

Q
R-381

MÁRCIA REGINA PORTO ROVINA

A POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Márcia Regina Porto Rovina e aprovada pela Comissão Julgadora em 01/08/2008

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Orientador

Dissertação apresentada no curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof^o Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R769p

Rovina, Márcia Regina Porto.

A Poética Autobiográfica na Arte Contemporânea / Márcia Regina Porto Rovina – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves doValle.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Autobiografia. 2.Desenho. 3. Processo criativo. 4. Memória. 5. Ficção. I. Valle, Marco Antonio Alves do. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Autobiography Poetic in the Contemporary Art.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Autobiography ; Drawing ; Creative process ; Memory ; Fiction.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste de Almeida Wanner.

Prof. Dr. Carlos Roberto Fernandes (suplente)

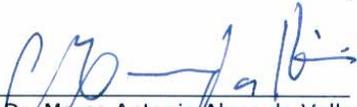
Prof. Dr. Francisco Antônio Ferreira Tito Damazo (suplente)

Data da Defesa: 01-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Márcia Regina Porto Rovina - RA 840663 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Presidente/Orientador

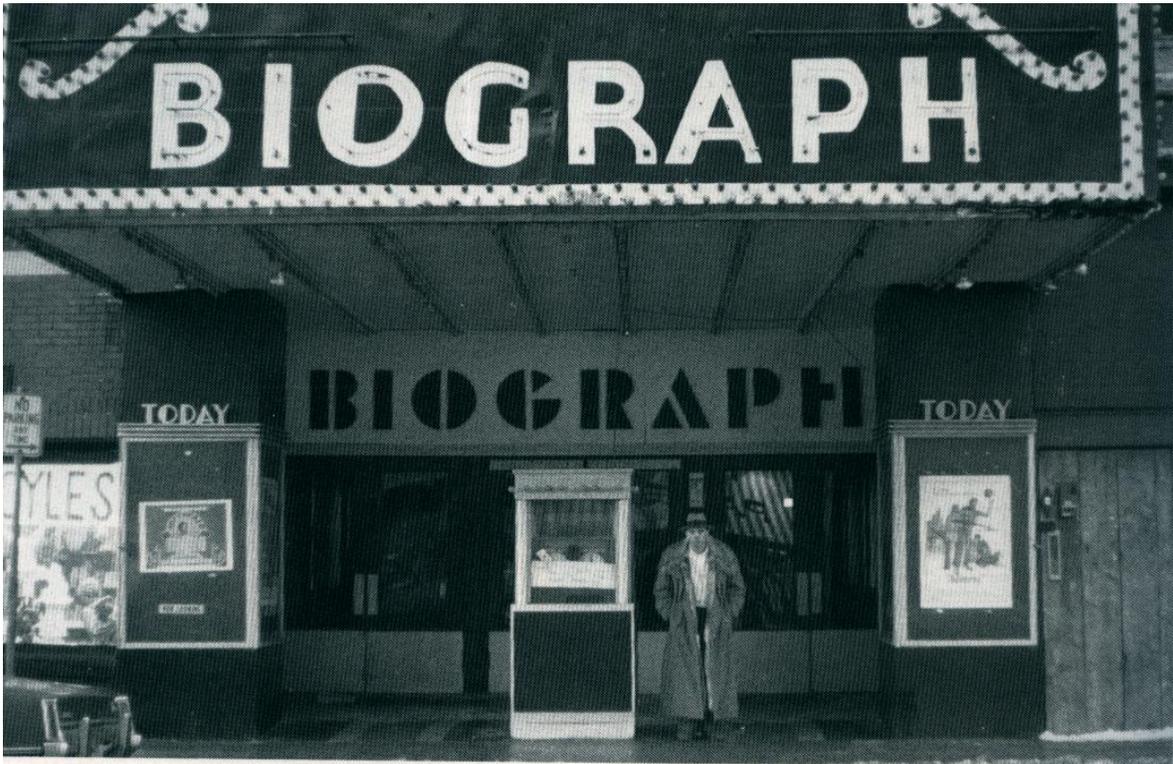


Profa. Dra. Luise Weiss
Membro Titular



Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner
Membro Titular

À minha família e, sobretudo ao meu filho Pedro.



Steidl and Staeck. *Beuys in América*, 1997, p.150.

Agradecimentos

Ao artista e orientador Professor Dr. Marco Antonio Alves do Valle pelo apoio, estímulo e pela pronta atenção no decorrer da minha pesquisa e na elaboração desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação trata da relação da autobiografia como poética na arte contemporânea, onde o artista é o narrador e sujeito de sua produção. Tendo como ponto de partida a relação estreita que alguns artistas fazem entre sua autobiografia e seu trabalho, o gênero autobiográfico na literatura moderna propiciou uma reflexão sobre sua influência nas artes visuais na década de setenta, seus procedimentos e construção de linguagem. Para análise dos processos criativos foram escolhidos três artistas contemporâneos que apresentam um caráter confessional em sua poética e usam a linguagem do desenho em sua trajetória. As questões teóricas, processuais e poéticas estudadas são relacionadas com meu processo artístico, resultando numa análise reflexiva sobre a minha produção dos últimos dez anos.

Palavras-chave: Autobiografia, Desenho, Processo Criativo, Memória, Ficção.

ABSTRACT

This dissertation is on the relation of autobiography as poetic in contemporary art, where the artist is the narrator and subject of your production. The starting point is the strait relation that some artists do between their autobiographies and their works; the autobiographic literary gender propitiated a reflection about its influence at the visual arts in the seventies, its procedures and language construction. To analysis of creative process were chosen three contemporary artists who show a confessional character in their poetic and use the language of drawing in theirs trajectory. The theoretical questions, process and poetics studied are associated with my artistic process, as a result a reflexive analysis about my production at the last ten years.

Key words: Autobiography, Drawing, Creative Process, Memory, Fiction.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	CAPÍTULO I: A POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA	4
2.1	Origem da Pesquisa	4
2.2	A Autoria e a Escrita de Si	11
2.3	Ficção e Realidade	18
2.4	O Narrador e o Leitor	33
3	CAPÍTULO II: ARTISTAS AUTOBIOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS	41
3.1	Louise Bourgeois	47
3.2	Tracey Emin	57
3.3	Wonsook Kim	64
3.4	Semelhanças e Diferenças	71
3.4.1	Narrativa e texto	71
3.4.2	Memória e Infância	73
3.4.3	Poética Autobiográfica	75
4	PROCESSO CRIATIVO DE UMA AUTOBIOGRAFIA FICCIONAL	78
4.1	O Reencontro com Celeste	78
4.2	Os Sonhos e a Idéia	79
4.3	O Desenho e a Ambiência	104
4.4	Outras Referências	110
5	CONCLUSÃO	118
6	REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado tem como objetivo relacionar a autobiografia como poética nas artes visuais, especificamente na arte contemporânea, apresentando paralelamente reflexões do meu trabalho que foi o gerador desta busca de um “encontro” de uma produção intuitiva com um discurso teórico.

Nesta poética o autor acumula as funções de narrador e sujeito. Ele arquiva, seleciona e interpreta dados da memória. Com esta constante construção de lembranças segue uma constante construção identitária. Pode o autor ser objeto de seu próprio texto? Cultivar ou destruir rastros e vestígios faz o autor lidar com o limite da vida real e fictícia. Interessa-me artistas que colocam em dúvida a autenticidade de uma poética autobiográfica.

Sendo um tema de discussão teórica recente na História da Arte, se fez necessário uma pesquisa no gênero autobiográfico na literatura moderna e suas influências nas artes visuais na década de setenta. Discutindo as relações entre narrador, sujeito, obra, e autoria.

Por ser uma narrativa em primeira pessoa, o processo de criação autobiográfico faz do leitor parte fundamental da obra. Sem a presença e ou participação deste não haverá trabalho. É nesta relação com o outro que ocorrerão os desdobramentos necessários para que esta escrita do “eu”

perpasse a escrita de uma memória coletiva¹. Portanto um aspecto discutido na dissertação é a relação deste conjunto de obras visuais com o observador.

A dissertação se relaciona com o trabalho de três artistas que foram escolhidas por terem em suas obras um caráter confessional independentemente de assumirem o termo autobiografia em suas poéticas. Elas são Louise Bourgeois, Tracey Emin e Woonsook Kim.

As análises biográficas, os próprios textos das artistas relatando suas vidas, são costurados com seus procedimentos técnicos e poéticos visto que aqui arte e vida² seguem amalgamadas seja questionando, priorizando, negociando, alimentando ou negando fatos que resultarão numa rede de possibilidades interpretativas.

Através desta poética arte e vida abordo a linguagem do desenho que, por seu poder de incompletude e instabilidade, aproximou-me da poética autobiográfica. Desenhar é um ato de intimidade. Através de anotações e registros, o desenho traz a marca do dinamismo, segue o fluxo da vida. Relaciono o potencial narrativo que o desenho me oferece aos desenhos das artistas escolhidas, bem como o uso de textos em suas obras, formando uma linguagem híbrida nesta combinação texto e imagem.

É a soma deste fazer cotidiano que torna o todo relevante. O desenho indagando formas de arquivamento da memória. O volume de papéis

¹ A expressão “memória coletiva” faz referência a Assmann Jan. *Collective Memory and Cultural Identity* New German Critique, no 65, Cultural History/Cultural Studies - Spring – Summer, 1995. p. 126.

² O rompimento dos limites entre arte e vida foi uma atitude tomada pelo grupo Fluxus no início dos anos sessenta. Utilizando-se de várias formas de arte, este grupo priorizava o processo ao produto. Seu próprio nome denota seus objetivos em “escoar”, “fluir” experimentações que não se limitavam ao objeto final, mas à atitude e presença de artista.

obsessivamente trabalhados como diários não cronológicos buscando justamente em sua aparente incoerência temporal, a fragilidade das lembranças como seu grande poder de reconstrução e resistência à ordem de uma memória coletiva.

O caráter confidencial de uma escrita de si³ é arrombado, abandonando seu aspecto de relato secreto dirigindo-se ao caminho oposto, que torna uma soma de intimidades um grande e rico panorama de estudos da coletividade. Portanto, aqui não há constrangimentos em relatos na primeira pessoa, por certo eles são alicerçadores desta pesquisa.

³ Expressão utilizada por Foucault em: FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si*. In: *Ditos e Escritos V*, p. 3-23. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

I - A POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA.

Origem da pesquisa

O texto que apresento teve origem através da leitura do livro *Joseph Beuys* de Alain Borer⁴ quando o autor, tecendo um comentário sobre a construção da “lenda Beuys”, argumenta sobre se os fatos de sua biografia são “verdadeiros” ou “falsos” conclui que “a lenda tem o status temporário de verdade ou assume o seu lugar; mas a lenda de Joseph Beuys deve ser tomada aqui por seu “efeito de verdade”, indispensável a qualquer análise de sua obra, e como tal deve ser louvada: ela é assim, “verdadeira”, da mesma forma que uma sociedade tradicional admite a escolha daquele que se declara xamã”. Seguidamente o autor apresenta um texto da primeira biografia de Beuys escrita pelo próprio artista em parceria com Heiner Stachelhaus, na qual Beuys, a favor da criação da lenda, muda seu local de nascimento.

Este ponto me chamou a atenção, pois Beuys põe a história de sua vida a serviço desta arte ampliada. E, se para isso seja necessário reorganizá-la, recriá-la cuidadosamente, ele o faz construindo e afirmando uma identidade.

Convém recordar o fato narrado por Beuys de sua experiência num acidente aéreo sem pára-quadras sobre a Criméia como piloto alemão na Segunda Guerra Mundial, em que ele é resgatado por nômades Tartãs que besuntam seu corpo com gordura e o envolvem com feltro aquecendo-o e salvando sua vida. Este fato, com sua materialidade simbólica e da aproximação do artista com a natureza, passa a ser referência em seu trabalho.

⁴ BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001, p. 12.

Os materiais refletem suas crenças e suas experiências vitais. Poderíamos até chamá-los de materiais autobiográficos. Desde seu próprio cheiro até papéis não comerciais, como guardanapos e jornais, os materiais passam pela vida cotidiana, e não somente artística. Nas mãos de Beuys a crueza destes ganha um valor ritualístico de retransmissão ao receptor; ele os decifra.

Borer compara a lenda Beuys a um xamã, um curador, um feiticeiro. Aquele que é. O papel de guru foi cultivado pelo artista, tanto que sua obra, após sua morte, tem sido vista mais como relicário do que arte. Mas para Marco do Valle:

Beuys não vive o caminho da fé porque no caminho da fé, antes de tudo, eu acredito e sigo pela vida acreditando, ou seja, é o fato de acreditar que valida o caminho. Beuys não segue uma verdade, ele procura a verdade. Ele não é verdadeiro, ele procura ser verdadeiro. Como sujeito e artista, é um construtor de seu percurso, como se pudesse descobrir e ensinar ao mesmo tempo enquanto vive. Não é um xamã, mas se utiliza rituais simbólicos e performáticos no que é mais uma apresentação do que uma representação. Beuys é menos ator e mais atuator de si (Valle, 2008, entrevista)⁵.

Na colocação de Marco do Valle Beuys é um homem que pensa e atua na construção de sua vida e, se sua história de vida é aceita como verdadeira será mais por seu caráter fabuloso, do que por seu caráter divino.

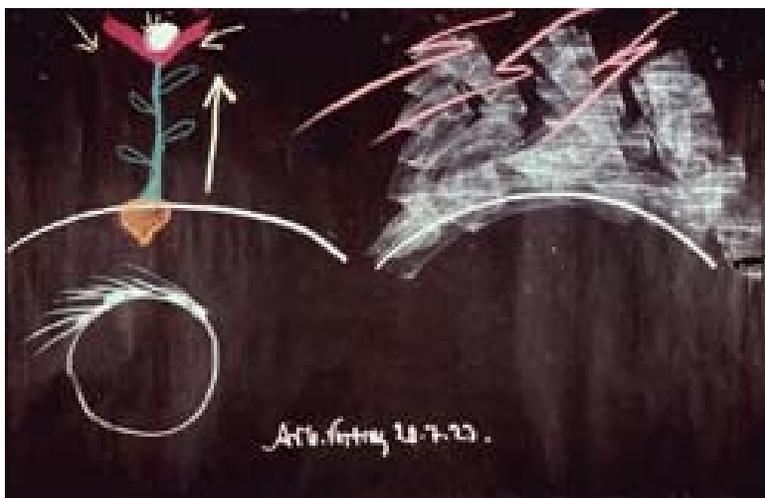
A arte como redentora política da vida. Os desejos de Beuys com a arte iam muito além da estética. Sua obra era a obra em ação. Ela exigia sua presença, sua fala e a presença do outro. Para desenvolver esta comunicação direta com o público, Beuys desenvolve uma pedagogia que resulta de sua

⁵ Entrevista dada pelo Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle, em 09. 06.2008.

aproximação com o filósofo Rudolf Steiner, criador da Antroposofia, que em grego quer dizer “conhecimento do ser humano”, uma visão holística do homem.

Esta doutrina vê a possibilidade de compreensão do homem nos seus aspectos físico (biológico), anímico (psíquico) e espiritual no desenvolvimento dos setênios, antiga concepção grega na qual a vida humana é dividida em períodos de sete anos que Steiner aplica na pedagogia.

Para Steiner a verdadeira cura, a transformação do mal em bem, dependerá da capacidade da verdadeira arte de fornecer às almas e corações humanos um caminho espiritual.



1. Rudolf Steiner
O Reinode Angeli 3, 1924
Pastel s/ papel preto
93 x 146 cm
Coleção de Rudolf Steiner,
Suíça

Beuys não fica somente impressionado com os textos criados por Steiner, mas especialmente na sua forma didática em apresentar suas falas. Ele usava uma lousa como suporte e, através de desenhos e esquemas, elucidava seus pensamentos e falas sobre sua obra que buscava a transformação do sujeito.



2. Performance de Joseph Beuys, 1978.



3. Performance de Joseph Beuys, 1978.

Deste forte impacto surgem trabalhos que foram expostos recentemente na Austrália (2007) numa exposição intitulada Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imaginação, Inspiração, Intuição na National Gallery of Victoria.

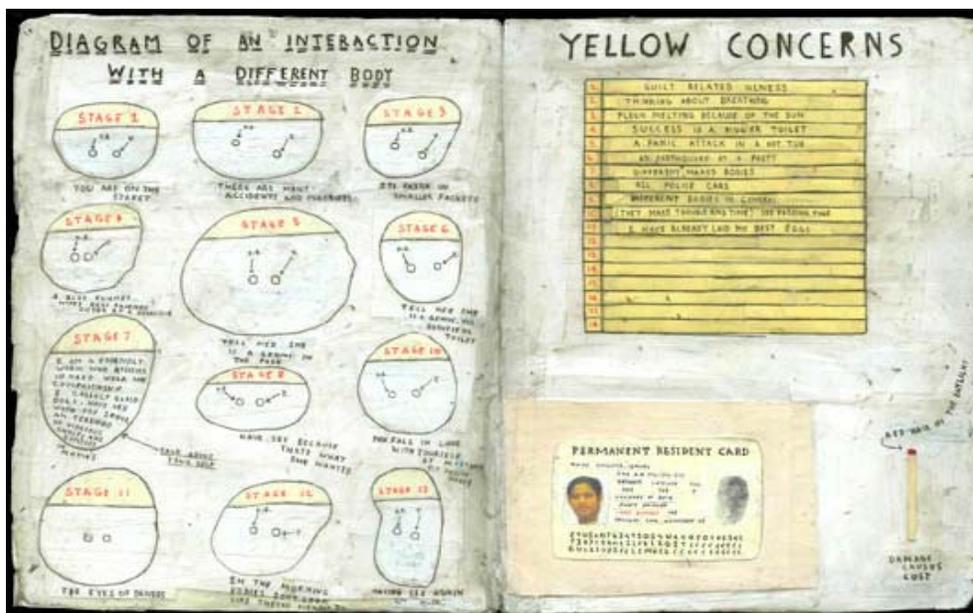
A exposição reúne trabalhos feitos a carvão sobre quadro-negro para comunicar idéias ou mensagens transformadoras ao público. “Os desenhos de Steiner são de 1920 para ilustrar suas leituras ao público, enquanto Beuys adaptou o formato como um importante elemento em suas performances e interações com as audiências a partir dos anos sessenta”.⁶

Borer aproxima os quadros negros de Beuys “às Black Paintings de Ad Reinhardt (de década de 60) ou ao Quadrado negro sobre fundo branco de Malevitch (1915), como se começando do zero, Beuys estivesse voltando aos limites extremos da pintura – o monocromo”.⁷ Mas logo em seguida ele reforça o caráter didático deste trabalho de Beuys que, através desta “pedagogia criativa” apresenta-nos sua grande paixão em ser um mestre.

⁶ NATIONAL Gallery of Vitória. *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*. Austrália, 26 out. 2007. Disponível em: < <http://www.ngv.vic.org.au/beuysandsteiner/> >

⁷ BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001, p. 13.

“Ser um professor é meu grande trabalho de arte”.⁸ Neste ato sua voz e seu corpo comunicam sua arte. Estes quadros negros apresentam-se agora para nós como um diário gráfico, registros de pensamentos e trocas feitos em tempo real com a audiência. Este tipo de desenho anotativo ecoa atualmente nos desenhos contemporâneos criando uma linguagem híbrida de imagem e texto, como nos trabalhos do artista londrino Simon Evans que participou da 27ª Bienal Internacional de São Paulo. Como foi escritor antes de se dedicar às artes visuais, o artista faz referência à literatura através de seus desenhos e colagens com materiais do dia-a-dia. Com irreverente senso de humor “seus trabalhos fazem comentários sobre relacionamentos pessoais, saúde, carreira, ansiedades”.⁹



4. Simon Evans
Diagrama de uma interação com um corpo diferente, inquietação amarela, 2004.
 Corretivo, nanquim e fita adesiva s/ papel
 27.3 x 41.3 cm

⁸ SHARP, Willoughby. *Beuys in Conversation with Willoughby Sharp*. Artforum, 1969, no 4, p. 44.

