes textos, mas antes a sentimentos, sensações produzidas pela crise sócio-econômica.

Entre os textos incluídos nos trabalhos estão:

*“a la mañana desayuné angustia”*

*“Luego me tragué la bronca y aguanté hasta la tarde”*

*“La noche me tomó por sorpresa y cené impotencia”.*

*“sin darme cuenta me comí unas palabras que tenía atragantadas a la tarde”.*

*“los platos son obsoletos”.*

Outro texto impresso em uma das mesas é uma definição de *mesa* do dicionário de língua espanhola<sup>36</sup>, decidi só transcrever até a palavra “comer”, deixando-a como última palavra da frase.

“ mesa : mueble, por lo general de madera, que se compone de una tabla lisa sostenida por uno o varios pies y que sirve para comer “

A definição do dicionário continua, mas o corte foi intencional para dar ênfase à utilidade da mesa para se alimentar. Com este texto também trabalhei outra forma

---

<sup>36</sup> LOPEZ,op.cit.pag. 1164.

da série **Mesas Vacías** conformada como uma instalação gráfica<sup>37</sup>, o texto foi impresso num pano de mesa translúcido colocado sobre outro pano branco, que a sua vez estava disposto sobre uma mesa. O trabalho se completava com quatro cubos de 50 x 50 x 50 cm que portavam impressões dos textos antes transcritos, assim como desenhos apropriados dos projetos de mesas realizados por minha avó.

Para Francis Ponge a “mesa”, a “távola”, como também foi traduzida a palavra “table” do francês, é o objeto por excelência.

“Ô Mesa, que és consolo e que és consoladora, por que, mesa, hoje tu me és urgente?

Mesa da escritaninha (mesa ou tábua), que há muito tempo subvieste em apoio a meu corpo como hoje , enfim, a meu espírito tua noção,

Ô Mesa, que és consolo e que és consoladora?

- E que não me resta mais senão tua formulação a ouvir (de ti) e transcrever, para ter, de todo, para ter, é hora, absolutamente acabado..”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Denomino *Instalação gráfica* a um trabalho que utilizando o espaço para ser apresentado, compõe-se principalmente por resoluções gráficas, neste caso, este trabalho era realizado com *ploter* de corte sobre os objetos que o integravam. Esta instalação foi exposta na II Bienal de Gráfica latino-americana. 2002.

<sup>38</sup> Fragmento de : “Um Extrato de Meu Trabalho sobre a Mesa”, publicado na tradução para o português do livro A Mesa, pag. 307.

Em sua produção poética, Ponge dedica grande parte a escrever sobre as coisas, como no livro “O partido das Coisas”. Também investiga a fundo sua percepção do mundo dos objetos no livro “Métodos”<sup>39</sup> e, enfim, no livro A Mesa<sup>40</sup>, recentemente editado em português, no qual trabalha minuciosamente o termo “mesa” em toda sua amplitude, transformando uma espécie de diário de pesquisa em seu método para construir o poema sobre o objeto mais importante para ele. Michel Peterson, um dos tradutores para a língua portuguesa do livro A Mesa, diz:

“Sua mesa é justamente um laboratório de pesquisa científica e uma oficina (consistindo o papel do artista-operário efetivamente em construir uma oficina) na qual se imaginam as coisas tais quais estas se observam da maneira mais exata”.<sup>41</sup>

Nesta citação há uma referência a esta alquimia artística que me acompanha no trabalho. Tomar a mesa como laboratório, como lugar destinado à pesquisa, experimentação, observação, é precisamente a metodologia que sugiro para o desenvolvimento deste trabalho.

---

<sup>39</sup> PONGE, Francis: Métodos, R.J., Imago, 1997.

<sup>40</sup> PONGE, Francis: A Mesa, S.P., Iluminuras. 2003.

<sup>41</sup> PONGE, Francis, op.cit.40, pag. 70.

Nesta afirmação antes citada de Michel Peterson relaciono com a produção do artista argentino Victor Grippo, que, em várias oportunidades, trabalhou com mesas como objeto central.

Na obra de Grippo, “Tabla” (1978-fig.6), vê-se uma mesa modesta, gasta, com um texto na superfície que descreve seu uso no tempo e guarda as marcas de uma existência de vida:

“ Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo; los niños hicieron los deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías. Fue una mesa de sastre, de planchadora, de carpintero...Aquí se rompieron y arreglaron relojes. Se derramó agua y también vino. No faltaron manchas de tinta que se limpiaron prolijamente para amasar la harina. Esta mesa fue también testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad. Esta tabla, igual que otras, y la transubstanciación de ...”<sup>42</sup>

Dentro da única gaveta da mesa repete-se o mesmo texto escrito por Grippo.

Nesta obra vemos uma clara relação com a vida cotidiana, no trabalho, na preparação de alimentos, de criar um poema ou uma idéia, ou um desenho, na

---

<sup>42</sup> Texto inscrito na superfície da obra “Tabla”, extraído do livro “ Ritos de Fim de Siglo” do crítico e historiador argentino Jorge Lopez Anaya.

situação de derramar o vinho ou a água, ou as crianças brincando ou fazendo o tema de casa.

Este texto escrito à mão sobre a mesa atribui a ela efeitos de vida, quase de humanização: ela viveu, cresceu, desgastou-se e vai morrer dando (e recebendo) ao homem fragmentos de vida.

“Todo o encanto da mesa é que ela está aí”<sup>43</sup>

A íntima relação entre os textos de Ponge sobre a mesa e as obras de Grippo, foram-se revelando claramente conforme as leituras, e os dois chegam a convergir em minhas mãos, nesta etapa de pesquisa em que (re)descubro o prazer da mesa na minha produção desde 2002 e mais radicalmente perceptível em meu trabalho **Mesas Vacías**.<sup>44</sup>

Na análise de alguns textos de Ponge, e sobre Ponge, percebo que a prática de recorrer aos dicionários lhe era bastante freqüente e seus dois parceiros inseparáveis foram o “Grand Larousse” e o “Littré”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> PONGE, op .cit. 40, pag: 243.

<sup>44</sup> **Mesas Vacías**: Livro de artista realizado em 2002. Impressão digital.

<sup>45</sup> O dicionário Larousse é o mais conhecido da língua francesa. Há edições dele em várias línguas, inclusive em espanhol. O Littré é também importante na França, muito utilizado por Ponge.

“Dos livros de infância que lembram o Pai, o Littré é sem dúvida o mais importante, pelo menos do ponto de vista prático: Ponge considera-o um livro de maravilhas, nada menos que um cofre de tesouros.... assim como Sartre vê no Grand Larousse um livro que para ele representa tudo”<sup>46</sup>.

A importância do dicionário na produção de Ponge era tão relevante que mereceu um capítulo no livro antes mencionado A mesa, em sua versão na língua portuguesa. Ele consultava um dicionário da mesma forma como lia uma coletânea de poesia.

Cabe aqui apresentar em continuidade, um fragmento do poema “*A mesa*” que denota a utilização do dicionário:

“Mesa horizontal de madeira encerada ou envernizada feita de uma ou várias tábuas bem aplainadas e lisas, de pelo menos dois centímetros de espessura...”<sup>47</sup>.

