

Estratégia de exposição móvel da memória: outra maneira de narrar experiências artísticas pessoais¹

Cláudia Maria França da Silva²

Resumo

“O mundo já está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não me interessa adicionar nada mais a esta realidade; prefiro simplesmente declarar a existência das coisas em termos de tempo e lugar”. Esta afirmação do artista conceitual Douglas Huebler converge com a intenção de criação de um objeto plástico-sonoro - Móvel da memória: estratégia de exposição - realizado e exposto em 2006, no Museu Universitário de Arte da UFU, Uberlândia, MG. O objeto constitui-se de uma cadeira, na qual é acoplado um aparelho de áudio e fone de ouvido, reproduzindo uma narração que descreve todos os trabalhos artísticos realizados por mim no MUnA, de 1998 até o ano de 2003. Nela, solicito ao ouvinte que relacione as imagens imaginadas pela narração e o que ele realmente vê - trabalhos de outros artistas participantes da exposição coletiva em que “Móvel da memória” participava. O texto proposto para esta publicação é a análise do processo de criação desse objeto, em que são tecidas considerações sobre a memória e o arquivamento como conceitos operacionais do objeto, assim como o real e o imaginário, pois a fruição do objeto permitiu interpretações e reconstruções das imagens descritas naquele relato. Proponho também uma relação do processo de criação de “Móvel da memória” com a dinâmica do Atlas Mnemosyne, Aby Warburg. Utilizo-me, para tal, dos pensamentos de Fausto Colombo e Sigrid Weigel.
Palavras-chave: processo de criação; memória; arquivo.

Abstract

“The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.” This statement belongs to conceptual artist Douglas Huebler. It’s important for me as a reference within the creation of an artwork – a kind of “voiced” object named “Móvel da memória: estratégia de exposição” – constructed and exhibited in 2006, at the University Museum of Art (MunA) of Federal University of Uberlândia, Minas Gerais State. The artwork is formed by an old chair, in which is connected one set of sound system and headphones, that reproduces my talk about earlier artworks I’ve installed at MUnA, since 1998. In that speech, I asked to the listener that she or he did relationships between the imagined images of the talk with that images that she or he was really observing – came from the other artists artworks, exposed together with “Móvel da memória”, at the same show. The purpose of this text is to analyse the creation of this “voiced” object. In this text, I think about memory and production of archives, as operational concepts of the object, as well as the imagination, because its fruition by the listener had allowed several interpretations of the described images. I also purpose relationship between “Móvel da memória” and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne. I use the thoughts of Fausto Colombo and Sigrid Weigel.
Keywords: process of creation; memory; archive.

¹ Projeto de pesquisa em artes visuais, cujo tema é a auto-representação em Arte Contemporânea, interligando dois níveis: a experimentação plástico-visual e a fundamentação teórica – na contextualização histórica e conceitual destas produções de “auto-retratos” contemporâneos.

² Doutoranda em Artes (Artes Visuais) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP. Mestre em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRGS. Bacharel em Belas Artes (Desenho e Escultura) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atua como Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais (DEART/FAFCS) da Universidade Federal de Uberlândia (MG), desde 1991, lecionando disciplinas de Desenho e Expressão Tridimensional.

Considerações iniciais

Este texto analisa o processo de criação de um objeto para campo específico: “Móvel da memória: estratégia de exposição”, realizado e apresentado em 2006 em Uberlândia, dentro da parte experimental da pesquisa de Doutorado em curso. O referido objeto participou da exposição “Conceito em ato: arquivo, dádiva, entorno, identidade, limiar, lugar, memória, mito, origem, palavra, relações, ruína, tempo, vazio, vestígio, vivência”, realizada naquele ano, no Museu Universitário de Arte (MUnA/UFU). O título da mostra refere-se ao trabalho de arte como instaurador, em sua materialidade, de relações conceituais. Cada artista participante (professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - UFU) indicou um conceito presente em sua pesquisa em arte.

Em uma cadeira, é acoplado um aparelho de CD que reproduz em áudio minha narração de todos os trabalhos que já realizei naquele espaço específico, desde sua inauguração (1998), até minha última utilização do espaço, em 2003³. Na fala, solicito ao ouvinte que faça relações entre as imagens imaginadas pela narração e o que ele realmente vê - os trabalhos dos outros artistas participantes da exposição. Ao referir-me a “objeto para campo específico”, indico que a proposta como um todo foi concebida para ser exposta somente no MUnA, não funcionando para ocupar outro espaço. As questões conceituais que o objeto sustenta referem-se às memórias de vivências artísticas pessoais e à espacialidade daquele lugar. O caráter de especificidade do objeto não invalida, no entanto, o fato de seu processo de instauração ser objeto de análise neste texto.

A partir da descrição dos procedimentos para a realização de *Móvel da memória*, aponto aspectos conceituais referentes à relação entre a escritura do texto da narração, a fala e a possibilidade de audição dessa fala, tentando perceber a memória como dispositivo “imagizante” de minha experiência pessoal no museu. Utilizo como estrutura norteadora deste texto o pensamento de Rey (2002, p. 125) acerca do processo de instauração de uma obra de arte. A autora aponta três fases nesse processo. Haveria assim uma primeira dimensão, a idéia propriamente dita. O conjunto dos procedimentos técnicos constituiria o segundo nível do processo, em que há a percepção dos conceitos operacionais que advêm do fazer da obra; esta fase culmina no terceiro nível que é a inter-relação do objeto com diversos campos de conhecimento. É nesta última fase da análise que faço a articulação com o conceito operacional presente desde o título do trabalho: memória.

³ Neste período, realizei 04 objetos em 02 exposições coletivas, 03 instalações em uma exposição individual e uma curadoria de desenhos.