⁹ SÃO PAULO, 27ª Bienal Internacional de. *Simon Evans*. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/simon_evans.jhtm>

Na obra Beuys a repetição de temas e materiais acaba por criar um sistema simbólico de valor ritualístico de retransmissão ao receptor.

O antropólogo Aldo Natale Terrin (Terrin, 2004, p.12) diz que o rito constitui o “verdadeiro ordenador da experiência do sentido” e propõe uma ampliação de seu significado em assumir diferentes leituras, entre elas, as das performances do pós-moderno. Ele recorre ao conceito de performance dizendo que a experiência ritualística se dá primeiramente através do corpo. A possibilidade de se expressar inteiramente abre caminho para uma visão holística que é também um desejo da pós-modernidade.

Em tempos de fragmentação a repetição simbólica cria um certo ordenamento, um sistema organizado de sensações tão abstratas quanto caóticas. A criação de um ritual, de performances cotidianas, de outras realidades, tanto no que diz respeito ao objeto estético criado quanto ao uso do próprio corpo do artista metamorfoseado, tem sido uma opção para localizar a existência e produção da obra e do artista.

Esta leitura desdobrou-se em algumas perguntas tais como: como se conceitua a autoria numa sociedade em que o sujeito está em crise? Quais as relações entre a escrita de si e a pós-modernidade? Quando este sujeito é o narrador de sua própria obra? Quais os limites entre realidade e ficção nas poéticas autobiográficas? Qual o paralelo do “boom” de performances com as poéticas autobiográficas na arte pós-moderna?

Não sei quantas almas tenho.

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,
Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem;
Assisto à minha passagem
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.
Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo : "Fui eu ?"
Deus sabe, porque o escreveu

Fernando Pessoa

A Autoria na escrita de si.

O artista na modernidade rompe com padrões estabelecidos rumo a uma pesquisa individual independente de regras e temas impostos por um único estilo.

Gombrich (Gombrich, 1999, p.364) já aponta um rompimento na obra de Parmigianino, *Madona do colo longo* (1534-40) onde o autor, contrariando todas as regras renascentistas, “alongou as proporções do corpo humano de um modo estranhamente caprichoso”, deixando claro que esta foi uma escolha e não um “efeito por ignorância ou indiferença” (Gombrich, 1999, p.366). Esse descontentamento com o padrão faz com que o artista percorra outros caminhos solitariamente. Esta atitude amplia consideravelmente as possibilidades técnicas de cada linguagem tanto quanto deposita nas mãos do artista uma liberdade onde “ele é seu único juiz (ou quase) sobre o quê e como fazer (...) O subjetivo é, agora, senhor. O singular predomina sobre o coletivo e aspira a tornar-se universal”.

A noção de autor neste contexto ganha importância porque o artista deseja uma unidade de si com seu objeto criado. O foco está no sujeito e no desenvolvimento de seus processos de individuação.

A modernidade, caracterizada como uma ordem pós-tradicional, ao romper com as práticas e preceitos pré-estabelecidos, enfatiza o cultivo das potencialidades individuais, oferecendo ao indivíduo uma identidade "móvel", mutável. É, nesse sentido, que, na modernidade, o "eu" torna-se, cada vez mais, um projeto reflexivo, pois aonde não existe mais a referência da tradição, descortina-se, para o indivíduo, um mundo de diversidade, de possibilidades abertas, de escolhas. O indivíduo passa a ser responsável

por si mesmo e o planejamento estratégico da vida assume especial importância (Paralva Dias, 2005, vol.17).

Esta responsabilidade em enfrentar a construção de si gera insegurança colocando a noção de identidade em crise na pós-modernidade. Joel Birman (Birman, 1999, p.172) diz que a crise da filosofia do sujeito se encontra no “purgatório”, no “limbo da história” como algo ultrapassado, a favor do novo sujeito “fora-de-si”, totalmente exposto, iluminado. Estamos no auge do corpo exibido, do excesso de luz que Jean Baudrillard (Baudrillard, 1990, p.51) chamou de “A brancura operacional” onde ou o homem perdeu a própria sombra ou se tornou transparente. Muita fonte de luz neutralizando a forma.

Neste panorama a escrita de si não se remeteria ao discurso da vida de seu autor rumo ao encontro de sua identidade, mas apresentaria seus deslocamentos contínuos, suas fugas constantes tornando-o um ser múltiplo e transitório, e seria, na incompletude de seu discurso fractal e contaminado, que se iniciaria uma constante negociação consigo mesmo. Como fica a questão da autoria neste processo em que o resultado é uma colagem de subjetividades?

Em seu texto “O que é um autor?”¹⁰ Foucault comenta, sobre o apagamento deste autor. A autoria não estaria relacionada somente ao nome próprio. “A função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2000, p.46). E é esta maneira com que o discurso é apropriado numa determinada cultura que ganhará status de autoria. Neste espaço vazio entre a diluição do autor e este conjunto de obras criado por ele, que representaria a própria autoria, Foucault sugere uma atenção “as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (Foucault, 2000, p.41). Penso essas

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2000.

funções como a idéia que este autor faz de si, de sua existência e da existência de sua obra.

Poderíamos até pensar neste espaço de desaparecimento do autor nas artes visuais, visto que Foucault amplia seu conceito de autor para além do autor de um texto, que a experiência do sujeito artista na contemporaneidade pode estar nessa ausência, nesta névoa de realidades superpostas. O apagamento do autor se transformaria no espaço de existência de um trabalho autobiográfico contemporâneo ficcional.

Este texto foi apresentado por Foucault em 1959 e, segundo Teixeira Coelho, ele:

Recusava noções clássicas utilizadas pela história das idéias que assumiam a tese da autoria e que incluíam, entre outras o postulado da unidade da obra e da originalidade criadora. A procura de unidade de uma obra, de sua coerência interna, seria uma violência imposta do exterior ao texto (literário, cinematográfico, etc.) – em outras palavras, uma camisa de força vestida sobre um texto, e sobre quem o gerou, com um intuito redutor e manipulador ou magnificante e prestidigitador (Coelho, 2005, p.148).

Romper com a noção clássica de autor seria uma forma de resistência contra a captura em relacionar o artista diretamente a seu texto. Coelho pergunta, surpreendido, como esta morte do autor tenha se sustentado por tanto tempo. Para um sujeito pós-moderno fragmentado, transferir a autoria para os processos de linguagem (“função-autor”) é tentador. Pollock com sua pintura de ação, de dripping, mostra que “sem acaso, não há existência” (Argan, 1996, p.532). Ele se mantém motivado num processo, não de projetos totalmente controlados, mas no efeito inesperado que sua técnica proporcionava, como o fluxo da vida. Este fluxo e este acaso ocorriam em sua vida, ou melhor, foi sua

vida que o levou a este processo. Para Coelho “o autor volta à cena” nas primeiras décadas de noventa.

A viagem seguirá agora, (...) mais livre dos pesadelos com a unidade e coerência da obra e do autor e sobre todo o cenário se poderá voltar um olhar mais abrangente e vagabundo, mais divertido. Mas de um modo ou de outro, com a visão de linhas paralelas ou não, a viagem continuará a ser feita no trilho da autoria (Coelho, 2005, p.158).

Certamente o conceito de autoria passa por transformações neste período de hipertexto e “second life”, mas é justamente este questionamento, este desconforto da descontinuidade e liberdade que motiva o artista autobiográfico.

Etimologicamente, o termo autor “reúne as acepções grega e latina de criador”, “autoridade” e “aumentar” (aquele que traz alguma coisa a mais), formando um sistema semântico onde a autoridade do autor se apóia sobre sua qualidade de originalidade, concluindo-se então, que aquele que copia não é autor.” Sendo o autor um criador e não um copista, o “eu” autobiográfico pode se permitir a jogar neste lugar “descoberto” com outras infinitas possibilidades de “se ter sido”.

A obra *As Confissões* do filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau de 1770 é considerada fundadora do gênero autobiográfico literário.

A grande inovação de *Confissões* é sua tentativa de oferecer ao leitor um eu transparente através do qual fosse possível enxergar os conflitos internos e as verdadeiras motivações de seu protagonista. Rousseau, por um lado, não tentava esconder seus segredos mais vis, mas por outro lado deixava claro que sua intenção de sinceridade absoluta é inatingível. Rousseau é marcado também por um individualismo que hostiliza o mundo em que vive, repleto de

hipocrisias, mas ao mesmo tempo se mostra como um homem comum, que erra e sofre como todos os demais (Puc Rio, Certificação Digital No 0519850/CA).

Toda esta certeza da auto-imagem encontrada em Rousseau está bem distante do que apresenta o escritor argentino Jorge Luis Borges em seu conto *Borges e eu* de 1985, em que narrador e autor se confundem. O autoquestionamento substitui a afirmação da auto-imagem. Não há respostas nem formação identitária coerente. A transparência aqui se faz na intuição e na incerteza como se a auto-imagem soubesse que a busca de seu lugar de existência é utópica ou pertence a um não-lugar.

Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro comunga dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que a nossa relação é hostil; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa urdir a sua literatura, e essa literatura justifica-me. Não me custa confessar que conseguiu certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não seja de alguém, nem sequer do outro, mas da linguagem ou da tradição. Quanto ao mais, estou destinado a perder-me definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou-lhe cedendo tudo, ainda que me conste o seu perverso hábito de falsificar e magnificar. Espinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar no seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra, e o tigre um tigre. Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros do que em muitos outros ou no laborioso toque de uma viola. Há anos tratei de me livrar dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de

Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, a minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página (Borges, 2000, p.).

Há limite entre o espaço da existência do homem, do artista e o espaço da obra? A questão não é mais o espelho, o reflexo, mas essa mescla de vozes internas criando infinitos ecos inomináveis. O que poderia causar um imenso desconforto, em Borges soa resignação. Questiona a autenticidade deste autor e narrador, mas não responde.

A produção cultural contemporânea sofre a perda dos especialistas, “já que eles estão subordinados atualmente a multidisciplinaridade, ou à interface. Cocchiarale (Cocchiarale, 2006, p.18) diz que a identidade não pode ser mais comparada com uma planta com sua raiz por estar em rede, aberta à múltiplas possibilidades.

Pensando a autobiografia aberta em rede e constantemente contaminada, cairemos, inevitavelmente naquele limite entre ficção e realidade.

“Uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre a sua vida, mas quando diz que a diz”.

Philippe Lejeune

Ficção e Realidade

A escritora espanhola Rosa Montero em seu livro *A Louca da Casa*¹¹, no qual combina fatos de sua vida pessoal a ficções, diz que o leitor pode escolher entre aquilo em que deseja acreditar e aquilo em que não quer acreditar, porque a vida imaginária é tão real quanto a real.

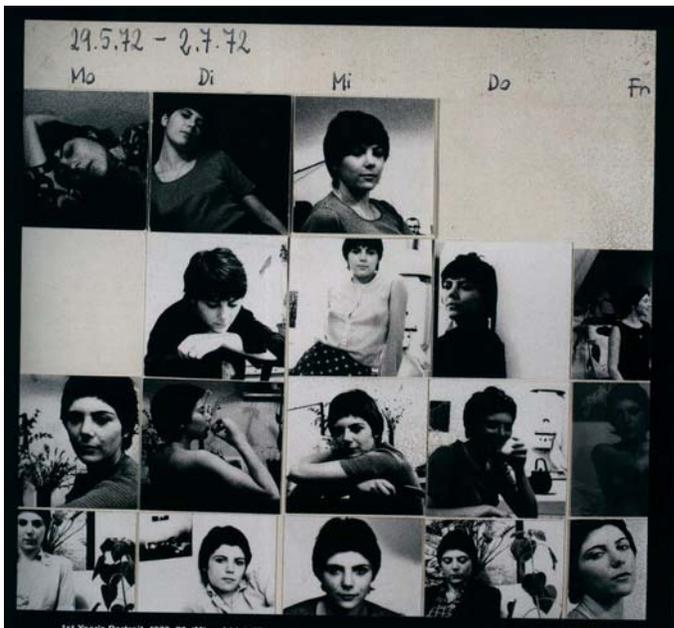
A partir dos anos setenta há um crescimento entre artistas visuais que priorizam as poéticas autobiográficas. Essa expansão da narrativa em primeira pessoa segue paralelamente à crise que gerou modificações profundas no gênero autobiográfico literário. Para além de uma autobiografia tradicional que se documenta numa fechada e determinada classe social e política, a crítica literária dos anos cinqüenta do século XX amplia seu foco para os grupos minoritários cujos trabalhos apontavam necessidades de mudanças sociais onde o protagonista está inserido nas questões identitárias de seu tempo.

Estes grupos deixam rastros de comportamentos que nos impressionam por não apresentarem ou reforçarem generalizações antes tão confortáveis.

Evidentemente o artista sempre falou de si através de suas escolhas, mas fazendo uma relação mais estreita entre autobiografia e pós-modernidade podemos observar que a autobiografia tradicional literária tinha o compromisso de contar a “verdade”, ser coerente e una. A crise do sujeito na pós-modernidade, sua fragmentação e assumida pluralidade colocam o discurso da “verdade” autobiográfica em crise. As possibilidades de auto-representação são

¹¹ MONTERO, Rosa. *A Louca da Casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

inúmeras. Não há reprodução de uma vida, mas um constante estado de recriação desta, tornando o limite entre autobiografia e ficção quase indistinto.



5. Friedl Kubelka
 Retrato do Primeiro Ano, 1972-1973
 38 x 38 cm
 Generali Foundation, Viena

O olhar agora pode voltar-se ao doméstico. Este mundo privado visto antes como feminino, descontínuo e puramente pessoal, permite que a autobiografia se abra para outras formas de expressão como as artes plásticas.

A riqueza de conexões possíveis da atualidade e a ida da arte para o espaço da vida nos abrem infinitos desdobramentos poéticos.



A fotógrafa inglesa Friedl Kubelka tira fotos de si mesma por todo ano de 1972 num processo que vem sendo repetido a cada cinco anos. Neste ato ritualístico ela questiona sua própria identidade através do tempo. Kubelka altera poses incansavelmente construindo um arquivo pessoal e uma autobiografia visual.

6. Friedl Kubelka
 Da Série 6, 1997-1998
 38,5 x 52 cm



7. Friedl Kubelka
Retrato de Louise-Anna Kubelka
Um ano, 1972
50 x 63 cm



8. Friedl Kubelka
Retrato de Louise-Anna Kubelka
Onze anos, 1972
50 x 63 cm

Antigamente as vitrines dos fotógrafos surtiam grande curiosidade nas pessoas que caminhavam pelas ruas. Eram expostas festas de casamento, cerimônias de batizados, noivados e registros dos familiares em toda sorte de situação. Apesar destes momentos aparentemente serem de foro íntimo, a exposição ocorria com orgulho, e funcionava como um encontro social, sem contato físico, só imagem. Estas vitrines já estimularam sonhos, recriação de enredos, cobiça e muitas emoções tanto quanto o número de suas imagens.

O trabalho de Kubelka apresentado didaticamente como um arquivamento de vidas, nos retira este olhar do voyeur substituindo-o pelo olhar do pesquisador diante de um registro obsessivo do tempo, o qual agregará um novo significado. O trabalho fala de saturação, a repetição como estratégia, um meio de criação. A reflexão se faz no ato desta disciplina em reafirmar uma existência.

Este projeto da artista se estendeu num formato semanal com fotos de sua filha e de sua mãe. Em 1998 ela completa o trabalho de sua filha Louise Anna do nascimento até a idade adulta (dezoito anos).

Kubelka cria uma estrutura do tempo com este grande volume de fotos, porém a artista diz que esta estrutura dá a forma para a informação mais que enfatizar sua autenticidade. A fotografia questiona este registro físico e formal do tempo mostrando que sua aparência não dá conta de autenticar uma vida. Com isto a artista questiona a veracidade de seu trabalho autobiográfico tencionando e ampliando as relações destas mulheres em constante transformação. O assunto não é mais sobre esta família de mulheres, mas sobre a mulher e seu documento, o documento e a “verdade”, a imagem e o tempo, o tempo e a lembrança de se ter sido.

Relacionar o tempo com a própria vida e com o uso do próprio corpo tem sido um tema freqüente na arte contemporânea. O artista francês Roman Opalka decide em 1965 iniciar um processo de contagem do um ao infinito através da pintura.

Ele pinta uma seqüência de números para representar a passagem do tempo. Ele já passou mais que a metade de sua vida neste processo que só terminará com sua morte. As telas são sempre do mesmo formato variando apenas o tom de cinza que cobre o fundo o qual ele iniciou com um tom mais baixo que vem clareando com 1% de branco a cada mudança de tela. Ele grava sua voz contando os números e ao final se fotografa em frente da tela. Tanto sua tela quanto sua própria imagem vão embranquecendo com o tempo, apresentando a vida como um sfumato.



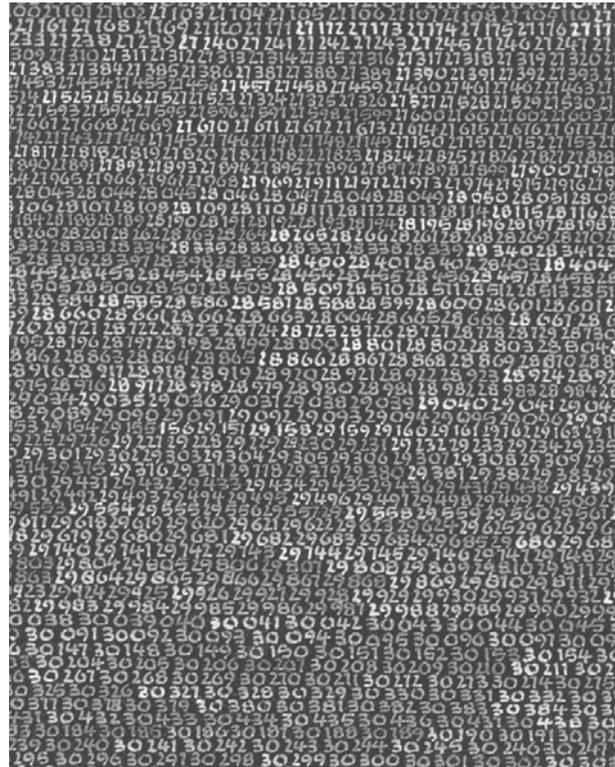
9. Roman Opalka
Dos anos setenta aos noventa

Cinza é preto e branco.
Cinza expressa a unidade entre movimento e cores.
Cinza exclui dualismos e faz com que o todo se manifeste.
Cinza é universal.
Carrega todas as cores e a imagem do espectro de cores em movimento.
Mas cinza é neutro: eu o preencho com o
conteúdo da minha vida.
Cinza não é uma cor simbólica, tem se
tornado pra mim a cor do movimento
invisível.
Contra esse fundo cinza está minha vida: o
oposto das cores frias e indiferentes.
É a cor do meu sacrifício pictórico,
demonstrando o conceito que se desdobra,
seu movimento e tempo.
Nos pólos opostos, nos limites extremos,
do preto no primeiro quadro ao branco
sobre branco existe o “sfumato” da
existência: cores podem se tornar
mortalmente emocionais.

O sfumato criado nas telas de Opalka, chamado por ele de “sfumato da existência”, acompanha o passar do tempo de sua vida. Este tempo é relacionado com a elevação do tom do cinza. A cor anunciando o fim de uma vida, gradativa e lentamente, com apenas 1% de clareamento a cada tela. O registro do seu “sacrifício pictórico” é feito com suas fotos diante das telas onde sua imagem, inicialmente contrastando com o fundo, vai se dissolvendo com o embranquecimento de ambos. A perda do drama da luz e sombra, a perda de seu volume, a perda do espaço entre o objeto criado e seu criador contrasta com os últimos trabalhos em que ambos se confundem com a fluidez de seus limites.