A utilização de textos integrados à obra de arte é, sem dúvida, outra relação possível de se fazer entre o meu processo de criação e o método de trabalho de

---

<sup>46</sup> PONGE, op. cit. 40, pág.80.

<sup>47</sup> PONGE, op.cit.40, pág: 225.

Francis Ponge. O que não deixa de ser um recurso recorrente na prática de alguns artistas contemporâneos como, por exemplo Rosângela Rennó, Francis Alÿs, Barabara Kruger, Elida Tessler e claro Victor Grippo.(fig.6,fig.7,fig,8). Entre os artistas citados anteriormente darei especial atenção para a obra de Rosângela Rennó por sua intensa relação com a palavra e com a memória, resgatando a metodologia do arquivo para realizar seus trabalhos. Esta artista será mais analisada no capítulo 3.3.

Élida Tessler na produção artística dos últimos anos enlaça a presença do objeto, deslocando sua função utilitária e o texto, que geralmente extrai de diferentes fontes literárias, como, por exemplo, no trabalho “Palavras-Chaves Valises de Finnegans Wake”, onde as chaves dispostas sobre claviculários (dispositivos para organizar chaves pendurado-as) estão gravadas com palavras extraídas do livro de James Joyce *Finnegans Wake*. (fig.9)<sup>48</sup>

**Mesas vacías** é uma série de trabalhos desenvolvida em diferentes dispositivos de apresentação, sempre partindo da mesma essência, ou seja a utilização de

---

<sup>48</sup> Tais palavras são as palavras-válise que este autor integrou ao romance, e foram retiradas da tradução para o português por Donaldo Schüler.

desenhos de mesas de formatos variados. É um trabalho que, a meu ver, estabelece fortes ligações entre obra e contexto, entre artista e entorno. Traduz-se nele a realidade social de um deste momento histórico de crise generalizada (ano 2002), quando vivenciamos na Argentina situações de desconcerto social, onde todos ficaram redizados à mesma classe social, a classe traída pelos governantes.

As diferentes mesas representavam diferentes estratos sociais representados pelo estilo de cada uma delas.

É neste sentido que eu estabeleço paralelos entre minha produção e o trabalho de Grippo e ainda com a obra de Ponge, em uma clara conexão do homem com seu entorno, do objeto com a vida cotidiana.

“A obra é uma concreção de imagens de objetos cotidianos que, por modificação de certas variáveis, ganham sua significação”.<sup>49</sup>

Estas palavras de Grippo traduzem sua inclinação pelos objetos do cotidiano.

Para ele o encontro com o objeto foi o suporte de sua relação com a arte. Sua obra poderia ser uma contínua reflexão sobre a essência do objeto, a mesa foi um

---

<sup>49</sup> LOPEZ ANAYA, Jorge: Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional. Buenos Aires, Emecé, 2003, pág 178.

dos objetos mais recorrentes na produção artística de Grippo. Em 1994, na V Bienal de Havana, o artista apresentou a instalação “*Mesas de trabajo y reflexión*” (fig.10). Nessa ocasião utilizou sete velhas mesas que tinham sido utilizadas no programa de alfabetização cubana em 1959.

Esta instalação de Grippo foi exposta novamente em 2004 no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.<sup>50</sup>

Na retrospectiva vivenciei mais de perto a trama construída por este artista utilizando objetos e textos, a presença de citações do próprio artista e de outros autores na maioria das obras, dão solidez aos objetos, liberando-os de sua função de meros utilitários. A instalação estava numa sala obscura. As mesas estavam iluminadas com lâmpadas que pendiam do teto a só 50 cm de cada mesa. Em uma delas, havia a repetição do texto já transcrito da primeira “*Tabla*” (1978)<sup>51</sup> e nas outras apareciam textos de artistas, de cientistas, e de poetas argentinos. Cada mesa era particular, cada uma tinha sua própria história, sua própria memória. Suas próprias marcas.

---

<sup>50</sup> MALBA: Museu onde se realizou a exposição “Grippo: uma retrospectiva 1971-2001”. Buenos Aires 24 de junho a 6 de setembro de 2004.

<sup>51</sup> “*Tabla*” é uma das obras de Victor Grippo já mencionadas nesta pesquisa cujo texto foi transcrito neste capítulo. Na instalação “*Mesas de trabajo y reflexión*” composta por sete mesas, uma delas repete o mesmo texto escrito por ele.

Neste ponto a obra se contacta com minha pesquisa, meu interesse na inclusão de textos que ressignifiquem o objeto reforçando sua própria identidade.

Outra de suas obras com a mesa como objeto central é a instalação “*La comida del artista (Puerta amplia, mesa estrecha)*” ( fig.11 ) de 1991. Uma mesa estreita e comprida com todos os elementos de uma mesa pronta para almoçar, rodeada pelos bancos para os ausentes convidados. Sobre ela, quase todos os pratos servidos, porém a comida consistia em pães e biscoitos de terra cozida queimados, apenas com uma exceção: um ovo dourado posto sobre um dos pratos. Esta obra expõe a situação do artista: que é coroadado pelo sistema é retribuído com ouro, e ao contrário, o artista livre em suas convicções, que falasse de valores transcendentais, recebia comida de terra. Também é importante resgatar que nestes pratos havia uma simbologia relacionada com as torturas da ditadura militar, Grippo utilizou muito o recurso de colocar alimentos queimados, quase carbonizados para representar esta situação.

## 2.2. Objetos sobre uma mesa. Os espaços cotidianos.

No presente sub-capítulo vou analisar as relações dos objetos do cotidiano com minha produção artística, bem como as formas de instalação dos trabalhos e os espaços cotidianos.

Trabalharemos a partir dos elementos aportados por Gastón Bachelard e Luce Guiard.

Em um primeiro momento as produções desta pesquisa seriam apresentadas em diferentes dispositivos que tivessem relação com os espaços cotidianos, como algumas mesas e prateleiras. Planejava, também, dispor alguns trabalhos sobre a parede. Enquanto continuava preparando os trabalhos e pesquisava os autores que me serviam de apoio teórico comecei a entender que meu trabalho parte de uma apropriação: a dos objetos de minha avó. O sentido de propriedade se confunde, talvez, por essa razão, só no final do trabalho de campo, os dispositivos de apresentação mudaram definitivamente.

Porém os trabalhos criados durante a pesquisa serão apresentados sobre mesas emprestadas. A idéia de solicitar à diferentes pessoas, mesas sobre as quais colocarei os objetos, se origina em uma relação com a memória das coisas. A mesa enquanto objeto se posiciona como um elemento suporte dentro da instalação. Mas também podemos analisar sua posição como portadora de marcas. As marcas que elas carregam possuem rasgos da história de cada uma das pessoas às quais pertencem.