Detectado o conceito, procuro estabelecer conexões com formulações de Henri Bérghson e Maurice Halbwachs, autores contemporâneos entre si e que vão dar tônicas distintas ao conceito, oscilando entre o enfoque do sujeito (Bérghson) e o enfoque social da memória (Halbwachs). Minhas considerações sobre Bérghson e Halbwachs se dão a partir de Bosi (1987). De igual maneira, procuro vincular o processo de criação de *Móvel da memória* com o projeto inacabado de Aby Warburg: o Atlas Mnemosyne⁴. Mnemosyne é uma coleção de imagens da qual o historiador se valia para pensar determinado tema ou realizar análise de alguma obra. Tais imagens pertenciam a diversos momentos da história da cultura; eram organizadas a partir de critérios singulares, que não a linearidade temporal, mas por evocarem uma “emotividade”, uma “carga psíquica” que as tornavam partícipes do imaginário coletivo.

É possível considerar os conceitos e métodos dos autores acima para pensar o processo de criação em arte contemporânea, a memória e sua problematização, limites entre realidade e ficção, arte e cotidiano, caos e ordem, o fragmento e o todo. Nas relações “interimagéticas” que podem ser estabelecidas com um trabalho em processo ou mesmo já finalizado, não há necessariamente conexão com imagens do mesmo contexto histórico, cultural ou geográfico em que o trabalho se instaura. Há sempre a possibilidade que uma imagem “viaje” por outras paragens.

1. Identidades incompletas

“Identidades incompletas: auto-representações contemporâneas em Artes Visuais” é o título da pesquisa em arte em nível de Doutorado⁵, em que pretendo refletir, de maneira prática e teórica, a respeito de condições que ensejam produções contemporâneas dentro do subgênero “auto-retrato”. Considerando-se que a idéia geral de um retrato ou auto-retrato vincula-se ainda à noção de mimese formal - mesmo esta tendo sido posta em xeque desde o processo de abstração advindo da arte moderna -, a escolha por auto-retratos contemporâneos norteia-se por trabalhos que de diversas maneiras problematizam enfaticamente o subgênero, testando a “elasticidade” do contorno de semelhança à imagem (re)(a)presentada e, por conseqüência, a vinculação conceitual com o subgênero. A pesquisa objetiva compreender sistematicamente esta singularidade que envolve a auto-representação na contemporaneidade, salientando sua problematização pela desterritorialização dos conceitos (memória, identidade, autoria e

⁴ Mnemosyne é a personificação da Memória, dentro da Mitologia Grega. Filha de Urano e Gaia, Mnemosyne é mãe das Musas, geradas de sua união com Zeus. Considerada como “guia” da História, foi reverenciada em textos de Aristófanes, Heródoto e Platão. Cf. DICIONÁRIO de Mitologia Greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 124 e www.homepage.mac.com/cparada/GML/Mnemosyne.html.

⁵ Doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP, iniciado em 2006. Concentração: Arte e Mediação. Orientador: Prof. Dr. Marco do Valle.

subjetivação) postos nestas auto-representações, pelos desvios do naturalismo e por estratégias de organização espacial de tais produções.

A idéia de um “sujeito uno e absoluto” ainda paira no senso comum, mas o que experienciamos de fato é a descentralização/pluralidade de nossa subjetividade, em que somos permeados por tantas representações quantas forem necessárias em nosso estar no mundo. Nesse sentido, à ficção de unidade e fixidez do sujeito, outra proposta de desterritorialização da identidade se erige. Roland Barthes diz de si mesmo nesse processo “atópico”: “Fixo; eu sou fixo, destinado a um lugar (intelectual), a uma residência de casta (se não de classe). Contra isso, uma única doutrina interior: a da *atopia* (do habitáculo à deriva).” (BARTHES *apud* COLOMBO, 1991, p. 115). Em nosso descentramento existencial, nosso corpo materializa essa dispersão. Barthes poeticamente expressa essa deriva: “Que corpo? Temos vários. Tenho um corpo digestivo, um corpo nauseabundo, um corpo com dor de cabeça, e assim por diante: sexual, muscular, humoral e, sobretudo: emotivo.” (BARTHES *apud* COLOMBO, 1991, p. 116). E Fausto Colombo, interessado no problema da identidade em uma cultura mediada pela prática arquivística, nos aponta que,

o sujeito é a forma específica de **re**apresentação, já que – numa concepção rigorosamente fragmentarista – não há nenhum núcleo estável a **re**presentar. O eu, agregado de mônadas realmente independentes, tenderia, portanto a **re**apresentar-se como unitário através da ficção da identidade, isto é, através da convicção ideológica da existência de um núcleo ao qual todas as partes seriam reconduzíveis. (BARTHES *apud* COLOMBO, 1991, p. 115).

Nosso corpo plural é excessivamente registrado, não somente pela fotografia e vídeo, mas por outros meios, criando um “acervo” de capas representacionais. Essa vocação colecionista e arquivística – qual seria o seu intento? Não seria o “sintoma de um novo processo de centralização do sujeito”? (BARTHES *apud* COLOMBO, 1991, p. 119). - processo dialético tecido pela memória e pelo esquecimento, em que acumulamos memória material, imagens-lembrança - para podermos esquecer?

Móvel da memória: estratégia de exposição traz reflexões sobre essa dicotomia memória/esquecimento, entre o ver e o imaginar – mas o objeto como uma estratégia expositiva de um conjunto de trabalhos que já existiram, mas dados ali, na audição, em um novo regime de existência. Considero o objeto inicialmente como uma reação em longo prazo da afirmação de Douglas Huebler em 1968: “o mundo já está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não me interessa adicionar nada mais a esta realidade; prefiro simplesmente declarar a existência das coisas em termos de tempo e lugar” (HUEBLER, Douglas *apud* SMITH *In* STANGOS, 1991. P.185).

Esta colocação afina-se com o desejo de não produzir “mais um” trabalho artístico, mas de construir uma “situação” memorialista, bastante estruturada pelo passado: “o passado, o não mais ser, trabalha apaixonadamente nas coisas” (BENJAMIN *apud* WEIGEL *In* SELIGMANN-SILVA, no prelo. S./d, s./p.).