10. Roman Opalka
Opalka pintando um dos primeiros *Detalhes*



11. Roman Opalka
Detalhe, 1965

Sobre este processo de apagamento na modernidade, Marco do Valle diz:

Podemos observar que os processos de apagamento estão direta ou indiretamente envolvidos em proporcionar estes questionamentos específicos sobre nossa visão, dissolvendo-a e denunciando sua fragilidade (Valle, 1991, p.141).

Neste momento Marco do Valle está se referindo aos processos de apagamento na modernidade, mas que aqui, num trabalho contemporâneo, a dissolução da imagem do artista com o fundo da tela, faz referência à fragilidade da vida.

Porém, sobre o “limite entre o moderno e o contemporâneo” no processo de apagamento, Marco do Valle coloca:

Alguns trabalhos contemporâneos ao se debaterem com processos de apagamento modernos produziram uma reflexão sobre estes processos quando de sua utilização e estabeleceram suas diferenças com este, separando pela reflexão a negatividade dos trabalhos modernos (Valle, 1991, p.163).

Em Opalka não há negação de si em relação à transformação física do tempo, ao contrário, seu trabalho abre reflexões sobre o inevitável. Ele nos apresenta o que todos nós sabemos, e, a nós cabe a perplexidade ou a resignação.

Com a saída da arte do sistema institucionalizado dos museus para o espaço público nos anos 50 surge a arte integrativa da performance.

Apesar de usar seu próprio corpo, o performer não representa a si mesmo. Segundo Renato Cohen a performance se aproxima daqueles trabalhos que se relacionam diretamente com a vida, a arte vida. Sendo seu ato natural, sua relação com a ambiência não se dá nos lugares onde sua apresentação exigiria um processo de rigoroso preparo, mas em lugares antes impensáveis para uma apresentação artística. A performance deposita a importância da obra no processo criativo.

Em 1972 a fotógrafa americana Eleanor Antin apresenta o trabalho *Entalhe: uma tradição escultórica*. Ela faz uma dieta de 37 dias e registra este processo de seu corpo tirando 148 fotos. Antin questiona o modelo de aprovação social do corpo feminino.



12. Eleanor Antin
Entalhe: uma tradição escultórica, 1972
Fotografia



13. Eleanor Antin
Pocahontas da série Minha vida com
Diaghlev 1919-1929, 1977-1978
Fotografia, 27.5 x 20 cm
Ronald Feldman Fine Arts, New York



14- Eleanor Antin
Retrato do Rei, 1972
Fotografia 32.5 x 22.5 cm
Ronald Feldman Fine Arts, New York

Demonstrando ser um camaleão cultural, Antin assume diversas personas em suas performances, fotografias, vídeos e instalações nos anos 70. Estes personagens comentavam o imaginário feminino e masculino. Da famosa bailarina esquecida pela história Elianora Antinova à figura masculina poderosa O Rei, Antin trabalhava detalhadamente cada persona desenvolvendo suas necessidades físicas, emocionais e documentais, pois também escrevia suas biografias.

Interpretar para ela era “como se sentisse que não tivesse um self. E não que o houvesse perdido como uma pessoa patética sem um self. Eu o emprestava de outras pessoas ou as inventava. E é algo que continuo fazendo sempre que começo a trabalhar com personas porque foi um jeito bom de lidar com temas como política e sociedade que interessavam a mim. E também por um interesse intelectual particular que eu tinha, como o teatro e a auto-representação”.

Antin também cria memórias históricas fictícias. Ela diz que sempre sonhava, quando criança, em ser como as

grandes personalidades, admirava os heróis, a vitória e o poder. Ela sentia inveja do passado e pensava: “Como isto ousou existir sem mim?”

Em 2001 criou uma seqüência fotográfica com o título “Os Últimos Dias de Pompéia” onde demonstra sua paixão pelo passado.

Após uma longa pesquisa sobre o tema, a série de fotografias retrata cenas possíveis um dia antes da tragédia da erupção. São cenas teatrais onde a artista coloca-se agora atrás da máquina fotográfica recriando cenários ricos em referências à mitologia e história da arte.

15. Eleanor Antin
O banquete – O ultimo dia de Pompéia, 2001
Fotografia
87.5 x 145 cm
Ronald Feldman Fine Arts, New York



As cenas demonstram uma vida mergulhada no prazer, idealizada. São imagens com cores vibrantes que pulsam com a representação de uma sociedade hedonista muito distante do que está por vir. A artista fala que esta representação teatral diz muito sobre seu pensamento a respeito de nossa sociedade atual.

Estranhamente após apenas alguns dias dela ter finalizado esta série, ocorre a tragédia com as Torres Gêmeas em Nova Iorque. A relação entre os Estados Unidos e Roma fica implícita neste trabalho. Ambas como uma grande potência colonialista.



16. Eleanor Antin
O Último dia, 2001
Fotografia
150 x 120 cm



17. Eleanor Antin
O estúdio do artista, 2001
Fotografia
115 x 145 cm



18. Eleanor Antin
O Banquete, 2001
Fotografia
121,9 x 203,2 cm

O uso da narrativa ficcional no trabalho de Eleanor Antin promove rituais. Suas personas ganham vida em seu corpo e em seu texto que as autentica originando, neste embate entre ficção e realidade, o que Wolfgang Iser chamou de relação triádica.

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (...) Decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário (Lima, 1983, p.386).

Podemos pensar assim que uso poético da ficção oferece uma forma de resistência aos padrões de qualquer gênero, tendo como cúmplice o imaginário que “permite que tal acontecimento seja experimentado”. Comportando-se assim como uma “transgressão de limites” que rompe com a “oposição entre ficção e realidade”.

Antin tem o início de seu trabalho marcado pela formação do WAR (Artistas Mulheres em Revolução) em 1969, que seria o grande detonador da presença de mulheres em performances de caráter social e político. A artista afirmou a respeito destes alter egos que “as usuais referências para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas à minha liberdade de escolha” (Archer, 2001, p.137) Este deslocamento de identidades procura escapar da subordinação e opressão. A filósofa deleuzeana Rosi Braidotti propõe a figura dos sujeitos nômades como forma de

resistência à noção de identidade. A identidade de um nômade é um mapa de subjetividades.

O narrador e o leitor

O narrador transmite experiências dos antepassados, não como dono da verdade, mas incorpora sua própria experiência modificando a narrativa. A entrega do narrador e do ouvinte é fundamental para que ocorra a transmissão e, conseqüentemente, lhe dê crédito, conservando-a na memória.

De acordo com Nietzsche, enquanto o mundo geneticamente programado dos animais garante a sobrevivência da espécie, os humanos precisam encontrar um significado para manter sua natureza consistente através das gerações. A solução para este problema é oferecida pela memória cultural (Assmann, 1995 , p.126).

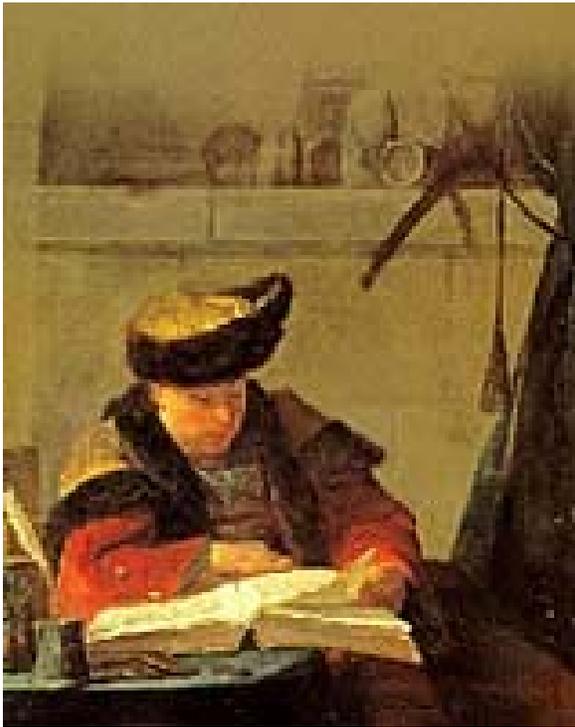
Num momento de grandes velocidades e avanços tecnológicos o cultivo desta memória poderia ficar comprometido. Mas o que se apresenta no panorama artístico é justamente o oposto. Márcio Seligmann Silva (Silva, 2002, p.101) diz que não podemos nos esquecer que “essa cultura da memória nasce da resistência ao esquecimento “oficial” e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado, que caracteriza nossa sociedade globalizada pós-industrial”.

Com forte caráter histórico e político, a arte e memória cultiva, dentro de um leque de qualidades, a sobrevivência da narrativa. Sobre a sobrevivência da narrativa Benjamin declara que:

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando, e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrar lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. Hoje em dia ela se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal (Benjamin, 1969, p.62).

Benjamin compara o narrador a um artesão que grava seu modo de narrar contando a história através de suas experiências, contaminando com sua versão pessoal o fato narrado que se desdobrará na interpretação do ouvinte atento.

Algo envolve o leitor de Chardin: é o silêncio. Chardin é um virtuoso do silêncio. Ele faz do silêncio uma presença quase tátil, algo que se manifesta inequivocamente pela qualidade da luz, pela textura da composição. (...) Uma leitura genuína requer silêncio. A leitura, como Chardin a representa, é um ato silencioso e solitário. Trata-se de um silêncio vibrante de emoção e de uma solidão abarrotada de vida. Mas a pesada cortina separa o leitor do resto do mundo — do que é mundano (Steiner ,2001, p.).



19. Jean-Baptiste-Siméon Chardin
O Filósofo lendo, 1734
Óleo s/ tela

George Steiner analisa o leitor a partir de uma obra do pintor barroco francês Chardin, *Lê Philosophe Lisant*, de 1734. A leitura se faz na cumplicidade do silêncio entre obra e leitor. Gostaria de retornar à questão de Foucault sobre a diluição do autor que cria com seu desaparecimento, lacunas, espaços a serem investigados.

Este imprescindível silêncio entre obra e autor, obra e apreciador, vejo como o lugar onde os envolvidos tecerão a existência da obra.

O apreciador cultivará, como um leitor, a possibilidade de transpor sua vida a outras. O tempo de permanência neste “lugar” dependerá da intensidade estabelecida e na rede de seus desdobramentos. Já na relação autor e obra, esta lacuna, que poderia soar como um eco eterno, vem apresentada em ruídos, vozes que exigem uma atenção poliglota. Possibilitando a criação de enredos “preenchendo” momentaneamente aquela lacuna. É quase uma redenção. Ameniza a desconfortável sensação de estar só.

Para a crítica literária Nora Catelli:

O espaço autobiográfico seria equivalente à câmara de ar que se forma entre o rosto e a máscara: não existiria completamente neste “eu” que narra sua história, nem na moldura que usa para narrá-la. A máscara que cobre o

rosto estaria submetida a um regime de não correspondência, pois não mantém uma relação de semelhança com o que está oculto. A partir deste vazio deformado impõe-se a ordem do relato que, no máximo, só mantém com a realidade vivida uma presunção de semelhança ou analogia (Catelli, 1991, p.17).

A metáfora da “câmara de ar” de Nora Catelli encontra eco na história da arte na dissertação de mestrado de Marco do Valle, onde o autor analisa o ready-made de Marcel Duchamp: “Capa de máquina de escrever” (1916, ed. 1964).

O Ready-made de Marcel Duchamp é composto por uma “Capa de máquina de escrever em couro” própria para revestir uma máquina de marca “Underwood” de tal forma que ao cobri-la teria todo seu volume preenchido pela sua forma de “paralelepípedo”. Porém, Marcel Duchamp utiliza apenas a capa, que apesar de possuir um desenho apropriado para cobrir o volume da máquina de escrever, sozinha, não teria nem forma nem volume fixos (...) Existe no trabalho um ocultamento da estrutura interior, porém, esta só produz o volume na interação com a estrutura da própria capa costurada em forma de paralelepípedo e pela ação da gravidade sobre esta. Portanto, não temos um volume anterior que pudesse ter sido apagado pela capa e sim uma interdependência interativa entre estrutura interior a capa para produzir o volume (Valle, 1991, ps. 145 e 146).

Podemos comparar esta “estrutura interior” (máquina de escrever) e sua relação de “interdependência interativa” com a capa, com o rosto, sua máscara e a câmara de ar. Elas podem manter uma relação de interdependência, porém, não de semelhança. O que permite uma rica experiência nessas trocas ocorridas neste espaço “vazio” entre o externo e interno. Nesta lacuna estaria o atrito para impulsionar processos de criação.

A narrativa da própria vida relaciona a memória com a “verdade”. Há um processo de coleta e arquivamento desta memória que seleciona, organiza e arranja esses dados.

A grande qualidade de uma narrativa autobiográfica é a de nos transformar em voyeur do narrador/sujeito. Dando-nos a impressão de estarmos diante da apresentação de uma vida real. Como num jogo somos atraídos por sua versão, e nossa leitura lhe atribui várias versões.

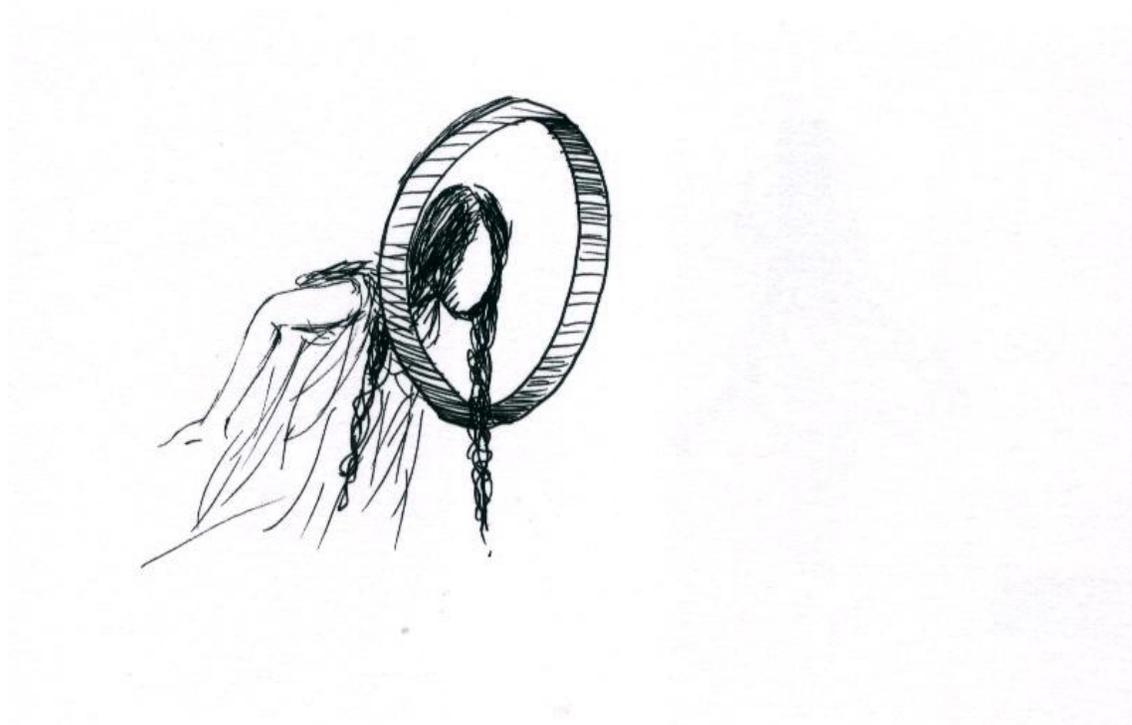
Há artistas plásticos contemporâneos que, na busca de ordenamento da memória cultural, apresentam seu trabalho em forma de arquivo, livraria. Mas há artistas que colocam em cheque a segurança desta memória. Na instalação: “Na cara do silêncio”, a artista Sigrid Sigurdsson apresenta uma série de prateleiras com 72 escaninhos onde ela, inicialmente, depositou coleções de todo tipo de materiais e documentos próprios, cartas, fotos, cartões postais, mapas, etc, arranjados em textos ou desenhos organizados em livros e balcões de vidro. Após quatro anos da fase de compilação (1989-1993), a instalação conta com 380 compartimentos, com cerca de 30.000 documentos, desenhos e objetos que são usados pelos visitantes, que podem depositá-los em mesas, examiná-los e recolocá-los em qualquer compartimento. Esta interatividade interfere no ordenamento da memória, no saber arquivado.

O trabalho autobiográfico não oferece segurança neste ordenamento de suas memórias, pois a escrita do “eu” perpassa a escrita de uma memória coletiva. Portanto a presença do espectador (leitor) é essencial para que a obra ocorra. Sem esta cumplicidade, todo este material simbólico apresentado por Sigurdsson ganharia status de “verdade”.

A impossibilidade de uma coerência nos estudos das narrativas autobiográficas pode ser o fator de escolha deste processo poético.

20. Sigríð Sigurðsson
Na cara do silêncio, 1989 -1993
Instalação





21. Márcia Porto
Série poços rasos, 2006
nanquim s/ papel
10 x 15 cm

Lembro-me muito bem de não ter planos. Valia o dia vivido lentamente. Uma longa existência era certa e segura. A menina com babados e sua estranheza com sua própria voz naquele corpo, escondia-se ao toque da campainha. Era preciso acreditar de imediato nas vozes. Toda aquela gritaria deveria ter uma razão de ser.

Celeste

Freqüentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo, pelos olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo.¹²

Jacques Derrida



22. Márcia Porto
Série as gêmeas, 2000
nanquim s/ papel
25 x 35 cm

¹² DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Maria Beatriz M. N.da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

II ARTISTAS AUTOBIOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS

Escolhas

A grande qualidade da memória é sua capacidade de reconstrução. Quando perguntamos aos pais fatos ocorridos em nossa infância, muitas vezes não nos identificamos com aquele personagem narrado. Essa falta de correspondência sempre me inquietou rendendo dúvidas sobre a existência de certos momentos vividos que vinham à mente como um vácuo.

Esta sensação não nos abandona após a infância. Já adulta comecei a ter dúvida do objeto da minha saudade. Ela era enorme e ocupava o lugar mais especial para mim, meu trabalho como artista. Era saudade de um espaço, de um silêncio, de experiências de vidas que não a minha.

Esta memória nunca foi clara, muito menos linear. Percebi que ela vinha acompanhada de outras histórias mescladas com as minhas, de coisas que ouvi, li, imaginei. Um trabalho feito a partir das colagens de minhas partes com a de outras mulheres.

Num certo momento fui tomada por um desconforto por realizar um trabalho que estava intimamente ligado à minha própria vida, ou a idéia desta, e a dúvida da veracidade desta memória visto que sempre se apresentava contaminada pelas experiências alheias.

Após o contato com o livro de Alan Borer sobre a obra de Joseph Beuys, comecei a pesquisar artistas que continham um tom confessional e lançavam mão da metalingüística em sua poética, usassem o desenho como linguagem narrativa e, fundamentalmente, fossem referências ao meu trabalho como artista.

As três artistas escolhidas são Louise Bourgeois, Tracey Emin e Wonsook Kim. Os trabalhos e as três frases que se seguem pertencem a cada uma respectivamente.

“Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais
perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”.

Louise Bourgeois



23. Louise Bourgeois
A criança tecida (detalhe), 2002
Tecido, madeira, vidro e aço
175 x 87.5 x 52.5 cm
Worcester Art Museum

“Não posso continuar a viver com todas as coisas
que tenho em mim”.

Tracey Emin



24. Tracey Emin
Eu consegui isso tudo, 2000
Performance

“Minha arte é sempre sobre a vida e sobre a importância das experiências vividas”.

Wonsook Kim



25. Wonsook Kim
Moça Rio, 2001
Acrílico s/ tela, 1997
120 x 150 cm

Uma grande força expressiva une as três frases destas artistas. Seus depoimentos professam a importância da lembrança na vida e, como veremos adiante, em seus processos poéticos.