São memórias emprestadas que aportam a meu trabalho sulcos dos momentos vividos, que, neste caso não me pertencem. Aqui temos que falar em empréstimo, em apropriação, ao pensarmos nesta proposta de colocar mesas alheias num lugar de exposição em uma instalação. O conceito de instalação se relaciona à disposição de obras num espaço arquitetônico determinado. As formas diferentes de intervenção no espaço indicam retóricas diferentes. Através dessas retóricas as instalações assumem diferentes formas e estilos. Algumas transportam o espaço íntimo ao público, utilizando móveis do contexto do lar. Neste caso minha intenção é, partindo destes objetos do cotidiano deslocados que são as mesas, intimidar ao espectador.

O conceito de apropriação, na arte contemporânea, surge ao final dos anos setenta<sup>52</sup>, com artistas como Robert Longo, Richard Prince, Sherrie Levine entre outros. Estes artistas trabalhavam a partir de certas formulações de Walter Benjamin, refletiam sobre o papel da fotografia na arte. Já a prática de apropriação na imagem fotográfica, deriva dos artistas dadaísta de inícios do século XX através da experiência da colagem.<sup>53</sup>

A poética do espaço que vamos analisar aqui se relaciona com o texto de Gastón Bachelard.

Ele propõe uma fenomenologia que investiga sobre o a origem da moradia do homem, a busca da *concha inicial*. Isto se relaciona com o interesse nos espaços da memória que eu trabalho nos objetos artísticos.

No primeiro capítulo diz:

---

<sup>52</sup> Nesta década surge o conceito de apropriação como tal para ser pesquisado, mas a apropriação de objetos na arte é evidente várias décadas antes. Na produção brasileira posso colocar em destaque a obra de Nelson Leiner que, na década dos anos cinquenta começa a se destacar como formador de opiniões em torno de sua postura crítica em relação ao sistema das artes, utilizando objetos montados e apresentados com tom de ironia.

<sup>53</sup> Texto reduzido de Tadeu Chiarelli, extraído do catálogo da exposição “Apropriações/ Coleções”, realizada no Santander Cultural, Porto Alegre, 2002.

“...é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças, e os sonhos do homem.”<sup>54</sup>

Os trabalhos que proponho se fundamentam na importância da casa para o homem.”pois a casa é nosso canto do mundo”<sup>55</sup>, a proposta intimista de trazer à análise questões sobre minha infância faz sua base na moradia inicial. A este respeito Luce Guiard que pesquisa sobre os espaços com referência ao alimento, voltando ao nosso interesse na mesa, discursiva que a mesa tem suas regras. Cada um que se senta deve esconder a parte inferior de seu corpo sob a mesa, deixando como centro a boca, destino do alimento.

Ela considera a mesa como uma “máquina social” e esta afirmação é sustentada por todos os amantes da mesa que apresento nesta pesquisa, inclusive eu mesma. Com o trabalho que estou propondo, passo também a sustentar esta idéia, mas com a particularidade de utilizar pequenos fragmentos de situações, momentos vividos, objetos, cartas, e vários outros elementos ressignificados na obra.

---

<sup>54</sup> BACHELARD, Gastón. “A poética do espaço”, In: Os pensadores: Bachelard, São Paulo, Nova Cultural, 1988. pág 113.

<sup>55</sup> BACHELARD, op. cit. pag. 112.

Sobre a mesa tudo pode acontecer, e depositaria de memórias, alimento, cartas, fragmentos de vida. O espaço em torno dela, a casa, não apaga seu protagonismo.

“a mesa é um lugar de prazer : esta descoberta já é bem antiga, mais conserva sua verdade e seu segredo, pois comer sempre é bem mais que comer.”<sup>56</sup>

familiar, pero continuaba activa, diseñando muebles, y

---

<sup>56</sup> GUIARD, op. cit. pág, 267.

### 2.3. Os objetos na arte. Da presença do objeto cotidiano na arte.

Para começar tratar sobre os objetos industrializados e cotidianos na arte contemporânea temos que fazer uma menção da importante participação de Marcel Duchamp. Ele é responsável pelo começo do deslocamento dos objetos para sua utilização na arte. Tudo o que acontece em torno do objeto direta ou indiretamente converge nas idéias e propostas de Duchamp. Não vamos fazer uma análise aprofundada sobre este importante artista, porque considero que ele já foi muito estudado anteriormente e não é o foco de minha pesquisa.

Já nas pinturas de naturezas mortas era evidente o desvio da atenção na figura humana para dedicar-se ao entorno e as coisas do homem. Depois foi Picasso e Braque com as colagens que introduzem o objeto nas pinturas.

Numa estratégia de criticar a sociedade burguesa, Duchamp instaura os *ready-mades* colocando as coisas do entorno cotidiano numa posição de obra de arte.

O objeto deslocado mais reconhecido é o mictório em 1917 com o título *Fonte* que enviou ao Salão dos independentes e que sendo recusado gerou uma série de manifestações dos artistas dadaístas. Kurt Schwitters, artista dada, acumulava coisas que encontrava dia após dia criando entre outras *Merzbau* que era sua residência. (fig.12, fig.13).

“ As coisas que, tomadas da realidade, vão incrustando-se no *Merzbau* são testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada,(...)se aproxima a obra de Schwitters quanto esses fragmentos de realidade são apenas lembranças ou menções de coisas...”<sup>57</sup>

A partir destes artistas os objetos começam a ser utilizados e ressignificados em múltiplas formas e por muitos artistas. O dada de Duchamp e Schwitters propôs uma anti-arte que foi logo incorporada a história da arte por marcar caminhos.<sup>58</sup>

Os objetos na arte contemporânea como já analisamos é muito recorrente. Uma das artistas argentinas que mais tem trabalhado com objetos é Liliana Porter.

Durante o percurso desta dissertação serão citados ainda outros artistas relacionados com minha produção artística.

Ela tem percorrido varias formas de abordagem da representação de objetos a partir da gravura, a fotografia e o vídeo. Utiliza pequenos personagens que aparentam ou são brinquedos que parecem conversar uns com outros, sobre fundos plenos interagindo as fotografias destes personagens e outros personagens-objetos que se integram a uma obra-instalação. Ela utiliza a

---

<sup>57</sup> ARGAN, Giulio; “Arte moderna”, São Paulo, companhia das letras, 1988.

<sup>58</sup> Este texto é um resumo de varios textos de Giulio Carlo Argan no livro Arte moderna.

iconografia das massas os tira de seus contextos, os personifica despojando-os de sua convencionalidade.

Estes objetos recriam uma vez mais a função dos objetos de Duchamp, mas neste caso apontando à cultura de massa, a personagens icônicos como sujeitos.(fig.

14)

A MEMÓRIA  
**A MEMÓRIA**  
A MEMÓRIA  
A MEMÓRIA  
A MEMÓRIA

### 3. A MEMÓRIA

A memória é um dos três eixos deste trabalho, e como os outros dois se entrelaça com todos os tópicos aqui analisados.

Vamos determinar alguns conceitos afins ao termo memória.

No dicionário de Filosofia Abreviado de José Ferrater Mora<sup>59</sup> se encontra:

“... dos concepciones últimas parecen haberse enfrentado, la que define la memoria como la huella fisiológica dejada por las impresiones en el cerebro y la que ha tendido a considerarla como un puro fluir psíquico. Descartes ya había distinguido entre dos formas de memoria: la memoria corporal consistente en vestigios o pliegues dejados en el cerebro, y la memoria intelectual, que es espiritual e incorporeal.”