O interesse do trabalho também está em permitir uma reflexão sobre a complexidade na formação de imagens mentais de alguém, bem como na complexidade de transmissão dessas imagens imaginadas. O mundo contemporâneo tem priorizado as falas sintéticas, assim como a superficialidade das informações, o que nos torna, às vezes, impacientes para ouvir o outro. Considerando-se que a narração é relativamente longa (30 minutos), outro aspecto do trabalho é remeter à questão da incomunicabilidade da experiência na sociedade contemporânea, pois, se o sujeito decide por tornar-se “ouvinte”, ele fica restrito à audição do conteúdo, sem poder emitir suas opiniões durante a “conversa”.

2. Procedimentos para a construção do trabalho

2.1 Cadeira e Texto

O objeto memorialista constitui-se de uma velha cadeira, colocada em um canto específico do espaço expositivo do MUnA; um aparelho de CD/fone de ouvido está acoplado a ela, reproduzindo uma narração que descreve todos os trabalhos artísticos realizados por mim no MUnA, desde sua inauguração. A narração mistura comentários e chamadas ao ouvinte (tentando estabelecer com ele uma “conversa” impossível), bem como intercala, no relato sobre o que se passou, uma mistura de tempos e imagens. Dá-se assim o exercício da imaginação do ouvinte no relato de trabalhos do passado e a sobreposição de outras imagens provenientes do real, ou seja: faço a chamada para os trabalhos artísticos de outros que agora ocupam os lugares do museu antes ocupados por minhas intervenções.

A cadeira é o elemento de conexão com o espectador. Ela foi comprada numa loja de usados desde a época em que me transferi para Uberlândia, ao fim de 1991; ela é comum, de um branco envelhecido e sujo pelo uso. Seu estado de uso se afinava com a idéia do conteúdo a ser narrado. Tal objeto termina por ser identitário; para o visitante que nos conhece, ela é um signo que remete a esta relação. Além disso, em outra exposição (“Nós”, Galeria Ido Finotti, Uberlândia, abril/maio de 2005), já havia utilizado o mesmo móvel como signo de um objeto identitário, pois naquela instalação, junto de outros objetos pessoais, ela indicava ao espectador um espaço íntimo dentro do espaço interno da galeria. Trazer a cadeira branca daquela maneira para a exposição do MUnA era fazer recordar, por meios materiais, uma outra situação do passado.

Em relação à percepção total de *Móvel da memória*, foram possíveis alguns tipos de interação com o trabalho⁶: 1) o espectador poderia somente ter utilizado o móvel, sentando-se para ver outros trabalhos ou para descansar; 2) poderia ter se lembrado da cadeira em um outro momento e local (uma reminiscência); 3) lembrando-se de fato do objeto e de seu contexto, poderia haver agregado tal lembrança ao que realmente viu, ou seja, lembranças de outra experiência, externa e extemporânea àquela em que realmente habitava; 4) poderia ainda ter se sentado e portado o fone de ouvidos, dando início à narração. 5) Poderia haver se levantado antes do fim da narração ou 6) ter ouvido todo o conteúdo e 7) ainda não haver efetuado qualquer relação com o objeto apresentado, seguindo em frente na sua visita. Em todas as possibilidades, a cadeira apresentou-se como objeto conector de outras afetabilidades para com o espectador-usuário-ouvinte. Um dado de interesse é que, percebida em sua simples função utilitária de cadeira, a “isca” despistava alguém desinteressado para sua real função no trabalho: acomodar o ouvinte para a narração de uma estória. Poderia ele suspeitar que a cadeira ocultava aspectos autobiográficos de um narrador?

A outra parte do trabalho se constituiu no texto memorialista que chegou ao ouvinte pelo aparelho de reprodução de CD. Para a realização do texto, foram necessárias várias visitas ao local da exposição, quando vazio. Estas visitas foram importantes para um pleno reconhecimento do espaço expositivo, mas também por permitirem que, no espaço desocupado, as imagens de memória dos trabalhos artísticos encontrassem campo propício para seu “repouso”.

Justapondo minhas imagens de memória com as informações espaciais presentes, fui percebendo as mudanças do espaço físico desde sua inauguração. Outra questão interessante é a percepção de que certos espaços do museu foram mais ocupados por mim do que outros, gerando assim uma espécie de “superposição mental” de imagens, uma densidade matérico-formal em detrimento de outras situações, em que a imagem mental resultante era menos complexa, ou mais desértica. Num segundo momento, recorri ao portfólio como que para conferir as equivalências entre as imagens documentais e as relembradas.

Somente após as visitas ao MUnA e a conferência do portfólio, deu-se o trabalho de redação da experiência. Experiência refere-se aqui não mais às visitas acima descritas, mas às intervenções artísticas iniciais, posto que elas foram expostas, socializadas.

⁶ Para a construção deste texto, o foco é somente para a “partida” das imagens, ou seja, o interesse é para a processualidade do trabalho, e não para a “chegada” das imagens, entendendo esta chegada como a relação do espectador/ouvinte com a recepção do trabalho. Este aspecto está para além das reflexões sobre o processo de criação de um trabalho de arte, a partir de seu próprio autor.

Haveria assim, a chance de que uma testemunha tátil-ocular e ouvinte da narração final pudesse se lembrar de sua própria experiência anterior com os trabalhos. Para a redação do texto final, pude perceber que deveria adotar outro estilo literário, mais lírico, pleno de repetições, frases curtas, expressões mais coloquiais intercaladas a momentos mais objetivos, de maneira que a forma do texto não nublasse seu conteúdo, ou seja: que o ouvinte tivesse mais facilidade em imaginar os trabalhos artísticos descritos, durante a audição.

O texto só pôde ser concluído na véspera da abertura da exposição, quando a montagem já estava praticamente pronta. Isso significa que a fase de gravação da narração em estúdio compreendeu pouco tempo, apenas algumas horas na véspera, implicando o esforço da locução em errar o mínimo possível e em torná-la singular. Para minimizar o problema, foram feitos ensaios de locução intercalados com a construção do texto, permitindo alterações para que a leitura não ultrapassasse o limite temporal de 30 minutos. No entanto, a noção temporal da execução do trabalho foi “esticada” ao máximo, posto que o conteúdo do trabalho evoca o ano de 1998 como ponto de partida e a materialização do trabalho só aconteceu na véspera da abertura da exposição, oito anos depois.