Bourgeois fala da vida do passado que se mantém latente no presente. Para Emin narrar não é uma opção, mas uma necessidade. Kim fala de experiências vividas, da poesia do cotidiano. Todas apresentam uma narrativa em primeira pessoa em seus trabalhos e para realizá-los se voltarão à memória. Mas o ponto de partida aqui é o que Sheila Dias Maciel fala sobre o gênero confessional na literatura:

Muitos teóricos se perguntam se há realmente um traço formal que separe a narração de acontecimentos verificáveis da narração produzida pelo imaginário. Ninguém nega, no entanto, que, tanto os gêneros confessionais, quanto as outras formas literárias sejam duas maneiras expressivas de se contar a experiência humana. Além disso, existem diversas obras dentro do universo confessional que são puramente ficcionais e se utilizam da forma autobiográfica como um recurso a mais dentro da aventura da linguagem (Maciel, 2004, p. 2).

Fazendo um paralelo com as artes visuais, nos deparamos com artistas confessionais que, necessariamente não utilizam o termo autobiografia quando falam de seu trabalho, e outros que não só o adotam, mas colocam em dúvida sua veracidade colando estórias do imaginário pelas possibilidades transgressoras que este lugar oferece.

Por se tratar de uma poética autobiográfica, os dados biográficos bem como textos escritos pelas próprias artistas serão apresentados e relacionados simultaneamente aos dados históricos e poéticos, pois separá-los seria incoerente

com a construção deste processo criativo onde não há limites definidos entre a vida e a obra. Também por esta razão, as imagens vêm ladeando o texto, desdobrando novas interpretações que, certamente, ocorrerão a cada leitura.

Louise Bourgeois

A artista francesa Louise Bourgeois nasceu em 1911 e começou a trabalhar como artista em 1930. Casa-se com o professor americano de história da arte Robert Goldwater, e passa a morar em Nova Iorque, o que a coloca em contato com a cena artística do século XX, sem, porém, aderir a qualquer movimento.



26. Louise Bourgeois
Pai e filho, 2004
Estudo para a fonte do Olympic Sculpture
Park, Seattle



27. Louise Bourgeois
Topiaria, IV, 1999
Aço, tecido, contas e madeira
68.5 x 53.5 x 43 cm

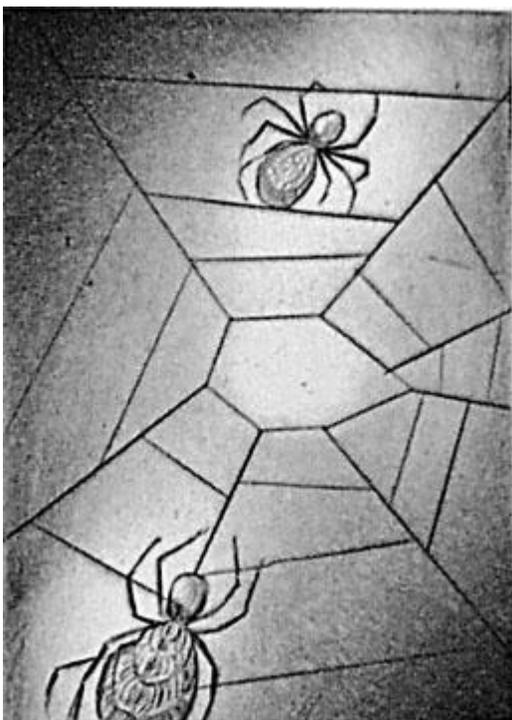
28. Louise Bourgeois
Aranha, 1996
Aço
326 x 757 x 706 cm



Bourgeois transita entre os temas da infância, sexualidade, medo e trauma. O livro *Destruição do Pai e Reconstrução do Pai* (Marie e Hans, 2000, p.1), apresenta o percurso de sua obra plástica a partir de seus diários e entrevistas desde 1923 até 1997. Já na primeira página ela afirma que toda sua obra nos últimos cinquenta anos fora inspirada em sua infância. Este livro-diário, que inclui escritos, desenhos e a palavra falada da artista, nos oferece um enredo autobiográfico em processo; suas discretas lacunas são preenchidas por nossa interpretação e, quase que inevitavelmente nos coloca como coadjuvantes e cúmplices de suas íntimas anotações.

Mas o uso das memórias pessoais em seu trabalho transcende o relato em primeira pessoa levantando questionamentos sobre as extremidades dos nossos sentimentos, gerando tensões e abrindo espaços. Os contrastes materiais e formais, o aspecto teatral de suas instalações nos conduz a experiências únicas. Meu primeiro contato com sua obra foi na 23^a Bienal (1996) em São Paulo. O primeiro choque foi a dimensão do trabalho “Aranha”.

Caminhar por debaixo dela, me fazia sentir um misto de medo e encantamento. Ela representava poder e controle.



29. Louise Bourgeois
Ode a minha mãe, 1995
Ponta seca
30.4 x 30.4 cm



30. Louise Bourgeois
Ode a minha mãe, 1995
Ponta seca
30.4 x 30.4 cm

Em 1995 Bourgeois publica pela primeira vez um texto referente a uma série de nove gravuras em ponta-seca intitulada “Ode à minha mãe”. Ele começa assim:

A amiga (a aranha – por que a aranha) porque minha melhor amiga era minha mãe e ela era decidida, inteligente, paciente, tranqüilizadora, racional, encantadora, sutil, indispensável, arrumada e útil como uma aranha. Ela também sabia se defender, e a mim, recusando-se a responder perguntas pessoais “idiotas”, inquisitivas e embaraçosas.

Jamais me cansarei de representá-la.

Eu quero: comer, dormir, discutir, magoar, destruir...

_ Por quê?

- Meus motivos pertencem exclusivamente a mim.

O tratamento do Medo.

Para meu gosto, a aranha é um pouco fastidiosa demais. Tem esse lado francês de detalhista, polemista, tricoteira, de cerzimento cada vez mais perfeito e limpo, nunca termina de cortar os fios de cabelo em quatro. Essa análise interminável é fatigante e visualmente pode ser redutora. Tenho vontade de fugir para a rua e respirar a plenos pulmões. Não terminam nunca as análises, questões dentro de questões – esmiuçando.

Por uma vez essa aranha admite que está cansada. Apóia-se na parede (como a prostituta que espia o cliente, à sombra da porta, contra a porta dos anos).

Analisar e esmiuçar é uma coisa, mas tomar uma decisão é outra (uma opção, um julgamento de valor).

Apanhada numa teia de medo.

A teia de aranha.

A mulher carente (Marie e Hans, 2000, p.326).

O texto segue questionando a verdade da mãe sobre o cotidiano aparente de sua família, pois a aranha poderosa que se esquivava dos fatos que muitas vezes massacraram um relacionamento familiar. O assunto aparenta ser a relação entre Bourgeois e sua mãe, mas a dimensão que seu texto e imagem tomam, coloca-nos dentro da cena não como coadjuvantes, mas alcançamos um grau de angústia de protagonistas.

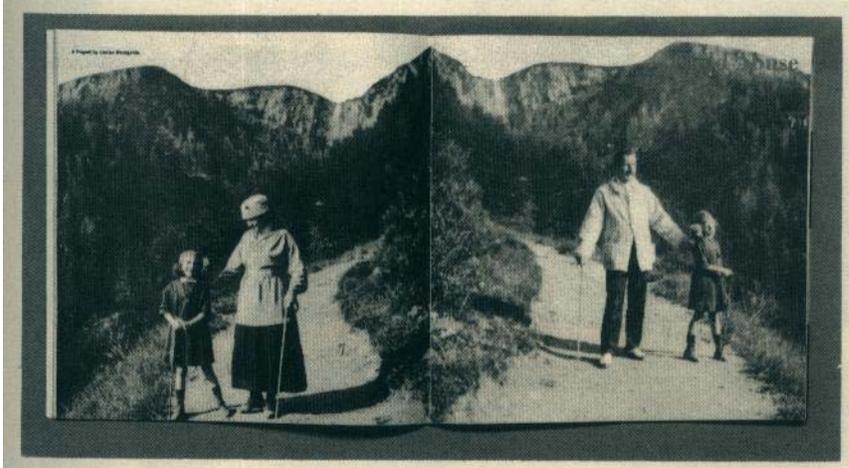
Esta força simbólica está presente em todas as linguagens de que a artista lança mão. Seus desenhos feitos como registros diários contêm apenas o essencial, onde o foco se faz na tensão das linhas que indicarão rapidamente a emoção narrada. Suas esculturas têm a qualidade de ampliar o espaço em torno, como que exigindo seu lugar de existência no mundo. Elas nos atraem (por semelhanças ou diferenças) para este campo onde a vida parece pulsar num ritmo mais acelerado que o normal. Suas instalações criam ambiências tanto de livre trânsito quanto grandes gaiolas completamente isoladas definindo tempo e espaço diferentes o qual nós, como voyers, contemplamos a cena onde a materialidade tem função simbólica.

Na infância a família de Bourgeois contrata para ela uma tutora que fica por dez anos. A tutora na realidade era amante de seu pai, com a conivência da mãe. Mas o grande mistério para ela seria a aceitação da mãe. O que leva uma mulher dividir marido, filhos e casa com outra?

A artista diz: “minhas reminiscências me ajudam a viver no presente, e quero que elas sobrevivam (Marie e Hans, 2000, p.362)”.

Em 1982 ela publica na revista Artforum a obra Abuso Infantil, que apresenta fotos de sua infância e trabalhos acompanhados de texto em forma de

diário. Neste momento Bourgeois está com 71 anos de idade e a excitação de seu texto nos faz sentir que o fato ocorrido era recente.

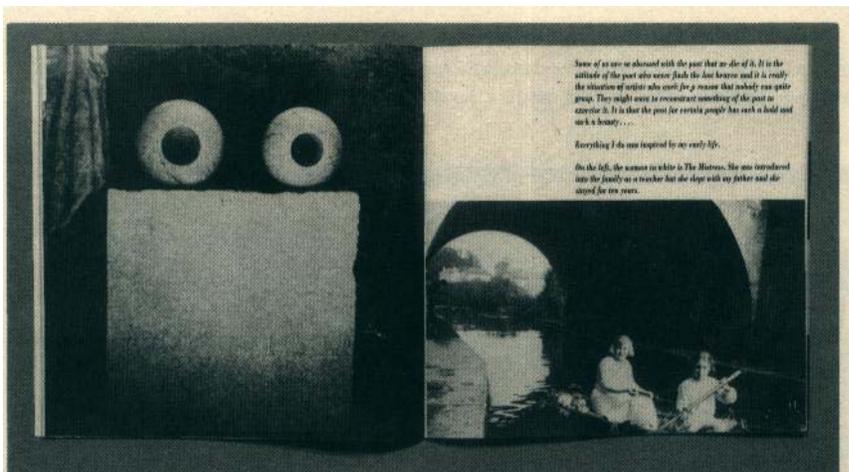


31. Louise de Bourgeois
Abuso Infantil, 1982

Bourgeois inicia o texto dizendo:

Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorciza-lo. É que, para certas pessoas, o passado tem tal atração e tal beleza... Tudo o que eu faço é inspirado no início de minha vida (Marie e Hans, 2000, p.133).

32- Louise de Bourgeois
Abuso Infantil, 1982



Alimentar, arquivar fotografias, escrever. A artista torna-se uma colecionadora de materiais de sua história.

Os outros ambientes de sua exposição na Bienal traziam peças de roupas penduradas em cabides. Percorrendo o trabalho, seu mistério se intensificava naquele silêncio de ausentes, me conduzindo ao meu próprio silêncio.

Sobre o uso de roupas em suas esculturas Bourgeois diz focar o contraste da passividade e atividade. Roupas serão sempre algo mais do que apenas algo para se vestir. Há a sedução, os cheiros, as cores.



33. Louise Bourgeois
Sem título, 1996
Aço, tecido
300.3 x 208.2 x 195.5 cm

Por mais confessional que sua poética se apresenta, seus temas abrangem a memória do observador. Richard Serra comentando sobre a origem das poderosas formas de Bourgeois diz:

Estou ciente dos traumas de infância, mas isto parece ser somente parte da história (...) A origem da dor, o centro da inquietude permanece indecifrável, e ainda estas esculturas desencadeiam em mim a memória de experiências que eu gostaria muito de esquecer. (Kotik, Sultan e Leigt, 1994, p.80).

Quanto mais a artista retoma sua própria história, mais seu trabalho nos conduz a nós mesmos, mais impactante ele se torna. Com a capacidade de dominar o espaço em torno, nos colocando dentro dele, a artista altera o tempo desdobrando relações sutis com a história da arte que, muitas vezes estão camufladas em títulos autobiográficos que se apresentam como detonadores do trabalho.

A memória alimentando um trabalho de mais de cinquenta anos é uma memória cultivada obsessivamente. A cada trabalho esta memória não se apresenta arquivada como um álbum de recordações que abrimos quando necessitamos de nostalgia, mas cada referência ao passado reabre dores que parecem inflar com o tempo, ganhar nitidez de significações e desdobramentos. Como que, sem ela a artista não teria voz e nem o que dizer. Este cultivo passa a ser também uma questão de sobrevivência poética e não haverá terapia capaz de amenizá-lo, muito menos libertá-lo já que a liberdade criativa, paradoxalmente, se encontra na sua permanência. A perda da inocência da infância se faz presente numa mulher de noventa e cinco anos.

Com suas sucessivas traições matrimoniais, a figura paterna é vista por ela como uma pessoa não confiável e inconsistente. Este assunto apresenta-se em várias de suas obras. Uma instalação de proporção gigantesca intitulada: I Do – I Undo – I Redo confirma o trauma já em sua estrutura em forma espiral. Para a

artista a espiral representa a metáfora da consistência em seu trabalho. Sua estrutura sugere confiança. “Eu sou consistente” (Storr, 2004, p.14).

A artista constrói uma imagem de si que se sustenta na dor da traição, que ela sugere em seus escritos, estar em oposição às posturas de fraqueza humana dos pais.

Seu assistente, Jerry Gorovoy diz que há seis eventos chave para seu processo criativo: o primeiro foi à vinda de Sadie, tutora das crianças e amante de seu pai, que ficou no convívio familiar por dez anos. O segundo é a morte de sua mãe em 1932. O terceiro, seu casamento com Robert Goldwater em 1938; o quarto, a mudança deles para Nova Iorque. A adoção de Michel em 1940 seguido do nascimento de Jean-Louis no mesmo ano é para ela o evento mais importante de sua vida.

Para Bourgeois trabalhar com a memória é importante para controlar o passado e até alterá-lo. Esta viagem à memória não só alimenta sua arte, mas lhe dá o poder de recriar sua própria história. Ela diz dar significado e forma para a frustração e o sofrimento. Reorganizar e reconstruir uma identidade.

Expondo sua história em seus desenhos e esculturas, Bourgeois nos transforma em leitores acompanhando cada cena, cada capítulo. Mesmo sem linearidade somos tomados pelo enredo de suas metáforas de coragem e medo.

Reorganizando e reconstruindo uma história, se reinventando, Bourgeois reinventa também a nós.

Pergunto se estas memórias, que funcionam como disparadores em seu processo criativo, entrariam em negociação com a mulher, a criança e a

artista Bourgeois, onde esta última, com ares de vencedora, cultiva esta memória diariamente, tendo plena certeza do rico alimento de emoções que lhe será servido.

Esquecer para Bourgeois seria perdoar? Armazenar e reorganizar, armazenar e reorganizar. Esse processo num moto contínuo na obra da artista pode ser ilustrado com o mito de Sherazade, que com sua inteligência e beleza conquistou o coração do Sultão Shariman narrando suas lindas histórias de amor.



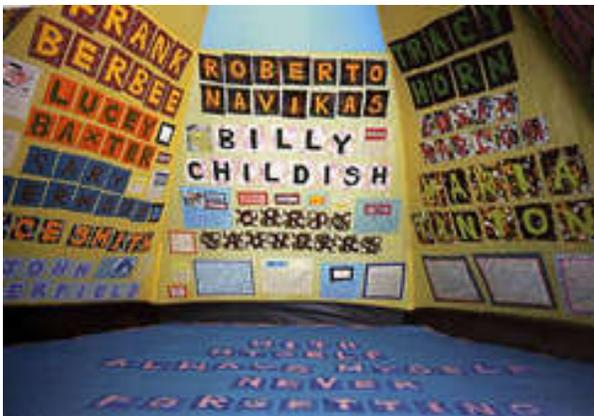
34. Louise Bourgeois
Rejeição, 2001
Tecido, chumbo e
aço

Louise nos mostra uma relação mais complexa entre o tempo e o esquecimento. Percorre trilhas novas em traumas antigos. Sua poética está estruturada na repetição, na doença eterna. Buscar a “cura” seria proclamar o fim de sua arte?

Vejo as “lacunas” da artista preenchidas pelas recordações tantas vezes lidas e relidas e com total capacidade de promover novas transformações formais.

Tracey Emin

Lendo o livro *Arte Atual* (Riemschneider e Grosenick, 2001, p.45) encontrei uma imagem que me chamou muita atenção. É uma barraca azul tipo iglu que do lado de fora apresenta aplicado com costura as datas 1963-1995. E por dentro uma lista de nomes aplicados com vários tipos de letras e estampas. O título: “Todos com quem eu dormi”. Este trabalho é da artista Tracey Emin que borda os nomes de seus parceiros sexuais, mais parentes com quem ela dormiu junto quando criança, seu irmão gêmeo e de duas crianças que ela abortou, somando 102 nomes ao total.



35. Tracey Emin
Todos com quem eu dormi 1963-1995
(detalhe), 1995
Tenda com aplicações, colchão e
iluminação
122 x 245 x 215 cm



36. Tracey Emin
Todos com quem eu dormi 1963-1995, 1995
Tenda com aplicações, colchão e iluminação
122 x 245 x 215 cm

O que me levou a Beuys foi sua atitude de interferir em seu texto biográfico. À Louise Bourgeois sua obsessão à infância. Agora sou pega por uma imagem que, depois do impacto causado por ela compartilhar e revelar momentos tão íntimos conduziu-me a outra questão que é questionar a veracidade destes acontecimentos.

Após refletir sobre minha própria juventude, passei a pensar neste corpo exibindo suas “experiências”, através de um outro objeto, e no efeito que isso nos causa. Interessou-me a forma como ela conduzia a narrativa disparando

na imaginação do espectador estórias particulares a partir daqueles nomes. Foi um misto de atração e repulsão.

O uso destes nomes fez-me lembrar dos nomes próprios de ruas que funcionam como um registro de personalidades históricas, que uniformizam um sistema de linguagem ao mesmo tempo em que esta nomeação ativa a memória e identidade cultural de uma cidade.

Ela coleciona, organiza e arranja este material num objeto que remete ao mesmo tempo à juventude e suas aventuras, bem como a uma sensação forte de nomadismo. Uma nômade que carrega consigo suas histórias e as exhibe em público. A filósofa Rosi Braidotti (Braidotti. 2002,12-21) usa do mito do sujeito nômade como possibilidade de criação de novas formas de subjetividade feminista. Não mais a noção de identidade, mas o nomadismo como devir, com deslocamentos contínuos propiciando rupturas dos papéis. Contrário ao pensamento essencialista, onde o mundo começa consigo, o nômade lê mapas invisíveis e cria vínculos descontínuos.

Este trabalho lembrou-me um desenho da artista americana Amy Cutler (1974), que desenvolve alguns temas com ar de conto de fadas às avessas.

Este trabalho apresenta três mulheres deitadas no chão formando três grandes tendas com seus vestidos mágicos. Elas demonstram uma grande capacidade de adaptação, pois duas dormem tranqüilamente. Cada qual tem consigo sua própria trouxa de roupa, como aquelas que se faz quando se foge, que para mim representa sua vivência, sua instabilidade. Na mulher em primeiro plano podemos ver a sombra de outra segurando uma bolsinha dentro de sua tenda. Será ela mesma já partindo? Ou uma “enraizada” que na ausência de uma trouxa de roupa quer estar ali para aprender alguma coisa, para se proteger no sono profundo da outra? E de costas para nós uma mulher que veste um avental

doméstico e uma bolsinha banal que parece ter o destino de trilhar sozinha um percurso já sabido, um caminho sem aventura.