O conceito de memória já foi merecedor de muitas investigações muito amplas. Henry Bergson foi um dos filósofos que mais pesquisaram sobre o problema da memória e suas possíveis formas.

Ele propôs basicamente duas formas: a memória-hábito e memória representativa.

A memória-hábito seria a memória psicológica, a que utilizamos quando fazemos tarefas já programadas, como o escrever, o falar uma língua estrangeira, o costurar.

---

<sup>59</sup> FERRATER MORA, José: Diccionario de Filosofía abreviado, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

A memória recordação ou representativa é a memória pura, e seria a essência da consciência. Esta representa para Bérqson, a realidade fundamental, a consciência da duração pura. Por esta razão pode-se dizer que a memória é o ser essencial do homem enquanto entidade espiritual, o que a diferencia de todos os outros seres, como o ser que tem memória.

Existe, na pesquisa de Bérqson<sup>60</sup> um momento onde ele analisa a percepção e a ação com respeito ao tempo: “ a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo”.

Neste sentido Ecléa Bosi<sup>61</sup> explica: se cada ato perceptual é um ato do presente, é também verdade que cada ato de percepção é um novo ato. Ora “novo” supõe que antes dele aconteceram outras experiências, outros movimentos, outros estados do psiquismo.

Isto implica um transcurso de tempo. Bérqson opõe a idéia de percepção atual à o que chamaria de lembrança. Para ele existe uma diferencia entre percepção-ideia, união que nasce do presente corporal contínuo do fenômeno da lembrança. Logo mais adiante Bergson aponta: “na realidade não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”.

---

<sup>60</sup> BERGSON, Henri: Materia y Memoria ,Buenos Aires, ed. Palomino, 1943.

<sup>61</sup> BOSI, Ecléa: Memória e sociedade, lembranças de velhos , São Paulo, Companhia das letras, 1994.

Podemos aproximar a definição de memória às palavras como: *reminiscência* esta seria a meu parecer, um fragmento distante de um momento vivido, mas que não é uma imagem fixa; *lembança* tem ligação com alguma situação vivida, mas relacionado com percepção. Tem data certa, e pertence a uma situação definida vivida. A *recordação* é o resultado de uma solicitude ao cérebro de nossos conhecimentos adquiridos.

O trabalho **Prensa-memorias** (imag.9) se compõe de vários cubos de 8cm x 8cm x 8cm que levam impressas palavras ou frases que se relacionam com o conceito de memória, arquivo, resgate, e imagens dos projetos de mesas que minha avó desenhava, ou cartas, que colocados sobre a mesa sob eles se sustentam papeis que representam fragmentos de memórias.

### 3.1. Memória-irmã

#### Das mantas e outras memórias que sempre levo comigo

A idéia principal desta pesquisa versa sobre mergulhar meus sentidos na busca de referenciais diversos que, relacionados a minha infância, são utilizados como geradores de imagens e objetos, e me devolvem sensações do passado. Estes objetos diversos, são de minha história, de minha família, e às vezes atravessam essa borda entre o íntimo e o comum, permitindo ao espectador também se identificar.

Para escrever escuto música, música que ouvia quando era pequena.

Isto me traz imagens e sensações que vindo do passado se combinam com meu presente e geram novos trabalhos.

Minha avó tinha a especial condição de saber contar histórias. Ela não contava os contos de fadas mais conhecidos, senão narrações de sua própria vida. Claro que não sabemos se eram vivências puras, porque cada vivência tem um momento, o momento vivido, e depois é só o que resta do esquecimento. Isto tem a ver com nossa identidade. As histórias por ela transmitidas eram as suas próprias experiências que mudavam a cada relato. Quanto há de verdade ou quanto de

ficção em nossos relatos de experiência. Somos na realidade o que de verdade e de ficção temos.

“Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”<sup>62</sup>

Assim Benjamin neste trecho no que fala da obra de Proust propõe que o ato vivido tem finitude, e, portanto a lembrança é carregada de elementos criados entorno dela.

Estas experiências constroem uma trama, um tecido, similar às mantas que minha avó tecia. O trabalho que se relaciona com este tópico é **Manta bajo la mesa** e surge de uma experiência que tive aos 4 anos. Escolhi para realizá-lo a técnica da gravura e a costura, para trabalhar sobre ele de maneira mais artesanal. (imag.13,imag.14)

Lembrança:

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter : “A imagen de Proust” In: Obras escolhidas I, Sao Paulo, Brasiliense,1996. pág 37.

Entrei na sala e lá estavam tecendo minha avó, minha mãe, e minha irmã. O trabalho era comunitário, estavam tecendo flores de crochê para completar as que faltam para uma manta.

As lãs coloridas estavam dispostas sobre a enorme mesa. Ela também era suporte. As flores tecidas eram montadas umas com as outras, compondo uma flor maior. E assim se construía uma grande trama composta por fragmentos.

Onde desembocam estas lembranças?

Minha construção de experiências se traduz em um trabalho muito artesanal. A questão técnica é um ponto importante sob vários aspectos. Neste trabalho que decido utilizar uma técnica de gravura tradicional ao contrário da maioria das produções desta pesquisa que se realizaram por outros veículos como impressão digital e fotografia. A decisão de trabalhar com gravura tradicional se relaciona com um fazer manual, quase artesanal, quase tecido.

“Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, op.cit. pag.37

Então, no tecido desta trama de experiências quem tece é precisamente o esquecimento, esta ferramenta para provocar os vazios. E é a partir destes vazios que reconstruímos nossas experiências.

**Manta bajo la mesa** é um trabalho que está realizado com este espírito de reconstrução de memórias, é tecnicamente uma gravura em relevo resgatando a possibilidade de *marca*, impressa sobre o mesmo papel de algodão que utilizei nos outros trabalhos. O trabalho será disposto sobre outra mesa emprestada, integrando a instalação de várias mesas que serão suporte de toda a produção preparada para esta dissertação.

## 3.2. Objetos da memória.

### Reencuentro com o passado

#### EL Cautivo

En Junín o en Tapalquén refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios.

Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó y atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado a su hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en el que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

Jorge Luis Borges<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> BORGES, Jorge Luis: Antología Personal, Barcelona, La Biblioteca, 2001.

Com este conto curto de Borges pretendo introduzir a análise de trabalhos onde os objetos atuam como ativadores de memória.

A idéia principal que este conto remete é a relação de um objeto com a memória. A imagem transmitida pelo objeto ativando uma vivência anterior produz o preenchimento de um vazio. Um vazio de memória. Escolhi especialmente este relato por que nele Borges, segundo meu ponto de vista, tenta traduzir uma sensação própria a todos: a familiaridade que emite o objeto ao remeter-se ao passado, produzindo uma lembrança, neste caso da infância. Ele tenta entender essa borda entre o passado e o presente, essa relíquia que levamos no inconsciente, que talvez durante anos não passava de um vazio, um vazio de memória e que num segundo preenche uma das figurinhas que faltavam no álbum.