2.2 Operações fundamentais

Posso pensar assim, que as ações construtoras do objeto foram: *apropriar-me* de um objeto identitário, *descontextualizá-lo* de seu lócus originário (minha casa) e *transpô-lo* para um outro local (o MUnA), mas o objeto de tal maneira adereçado que faria lembrar também um outro local (a Galeria Ido Finotti); criar situações de vivência que me fizessem *lembrar* uma coleção de experiências visuais, táteis e sinestésicas a partir de minha produção pessoal em um lugar específico, dentro de um recorte temporal e *relacioná-las* ao tempo presente; *narrar* esta situação por meio da construção de um texto memorialista. Gravar o texto e disponibilizá-lo em CD para audição com fone de ouvido foram operações próprias daquilo que não era imediatamente perceptível no primeiro contato com o objeto; o *acoplamento* de um aparelho reproduzidor de mídia ao objeto indicava seu “hibridismo”, ou seja, o aparelho acoplado ao móvel tornou-se um índice de que “sentar” não seria a única ação que poderia ser feita pelo espectador em relação ao objeto específico.

Penso que identificar tais operações é um ato reflexivo importante para perceber a complexidade processual de *Móvel da memória*. Dessas operações é que chegamos aos conceitos operacionais. Provenientes de ações caras ao fazer artístico, os conceitos denunciam sua imprescindibilidade no ato instaurador de um trabalho. Assim, “é a

prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as derrogações a um emprego não contraditório dos conceitos.” (LANCRI, 2002, p.29). Em termos “práticos”, isto nos permite verificar que conceitos de outros campos do conhecimento que norteiam determinadas reflexões sobre o objeto artístico em questão provêm das ações, das operações ocorridas com e sobre o suporte nesse mesmo ato de construir.

As operações não são apenas procedimentos técnicos. São operações do espírito, entendido aqui num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. A cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. (...) A arte é antes de tudo a fabricação de alguma coisa e os conceitos operatórios permitem operar, isto é, realizar a obra tanto em nível prático quanto teórico. (REY, 2002, p.126)

As operações acima relacionadas podem conectar-se aos conceitos gerais da exposição em que o objeto estava inserido. Acredito que para cada possibilidade interativa do espectador/usuário/ouvinte para com *Móvel da memória*, um ou mais conceitos da exposição foram ativados. Detenho-me aqui somente na possibilidade “ideal”, ou seja, alguém que se sentou na cadeira e ouviu toda a narração: inicialmente transformou-se sua condição, que antes era como espectador ou usuário, para ser ouvinte. Penso que foram ativados os conceitos de *vestígio*, *tempo*, *memória*, *lugar* e *vivência* por meio da narração de experiências pessoais de ocupação do museu. Percebe-se também uma alternância temporal entre o que aconteceu e o que acontece, no mesmo lugar. A *palavra* falada descreveu situações e fatos; foi ativada a memória curta, relativa ao que ele acabou de ouvir.

O ouvinte pôde perceber também que há uma coleção de trabalhos realizados por mim no MUnA, podendo ser evocado o conceito de *arquivo* – a coleção obedece ao critério da ordem cronológica de apresentação e de pertencimento a um lugar específico. Com esse arquivo mental, ele pôde construir relações de vizinhança com aqueles trabalhos que via realmente. Talvez essa interação lhe houvesse dado outra *vivência* do lugar. A noção de *ruína* se impôs pelos fatos que ocorreram e que não voltam mais; ao mesmo tempo, ele pôde perceber *vestígios* de alteração da condição inicial do museu. Ele também teve condições de perceber dois sentidos para *identidade*: por aproximação, vinculando a cadeira a um lugar e a um possuidor (o narrador); por segregação (isolamento), quando ele percebe o processo de diferenciação entre o estado de espírito do artista-narrador e o dos outros artistas, além do próprio trabalho. Ao parar para escutar-me, ele mesmo se colocava na posição de isolamento em relação a outros espectadores.

Mesmo que a narração das experiências pessoais no museu tenha sido em ordem cronológica, pode-se perceber que há uma mistura de tempos (tempo cronológico e psicológico), problematizando o conceito de *origem* (dado pelo senso comum como sinônimo de causalidade). Prefiro pensá-lo no viés benjaminiano, em que a origem é como um salto no tempo. O passado volta pelo ato de rememoração, mas volta ciente de sua incompletude no presente, se reconhecendo o esforço simultâneo de restauração e de perda. Por fim, acredito que se deu a relação dádiosa. A *dádiva* aqui é entendida como princípio criador de laços entre indivíduos. A dádiva pressupõe o ato de dar, receber e retribuir. Assim, acredito que quando eu pedia ao outro que continuasse me ouvindo, ele me retribuía escutando toda a narração. Alternaram-se ali as relações de poder entre o artista e o espectador, pois, mesmo que a condição do ouvinte fosse passiva, ele detinha o poder de interromper minha narração. Mas se ele foi até o final, ele pôde ter conhecido um pouco mais sobre mim. Esse conhecimento poderia haver gerado reflexões sobre seu próprio estar no mundo, suas vivências pessoais. Ele pôde, enfim, ter sido afetado por minhas memórias pessoais. Daí a retribuição: ele me deu seu tempo real, eu lhe dei seu tempo psicológico.

Os conceitos de memória, arquivo e narração operam a idealização do objeto. A partir da noção de arquivo, há o desejo de expor esse subconjunto, de maneira auditiva e não visual. A narração é aludida no título como “estratégia” de exposição. No entanto, em função dos limites deste texto, detenho-me na memória e um pouco no arquivamento.

3. Memória e arquivamento como técnicas de figuração do ausente

Memória é propriedade do ser, atributo sem o qual é impossível criar e reproduzir imagens, mesmo que mentalmente. Mais que atributo, a memória é uma operação. É possível pensá-la como operadora consciente na construção de imagens artísticas. Na elaboração e recepção de *Móvel da memória: estratégia de exposição*, a memória foi ativada como faculdade mental, mas também como técnica, o que é conhecido como mnemotécnica ou arte da memória.