37. Amy Cutler
Acampamento, 2002
Gouache s/ papel
118.1 x 120.7 cm



Soa contraditório dizer que a poética de Emin tenha característica nômade, já que “sua vida é um objeto ready –made” (,Riemschneider e Grosenick, 2002, p. 140) seu ponto de partida é sua vida. Mas devemos nos lembrar que ela “quer” que acreditemos que seu trabalho apresenta sua vida e, justamente aqueles momentos que, negociando com a memória, desejamos reconstruir, simular outras versões ou simplesmente apagar.

Tracey é uma figura polêmica. Suas aparições públicas costumam vir recheadas com um comportamento e declarações bombásticas paralelamente a trabalhos que a mostram vulnerável. Sentimentos de frustração, dor e compaixão se mesclam a um inflamado discurso feminista contemporâneo.

Tracey Emin (1963) é uma jovem artista britânica do chamado YBAs, e da “Sensation Generation”. Seu trabalho narra uma juventude conturbada, somada ao abandono da família pelo pai por outra mulher.

O texto em seu trabalho se entrelaça à forma arquivando sua história pessoal em processos catárticos. Numa clareza e determinação em explorar sua intimidade ela gera uma tensão no espectador que vai da incredulidade ao fascínio voyeurístico.

Como Bourgeois, Emin tem uma “perícia em ilustrar o não retratável em suas instalações, histórias, desenhos, esculturas, bordados e filmes” (Riemschneider e Grosenick, 2002, p.140). E como Bourgeois, sua infância é um tema recorrente. Ao observar seu trabalho lidamos com nossas partes que estão sempre camufladas.

Quando da morte do filósofo Jean Baudrillard, o jornal Folha de São Paulo¹³, apresentou-o como o “último iconoclasta”. Mas constata que nessa sua limpeza ele encontrou, atrás das máscaras, apenas o vazio. Fiquei pensando nessa limpeza das máscaras e no susto que aquele ser dá, escondido há tanto tempo, quando vem à luz. “Se o olhar é atraído pela “face do monstro”, é porque ele já espera sofrer seus efeitos sobre seu próprio corpo (Jeudy, 2002,p.125). Foi exatamente o que senti ao ver a barraca de Emin pela primeira vez.

Tracey diz se interessar pela obra de Edvard Munch e Egon Schiele. Artistas que desenharam e pintaram seus trabalhos como um diário íntimo que possibilita discutir a representação do self.

¹³ *Caderno Mais* Folha de São Paulo, 2007.

A obra de Schiele é marcada por uma forte intensidade emocional. Ele explora a sexualidade e sua produção é tão obsessiva quanto sua busca existencialista. A influência expressionista está presente nestes “auto-retratos” de



38. Egon Schiele
Homem nu ajoelhado auto-retrato, 1910
Aquarela, guache e lápis preto s/ papel
60 x 42.5 cm

Tracey diz se interessar pela obra de Edvard Munch e Egon Schiele. Artistas que desenharam e pintaram seus trabalhos como um diário íntimo que possibilita discutir a representação do self.

A obra de Schiele é marcada por uma forte intensidade emocional. Ele explora a sexualidade e sua produção é tão obsessiva quanto sua busca existencialista. A influência expressionista está presente nestes “auto-retratos” de Tracey.



39. Tracey Emin
Banho triste, 1995
Monotipia s/ papel
42 x 59.4 cm

Como se cada imagem produzida oferecesse uma indicação nesta trilha de construção identitária.

Em seu site oficial a artista é apresentada como uma conhecida artista moderna que deveria ter ganhado o Prêmio Turner de 1999, mas não ganhou. Ela produz arte autobiográfica – arte que é sobre si mesma.

Em 1999 para o Prêmio Turner ela expõe a instalação *Minha cama* na Tate Gallery. A cama em total desordem doméstica de um período de dias em que a artista passou doente sobre ela, foi levada de sua casa à galeria com o mesmo jogo de lençol e restos de bebida e comida, toalhas e peças íntimas usados naquele período.

40. Tracey Emin
Minha cama, 1998
Colchão, linho, travesseiros, objetos
79 x 211 x 234 cm



A força da materialidade apresentada como “cena real”, o lençol não lavado, por exemplo, traz marcas e aromas de ritos cotidianos precisos. A vida vivida num enredo que, bem montado, alimenta a poesia criativa. A minha pergunta é

quem chega antes, o movimento “natural” dos fatos da vida ou a simulação de fatos para serem vividos e elevados ao status de arte?

Wonsook Kim

O trabalho de Wonsook Kim não seduz pela virtuosidade, pelo conceito ou pela materialidade, mas por seu caráter pessoal intenso, onde não há espaço para adornos e meias palavras. O tempo deste trabalho é o tempo da vida.

Sua arte é um grande mergulho na alma feminina. Suas pinceladas são libertas e claras, fluem. A simplicidade do tratamento e da representação das imagens contrasta com a intensidade emotiva.

Seu repertório encontra inspiração em poemas e estórias que mescla com um tom autobiográfico.

Denise B. Sant’Anna termina seu livro *Corpos de Passagem* com a seguinte frase: “Todos os seres que nos cercam (e mesmo as coisas) são esfinges; mas como ardis da sutileza eles não nos revelam os seus enigmas, assim como nós, por delicadeza, não os deciframos. Apenas não os deixamos morrer” (Sant’ Anna, 2001, p.127).

A força de cada palavra aí colocada nos põe dentro da vida corrente que insiste em buscar o caminho contrário, o da superexposição sem limites, do alarde. Denise nos propõe o respeito ao mistério e o zelo por sua manutenção.

O mistério do trabalho de Kim está justamente na aparente despretensão. E é este o ponto aqui que me faz debruçar sobre o trabalho desta artista, as estratégias desenvolvidas na arte contemporânea que zelam pelo mistério e por sua manutenção. O mistério em Kim está na opção da ternura, da contemplação quase melancólica.

Como nas duas artistas anteriores, a infância é determinante no trabalho de Kim. Ela nasce na Coreia em 1953 e muda-se para os Estados Unidos em 1970 para estudar na Universidade de Illinois.

Ela deixa um forte traço autobiográfico nas lembranças das paisagens da Coreia, das roupas usadas naquela cultura, na sua relação com a mãe, o budismo e o cristianismo. Esta conexão entre as duas culturas foi determinante em sua poética.

A ponte entre estas culturas forneceu um rico e abundante material de inspiração (...) Eu acredito que a verdade humana transcende a cultura e o tempo, resultando num universal desejo de beleza, esperança e alegria. Sou grata por esse maravilhoso chamando para testemunhar a vida(Lowly, Tim, 2000).

41. Wonsook Kim
Árvore curiosa,
Óleo s/ tela
17.5 x 17.5 cm



42. Wonsook Kim
Menino com ramo
Acrílico s/ tela
165 x 120 cm



Com esta frase, quase messiânica, a artista mostra que fazer arte para ela é uma missão de construção de si e do outro. Voltando à frase de Denise sobre não deciframos o enigma que é o outro, mas não o deixarmos morrer, o trabalho de Kim e suas declarações, celebra o desejo da alteridade, do encontro com o outro. Ela parte de si para alcançar o outro. Um outro visto com um cuidado, ternura, generosidade e compaixão. Suas imagens consolam e seu zelo é maternal.

Na obra “A moça rio” vemos uma donzela em forma de rio que demonstra dúvida em lançar o barco para sua grande aventura que, pelo título, remete à sua vida sexual. A busca do conhecimento de si, destas reflexões e



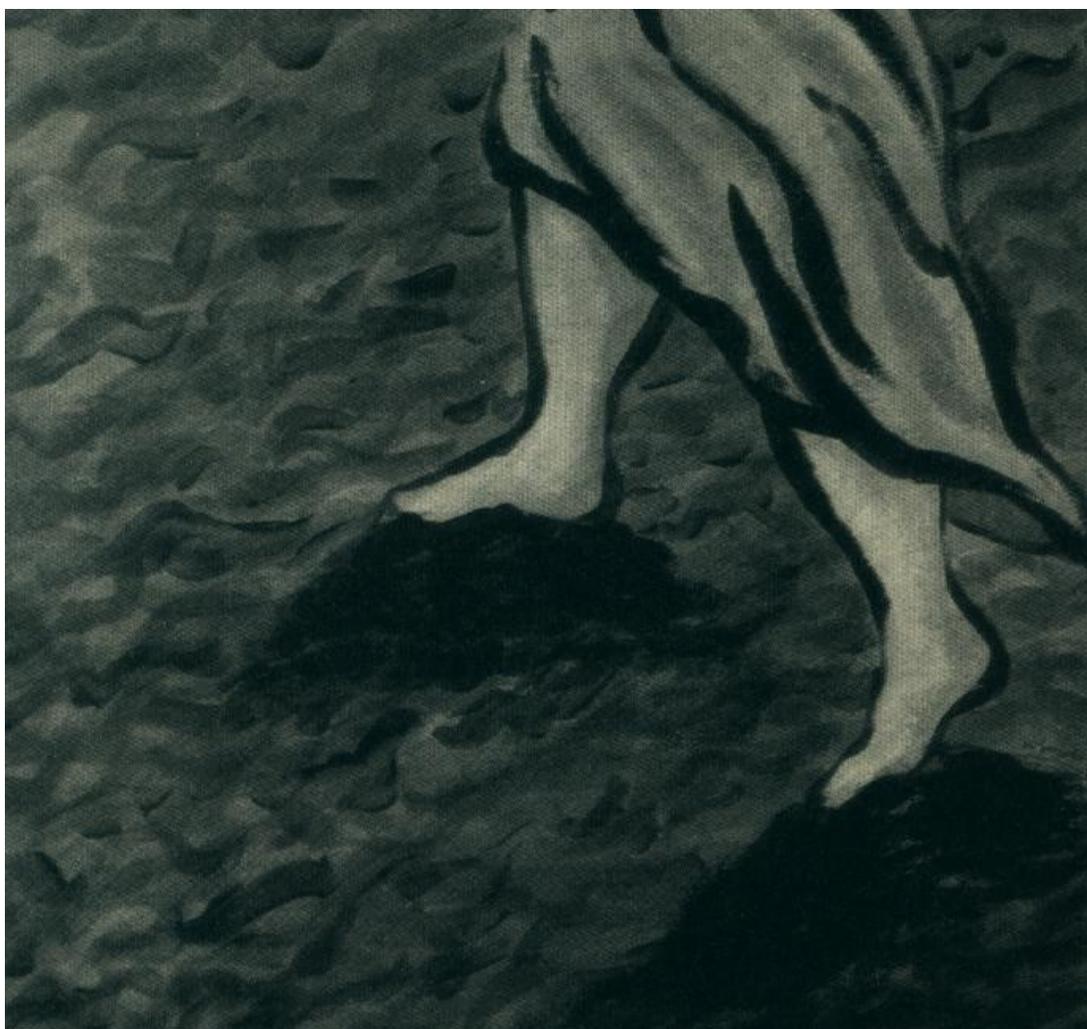
43. Wonsook Kim
A moça rio, 1997
Acrílico s/ tela
177 x 250 cm

práticas da subjetividade. Este trabalho de Wonsook nos remete aos pensamentos de Foucault e a metáfora da navegação, onde o barco é um “pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar” (Foucault, 2001, p.421) afirmando que nas civilizações sem barcos “os sonhos se esgotam, a espionagem substitui a aventura e a polícia, os corsários”.

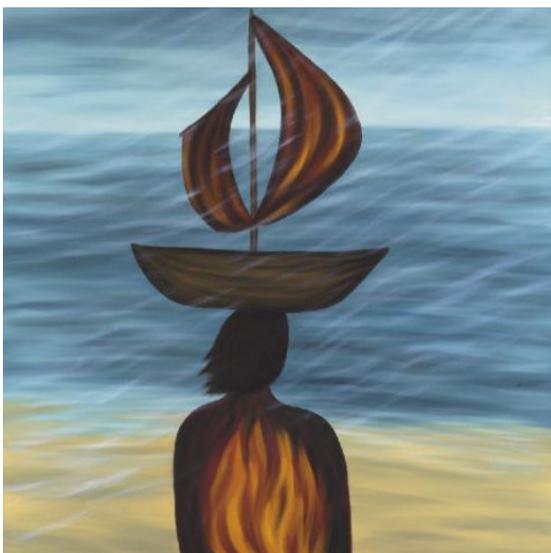
Na obra “Atravessando o rio” não vemos seu rosto, não sabemos sua expressão, apenas de que ela vai atravessar aquele rio e ir à outra margem. A imagem condensa um misto de sensações numa simplicidade de tratamento. A falta de detalhamento amplia a leitura sempre intimista.

Há uma gama de processos artísticos que foram sendo construídos e adaptados do modernismo para nossa realidade contemporânea e que se recriam numa rede infinita de desdobramentos.

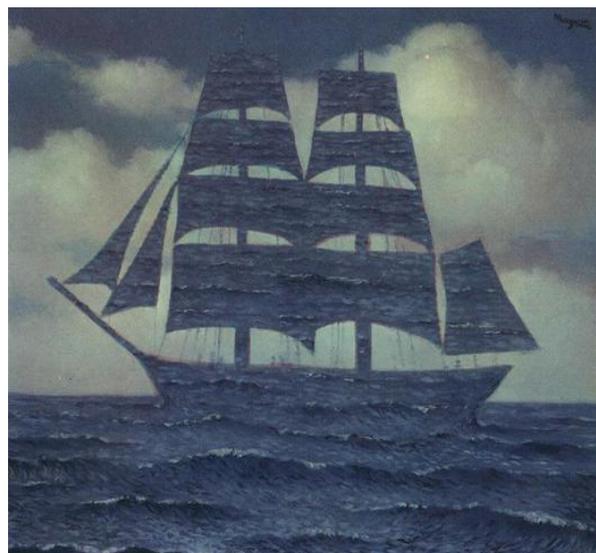
44. Wonsook Kim
Atravessando o rio, 1997
Acrílico s/ tela
177 x 250 cm



A crítica apresenta os artistas Magritte e Chagall como referências na obra de Kim. Magritte é meticoloso nas imagens que trabalha. Desenvolveu uma profunda pesquisa “da ambiguidade alegórica das imagens” (Argan, 1996, p. 364), tudo pode ser qualquer coisa. Ele questiona tudo, “desvenda o absurdo do banal” através de combinações excludentes. Observando as imagens da obra de Magritte e de Kim, vemos que na obra da coreana o assunto segue para a figura humana. O entorno prepara o clima psicológico da imagem da pessoa. Em Magritte o assunto é o todo. A diferença do tratamento técnico oferece a Kim um tom mais emocional e intimista do que conceitual.



45. Wonsook Kim
Na praia, 1992
Óleo s/ linho
122 x 122 cm



46. René Magritte
O sedutor, 1950
Óleo s/ tela
38.2 x 46.3 cm

O trabalho de Chagal funde várias referências, expressionismo, fauvismo, cubismo e surrealismo. Sua cultura e vida, como o grande amor pela sua esposa, são temas recorrentes que Argan chama de “fabulação visual” (Argan, 1996,p.473) que demonstra seu interesse pelo “folclore russo e judaico”. Em Kim esta influência existe, porém diluída.

47. Wonsook Kim
*Primavera
mágica*
Acrílico s/ cartão
37.5 x 60 cm



48. Marc Chagall
Promenade, 1917
Óleo s/ tela
170 x 163.5 cm



Semelhanças e diferenças

Narrativa e texto

A marca de uma narrativa autobiográfica comum nas obras das três artistas está no uso do texto como processo de construção poética e conceitual do trabalho. Bourgeois trabalha com diários os quais ela chama de “compulsões carinhosas”.

Escrevi diários durante toda a vida, desde que era criança, desde que pude olhar alguém no rosto – e captar emoções visuais e lembrar das minhas próprias (...) Mantenho três tipos de diário: o escrito, o falado (num gravador) e meu diário de desenhos, que é o mais importante (Marie e Hans, 2000, p.304).

Ela diz que com esta prática ela organiza sua vida, “mantém registros”. Bourgeois arquiva a própria vida construindo uma imagem de si que pode não corresponder a já existente socialmente. Do fragmento à tentativa de se chegar a um todo, o exercício sistematizado do diário torna-se uma estratégia no processo criativo autobiográfico.

Faço os desenhos à noite, quando me reclino na cama, apoiada em travesseiros. Pode haver um pouco de música, ou simplesmente escuto o zumbido do tráfego na rua. Mantenho preciosamente meus “diários” de desenhos. Eles me descontraem e me ajudam a dormir. (...) Silenciosamente, preparo minhas imagens. As imagens são pessoais: a árvore, seus galhos, uma espécie de paisagem que sobe e desce, cai e gira e redemoinha em espirais. Especialmente lembro-me

da vida que levei perto da água, tanto na França como em Nova York (Marie e Hans, 2000, p.305).

O grau de intimidade descrita por Bourgeois quando da feitura destes diários nos passa a sensação de clareza em relação aos seus sentimentos descritos através das imagens. O diário torna-se um espelho. Como cada desenho acompanha o passar do tempo, ela diz poder vislumbrar um panorama de como está se saindo. Atrás de cada desenho, ela escreve um texto que comenta aquele momento. Este processo obsessivo cria um ritual cotidiano que irá oferecer à artista um repertório imagético e poético que servirá de alimento aos seus trabalhos.

Tracey escreve diretamente nas obras e faz pronunciamentos públicos em entrevistas em várias mídias. Sendo uma artista que utiliza muitas linguagens, o texto está contido na composição, mas seus pronunciamentos são os alicerces que a tornaram uma celebridade.

Eu disse que eu sinto que se você quer aprender sobre o mundo você não se senta por aí lendo mapas todos os dias. Eu tinha essa atitude que em vez de ir para outro país, você simplesmente dorme com alguém. Você terá aprendido mais sobre lugares diferentes dormindo com alguém do que viajando, ou aprendendo outra língua (Gargett, 2001).

Cada declaração ou texto colocado pela artista não parece ser uma representação de sua vida, mas uma interpretação. Seus polêmicos discursos transitam entre a simulação e ingenuidade. A construção de sua imagem de si, o seu “diário íntimo”, é o veículo público. Ela declara ter uma vida ready-made. A

argumentação de um texto pode sustentar um desejo em ser uma artista conceitual?

Na contra-mão de Tracey está Wonsook Kim, que mantém na vida um silêncio e discrição oriental. O texto em seu trabalho se localiza nos títulos aparentemente simples. Para uma artista do essencial, as palavras poucas são fortemente poéticas e, às vezes, impactantes. O título nos conduz a um mundo quase espiritual. Nada soa a simulação, antes, é a simplicidade da apresentação que carrega o lirismo poético. Esta simplicidade é muitas vezes comparada à sensibilidade infantil, quase ingênua. Mas logo se nota que a ingenuidade pode ser substituída pela palavra esperança, tão em desuso em nossos dias.

Memória e infância

Todas as artistas relatam a importância da infância em suas poéticas. Mas cada uma negocia diferentemente com sua memória, com seu passado.

Bourgeois alimenta a permanência de seu passado no presente. O cultivo destas recordações lhe serve para reparar danos do passado. Portanto há o medo da amnésia. O neurocientista Ivan Izquierdo (Grecco, 2004,D6) diz que esquecer é parte da nossa sobrevivência. E que um dos mecanismos do esquecimento “é a repressão. Freud descreveu isso pela primeira vez há mais de cem anos dizendo que estas memórias não desejadas são excluídas da consciência (...) A outra é a extinção (..) que consiste na diminuição gradativa de uma resposta condicionada a um estímulo. (...) Esse fenômeno foi muito estudado na Turquia por causa dos terremotos”. O mesmo ele diz sobre a infância que

exigiria muito esforço para evocar suas lembranças. “Podemos dizer que há algo de seletivo e proposital no nosso esquecimento”.

Com esta análise concluímos o quanto o grupo de diários de Bourgeois foi peça fundamental na manutenção destas lembranças em uma mulher de 97 anos.