“É o cheiro pelo qual uma criança se apega á seu cobertor, uma peça de roupa, um ursinho de pelúcia, seja lá o que for.”<sup>65</sup>

Este trecho de “A vida social das coisas: roupas, memória, dor” de Peter Stallybrass traduz essa etapa que representa um objeto da infância que se carrega ao passar dos anos. Nele se trabalha o tema do apego, aos objetos, à memória, às lembranças da infância.

---

<sup>65</sup> STALLYBRASS, Peter “O casaco de Marx: roupas, memória, dor”, Belo Horizonte, Autentica, 2000.

Por que há comidas que adoro precisamente por que as comia quando era pequena?. Considero que essas reminiscências da infância nos trazem reconforto. E é esse reconforto que percebo como origem das fortalezas de meu trabalho.

Com referencia a esta analogia em 2001 trabalhei com a idéia do álbum de figurinhas na obra **Álbum de figuritas**<sup>66</sup> (imag.8, imag.15) , que retomei neste ano com a obra **Álbum de figuritas en cajas** (imag.16, imag.17). Neste trabalho o conceito de lembrança se faz evidente já que, ele é composto por uma quantidade de caixas de madeira de 10cm x 10cm, que contem em seu interior pequenos objetos ou imagens de objetos ou vazios, que distribuídos sobre uma das mesas emprestadas<sup>67</sup> podem ser lidos como um reencontro com pequenos momentos de minha infância. As caixas têm sido utilizadas para conter esses fragmentos. Sob o ponto de vista da semântica a caixa representa um espaço sempre utilizado para guardar algo. Nelas guardo as memórias resgatadas, e em algumas delas só guardo o vazio que ocupa o mesmo espaço.

---

<sup>66</sup> Libro de artista realizado em 2001, 32 cm x 39 cm, consta de 23 páginas. Estas são estampadas com flores lembrando papel de parede dos quartos infantis. As figurinhas integrantes de este álbum são as que existiam quando eu era pequena, achei-as numa livraria antiga que naquele ano fazia limpeza no local de depósito. Essas figurinhas representavam diferentes situações de minha infância e crescimento com textos como “sueños de infancia”, “amores perfectos”, “amigas eternas”.

<sup>67</sup> Na exposição para a defesa desta dissertação coloco os objetos produzidos nestes dois anos de trabalho sobre diferentes mesas emprestadas, mesas que carregam suas memórias, que contam suas histórias passadas através de suas marcas.

Relacionando os produtos artísticos desta pesquisa com o vazio também podemos trabalhar o conceito através de sua imagem antagónica: o oposto, o cheio. No conto “Funes, el memorioso”<sup>68</sup> de Jorge Luis Borges, se descreve a Irene Funes , um personagem obscuro, que segundo o relato podia reter todo aquilo que via, lia, cheirava, escutava, tudo, não a somatória de todas as lembranças eram retidas por ele.

No livro A memória das coisas<sup>69</sup> , Maria Esther Maciel, nos apresenta:

“...Borges atribui ao ato de recordar do personagem uma função taxonômica: a de inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida. E caracteriza esse “catálogo mental” como inúti, por saber que Funes- mesmo sendo capaz de registrar todos os sonhos e entresonhos que já teve... —era incapaz de esquecer”.

E eu acrescentaria que ele era incapaz de pensar, situação que o levou ao ponto de se asfixiar por tanta acumulação de lembranças.

“pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> BORGES,op.cit. 64

<sup>69</sup> MACIEL, Maria Esther: A memória das coisas, Rio de janeiro, Lamparinha editora,2004. Pág.13

<sup>70</sup> BORGES, op.cit.64, pag 38

Ele tinha uma memória absurda, na qual não cabiam os vazios. Isso o fazia um ser infeliz, que podia demorar todo um dia inteiro em lembrar o que tinha feito no dia anterior, com eximia qualidade de detalhes. Sua impossibilidade de abstração o levou a intentar criar um sistema original de numeração onde os números eram substituídos por outras palavras, nomes, coisas, outros números:

“em lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; em lugar de siete mil catorce, El ferrocarril... Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca...”

Apesar de sua impossibilidade de abstrair ele podia criar, só que suas criações não eram para um mundo onde as pessoas podiam esquecer, nosso mundo.

Senti especial atração pela situação de Funes, já que um dos temas desta pesquisa trata do esquecimento, do vazio, para justificar a busca das lembranças, acho interessante precisamente o fato de procurar, descobrir espaços vazios e pensar suas respostas.

**Cosas encontradas** (imag.18, imag.19) é um trabalho onde as imagens de objetos de minha avó se somam a textos, essa combinação é emoldurada em

porta-retratos, procurando estabelecer uma relação conceitual do objeto com a lembrança que ele gera. As imagens nascem de fotografias desses objetos encontrados, que por processos digitais são impressos sobre papel de algodão, papel característico para impressão de gravura em relevo. Sempre a disposição destes objetos é sobre alguma mesa emprestada.

### 3.3. Ordem e inventários da memória.

#### Dos inventários de minha avó à biblioteca de Benjamin.

Ordem e memória, memória e marca. Ordem no sentido da taxonomia, da catalogação, do inventário. Estas palavras convergem inevitavelmente em organização. Organizar os tempos na mente através desses instantes de memória que nos invadem quando deparamos-nos com algum elemento do passado. A sensação é que a memória não é ordenada, que vivemos proporcionando à nossa mente infinitas formas de ordenação para não perder o controle sobre nossas memórias. Criamos sistemas de catalogação para preencher vazios que formam parte da memória.

Preencher vazios é o princípio absoluto da coleção. Colecionamos coisas porque sempre nos falta alguma peça. Essa angústia da ausência mobiliza-nos a perseguir aquele objeto que ainda não temos na nossa coleção.

Walter Benjamin<sup>71</sup> já afirmou que a existência do colecionador é uma tensão dialética entre a ordem e a desordem.

“A herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro”<sup>72</sup>

Eu tento colecionar memórias, não quero perdê-las. Minha avó era uma grande narradora de histórias. Ela me levava à mundos maravilhosos com suas histórias e sempre se orgulhava de sua capacidade de ordenar suas coisas e de sua “boa memória”. Mas há alguns anos atrás começou a ter os sintomas do Mal de Alzheimer, doença implacável que ataca o sistema nervoso central, e, no início da doença, as suas memórias, causando uma terrível desorientação: o doente não sabe mais quem é, e a angústia aumenta.

Agora percebo que foi durante este período que, inconscientemente, me apeguei mais a seus objetos e às lembranças de suas narrações. Como tentando segurar as memórias que ela estava perdendo paulatinamente. Iniciei desta forma, minha própria coleção de memórias.

---

<sup>71</sup> BENJAMIN, Walter: “Desempacotando minha biblioteca”. In: Obras Escolhidas II. São Paulo, Brasiliense 1987.