Para o ouvinte, tanto era requisitada a memória curta ou primária (capaz de conter algumas informações por períodos menores de tempo), quando ele estava ouvindo a narração - quanto a memória longa ou secundária, quando ele pôde relacionar o que ouvia e via com lembranças mais antigas, recordações pessoais de vivência do lugar ou de situações similares.

Chamo também a atenção para o que Marcel Proust nomeia de "memória involuntária", quando um encontro fortuito invade e desestabiliza o fluxo normal do pensamento. Na obra *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust refere-se a essa experiência quando em contato com biscoitinhos (*madeleines*) que acompanhavam o chá, nas visitas à tia: o encontro fortuito com a iguaria o deslocava para uma outra temporalidade.

Ocorre que [esse] encontro com uma materialidade (...) provoque sensações que nos façam entrar em contato com afetos muito intensos, impressos no corpo e adormecidos. Experimentar a sensação inteira e aceitar sua provocação, encarar a materialidade como um signo a ser desvendado é o passaporte para a viagem. Uma porta se abre para a dimensão lateral onde experiências, afetos, paixões, mundos passados e presentes se reúnem vibrando em pura intensidade, ressoando; um tempo fora do tempo... (BURROWES, 1999, p.63).

Já para mim, durante a elaboração do trabalho, pude vivenciar estes tipos de memória, mas como o trabalho era intrinsecamente ligado à idéia de lembrança, a memória como técnica teve de ser ativada, principalmente na construção textual referente ao posicionamento no espaço de trabalhos antigos. Isso não quer dizer que o ouvinte não possa ter-se valido de técnicas mnemônicas, mas em meu caso isso fora imperativo, daí a memória ser considerada um conceito operacional. A mnemotécnica clássica tem como uma de suas referências a lenda de Simônides:

Chamado ao banquete do nobre Escopas para compor e recitar uma ode, Simônides canta hinos em louvor dos Dioscuros. Ressentido, Escopas, no momento de pagar ao poeta a recompensa prometida, entrega-lhe somente a metade (...) para que peça o restante a Castor e Polux, filhos de Júpiter. Pouco depois, um servo chama o poeta e convida-o a sair, dizendo que duas pessoas o procuram; Simônides sai da casa e não encontra ninguém, mas salva sua vida porque a casa desmorona, soterrando Escopas e os convidados. Os cadáveres estão esfaqueados e o reconhecimento das vítimas parece impossível; Simônides, porém, lembra-se da colocação dos comensais no banquete e pode, portanto, restabelecer-lhes a identidade até há (sic) pouco incerta (COLOMBO, 1991, p. 31).

De acordo com a lenda, Simônides instaura um método mnemônico na disposição das lembranças em seus devidos lugares, evocando-as quando necessário. Esse é o espírito da Retórica – a disposição correta dos fatos, tendo sido desenvolvida por Cícero e Quintiliano na era romana, mas que se fundamenta nesta questão espacial para a memorização na declamação dos discursos políticos e poéticos. Para Cícero, as imagens como que se imprimem em pequenas tábuas de cera, como letras, podendo ser traduzidas em imagens e vice-versa. De acordo com o método, as *imagines agentes*

são conteúdos imagéticos, efeitos das traduções do conteúdo de um texto em informações visuais; as *imagines agentes* devem ser colocadas em seus *loci* (locais), como receptáculos que guardam as imagens e dos quais elas "saltam", como palavras, no momento da pronúncia. No entendimento de Fausto Colombo, esses receptáculos ou *loci* podem ser análogos aos arquivos e a retórica parece ser uma lógica do arquivamento, em que a questão "consiste em armazenar corretamente e o ato de chamar a informação não é nada além de uma consequência direta que põe em ação mais a vontade do que a competência do usuário" (COLOMBO, 1991, p. 32).

Posso pensar neste método retórico para evocar os trabalhos artísticos que já expus no MUnA, bem como seus lugares ocupados dentro do museu. Ao chamar cada trabalho à mente, tanto na fase de visitação do espaço vazio, quanto na fase de redação do texto narrado, vinham-me a imagem do trabalho e do lugar em que ele estava. Fato curioso e que pode ser problematizador desta técnica foi a coincidência de um mesmo lugar – uma quina e uma parede contígua, debaixo de um dos mezaninos do museu – ter sido o habitat para mais de um trabalho, parecendo haver uma justaposição de *imagines agentes* nesse *locus* referido, como vários objetos em uma gaveta. A descrição em ordem cronológica dos eventos-trabalhos tentou diminuir esse impacto de justaposição de imagens, mas provavelmente o ouvinte se deparou com essa superposição dada pela imagem narrada com o objeto real que ocupava aquele lugar.

Essa passagem "lembra-me" um texto de Gilbert Lascault, sobre o caos e a ordem no processo de criação. Ao referir-se aos cadernos de Leonardo da Vinci, chama-lhe a atenção o uso extremado de expressões como "*confusão*" e "*turbilhão*", "*figuração de um dilúvio em pintura*" para tratar da imaginação nas possibilidades compositivas a partir de manchas aleatórias: "os pássaros começam a pousar sobre os homens e os outros animais, sem encontrar uma parcela de terra não submersa que não esteja ocupada pelos vivos..." (DA VINCI, *apud* LASCAULT, 1996, p.39). Para Lascault, há uma "teoria implícita dos lugares" no método de formação das imagens de da Vinci, em que o deslocamento das imagens denuncia a mistura e a perda dos lugares pela sobreposição de uma em relação a outras, cabendo pouco espaço para o vazio. No turbilhão desse processo imagizante, já fica problematizado um processo mnemot cnico clássico no ato de produção ou mesmo de recepção de um trabalho que abra mão de uma "presenç a" real no espaço.