Tracey parece questionar a cada instante a autenticidade de suas lembranças. Sua memória transita entre a realidade e a simulação. Seu próprio status de celebridade cultural pós-moderna lhe permite representar este personagem sem a menor preocupação com sua autenticidade. Aqui a questão não é o acreditar, mas o efeito da interpretação destes fatos ditos, verídicos.

Kim usa o tempo para celebrar a vida, resgatar o ser humano. O que Hwa-Young Kim chamou de “pintor interior”. “Nosso encantamento diante das pinturas de Kim tem origem na sua habilidade de acordar o pintor latente em todos nós. E nós as observamos a partir de um vínculo tão forte que nosso pintor desperto parece pintar diante de nossos olhos” (Kim Hwa-Young, 2001, p.2).

Esta memória coletiva dita por Hwa-Young nos remete à história da pintura e à nossa memória cultural, que ela chama de “o retorno de nossa espontaneidade”. Independentemente das referências culturais coreanas somadas às americanas, sua poética parte de sua memória pessoal para nossa necessidade de expressão humana.

Poética autobiográfica

Um trabalho autobiográfico nunca se amarra, nunca se completa. São tantas conexões que envolvem um pequeno fato que seria reducionista uma coerência cronológica.

Bourgeois usa a auto-representação como o ponto de atrito em seus processos criativos. Sua poética autobiográfica é confessional. Seus diários tornaram-se públicos quando sua obra tornou-se internacionalmente conhecida nos anos 80. Talvez seja este um dos fatores para que sua obra não tenha sido classificada em nenhum estilo. Por não ter seu trabalho reconhecido logo de início e, por ter tido a oportunidade de conviver com muitos expoentes do modernismo, seu processo centrou-se cada vez mais numa trilha particular, onde as exigências de público e de mercado foram suavizadas. Descoberta internacionalmente já com idade avançada, um conjunto de trabalhos se apresentava perpassando sua vida com uma sedutora honestidade e de grande força matérica carregada de valor simbólico.

Tracey transporta objetos pessoais do cotidiano para as instituições dando status de arte ao banal, mas não qualquer objeto banal, e sim, aqueles que fizeram parte de sua vida e hábitos. Mas a pura exposição destes objetos não nos garante estarmos diante de uma cena vivida por ela. É como se a sua poética autobiográfica fosse essa interpretação através de um alter-ego alimentado em seus discursos, instalações e performances.

O trabalho de Kim parece vir ao mundo para cumprir uma missão, a da transformação pela sutileza. Em sua poética autobiográfica falar de si é construir com o outro. Não para criar um duplo, mas para disseminar a esperança humana. Longe de ser piegas, suas pinceladas fluídas valorizam o desenho na narrativa,

optando por encerrar o trabalho num tempo que permite uma comunicação direta com o apreciador para um encontro de sua busca de intensidade pessoal. O pouco uso das cores nos prende no enredo existencialista. Sua ambiência é bidimensional, lírica e tem um tempo em suspensão que identificamos como aquele lugar tão complicado de encontrar em nossos dias.



49. Márcia Porto
As Gêmeas, 2000
Aguada de nanquim s/
papel
15 x 10 cm

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente jamais cessa de se reconfigurar (...). Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja - o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória ¹⁴.

Didi Huberman

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Lês "Editions de Minuit", 2002.

III- PROCESSO CRIATIVO DE UMA AUTOBIOGRAFIA FICCIONAL

O Reencontro com Celeste

Nos últimos dez anos minha produção começou a ser compulsiva como nunca havia sido. Foquei a linguagem do desenho por ele ter um caráter dinâmico que acompanhava um fazer obsessivo. Recordo-me da sensação de ansiedade e prazer que corria paralelamente à necessidade em viver a vida intensamente.

Neste processo o fazer ganhou da reflexão. Eram papéis por todos os lados, engavetados desordenadamente.

Apresento neste capítulo o processo destes dez anos de produção e o momento deste reencontro que tive com meu trabalho, como se, após sair de um estado de amnésia, começasse a acreditar naquelas imagens feitas com tanta paixão e intensidade, onde a arte é feita no abandono.

Na seqüência, como resultado da busca de uma fundamentação teórica, comento os questionamentos surgidos no embate com as imagens, as recordações que elas promoveram e o paralelo entre os procedimentos técnicos e a poética.

Para mim, imagem e texto formam um só corpo e é desta maneira que ele deve ser visto.

Os sonhos e a idéia

Há oito anos eu estava grávida de um menino e, durante a gestação, sonhava constantemente com duas meninas gêmeas. Eram cenas de um cotidiano mágico, um banho de banheira embaixo de uma jabuticabeira num dia chuvoso, comer amoras numa cena em branco e preto onde só o carmim das amoras explodia seu matiz. Mas a cada sonho as meninas apareciam em épocas diferentes, ora crianças, ora adultas, ora adolescentes. Neste período realizei uma série de trabalhos em pequeno formato deste duplo. Minha atitude diante deste sonho foi somente liberar um processo de fruição intuitivo, sem lhe atribuir uma interpretação específica.

Meu menino nasceu numa cesariana. Seu pescoço vinha com as marcas do cordão umbilical. Seria meu primeiro sufocante abraço de mãe?

Após o nascimento de meu filho, como sempre fazemos quando vislumbramos o final de um ciclo, abri todas as gavetas e pastas de desenhos do ateliê para apreciar o panorama dos últimos anos.

Encontrei diários de mais de dez anos e observei o quanto aquelas imagens se assemelhavam às mais recentes. Inúmeras representações de mulheres em momentos diferentes surgiam diante de mim. Elas estavam o tempo todo ali, esperando que eu recordasse e as reconhecesse.

Comecei a olhá-las como se pela primeira vez e fiquei surpresa em ver quantos pontos em comum as imagens traziam.



50. Márcia Porto
Série Lavanda, 2007
Aguada de nanquim s/ papel
20 x 30 cm



Vendo os desenhos comecei a perceber que a imagem de uma mulher que, àquela época, me parecia pertencer a um grupo grande de mulheres, era a mesma.

Procurei pelas fotos dos meus modelos e notei as semelhanças. Todas tinham o mesmo biotipo: cabelos longos e encaracolados e corpo longilíneo. Estavam sempre de vestidos esvoaçantes denotando um discreto, porém freqüente, movimento. Era uma imagem recorrente.

Trabalhar com modelo vivo para esboços ou para fotos, sempre foi um ritual. No momento da pose, quando os olhares se cruzam, desencadeia um

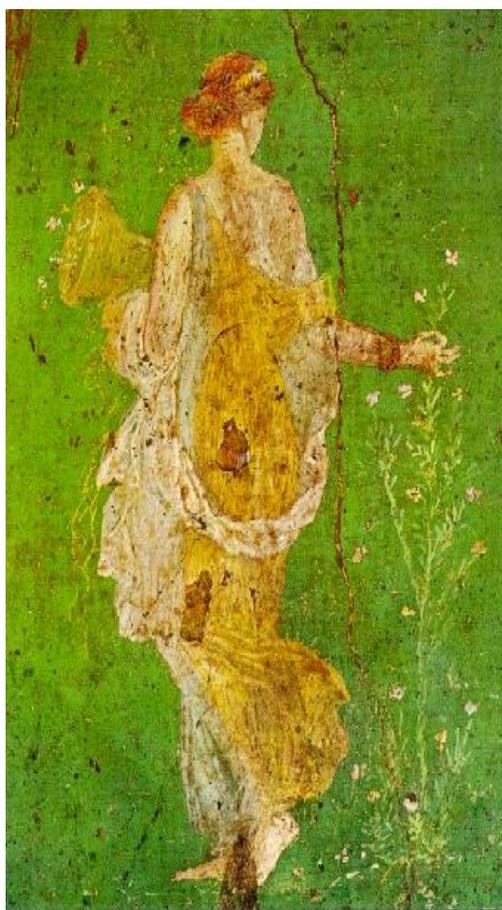


51. Márcia Porto

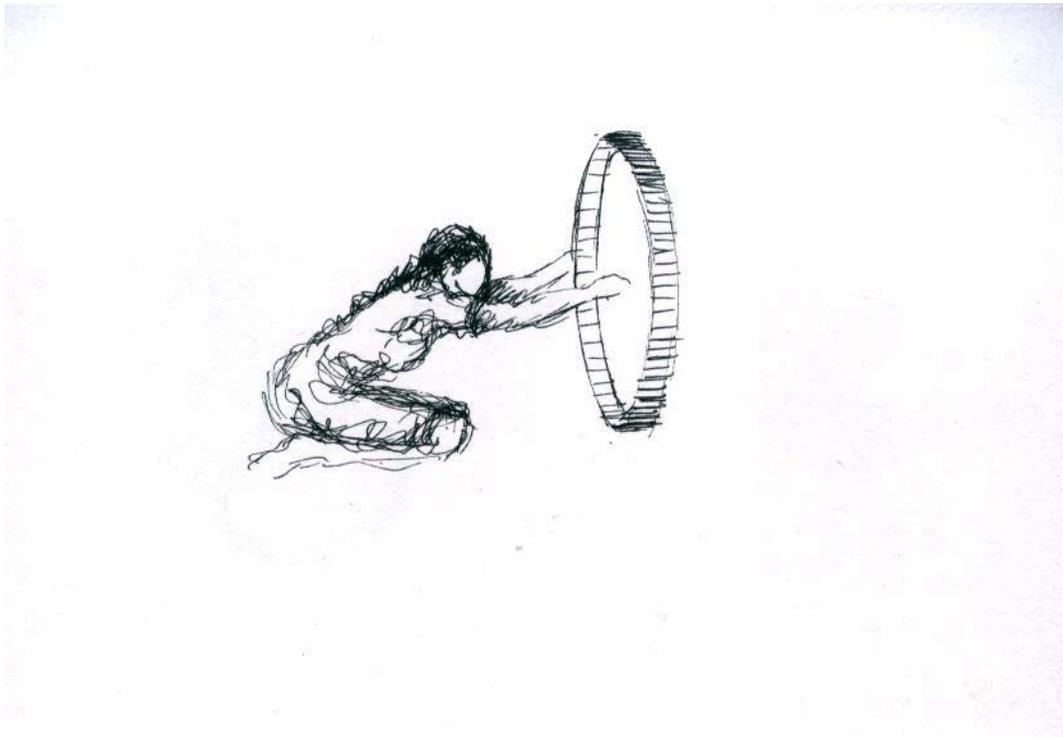
Fotografias de modelos: 1992 – 2005 – 1998, respectivamente

processo de interpretação, um teatro para quem vê e para quem é visto. O modelo já traz uma, ou várias imagens de si e, na hora da pose, inicia sua exibição, sua metamorfose. E este instante para mim é sagrado: a representação da imagem de si mesmo, ou melhor, dizendo, da idéia que se faz de si. O sutil e fugaz momento de passagem de uma persona à outra é pleno de possibilidades e enigmas.

Lembro-me de que aos doze anos de idade, visitando uma prima nas férias, encontrei uma imagem num livro que me fascinou. Era uma mulher colhendo flores tão delicadas quanto ela. Seu movimento discreto e suave dava-me a impressão de que ela flutuava. Sua veste solta e leve seguia como uma segunda pele harmônica. Seu mundo decididamente não se parecia com o meu, mas meu desejo era ir para aquele lugar silencioso e tão cheio de possibilidades. A imagem deste afresco chamado de Stabiae foi minha primeira referência na história da arte provocando uma necessidade em criar uma vida secreta para aquela mulher, tornando-nos íntimas e cúmplices daquele passeio. Dando-lhe nome e características eu me divertia pensando sobre quem a havia pintado e por quê.



52. *Donzela Colhendo Flores*
século I d. C.
Detalhe de pintura mural de Stabiae
Museo Archeologico Nazionale,
Nápoles



53. Márcia Porto
Série Poços Rasos, 2006
Aguada de nanquim s/ papel
15 x 20 cm

Do momento em que eu te conheci, sua personalidade teve a mais extraordinária influência sobre mim. Fui dominado, alma, cérebro, e poder, por você. Você se tornou para mim a encarnação visível daquele ideal invisível cuja memória nos obceca a nós artistas como um sonho perfeito (...) Eu mesmo quase não compreendi isso (...).¹⁵

Oscar Wilde

¹⁵ WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, 2004. Peguin Popular Editora.

O historiador alemão de arte Aby Warburg adota o termo *Nachleben* para tratar do fenômeno de sobrevivência da imagem. Através da noção de *Pathosformel*, essa herança imagética se manifesta na necessidade psíquica de uma época agregada à forma. Essa identificação cultural tem como base conceitos históricos específicos e não se apresenta na individualidade do artista, mas como fenômeno coletivo da memória. Ele põe em discussão o elemento cultural com o elemento histórico.

Meu primeiro contato com o modelo Warburg se deu na leitura do texto “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring” de Ernst Gombrich¹⁶, onde o autor comenta o quanto Warburg analisa à exaustão detalhes de obras mitológicas, como gestos do corpo, cabelos e vestes, que contêm uma força expressiva não naturalista, indo na contra-mão da tese progressista do período do renascimento. Enfatiza a influência da Antiguidade Clássica não somente idealizada, mas, como coloca Gombrich, perguntando quais as razões que levaram Botticelli a representar um tema específico de modo específico. O que ele, o humanista e seus padrões (a tríade) imaginavam da Antiguidade? Warburg encontrou eco nas poesias de Ovídio e na influência direta do poeta humanista Poliziano, construindo uma imagem deste período. Também como nas imagens de Ninfas desenhadas em sarcófagos greco-romanos como referência de representações do movimento.

Warburg indaga como se daria esse processo de transmissão destas imagens da Antiguidade para o Renascimento Italiano. O que motivava uma cultura ao uso do que ele chamou em 1905 - no ensaio sobre “Durer e a Antiguidade Italiana - de “mímica intensificada”? Essa obsessão nas fórmulas genuinamente antigas de representar a vida em movimento ele chamou de *Pathosformel*.

¹⁶ GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago: Chicago University Press, 1986.

Quando saí da faculdade eu não sabia se a minha paixão pelo modelo humano era decorrente de uma influência didática e curricular, ou era minha poética já me chamando, como diz Nietzsche, um aprendizado para pensar com o corpo. Mas eu via o que se produzia nos anos 80 e me sentia completamente à margem, fora de meu tempo, e me faltou coragem e maturidade de investir e assumir a delicadeza, a feminilidade. Atualmente, não quero dizer que, apesar de ter me assumido tenha mais coragem. Apego-me àquela frase de Sartre que a coragem não é a ausência do desespero, mas a capacidade de seguir em frente, apesar do desespero. Portanto, este conceito de memória imagética, sendo apresentado justamente com a figura de um corpo feminino em estado de suspensão e discreto movimento, abriu novas discussões e reflexões, me conduzindo a voltar cada vez mais às recordações.

Warburg cita, num seminário apresentado em Hamburg em 1925, uma frase atribuída por Gombrich a Gustave Flaubert: “O bom Deus se aninha no detalhe”. Esta frase é adotada literalmente em seu método através do mergulho no objeto, nos seus detalhes aparentemente insignificantes, como Freud, em “A Interpretação dos Sonhos”, onde, o que passa despercebido pode ser a “chave” interpretativa de uma forma de defesa de um processo traumático. A interpretação dos sonhos é a via de acesso ao conhecimento do inconsciente, que produz suas formações, dentre elas os sintomas.

Didi Huberman¹⁷ justifica a escolha do termo sintoma dizendo que o que se visa na temporalidade paradoxal de *Nachleben* (traduzido por ele como sobrevivência da imagem), não é outra que a temporalidade do sintoma. O que se visa na corporeidade paradoxal do *pathosformel* não é outra que a corporeidade do sintoma. O que se visa na significância paradoxal do símbolo de acordo com Warburg não é outra que a significância de um sintoma.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, George. *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Lês “Editions de Minuit”, 2002.

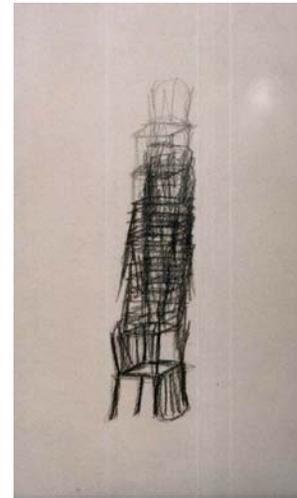
Para Didi Huberman a história das imagens não segue uma temporalidade cronológica e progressista, ao contrário, sua temporalidade é tão complexa quanto à temporalidade dos sintomas de Freud. As imagens não respondem simplesmente às demandas sociais, elas as transformam. Elas têm o poder de legitimar. A história das imagens é uma história de rompimento e de significações transformadas. Tal como um sintoma freudiano, um signo pode se tornar incompreensível, graças ao trabalho da fantasia, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico e acumulando sentidos.

Vejo a recorrência da imagem feminina em meu trabalho como uma imagem sintomática. A tensão da repetição visual se desdobrando, gera em mim uma tensão física. Prazer e desprazer. A dualidade se encontra entre a aparência da delicadeza e a negação desta. Este exercício do discurso da obra está em constante “negociação” com a produção plástica.

Lembro-me claramente da minha primeira aula de modelo vivo em movimento na faculdade com o professor Álvaro de Bautista, e o prazer em ver aquela bailarina dançando e o desafio de expressá-la rapidamente e em poucos traços. Mas também me lembro de encapsulá-la no limite do papel ou cortar-lhe um membro para ver como reagiria. Estes recortes formais criavam uma tensão entre partes do corpo e espaços vazios. Comecei a analisar os desenhos mais antigos. Eles apresentavam sempre a imagem de uma ou várias cadeiras na composição. Havia um diálogo entre as duas imagens com o espaço em branco, uma negociação a favor da síntese.



54. Márcia Porto
S/ Título, 1996
Acrílico s/ papel
30 x 35 cm



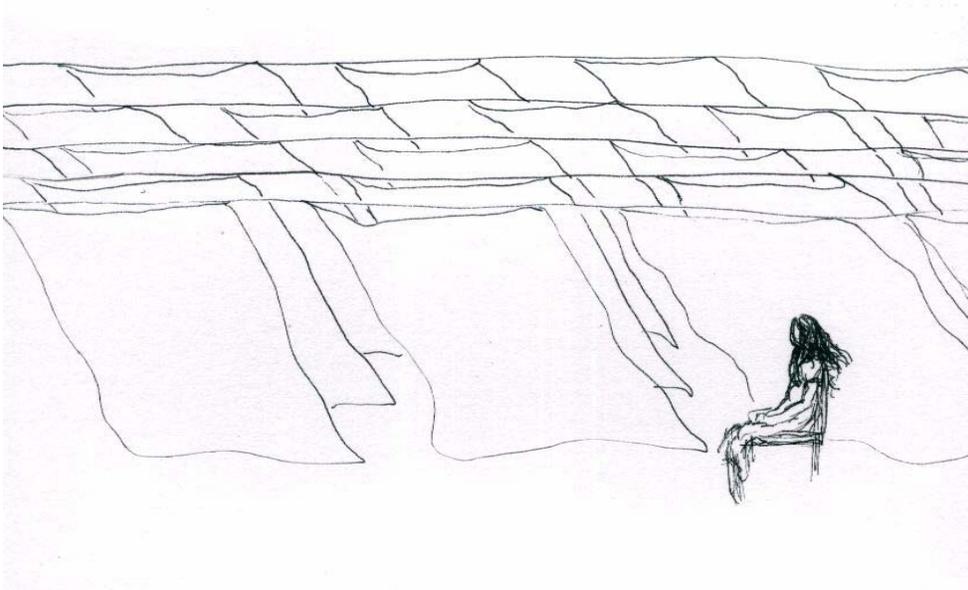
55. Márcia Porto
S/ Título, 1996
Grafite s/ papel
40 x 20 cm

Um desejo latente de sanar uma saudade que me acompanha desde a infância é que me move a trabalhar. Álbuns antigos de fotografia, de qualquer família, me interessam muito e vejo a história da arte como um imenso álbum de recordação. Lembro-me quando o desenho começou a apoiar essa memória, invertendo muitas vezes esse papel onde, hoje, a memória apóia o desenho. Desde pequena esta transformação me fascina. As velhas caixas de fotos de família abertas após o almoço de domingo eram tesouros. As dedicatórias carinhosas como rituais obrigatórios a padrinhos, avós e tios distantes, vêm carregadas de possibilidades interpretativas, de trocas tão raras em nossos dias. O que havia atrás daquela imagem? A expressão de autoridade dos homens e de aceitação das mulheres. Os adornos, a roupa nova, a produção idealizada. A foto “surpresa”, o registro dos bens, os desastrosos encontros familiares envernizados nos sorrisos, o tempo em que os velhos eram crianças, a transferência dos poderes matriarcais. Mas, formalmente, o que mais me chamava atenção naquelas fotos eram as meninas com seus vestidos e babados, seus cabelos, suas tranças. Aquelas meninas pareciam sair de um livro infantil, silenciosa e cuidadosamente. Eram personagens que eu não decifrava.