<sup>72</sup> BENJAMIN. Idem 71, pag.234

Minha avó marcou minha infância, principalmente porque ela foi minha referência artística na família, e por que compartilhávamos muitas horas do dia juntas, já que dormíamos no mesmo quarto. Éramos muito parceiras. Ela era música, tocava maravilhosamente o piano e o violoncelo. Quando jovem desenhava móveis e tinha uma casa de decorações, que já tinha fechado quando eu nasci. Ela foi quem antecipou que eu seria artista plástica: sempre afirmou que eu tinha afinidade com as cores. Ela gostava de arquivar tudo tipo de coisas. Assim hoje encontro nesse ato de arquivar uma metodologia de pesquisa.

Os arquivos são também uma retórica muito utilizada na arte contemporânea. Entre os artistas que se interessam por este tema colocarei uma aproximação à obra de Rosângela Rennó.

Uma artista brasileira, contemporânea, que admite não querer tirar mais fotografias para não contaminar de novas imagens a um mundo já invadido por informação visual. Há cerca de 10 anos começou a colecionar velhos álbuns de fotos. A mania começou com a compra de seis caixas de *slides* num mercado de Pulgas em Bruxelas. Uma das coleções que adquire era composta por fotografias familiares de finais do século XIX até os anos '80 do século XX. Com elas compõe a instalação “Biblioteca” (fig. 15, fig 16) onde colocou mesas-vitrines contendo

álbuns de família, slides, e fotografias de viagens que ela colecionou ao longo de dez anos. As vitrines não permitiam aceder ao conteúdo, os álbuns, que jamais serão abertos, permanecem protegidos trás uma reprodução fiel da imagem do objeto que está embaixo. A exposição também continha um livro de artista com fotografias dos cem álbuns, de tamanho pequeno para respeitar a manipulação do objeto.

Para Jean Baudrillard a coleção tem origem na essência do objeto. O objeto tem duas funções: uma a de ser utilizado, e outra a de ser possuído. A etapa da coleção começa no menino entre os 7 e os 12 anos e desaparece para reaparecer ao redor dos 40 anos. A coleção incorpora sistemas de possessão, contabilização e classificação. A coleção implica que nunca será terminada, ou seja, que sempre colecionamos objetos porque perseguimos a falta. A falta sustenta a coleção. Esta ausência é vivida como um sofrimento, mas da vida ao espírito da coleção.

Neste momento podemos introduzir ao análise do trabalho **Cartas de mi abuela** (imag.20, imag.20.a) que se compõe de fragmentos de cartas cortados em retângulos de aproximadamente 20cm x 6cm. Estas cartas foram arquivadas por ela há mais de 60 anos, estavam por data, procedência ou autor, e eram dirigidas a ela ou escritas por ela.

Lendo estas cartas, invadindo a intimidade dela, achei muitos fragmentos dos relatos que descreviam suas próprias lembranças de infância. Aqui houve um instante mágico, senti sua ausência - presença mais presente que nunca. Minhas lembranças misturadas com as dela numa confusão muito feliz. As cartas são correlativas, e também me fizeram reflexionar sobre a importância da letra escrita a mão, este ponto justifica o fato de ter utilizado a imagem icônica das cartas, revalorizando as palavras que selecionei e aumentei de tamanho. Estes fragmentos tem sido escolhidos pela importância a esta pesquisa de seu conteúdo, ou seja que a palavra recortada se relaciona diretamente com as questões desta pesquisa. A cor que eles têm corresponde à carta original, favorecendo a retórica utilizada.

Os suportes destes fragmentos são quadrados de 20cm x20cm. Colocados sobre alguma das mesas emprestadas. A forma em que as cartas têm sido guardadas por ela durante quase 70 anos, catalogadas, arquivadas, ordenadas por data o por autor, reservadas para que algum descendente curioso achasse, ou melhor, guardado com a intensão de nunca serem achadas.

### 3.4 . Objetos de minha avó.

#### O jogo do esvaziamento.

Toda mudança implica em uma situação de perda. De escolha também. A decisão de mudar passa por uma necessidade de dispor as coisas de outro modo.

“...quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta.”<sup>73</sup>

Esta situação de perda que se exemplifica com uma circunstância que todos atravessamos na nossa infância, traz a relação com a situação de perda que passamos todos quando nos mudamos de lugar, seja de casa, ou de país. Os objetos vão e voltam.

Neste trabalho apresentam-se duas prateleiras de 1m de comprimento cada uma, parafusadas sobre a parede, uma acima da outra a uma distância de uns 50cm. Apoiados sobre elas há vários porta-retratos com impressões realizadas a partir de fotografias de objetos de minha avó, algumas delas com um texto, também em porta-retrato, fazendo alusão à lembrança trazida por esse objeto. Este trabalho

---

<sup>73</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges “O que vemos, o que nos olha”, S.P. ED 34. 1998, Pág. 80.

surgiu quando, ao procurar material de minha avó para fotografar, comecei a conversar com minha mãe sobre cada objeto e ela me relatava uma situação que lembrava de minha avó. Esta pesquisa de campo foi importante pelo contato que tive com os objetos de minha avó, este encontro desencadeou novos trabalhos que formam parte desta pesquisa.<sup>74</sup>

Numa mudança há uma idéia de morte, que acompanha esse trajeto primeiro que é o momento de deixar o espaço ocupado, para ocupar um outro lugar, porém estranho. Os objetos desaparecem da vista, se perdem no caminho longo da adaptação ao novo espaço, e novos objetos aparecem no seu lugar. Procura-se nos objetos novos sobrepor a idéia daquilo que se perdeu no caminho. No novo cotidiano insere-se a perda, e as coisas novas ocupam o espaço vazio das coisas perdidas. O carretel vai e volta<sup>75</sup>. Mas com um outro aspecto, mantendo a idéia que tínhamos dele.

Este movimento nos leva a pensar na essência das coisas que nos permitem ocupar outros espaços para aliviar a perda.

---

<sup>74</sup> No decorrer da pesquisa este trabalho foi crescendo e transformou-se em “Cosas encontradas”, modificando sua forma de apresentação.

<sup>75</sup> Nesta situação, Didi-Huberman, faz referência ao texto de Freud, “Além do principio de prazer” onde descreve a atitude do neto de dezoito meses, brincando com um carretel. Eu utilizo o exemplo descrito por Didi-Huberman, para relacioná-lo com a situação de mudança.

“...é num tal poder de alteração que se abre justamente o antro do que olha a criança pequena - a obra da ausência, a obra da perda - no coração mesmo desse objeto que ele vê aparecer e desaparecer.”<sup>76</sup>

O que fica dessa perda é a necessidade de completar o espaço vazio com novos objetos. Esse é um ponto importante para meu trabalho.

“é que o carretel é vivo e dançante ao figurar a ausência, e só joga ao eternizar o desejo...”<sup>77</sup>

Outra vez os objetos são vivos, carregam vida, vivências que jogam com nossa memória.

O que nos leva a dizer que esta perda revive a necessidade de retornar ao objeto e ressurgir a idéia que tínhamos dele, preenchendo esses vazios. No jogo do Fort-Da, descrito a partir de Freud, por Didi-Huberman, a criança lança um objeto (carretel) que se sustenta por uma corda, o objeto percorre um espaço e se ausenta por debaixo da mesa. Esta ausência não é completamente invisível, porque o objeto ainda mantém-se preso à criança esta pelo extremo da corda. E se voltasse pelo impulso da corda, também não é totalmente visível, porque o

---

<sup>76</sup> DIDI-HUBERMAN, op.cit.73 Pág. 81.