Sigrid Weigel problematiza a mnemotécnica clássica como exclusiva constituinte de determinadas instalações contemporâneas, marcadas pelo ordenamento dos objetos e registros (bibliotecas, arquivos e depósitos), pelo aspecto ling stico da memória e pela

apresentação de vestígios de experiências. Weigel ainda nos chama a atenção para a ambigüidade e incerteza dos signos a serem arquivados, o que faz com que tais arquivos se submetam ao trabalho da lembrança, nem sempre eficiente. Há duas operações artísticas possíveis de serem feitas com este tipo de arquivo: a figuração do *tópos* do ausente e a transgressão da figura do arquivo. Assim, há trabalhos em arte contemporânea que, mesmo utilizando a lógica arquivística, desestabilizam seu uso para "figurarem" a desmontagem, a disjunção, a ausência.

É neste sentido que Weigel problematiza a mnemotécnica clássica, pois, apontando este método como uma "*representação que funciona sem atritos*" e que pode ser "*válido ainda para o palco do retórico, para o treino do seu discurso, para as práticas da lembrança voluntária, (...) se torna problemático quando a mnemônica se torna o fundamento para uma teoria geral da memória*" (WEIGEL, no prelo. S./d, s./p.).

O usuário de um arquivo qualquer ou o seu construtor podem ser considerados viajantes especiais, cujo ponto de partida pode ser uma reminiscência, uma evocação memorialista, uma *madeleine*. No entanto, o desejável é que não seja uma viagem em que já se sabe de antemão os pontos de parada ou de chegada, os fatos pitorescos – para isso, as formas de registros sempre nos acompanham, pois não sabemos o quanto conseguiremos reter nessa viagem.

Fausto Colombo está interessado em discutir as possibilidades para a memória em uma cultura permeada pela evolução tecnológica e pela mania arquivística. Entendendo a gravação ou registro como "a memorização de um fato em um suporte por meio de uma imagem (visual, acústica, acústico-visual)" e o arquivamento como "tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema" (COLOMBO, 1991, p.18), constatamos que as operações de gravar e arquivar informações fazem parte de nosso cotidiano.

Gravar e arquivar o nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da nossa própria experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeo os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem "conservados", amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gostos dos amigos e o faturamento do último mês (COLOMBO, 1991, p.19).

Embora *Móvel da memória* tenha um eixo mnemônico clássico em sua constituição, há uma idéia "frouxa" de arquivo pelo conjunto de trabalhos realizados. Esse conjunto foi destacado de minha produção artística como um todo a partir de um critério específico, a

saber, um mesmo local de referência dentro de um eixo cronológico de apresentação. No entanto, tais trabalhos não mais existem materialmente, mas somente como memória e registros fotográficos que participam de um arquivo em papel – o portfólio, não acessível àquele espectador visitante da exposição "Conceito em ato". A audição permitiu o acesso ao "arquivo" narrado, sujeito às ambigüidades, esquecimentos, incompreensões, interpretações – experimentaram-se assim "processos que circulam em redor do topos do ausente e da visibilização (...) dos ausentes" (WEIGEL, no prelo. S./d, s./p.).

4. Memória imagem

Eclea Bosi (1987) atualiza importante debate sobre concepções distintas de memória, ocorrido na primeira metade do século passado: o conceito de memória do filósofo Henri Bergson (em *Matéria e Memória*) e o do sociólogo Maurice Halbwachs (em *A memória coletiva*).

Partindo de uma posição introspectiva, Bergson faz uma importante relação entre percepção e memória - esta seria o "lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas". (BOSI, 1987, p.9). Para Bergson, temos a *percepção pura* dos fenômenos (voltada para as ações iminentes) e a *percepção concreta e complexa*, a percepção do real imiscuído de lembranças. Seu objetivo é compreender tanto como o passado se conserva e se articula com o presente, quanto os papéis da memória e da percepção neste processo. Uma de suas conclusões é *a autonomia do passado em relação ao espírito*, pois seu modo de existência é inconsciente.

Para Bergson, o mundo das lembranças se encontra em latência, em estado potencial no inconsciente, e por isso, caberia à consciência a tarefa de "escolher" e "colher" lembranças, trazê-las à luz. Para o filósofo, o convívio do consciente com o inconsciente é uma alternância de estados tensos, pois agimos ora por meio das "memórias-hábito" (comportamentos automáticos, esforços de atenção e de gestos repetitivos), ora por meio das imagens-lembrança (ressurreições autênticas do passado, evocações, operantes no sonho e na poesia, no "reino privilegiado do espírito livre"). No dizer de Bosi:

A análise do cotidiano mostra que a relação entre essas duas formas de memória é, não raro, conflitiva. Na medida em que a vida psicológica entre na bitola dos hábitos, e move-se para a ação e para os conhecimentos úteis ao trabalho social, restaria pouca margem para o devaneio para onde flui a evocação espontânea das imagens, posta entre a vigília e o sonho. O contrário também é verdadeiro. O sonhador resiste ao enquadramento nos hábitos, que é peculiar ao homem da ação. Este, por sua vez, só relaxa os fios da tensão quando vencido pelo cansaço e pelo sono (BOSI, 1987, p.11).

Maurice Halbwachs reconhece a existência do caráter “quase onírico” da memória, seu grau de pureza, percebendo que nas imagens do sonho, “o espírito estaria mais afastado da sociedade”; mas igualmente reconhece a impraticabilidade desse estado, considerando que a memória não é só sonho, mas trabalho. Assim, o trabalho da lembrança baseia-se não num simples reviver do fato, mas numa reconstrução e recombinação com experiências atuais. Para Halbwachs, é impossível reviver o passado exatamente como foi. Por exemplo – diz ele, a releitura de um livro, à primeira vista, pareceria o “reencontro com o frescor da primeira leitura”. Mas o que ocorre é a percepção de outros pontos, outras passagens que, na primeira leitura, ficaram despercebidos e agora são “vistos”; ou então aspectos tidos como importantes da primeira visada são destituídos de importância na segunda. Assim, “não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro. O conjunto de nossas idéias atuais, principalmente sobre a sociedade, nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados na primeira vez” (BOSI, 1987, p.21)

Halbwachs relativiza o pensamento de Bérqson no que tange a “ênfase na pureza da memória”, pois pretende estudar as relações da memória com a história e com a organização de grupos sociais. Assim, desloca-se da introspecção e da subjetividade dos processos mnêmicos (perspectiva de Bergson)⁷, para “os quadros sociais da memória”, em que a memória de alguém se organiza em função de seus laços intersubjetivos: família, escola, profissão e outros. Mais: esses fatores são constitutivos da memória de alguém. Segundo Bosi, Halbwachs não se propõe a pensar nas complicações do processo mnemônico em razão das singularidades de cada indivíduo por seu modo de lembrar, como o temperamento, a vontade ou a personalidade. Caberia à linguagem o papel social mediador das diferenças nos conteúdos sonhados ou lembrados, reduzindo, unificando e aproximando os sujeitos, num “mesmo espaço histórico e cultural”.