Em seu texto *Os Ritos da Vida Privada Burguesa*, Anne Martin-Fugier fala que:

O cotidiano, por essência banal, assume um valor positivo se as ninharias que o compõem são convertidas em ritos dotados de uma significação sentimental (...) No espaço burguês, a repetição não é rotina. Ela ritualiza, e o ritual dilata o momento: antes, ele é aguardado e fazem-se os preparativos; depois ele é objeto de comentários e reflexões. O prazer está na espera dos momentos que pontuam o dia. A ritualização confere seu valor de felicidade ao acontecimento destinado a se transformar em lembrança (Martin-Fugier, 1991,p.193).

Guardo as lembranças daqueles almoços de domingo e de toda ritualização doméstica delegada às mulheres.



56. Márcia Porto
S/ Título, 2007
Nanquim s/ papel
8 x 12 cm

Quando eu era criança morávamos à beira da linha do trem e nos condicionamos a seus horários e apitos. Subíamos no muro para sentir o vento provocado por sua velocidade. A velocidade que não vivíamos. Aquelas imagens velozes das pessoas e seus destinos misteriosos. O trem das duas da tarde passava sempre que os lençóis eram pendurados no varal. Eram todos brancos e o som de seus movimentos se confundia nas estórias contadas por Nazareth.

As bacias de alumínio brilhante lutavam contra o encardido a favor da assepsia, da ordem doméstica. A certeza do lugar das coisas. Manter essa ordem doméstica será sempre um mistério. Onde guardar as coisas? Todas as mulheres sabem onde guardar as coisas. Eu nunca soube onde guardar as coisas.

A artista americana Amy Cutler discute também estes rituais domésticos. Ela trabalha com guache e nanquim sobre papel. Seus papéis mantêm uma imensidão branca em contraste com grupos de mulheres remendando, lavando, passando. O que poderia ser uma cena banal de afazeres domésticos, em sua narrativa, ganha ares de conto de fadas às avessas.

Como neste desenho chamado Ironing (2003) em que vemos duas mulheres “passando” tranquilamente uma terceira que já perde em volume. Pelas peças de roupas no chão se vê que outras já foram “passadas”. A imagem é muito estranha, essas mulheres usam roupas do dia a dia, uma é mais velha, o que dá a sensação de que este seja um ritual feminino por gerações. Elas portam dois ferros de passar cada uma, como armas. A cena é extremamente cruel e melancólica. Um extermínio promovido pelos conflitos da rotina.

57. Amy Cutler
Passando, 2003
Guache s/ papel
40 x 55 cm



Num outro trabalho não menos misterioso, a artista apresenta um grupo de mulheres com roupa de luto construindo um muro de tijolos, num terreno onde árvores foram destruídas, enquanto outro grupo empina pipas no céu com grandes carretéis de linhas. Este segundo grupo parece indiferente ao fato de que, as que estão construindo o muro estão deixando seus vestidos presos, murados com os tijolos. Uma cumplicidade silenciosa.

Por mais que as imagens nos apresentem mulheres que aparentam renascer de séculos passados, a artista confirma encontrar inspiração desde fatos políticos atuais, como Guerra do Iraque, até em programas de reality show na televisão.

58. Amy Cutler
Ensaio, 2004
Guache s/ papel
76.7 x 104.8 cm



Tracey mescla muito bem o universo público, visto por muito tempo como um lugar masculino, com o universo doméstico, feminino. Metáforas de construção e destruição que o próprio tema trava historicamente, são

apresentados aqui através da delicadeza da linguagem e com uma sutileza sobre o mundo feminino, que o faz universal.

Apesar de seus trabalhos serem imagens únicas, o poder narrativo está presente sem a necessidade da repetição. Para mim, o repisar cotidiano, precisa estar fisicamente presente na exaustão da repetição. Como se eu só me percebesse no excesso, como num coro de vozes dissonantes onde, caberia a mim, para meu sossego, ordená-lo e silenciá-lo.

59. Márcia Porto
A partida, 2008.
Aguada de nanquim s/ papel
série de 17 desenhos de 25 x 15 cm











Com esta saudade, esta incompletude que sentia na infância, criei um mecanismo extremamente confortável e lúdico. Despertou-me um interesse pelo outro e suas histórias. Inconscientemente, fui assumindo personalidades dos meus colegas, das estórias que lia, filmes a que assistia e de tudo que passava ao redor e fosse, para mim, enormemente superior às minhas próprias e naturais reações e fatos do fluxo da vida. Tecia diálogos infinitos em frente ao espelho imitando aquelas tão admiradas pessoas.

Após rever aqueles papéis, o ato de desenhar iniciou um processo de pensamento e aquele grupo de mulheres foi se resumindo em uma só, criando vida própria a ponto de hoje ter nome e moradia. Ela se chama Celeste. Seu trânsito é livre. Ela vai a lugares a que eu não iria, tem pensamentos que eu nunca teria. Através de Celeste eu posso comentar sobre tudo. Fui armazenando as imagens desta mulher em mim, como se eu fosse seu álbum de memórias não cronológicas. Um arquivo de memória ficcional, abstrata e obsessiva. Um desejo de construir uma vida.



60. Márcia Porto
Série O diário de Celeste,
2006.
Nanquim s/ papel
20 x 30 cm cada

Um elemento essencial para “equilibrar” essa obsessão eu encontrei na repetição e quantidade de trabalhos. Tenho um volume grande de trabalhos e é na repetição da mesma personagem que construo um estado de tensão entre a minha presença e a dela.

Este processo se desdobrou em algumas frentes de trabalhos que são realizados simultaneamente. Há a série de trabalhos em pequeno formato que apresenta seu diário desde sua concepção.

61. Márcia Porto
Série O diário de Celeste, 2006.
Nanquim s/ papel
20 x 30 cm cada



Ele é elaborado sem ordem cronológica, mas segue somente o fluxo de suas lembranças, o que não garante que todas as anotações se refiram exclusivamente à sua própria vida.

Uma outra série é a apresentação de seu mundo, sua rotina e seus discretos e freqüentes conflitos.

62. Márcia Porto
Série O mundo de Celeste, 2006.
Nanquim s/ papel
50 x 70 cm cada



A terceira série é a presença de Celeste em nosso mundo. Nesta série a mudança de linguagem veio naturalmente como se acompanhasse a sua própria reação perante a relação do interior com o exterior. São plotagens de jornais ilustrados com suas imagens em pequenas telas a óleo.



63. Márcia Porto
Série Celeste no mundo, 2005.
Plotagem s/ papel
Medidas variáveis



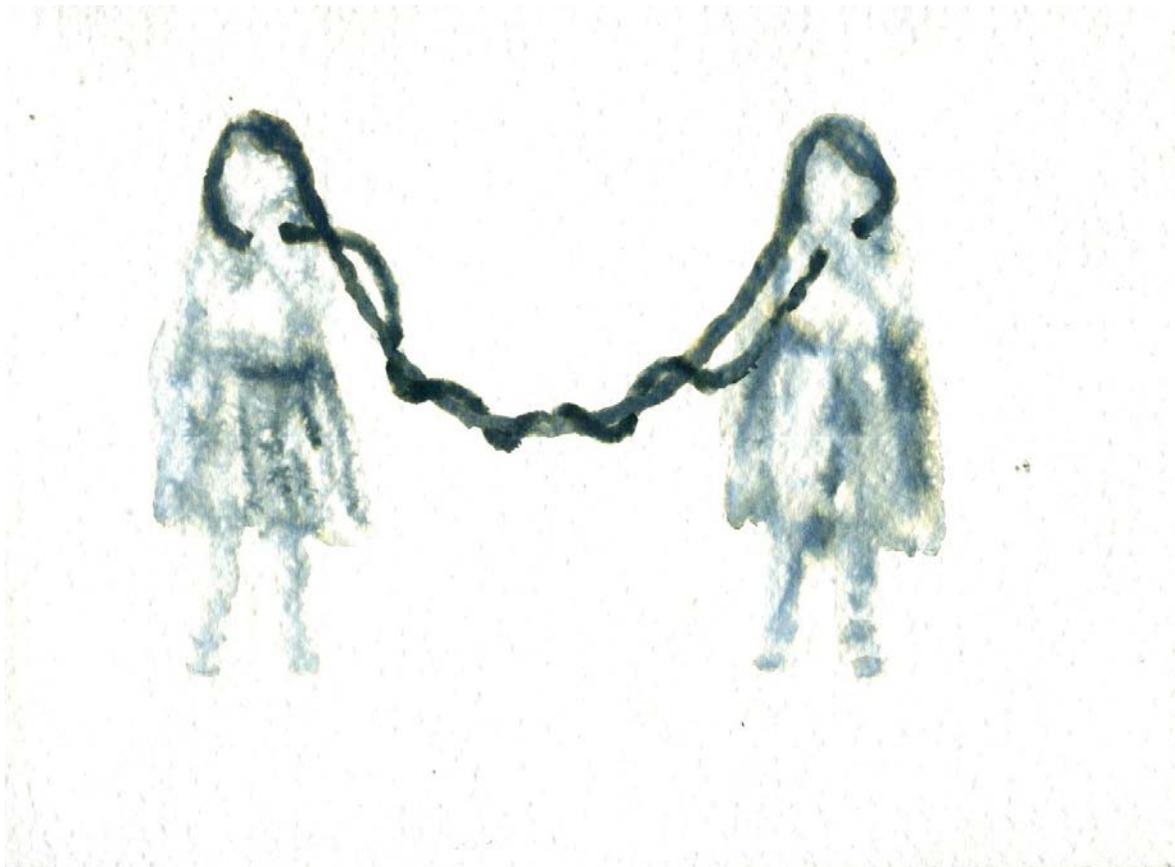
64. Márcia Porto
S/ título, 2007.
Nanquim s/ papel
15 x 10 cm cada

Na quarta série ela assume uma narrativa em primeira pessoa e cria enredos que nunca encontram um final.

A gravidez, o filho que vem com suas partes e as partes de outro. Um filho que nasce gerando um desejo de ser múltipla. Subjetividades que vem do aparecimento de outro ser. Uma passagem para um clima claro de incertezas. O olhar do filho. Alguém que te olha, segue e vigia. Este encontro faz com que você se olhe, siga e vigie.

Desenhos são, na maioria das vezes, objetos de papel e alguns acreditam que desenhar é a tarefa mais rápida da arte. Mas a arte deve muito ao “quase nada” e desenhos permanecem como sorrisos indo, desprevenidos, em direção ao esquecimento (...) As linhas deveriam tocar o papel sem perturbar o silêncio branco e permanecer o tempo suficiente para marcar o gesto que torna possível a imagem. Só assim, tempo, imagem e superfície podem ser recíprocos e ao mesmo tempo transparentes (Caldas, 2007, p. 31).

65. Márcia Porto
Série As Gêmeas, 2000.
Nanquim s/ papel
20 x 30 cm



66. Márcia Porto
Imagem do ateliê
2007



Desenho e a Ambiência

Após este reencontro com meus desenhos, o diário serviu como uma forma de ordenamento. Eles não são vistos como trampolins para um futuro trabalho, mas uma ferramenta fundamental de exercício poético.

Paralelo aos diários, as paredes do ateliê funcionavam como grandes álbuns de recordação, estimulando a reflexão e oferecendo uma orientação sobre o tempo do olhar. A transparência da sala dando fluidez e luminosidade. A sobreposição de imagens com as paredes tomadas de memória visual, desdobrando infinitos enredos.

Meu trabalho ganha força no conjunto de obras. São grupos de trabalhos e não a obra única. E a soma deste fazer cotidiano que é relevante. Os desenhos seguem o fluxo da vida. A pergunta que surgiu foi como colocá-los na vida, visto que o limite entre o espaço da arte e o espaço da vida fica cada vez mais tênue. Passei a refletir que neste processo a ambiência é fundamental, ou seja, meu trabalho não é uma folha de papel, mas este lugar. Comecei por olhar o espaço do ateliê e sua construção diária somando significados.



67. Márcia Porto
Imagens do ateliê
2007





O desenho possibilita ver o outro lado do mundo.
Ver o que já esteve lá desde o começo.
Ver o que não se mostra.
Ver o que se oculta no opaco das superfícies.
Desenhar é de alguma forma vencer a opacidade.
O desenho, assim como a pintura, é artifício de
que o mundo dispõe para falar de si
(Fingermann,2007,p.93).

Meus trabalhos são em pequeno formato. Uso aguada a nanquim e pena sobre papel. O papel é uma pele branca. Seu espaço se apresenta pleno de possibilidades. A composição foi meu primeiro instrumento de descoberta poética. Na realidade foi a possibilidade da permanência do vazio e sua expansão que me atraiu.

Aquela imensidão é um grande estímulo, uma sensação de poder criar mundos novos. A própria materialidade sugere profundidade e esconderijos. Poder manifestar um estado de contraste entre letargia e movimento, criar um constante estado de vida em suspensão é converter um gesto em significado, em expressão.

Cada marca de nanquim soando como uma confirmação, não de certezas, mas de buscas, dúvidas e inseguranças. Traçar é confirmar a perplexidade diante da vida e do tempo.

Na própria linguagem da aquarela está intrínseca a questão do movimento da água sobre o papel. A água vista a partir do conceito de água feminina de Bachelard¹⁸ onde a mulher é projetada na natureza, tomando o lugar de mulher paisagem. Sua idéia de donzela dissolvida me é extremamente atraente.

Tecnicamente parece existir um acordo entre a água e o artista, onde cada um tem total consciência de que vai entrar neste jogo para ceder, se deparar com seus limites e desfrutar do acaso. Há uma discreta dramaticidade na aquarela que é o fato de não haver retorno. Portanto, muita observação e pouca ação. E este discreto movimento, o tempo do desenho com o tempo da água, vem como

¹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1989.

contraponto como que dizendo: aqui, neste limite, você vai imaginar como seria poder se movimentar, ir e vir. A água direciona, carrega e assenta deixando uma marca de seu trajeto, uma mancha de memória.

A composição se resolve no diálogo: figura x água x espaço. O pensamento não é aonde colocar a forma, mas qual a extensão do espaço ficará vazio, imaculado, um silêncio dos ausentes, em contraste com outro ponto pequeno da folha, com uma pequena forma que se impõe pelo detalhe, sem rumor. É esse espaço vazio que tenta “cavar” um movimento para a figuração fixa da mulher.

A linguagem do desenho na contemporaneidade extrapola os limites da bidimensionalidade do papel. A apresentação do livro *Vitamin D – New Perspectives in Drawing*, anuncia que desenho para aquela edição é “definido como um processo de fazer uma marca usada para produzir uma linha baseada numa composição (...) o desenho hoje oscila do monumental ao micro, do conceitual ao tridimensional, do branco e preto ao colorido (Vitamin D, 2006, p.5).”

A curadora de Arte Contemporânea do Tate Modern, Emma Dexter (Vitamin D, 2006, p. 6) faz a introdução do livro. Ela apresenta dois aspectos principais para o desenho hoje: o conceitual, “discurso teórico do desenho”, que tem uma marca abstrata que se relaciona com o poder simbólico das origens primitivas. Ela chama este aspecto de “pós-conceitual”. O outro aspecto não baseia o desenho com “um entendimento filosófico ou teórico”, mas “nas áreas da experiência humana, associando o desenho com: intimidade, informalidade, autenticidade (ou pelo menos com autêntica inautenticidade), imediatismo, subjetividade, história, memória, narrativa”. Ela chama este aspecto de “novo-romântico”. É este aspecto do desenho que diz respeito a esta pesquisa.

As três artistas escolhidas como referência no segundo capítulo trabalham associando à linguagem do desenho uma forte narrativa. O “aspecto novo-romântico” citado por Dexter se aproxima das questões que essas artistas levantam. Todas se entendem na imagem, no trabalho anotativo e na sua elaboração visual.

Outras Referências

“Isso não é nada, e é mais que tudo” (Shakespeare, 1997,p.107)

A literatura e o cinema são grandes referências em meu trabalho. Apresento a seguir dois exemplos e suas conseqüências na vida de Celeste.

Quando li Hamlet, a personagem Ofélia gerou um poderoso fascínio em mim. O desejo se encontra colado à pele da personagem. Quanto mais leio e mais desenhos faço, mais indecifrável Ofélia se torna. É uma atração não do que vejo, mas do que eu não vejo, do que eu não sei. Como se ela fosse velada em certos momentos, camuflada.

Comecei a pesquisar e me deparei com uma enorme quantidade de artigos, teses, poesias, músicas e imagens inspiradas em Ofélia na atualidade. Os argumentos são dos mais variados tais como: sua feminilidade, sua obediência e sujeição, sua virgindade e vida sexual, a música e sua loucura, etc. O que mais me impressiona é como Shakespeare permite desdobramentos, interpretações extremamente intimistas e ao mesmo tempo universais.



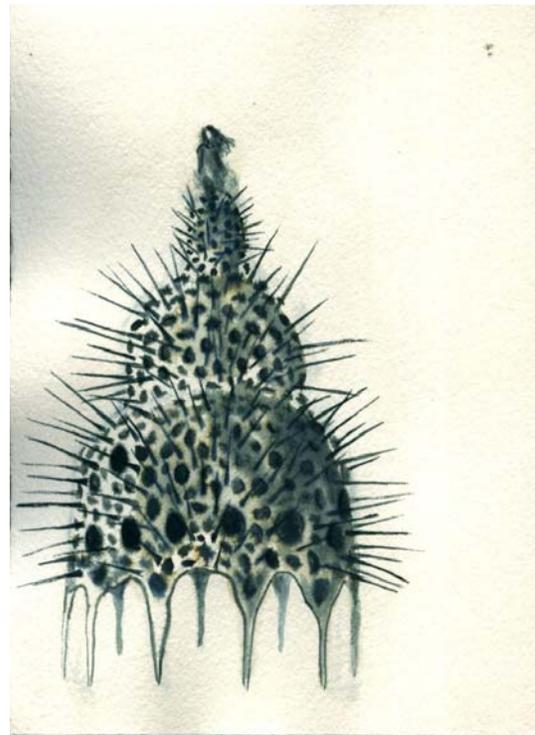
O artista americano Gregory Crewdson (1962) faz fotografias de contrastes impactantes. Sua série chamada Twilight faz alusão à morte de Ofélia em Hamlet e à famosa pintura do artista pré-Rafaelita John Everett Millais.

Para Crewdson Ofélia representa “um evento catártico, algo triste e bonito ao mesmo tempo”.