<sup>77</sup> Idem. Op. cit.73, Pág. 83.

carretel anda sem parar e pode desaparecer a qualquer momento. Este jogo criado por Freud observando seu neto, figura a situação do sujeito em relação à ausência. Cria um espaço para a ausência. A partir da idéia de lugar para a falta é que podemos pensar nos objetos ou nas memórias perdidas e em preencher os espaços dessas ausências.

O carretel não desaparece definitivamente. Ele é um percurso vivo. Ele brinca porque pode se esconder embaixo de uma mesa, porque em qualquer momento, pode seu fio cortar-se ou resistir, pode morrer, da mesma maneira objetos de meus trabalhos deixam esse vazio da memória quando os sustento nas minhas mãos.

Neste jogo da memória do objeto e do seu contexto, ele perdura pela ausência, faz vivo o desejo.

A ausência de minha avó dá conteúdo à memória. Dá contexto aos objetos.

## Considerações finais

Depois de percorrer os caminhos de pesquisa nesta dissertação acompanhando a produção dos trabalhos realizados espero ter fornecido elementos suficientes para levar ao leitor-espectador à origem e à desembocadura desta viagem. Os encontros e desencontros com as fontes que me serviram de suporte, teórico, poético e plástico, fortaleceram minha postura como artista-pesquisadora.

A enorme riqueza em termos de relações humanas, o aprofundamento teórico, a prática e poética que esta pesquisa me ofereceu me parece ser uma garantia de que todo esforço valeu a pena.

Minha experiência, como professora estagiária é um ponto que queria deixar para este momento. Enriqueceu-me a interlocução com um artista e professor como o Dr.Prof. Hélio Ferverza que abriu sua hospitalidade artística e didática para deixar-me trabalhar com absoluta liberdade com seus alunos da graduação. Retomei o contato com as aulas através deste estágio que me contactou com a arte milenar de fazer uma marca sobre um pedaço de madeira. E fundamentalmente esta atividade me favoreceu na pesquisa. Junto aos alunos realizamos um livro de artista coletivo, produto que valida a intensa atividade que vivenciamos.

**Mesas vacías** (imag.12) é o trabalho motor, que já tinha iniciado antes que começar a pesquisar neste curso. Ele transcreve a realidade social da Argentina em 2002, e será disposto sobre uma mesa. Ele se compõe de vários trabalhos em diferentes formatos que são dispostos no espaço quando assim o requer a obra, em alguns casos e outros colocados sobre a mesa.

A obra **Repertorio no exhaustivo de mesas** (imag.21, 22, 21.a,21.b) me contactou com o espírito do colecionador, o arquivo, e a taxonomia de arquivar coisas, virtuais ou não, pensando na “coisa por excelência” como para Ponge, a mesa é meu objeto predileto, e neste repertorio achei as muitas formas de que se vale a linguagem para dizer “mesa”. É um trabalho em andamento, a coleção não terminou ainda, e foi apresentado em forma de livro de artsita digital à banca ,e impresso em papel, sobre uma mesa na exposição.

Em **Manta bajo la mesa** (imag. 13) retomei o trabalho artesanal da tecedora e a impressão de relevo para transformar uma pesquisa de apropriação em uma interrelação de linguagens, manuais e digitais. Devo confessar que só consegui definir que seria uma impressão de gravura em relevo depois de trabalhar como estagiaria na cadeira Xilogravura I, ministrada por o Dr. Prof. Hélio Ferverza, onde retomei o contato com a gravura.

“Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama *pesquisar*. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”.<sup>78</sup>

Este trecho de Barthes é um canto ao professor-pesquisador e desde que li pela primeira vez sempre o tenho presente.

**Cartas de mi abuela** (imag.20) é uma fragmentação. As cartas encontradas de minha avó me ofereceram os elementos para elaborar um trabalho em torno da coleção, do arquivo e da transmissão de experiência. As experiências da infância e as de minha avó se confundem numa só memória, achando nas cartas pistas dos relatos que escutava quando era pequena transformando as cartas em um elo desta cadeia de relações interpessoais.

**Álbum de figuritas en cajas** (imag.16, 17) é um trabalho que remete a outro trabalho realizado em 2001, **Álbum de figuritas**. Ele compreende a relação íntima com os vazios de memória. Conceitos de coleção, de ausência, lembrança se

---

<sup>78</sup> BARTHES, Roland: Aula, Sao Paulo, Cultrix, 1999.

fundem em um novo álbum que intenta transgredir o formato de um álbum, saindo do papel e o formato livro para renascer como caixas, objetos continentais guardam fragmentos que não quero perder.

**Comidas de infância**, (imag. 23) uma série de pratos impressos em papel de algodão (especial para trabalhos em gravura) com textos que denotam uma comida de minha infância. Este trabalho se enlaça com **Cosas encontradas**. Estes pratos de papel se colocam sobre a mesa, constituindo uma instalação.

**Cosas encontradas** (imag.18, 19) poderia ser o primeiro trabalho que concretei nesta pesquisa, pensando no ato direto de tirar uma fotografia e guardar uma lembrança. E a partir dela encadear uma outra lembrança, pertencente ao passado. As fotografias transformaram-se em impressões digitais, realizadas sobre papel de algodão característico das impressões de gravura, o qual dá ao objeto representado uma qualidade especial. Relacionei com este trabalho as questões de memória, lembrança, e texto na obra contemporânea.

No percurso da pesquisa as formas e os conteúdos mudaram muitas vezes, as novas leituras, novas indicações me levaram a transitar uma viagem que no começo não suspeitava.

Considero que tenho dificuldade para consolidar os projetos, e que o ritmo do curso que dispõe um fim para todas as pesquisas é importante, ainda sabendo

que gostaria de poder continuar com a pesquisa. Todos os dias surgem novas questões e meu projeto de hoje é continuar pesquisando em poéticas visuais. Temos que dar nascimento ao trabalho e deixa-lo crescer.

## Bibliografia

ALBANO, Sergio: Diccionario de semiótica, Buenos Aires, Quadrata, 2005.

ARGAN, Giulio; “Arte moderna”, São Paulo, companhia das letras, 1988.

BACHELARD, Gaston: A poética do espaço, , in: Bachelard Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso . Lisboa. Edições 70,1982.

O prazer de texto,S.P., Perspectiva, 2002.

La cámara lúcida, Buenos Aires, Paidós,2005.

Aula, São Paulo, Cultrix, 1999.

BARTUCCI, Giovanna: Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação, Rio de Janeiro, Imago,2002.

BAUDRILLARD, Jean: El sistema de los objetos, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores,2003.

BENJAMIN, WALTER: Obras escolhidas II, São Paulo, Brasiliense 1987.

Obras escolhidas I, São Paulo, Brasiliense, 2004.