Cruzando esses conceitos, é possível inferir que a cadeira “falante” incorporou uma linguagem mediadora das diferenças mnêmicas e perceptivas que ocorreram na singularidade de cada um que percorreu o espaço físico do MUnA. Cada qual tem suas vivências, suas imagens-lembrança ou mesmo suas memórias-hábito daquele lugar. Ao escutar minha narração, ele teve a possibilidade de construir um novo acervo de imagens, proveniente de uma espécie de “conciliação” ou combinatória de suas imagens

⁷ Bergson é conhecido, sobretudo, por estudar a duração temporal. Para ele, o tempo “dura”: não pode ser fragmentado, mantém-se tal como é. A duração do tempo pode ser sentida e vivida na vida interior, cuja experiência não é racional, mas intuitiva. Conceitos são mediações para se pensar no tempo e no mundo. No caso da memória, a cultura e a sociedade seriam “quadros condicionantes” da vida subjetiva. É como se o filósofo quisesse buscar uma memória “absoluta”, sem a mediação da matéria, do conceito, da espacialização. A matéria “seria a única fronteira que o espírito pode conhecer; ela levaria ao esquecimento”. (Cf. BOSI, Op.Cit., p. 16) Para Bérqson a matéria seria um obstáculo à memória absoluta, daí o título do livro: *Matéria e memória*.

com as minhas e das afetabilidades envolvidas, num esforço compositivo da memória com a imaginação. O conteúdo narrado possibilitou experiências intersubjetivas tramadas num diálogo singular – uma cadeira falante com um ouvinte silencioso - mas fundado no dado comum da vivência de um mesmo espaço em tempos distintos.⁸

5. Memória e Matéria: o atlas mnemosyne e o processo de criação de móvel da memória

Pensando ainda no processo de criação de *Móvel da Memória*, me ocorre uma conexão com o projeto inacabado do historiador e antropólogo Aby Warburg (1866-1929), o Atlas Mnemosyne. Este Atlas é a materialização de um método de trabalho, sua “tese” sobre o movimento das formas e do tempo histórico. Trata-se um projeto iniciado a partir de 1924, até a ocasião de sua morte. Mnemosyne consiste de 63 painéis de fundo negro, instalados de maneira elíptica na Sala de Leitura da Biblioteca Warburg. Cada painel, por sua vez, contém imagens fotográficas e outros registros de diversos tempos históricos e aparentemente desconexos, mas que procuram, em suas possíveis relações, roteirizar o trânsito histórico, geográfico e cultural de imagens, como se fosse uma “memória coletiva”.

É possível pensar no arquivo Mnemosyne como uma nave, em que tanto nós, seus usuários e contempladores, quanto Warburg e seus assistentes, fôssemos considerados viajantes que circulam em diversos tempos históricos. Trata-se de pensar aqui que esse trânsito das imagens no tempo e no espaço não ocorre em uma temporalidade do tipo linear, mas como se fosse um trânsito “convulsivo”, cabendo ao historiador a reativação de uma energia “psíquica”, de uma memória da imagem que se apresenta nos fenômenos visuais de maneira dialética. Cada qual funciona como um dado imagético à espera de ressignificação, em função de novas conexões estabelecidas pelo pesquisador-viajante.

O conceito de história de Warburg distancia-se de um viés positivista e linear dos fenômenos, os quais se encadeiam numa sucessão lógica. Por esse viés, o Renascimento, um de seus objetos de estudo, seria pensado simplesmente como a sucessão do estilo que lhe foi oposto – a Idade Média – bem como uma simples retomada da Antiguidade clássica. O historiador detém-se, ao analisar pinturas renascentistas, na sugestão de

⁸ Gaston Bachelard propõe uma comparação entre a ressonância e a repercussão na apreensão de imagens; a primeira seria o encontro do “espírito” com imagens (visuais, textuais, sonoras, etc) fornecidas pelo outro; na repercussão, a tomamos para nós, apropriamo-nos dela, como objeto de auto-expressão: “na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso”. Assim, tanto a memória voluntária quanto a involuntária constituem nossas experiências, nosso contato com os fenômenos; por isso contribuem para o constante trabalho de tradução do mundo e o trabalho dialético de ressonância/repercussão, apontado por Bachelard. Cf. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1975, p.345.

movimento das figuras, oferecida por seus cabelos e por seus panejamentos, bem como na expressão de violência em representações de determinados temas.

Warburg contrapõe-se ao predomínio do aspecto apolíneo da cultura greco-romana, admitindo que as energias dionisiacas também a constituem⁹; portanto, a inter-relação dessas forças age na formação e expressão da cultura como um todo. Formas e movimentos exagerados provenientes da Antiguidade pagã conservaram-se “disfarçados” no decorrer de toda a Idade Média, agregando aspectos de outros momentos, de outras culturas e religiões, chegando ao espírito humanista do Renascimento.

Podemos inferir que a idéia geral de movimento perpassa o pensamento warburgiano. Entendemos aqui por movimento, desde uma dialética das formas, até mesmo o seu conceito de história, passando pelo esquema de representação das figuras e por sua metodologia de investigação. Assim como o movimento sugerido das figuras, há um interesse em detectar o itinerário das transmissões do ideário/imaginário clássico no tempo. Warburg interessava-se não somente por obras de arte, mas por quaisquer outras fontes, como cartas, manuais de astrologia, mapas:

Em certo nível, Warburg era super-direcionado para as possibilidades dos novos meios e para o desejo simultâneo de comunicar o valor da arte clássica. Ele olhou de perto para os meios reprodutíveis, moventes, populares que poderiam mesmo fazer valer a sobrevivência das formas e suas energias intrínsecas. Seus objetos de estudo foram tapetes, selos, cartões postais, panfletos (...) e mesmo meios técnicos. Esta foi a razão porque ele foi lido, depois de sua morte, por etnógrafos e antropólogos, orientalistas ou filósofos mais do que por historiadores da arte¹⁰.