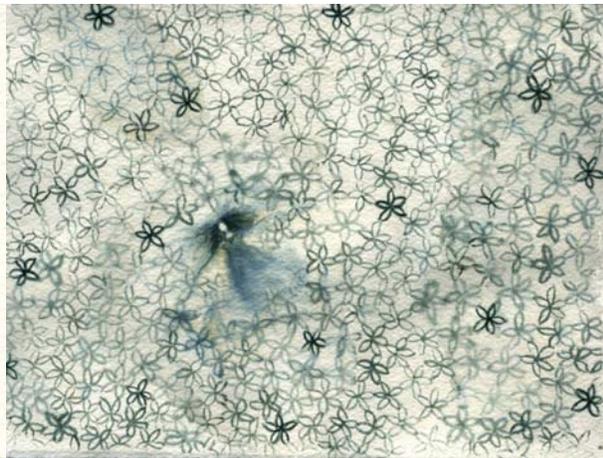
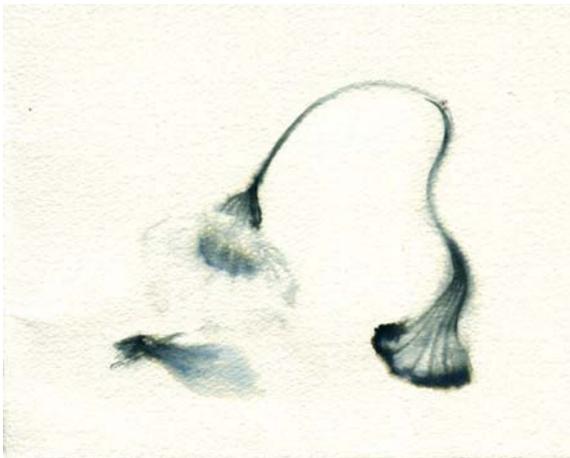
A Ofélia de Crewdson se “afoga” na rotina doméstica. Sua palidez nos mostra o abandono da morte e a indiferença vista numa silenciosa cena da vida doméstica.

Elaine Showalter¹⁹ em seu artigo “Uma perspectiva feminista de Ofélia’ pergunta se a loucura da personagem deriva da opressão das mulheres na sociedade como na tragédia. E vai além: Ofélia representa o textual arquétipo da mulher como louca ou a loucura como mulher? Claro que estamos falando de épocas distintas, mas aí reside a grande magia da obra de Shakespeare: sua atualidade. Uma mulher moderna morre por amor ou como sugere a Ofélia contemporânea de Crewdson, de solidão?”.

¹⁹ Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. New York, NY, Pantheon Books, 1985.



68. Márcia Porto
Série Ofélia, 2006
Nanquim s/ papel
15 x 10 cm cada



Atualmente meu filme obsessivo é na realidade uma trilogia do cineasta dinamarquês Lars Von Trier. Ele foi criador em 1995 do estilo Dogma, que apresentava um manifesto com rigor estético onde o cinema deveria ser mais simples e natural, sem efeitos mirabolantes, ausência de trilhas sonoras esfuziantes e uma câmera impessoal. Todo esse rigor já não se apresenta por completo em suas últimas obras, mas não deixou de nortear sua poética.

Tendo como base a análise processual e a organização das idéias relativas ao meu trabalho, comentarei a seguir pontos do filme que façam paralelos aos desenhos.

O filme “Dogville” se passa na época da Grande Recessão Americana, num lugarejo nas Montanhas Rochosas chamado Dogville. Grace, uma bela desconhecida, aparece no lugar ao tentar fugir de gângsters. Com o apoio de Tom, o auto-designado porta-voz da pequena comunidade, Grace é escondida pela pequena cidade e, em troca, trabalhará para eles. Fica acertado que após duas semanas ocorrerá uma votação para decidir se ela fica. Após este “período de testes” Grace é aprovada por unanimidade, mas quando a procura por ela se intensifica os moradores exigem algo mais em troca do risco de escondê-la. É quando ela descobre de modo duro que nesta cidade a bondade é algo bem relativo. No desfecho da trama Grace muda sua atitude e revela seu segredo.

A clareza do texto e a apresentação de um leque de relações humanas, de um estudo de personagens é inspirador. Lá está a misericordiosa, o bandido, o hipocondríaco, a beata, o arrogante, a presunçosa, etc. O povo deste lugarejo é bom, honesto, trabalhador. Mas quando recebe o poder de comandar a vida de uma pessoa, as grandes e boas intenções se corrompem. Esta fragilidade humana que, sob pressão, comanda as atitudes da protagonista para lugares

desconhecidos, me interessa muito. Pois quase que inevitavelmente, quando não há satisfação, essas atitudes transbordam em crueldades, ameaças e castigos.

O cenário apresentado como um planta-baixa é um desenho e o chão marrom remete a uma folha de papel. Lars Von Trier fala da influência de Bertold Brecht neste filme, o que justifica seu aspecto teatral. Os nomes dos moradores se encontram escritos na planta em suas respectivas casas. Um mapa, uma topografia humana da tradição daquele lugarejo.

Como não há paredes vemos a cena principal ocorrendo e outras secundárias ao fundo mostrando os personagens em seus afazeres domésticos, o que nos dá a falsa sensação de conhecermos estas pessoas, sua intimidade. Mas este olhar para por aí. Não há horizontes em Dogville, as estradas e saídas são comentadas, mas não vistas. Todo este “apagamento” isola ainda mais aquele universo. Nada é supérfluo ou superficial. Aqui as ausências fazem parte de uma estratégia que é nos prender na trama.

A monocromia os identifica como grupo e também os padroniza. Mantém um ritmo de matizes de tons de terra. Ela enfatiza o volume num cenário de poucos objetos.

A luz acompanha a revelação de cada personagem no andamento da história. Sem a sedução cromática, as expressões ganham destaque e foco. Não há dia ou noite em Dogville. A monocromia indica um não-lugar, uma hora sem hora.

O filme contém um prólogo, que nos apresenta a cidade e seus habitantes, mais nove capítulos. Tudo narrado num ritmo uniforme, a voz não se altera. Esse corte no andamento dos intertítulos nos dá a mesma sensação de

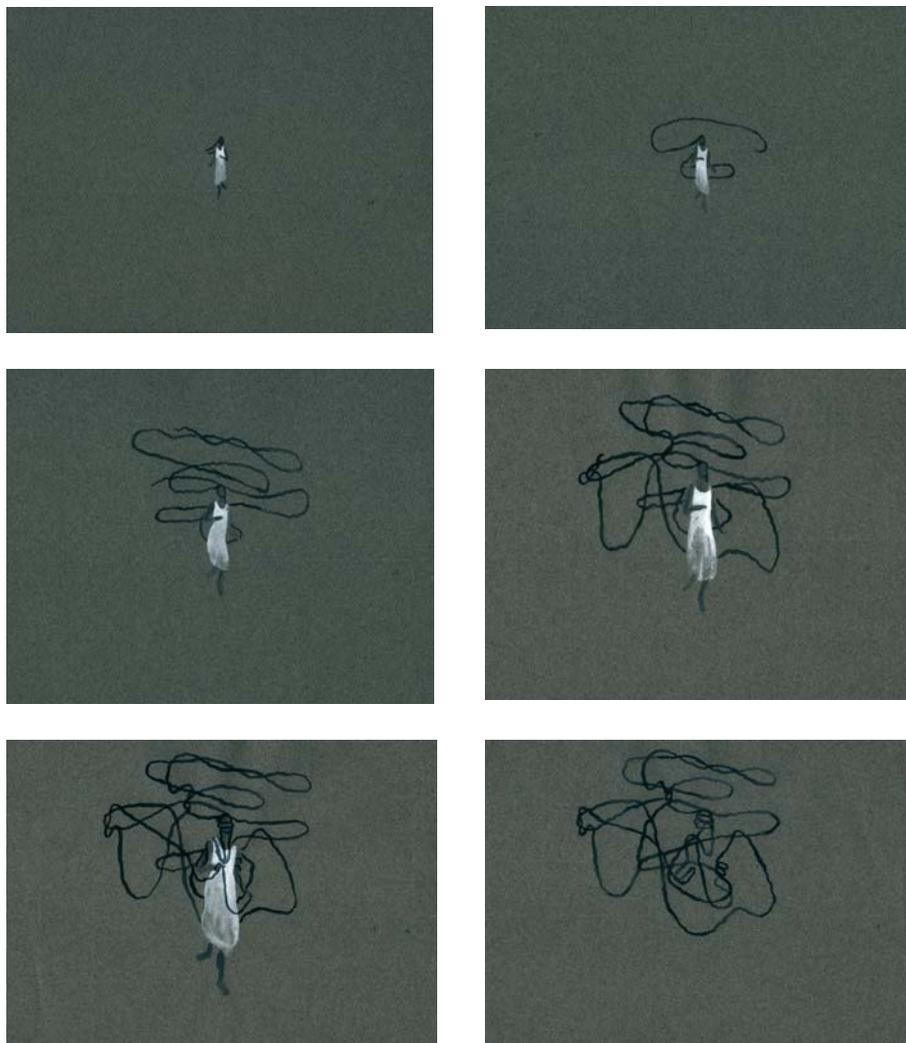
quando assistimos a uma novela ou quando lemos um livro e queremos já saber o que está por vir. Ao mesmo tempo o narrador nos aproxima mais de uma ficção, nos põe no trilho e nos prende na trama. Poderíamos pensar que esse recurso nos condicionaria a uma leitura fechada, mas não é o que ocorre. O texto, por mais diretivo que pareça, nos abre várias questões de reflexão das relações humanas.

Grace é uma heroína, um apóstolo da liberdade, que apesar de todos os tormentos que sofre em Dogville continua a saga no segundo filme da trilogia. Ela diz que quer fazer um mundo melhor, nem que o “seu” melhor seja exterminar uma cidade inteira. Grace é doce, porém, absolutista. Sua compaixão é ingenuamente prepotente. O diálogo final que ela trava com seu pai gângster é intenso. Eles discutem sobre o grau de arrogância de ambos.

Grace, na língua inglesa também é uma expressão cristã que significa um “presente de Deus” e que não pode ser alcançado individualmente. Engraçado porque talvez isto justifique sua aparência de pureza com uma dependência de ter sempre uma grande causa para viver. Basta dizer que em Manderlay ela tentará libertar e converter uma comunidade negra que, apesar da abolição, continua escrava. Mas como em Dogville, seu destino ainda é fugir, correr deste mundo que não compreende “sua bondade”.

Essas fugas de Grace em função de sua busca do que é “justo” e “correto”, me levou a dar movimento à Celeste. Foi um processo artesanal sem grandes recursos técnicos. Foram 250 desenhos feitos a nanquim no formato de 16x25 cm, resultando em quatro movimentos por segundo o que enfatiza seu caráter artesanal.

É claro que o resultado não tem a pretensão de alcançar a linguagem de um desenho animado. A possibilidade de trabalhar repouso e movimento me encantou e abriu uma nova frente de trabalho.



Minhas fontes reproduzem minhas experiências pessoais tanto quanto referências de outras linguagens artísticas que comentem sobre as relações interpessoais, disparando conexões visuais.

Quando penso em por que desenho, vem-me em mente simplesmente porque o desenho me conduz à auto-reflexão. Eu também procuro me entender através da imagem.

CONCLUSÃO

A proposta desta dissertação em relacionar a autobiografia como poética na arte visual contemporânea, expôs questões que demonstram a ligação tênue entre o espaço da arte e o espaço da vida. Porém, este fato não será suficiente para oferecer à obra um caráter de veracidade. Num constante estado de recriação a autobiografia e a ficção são quase indistintas.

Iniciei esta pesquisa a partir do que parecia ser um “incômodo poético”. A falta de clareza entre falar de si e centrar de forma narcisista o discurso artístico em minha vida, foi o que moveu esta busca de uma “família” para que eu pudesse dialogar as questões que tanto me afligiam. Entendi que falar de si é a condição humana, porém este discurso deverá estar inserido na reflexão do outro. Baudrillard diz que “o outro é que me dá a possibilidade de não me repetir ao infinito”. O conhecimento de si perpassa os encontros e desencontros com o outro.

Os estudos teóricos calcados na autoria, narrativa, ficção e história da arte, proporcionaram, paralelamente, reflexões sobre o meu fazer e minhas escolhas. Todo o tempo da pesquisa conduziu-me de volta à infância. Fez-me lembrar fatos e sensações que concluí serem o cerne de meu trabalho. Ficou claro como a arte da Antiguidade é uma importante referência, tendo como exemplos desde a imagem da *Donzela Colhendo Flores* (pg. 71), vista aos doze anos de idade até às imagens das ninfas de Botticelli e, também das sessões com modelo vivo da faculdade.

Observei, através das artistas pesquisadas, que existem vários desdobramentos quando se trata de uma poética autobiográfica. Em Tracey prevalece o questionamento da veracidade dos fatos narrados por ela. Como se ela própria duvidasse de suas lembranças. Wonsook Kim apresenta uma memória híbrida. Sua narrativa transita entre duas culturas distintas que tentam dialogar

pela permanência ou não de ambas no mesmo espaço. Louise Bourgeois assume que o passado a ajuda a viver o presente. Uma construção autobiográfica como instrumento de auto-reflexão. Comecei a pensar sobre o que me levou a realizar uma poética autobiográfica e como se dá esta relação com minha produção. Até este momento penso que meu caminho em direção à autobiografia já não é mais uma tentativa em decifrar um enigma, mas, ao contrário, entrar em contato com esta ausência de respostas, com este campo infinito de incertezas e inseguranças que a vida apresenta. Concluí que foi esta sensação que certamente me levou ao desenho e à aquarela. Esta linguagem tem um caráter dinâmico e direto que me conecta com a vida. O desenho permite registros cotidianos em gestos de uma aparência utópica, de trechos de instantes, de verdade. Um controle, remoto, em dar significação ao tempo. Já a vaidosa água da aquarela transfere toda essa sensação a um lugar, no qual ela reina e dirige os acasos. Suas névoas e indefinições são metáforas que vêm ao encontro do meu olhar opaco, que vê, mas não atua, apenas apresenta, não comenta. Esta reflexão levou-me a duas palavras que associo a esta produção: medo e perplexidade. Na realidade, uma autobiografia ficcional é um conforto. Posso, naquele momento, identificar a personagem, lhe dar créditos seguros. Num outro instante tudo se transforma, tudo renasce com a grande diferença que, por não se tratar de vida dita “real”, a atuação do outro se faz num contato físico com a obra e não com seu autor. Nesta experiência de representação de novas realidades, o “fingir” ganhou status de processo.

Meu percurso nestes últimos quatro anos tem em seu início a marca de um grande desejo, o de colecionar mapas visuais, como aqueles dos velhos piratas. Muitas vezes indecifráveis, simuladores. Mas também enigmáticos em suas pistas fazendo com que eu me perdesse, me abandonasse. Como resultado, aceitei me aventurar por águas novas, contemplando a topografia estrangeira ou sendo tragada pela imensidão do meu medo.

REFERÊNCIAS*

ALBERTI, Verena. *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol.4, n. 7, 1991.

ARANTES, P. E. *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas - Vida e obra*. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 137.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.532.

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique, no 65, Cultural History/Cultural Studies - Spring – Summer, 1995. p. 126.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1989.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal*. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997.

BENJAMIN, Walter, 1969. *O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Laskow*, em BENJAMIN, W. et alli, Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BÉRGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1990.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BORER, Alwain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2000.

BRAIDOTTI, R. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. Labrys. N.1-2, julho-dez. 2002. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/>

CALDAS, Waltercio. *In: Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007p.31.

CATELLI, N. *El Espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991, p. 17.

CELESTE. *Diário de Celeste*. Celestialand: Starspress, 1999.

CLEMENT, Greenberg. *Estética Doméstica*. Cosac & Naify, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006. p.62.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005. p.148.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

CONWAY, Jill Kerr. *Autobiography: The Most Popular Fiction*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.

COSTA, I. J. M. & GONDAR, J. *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
COSTA, Ana Maria Medeiros. *A Ficção do Si Mesmo*. Rio de Janeiro: Livraria Mar de História, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Papyrus, 1990.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Maria Beatriz M. N.da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. *L'Image Survivant. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Lês "Editions de Minuit", 2002.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós- modernismo e identidade* – Studio Nobel/Sesc, 1997.

FINGERMAN, Sergio. *In: Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007. p. 93.

FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si. In: Ditos e Escritos V.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2000.

_____. *Outros Espaços. In: _____.* *Ditos e escritos III.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARGETT, Adrian. *3am Essay: Going Down – The art of Tracey Emin*, 2001. Disponível em: < <http://www.3ammagazine.com/litarchvest/oct2001/going-down.html>>

GEORGES, Didi-Huberman. *L'Image Survivant. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Lês "Editions de Minuit", 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais.* São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GODFREY, Tony. *Joseph Beyus: Drawings and Water-Colours.* London, Anthony d'Offay. *The Burlington Magazine*, Vol.133, n.1056, 1991.

GOMBRICH, E. H. *A História da arte.* Rio de Janeiro: LCT – Livros Técnicos e Científicos S. A., 1999. p. 366.

_____. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres: University of London Press, 1977.

GRECCO, Alessandro. *Esquecer é parte da nossa sobrevivência, 2004.* O Estado de São Paulo, cad. 2, p.D6.

GUATTARI, Felix / Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Editora Vozes, 2005.

GUATTARI, Félix. *O Divã do Pobre*. In:Psicanálise e Cinema. Coletânea do no 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*.Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983. p.388.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2002.

KIM, Hwa-Young. *Wonsook Kim: catálogo*. São Paulo: Thomas Cohn, 2001. Catálogo de exposição da artista Wonsook Kim.

KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGT, Christian. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982-1993*.Harry Abrams,1994.

LOWLY,Tim. *Wonsook Kim Linton*, 2000. Disponível em: <<http://www.timlowly.com/a/wonsookkim.html>>

MACIEL, Sheila Dias. *A literatura e os gêneros confessionais*, 2004.Disponível em: <<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila>>

MARIE – Laure Bernadac e HANS – Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

MARTIN-FUGIER, A. *Os Ritos da Vida Privada Burguesa*. In: Perrot, M. História da Vida Privada, vol.4. p.193-261. São Paulo:Ed. Schwarcz,1991.

MICHOUD, Eric; KRAUSS, Rosalind. *The Ends of Art According to Beuys*. The MIT Press, October, Vol.45., 1988.

MONTERO, Rosa. *A Louca da Casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

NATIONAL Gallery of Vitória. *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*. Austrália, 26 out. 2007. Disponível em: <<http://www.ngv.vic.org.au/beuysandsteiner/>>

PARALVA DIAS, Rafaela Cyrino. Scielo Brasil. *Resenha: modernidade e identidade*. Psicologia e Sociedade, vol.17, no.3, Porto Alegre,set. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.php>>.

PIGNATARI, Décio. *Kierkegaard em Dogville*. Folha de São Paulo – Mais! 24 de abril de 2005.

PUC Rio. *Em direção ao ensaio fotográfico*, Rio de Janeiro. Certificação Digital No 0510850/CA. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>

RIEMSCHEIDER, Burkard e GROSENICK, Uta. *Arte Actual*. Itália: Taschen, 2001. p.45.

_____. *Art Now*. Itália: Taschen, 2002. p.140.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. Lisboa: Relógio D'Água, 1988, Primeira Parte.

SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de Passagem*. SP: Estação Liberdade, 2001.

SÃO PAULO, 27ª Bienal Internacional de. *Simon Evans*. São Paulo, 2006. Disponível em: http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/simon_evans.jhtm

SELIGMANN-Silva, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Revista de Pós-Graduação em Letras*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002, no 7, p.101.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*; tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L & PM, 1997.

SHARP, Willoughby. *Beuys in Conversation with Willoughby Sharp*. Artforum, 1969, no 4, p. 44.

SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. New York, N. Y. Pantheon Books, 1985.

STEINER, George. *O Leitor Incomum*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

STORR, Robert; HERKENHOFF, Paulo; SCHWARTZMAN, Allan. *Louise Bourgeois*. London: Phaidon Press Limited, 2004.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. Cosac & Naif, 2001.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito: A antropologia e a fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus Editora, 2004. p.12.

VALLE, Marco do. *Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP. 1991.

Vitamin D - New Perspectives in Drawing. London: Phaidon Press, 2006.

WANNER, Maria Celeste Almeida. *Artes visuais – Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações.*, 2006.

WILDE, Oscar. *The Piicture of Dorian Gray*, 2004. Peguin Popular Editora.