BORGES,Jorge Luis: Esse ofício do verso. São Paulo:.Companhia das letras, 2000.

Borges oral. Buenos Aires: Emecé editores,1979.

El libro de arena, Buenos Aires, La Nación,2005.

Antología personal, Barcelona, La Biblioteca,2001.

BOSI, Ecléa: Memória e sociedade: lembrança de velhos, São Paulo, Cia das letras, 1995.

BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai, São Paulo, Cosac & Naif, 2000.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élida, org.: O meio como ponto zero, Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurelio: Dicionário Novo Aurelio, Século XXI, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1999. pag 1282.

CABANNE, Pierre: Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido, São Paulo, Perspectiva, 1987.

CIPPOLINI, Rafael.: Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000. Ed. Adriana Hidalgo, 2003.

CERTEAU, Michel: A invenção do cotidiano 1: Artes do fazer, Petrópolis, Vozes, 1994.

A invenção do cotidiano 2: Morar, cozinhar, Petrópolis, Vozes, 1994.

CHIPP, Herschel: Teorías del arte contemporaneo, Madrid, Ediciones Akal, 1995.

COSTA, Ana: Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

DERDYK, Edith: Linha de horizonte. Por uma poética do ato criativo. Ed. Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges O que vemos , o que nos olha. São Paulo, ed.34, 1998.

L'Empreinte, catálogo de exposição, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

ECO, Umberto:Como se faz uma tese, São Paulo, Perspectiva, 1986.

FARIAS, Agnaldo: Icleia Cattani, Rio de Janeiro, funarte, 2004.

FERVENZA, Helio: o + é deserto, São Paulo, Escrituras editora, 2003.

FERRATER MORA, José: diccionario de filosofía abreviado, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2004.

FOUCAULT, Michel: Isto não é um cachimbo, R.J., Paz e Terra, 1988.

Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin: Ensaio e conferências, Petrópolis, Vozes, 2002.

IZQUIERDO, Ivan: Memória, Porto Alegre, Artmed. 2002.

Questões sobre memória, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2003.

JAMESON, Fredric. As sementes do tempo São Paulo. ed. Ática, 1997.

LOPEZ ANAYA, Jorge: Ritos de fin de siglo, Buenos Aires, Emece, 2003.

MACIEL, Maria Esther: A memória das coisas, ensaios de literatura, cinema e artes plásticas, R.J., Lamparita, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice : O olho e o espírito. Coleção Os pensadores.São Paulo, Abril cultural,1975.

Fenomenologia da percepção. Martins Fontes.1999.

MORUS, Tomás” Utopia”. Buenos Aires.ed. La Página, 2003.

NAVES, Rodrigo: A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo, Ática, 1996.

NUNES, Benedito: Introdução à filosofia da arte, São Paulo,Editora Atica.2003.

OLIVERAS, Elena: Estética, la cuestión del arte, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2005.

PAZ, Octavio.:El mono gramático, Barcelona, Sex Barral, 1990.

PAREYSON, Luigi: Os problemas da estética: São Paulo, Martins Fontes,1984. Pág. 21.

PEREC, Georges: A vida modo de usar

PONGE, Francis: A Mesa, Sao Paulo., Iluminuras,2003.

Métodos, Rio de Janeiro, Imago,1997.

13 escritos,Santa Catarina, Noa noa, 1980.

O partido das coisas. São Paulo, Iluminuras, 2000.

QUENEAU, Raymund:Exercícios de estiloRio de janeiro, Imago,1995.

RESTANY, Pierre: Os novos realistas, Série debates. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SABINO, Carlos: Como hacer una tesis, Buenos Aires, Lumen,1998.

SEGURA, Cristian: Reunión homenaje, Tandil, Museo municipal de Bellas Artes, 2002.

SILVEIRA, Paulo: A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista Editora da universidade,2001.

SOUSA, Edson Luis André de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão, org.:A invenção da vida, Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

STALLYBRASS, Peter: O casaco de Marx: roupas, memória,dor, Belo Horizonte: Autentica,2000.

TISSERON ,SERGE. El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente, Salamanca. Universidad de Salamanca. 2000.

VALÉRY, Paul: Variedades, São Paulo, Iluminuras, 199.

Introdução ao método de Leonardo da Vinci, Rio de Janeiro, ed.34,1998.

ZATONYI, Marta: Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido, Buenos Aires, Librería Técnica CP67,1999.

## Catálogos

I BIENAL DE GRÁFICA LATINOAMERICANA, Catálogo, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2000.

II BIENAL DE GRÁFICA LATINOAMERICANA, Catálogo, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2002.

BURKHARD RIEMSCHEIDER: Art at the turn of the millennium, Roma, Tachen, 1996.

CHIARELLI, Tadeu : Apropriações / coleções. Porto Alegre, Santander Cultural, 2002.

CUNHA, Eduardo Vieira da : Eduardo Vieira da Cunha, Porto Alegre. Edição do autor, 2003. FARIAS, Agnaldo: Ordenação e vertigem, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Catálogo general. II Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAVM, 1999.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. São Paulo: A fundação, 1998.

GRUPO SANTANDER CULTURAL: Impressões. Panorama da xilogravura brasileira, Porto Alegre, Imprinta, 2004.

HERKENHOFF, Paulo: Marcas do corpo, dobras da alma, Sao Paulo, Takano Editora Gráfica, 2000.

HUCHET, Stéphane: O contato. Curadoria. Paço das artes, São Paulo, 2002.

IKON GALLERY: Victor Grippó. Bruxelles. Palais des Beaux-Arts, 1995.

INSTANTES GRÁFICOS. El libro de artista, Buenos Aires, Fundación Rozemblum, 2001.

PACHECO, Marcelo: Grippó, uma retrospectiva, Buenos Aires, Malba, 2004.

Los usos de la imagen, fotografía, film y vídeo en la Colección Jumex, Buenos Aires, Malba, 2004.

PORTER, Liliana: Liliana Porter, Fotografia y ficción, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004.

SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone: A fotografia nos processos artísticos contemporâneos, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

RENNÓ, Rosângela: Rosângela Rennó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

O arquivo universal e outros arquivos, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

TESSLER, Elida: Vasos Comunicantes, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2003.

### Publicações de revistas

PASSERON, Rene: "Por uma filosofia da criação" In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.8,n.15, p108, nov. 1997.

### Dissertações

GOMES, Paulo: Meias verdades e mentiras inteiras: uma poética com fragmentos, Porto Alegre, dissertação de Mestrado, I. A., Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1998.

HERNANDEZ, Adriane: Espaços íntimos: uma poética diferenciada no cotidiano feminino, Porto Alegre, dissertação de Mestrado, I. A., Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1998.

MARTINS LENZI, Tereza: A paisagem fotográfica dos trajetos cotidiano, Porto Alegre, dissertação de Mestrado, I. A., Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1999.

NERY, Roseli: Intimidades entrelaçadas, gestos olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular, Porto Alegre, dissertação de mestrado, I.A., Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2003.

STOLF, Maria Raquel: Espaço em branco, entre vazios de sentido, sentidos de vazios e outros brancos, Porto Alegre, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2002.