Nesse sentido, podemos intuir a presença da dialética caos-ordem no método warburgiano, ou um misto entre o mero colecionador – preocupado com o ato de colecionar e acumular pertences - e o arquivista, que procura ordenar essa coleção, instituindo regras mais ou menos universais de uso do acervo. No entanto, instituir regras implica adotar parâmetros normativos, fixos, para que se apreenda a noção de totalidade. Esse aspecto parece refrear o “interesse por tudo” que norteia o colecionador, pois, seguindo seu viés, sempre haverá exceções para a regra. Saxl, então assistente de

⁹ A questão é que o paradigma de Winckelmann (século XVIII) acerca da cultura clássica é de ordem apolínea, cujas formas representadas são claras, racionais, simétricas e estáticas. Esta visão do Renascimento como retomada deste paradigma conformava-se aos ideais racionais do Século das Luzes e imperou por muito tempo na epistemologia da História da Arte. Assim, o autor detecta em certas representações do Quattrocento um “pathos da forma”, ou seja, uma intensidade na expressão dos sentimentos das figuras representadas, como se essa intensidade - esse pathos - fosse a estrutura mesma das figurabilidades.

¹⁰BRUHN, Mathias. *Aby Warburg, The survival of an Idea*, in www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm.

Warburg, percebeu essa dificuldade de organização de Mnemosyne e da Biblioteca, pois o historiador/arqueólogo

sempre mudava os livros e os re-classificava de acordo com suas idéias espontâneas e suposições pessoais, porque o significado de cada livro dependia de seu contexto na biblioteca, sua vizinhança na prateleira. A este respeito, a biblioteca inteira se movia na maioria do tempo, durante sua organização em Hamburgo.¹¹

Didi-Huberman (2002. p. 453 – 507), nos esclarece da intenção de Warburg em construir uma história da arte muda, sem texto, um pensamento exclusivamente visual, por meio dos painéis. A forma elíptica de Mnemosyne seria um dos indícios do desejo de Warburg de que seu pensamento visual ou "teoria da imagem" fosse igualmente percebido como belo *per se*. Podemos, nesse sentido, pensar em Mnemosyne como uma "estratégia de exposição" de uma "teoria da imagem", e assim perceber o caráter de irredutibilidade da imagem ao texto (por mais que 'hoje' existam legendas e adendos explicativos). A redução das imagens à palavra "representa uma alternativa à alfabetização ou codificação das imagens" igualando-se a um processo de decifração, em que "o caminho da leitura dos olhos é marcado na gravura do mesmo modo que ocorre num mapa para viandantes, através do que a práxis da leitura é regulada por uma convenção; nela fixa-se uma possível interpretação."¹² Isto parece contrariar os preceitos de Cícero na normatização da arte da memória; assim, Mnemosyne é arquivo *sui generis* por figurar ausências e por ser um arquivo transgredido, em suas possibilidades de movimentação das imagens.

Estas colocações e descrições do *modus operandi* de Warburg fazem-me relacioná-las a etapas do processo de criação propriamente dito. Sigfried Weigel já nos alerta para isso, ao dizer sobre algumas características da arte contemporânea. Ela aponta que a questão da representabilidade em arte dá lugar a um enfoque processual,

uma atenção dada (...) às técnicas e aos (velhos e novos) meios da memória, não apenas aos testemunhos e vestígios do passado, como fotos e outros documentos icônicos históricos, como a escrita e as letras, mas também aos sistemas de ordenamento da memória, como as bibliotecas e arquivos, registros e depósitos. (WEIGEL, s./d., s./p)

Vê-se assim, que o método anti-hierárquico, caótico/ordenador de Aby Warburg, não interessa somente aos "antropólogos e filósofos, orientalistas e etnógrafos", mas também aos artistas. Assim como Mnemosyne se instala em um lugar (a sala de leitura da Biblioteca Warburg), cada conjunto de imagens se relaciona em um painel de fundo

¹¹ BRUHN, Matias, Op.Cit., s./p.

¹² Ibid, p. 500.

negro. A questão do lugar torna-se importante como o pano de fundo onde se dão as conexões interimagéticas. Mnemosyne parece ser a visibilização, em *tableaux*, de pensamentos para a construção de conferências, artigos ou roteiros para futuras pesquisas de Warburg. Cada painel, ou mesmo a elipse dos painéis pode ser pensada como um “plano de base” a partir do qual podem ser pinçadas unidades heterogêneas e, com as mesmas, construir unidades de sentido sempre prontas ao ato de interpretação.

Mnemosyne também parece ser um lugar de trabalho que ao mesmo tempo dá visibilidade a esse trabalho em processo. Em outros termos, Mnemosyne poderia ser considerada como a coincidência do “atelier” com a “galeria”, ou a publicização de um espaço tradicionalmente privado à visitação pública. Nesse aspecto, o projeto inacabado de Warburg converge com várias manifestações em arte contemporânea que fazem coincidir o espaço de produção com o espaço de exposição.

Penso no caderno de notas e de formas de um artista (ou sua caixa de estudos) como um “ambiente” geral, um receptáculo de idéias mais ou menos latentes e que, em função da necessidade, é revisitado pelo artista. Daquele lugar, ele pode simplesmente materializar uma idéia, mas também recombinar várias, a partir de estímulos visuais ou textuais dentro ou fora do caderno. Nesse sentido, considero o caderno de estudos como uma “Mnemosyne individual e privada”, uma ambição arquivística ao mesmo tempo mnêmica (faculdade de conservação) e anamnésica (recuperação do passado), mas ligada a uma memória coletiva (pois um sujeito não se compreende fora de uma sociedade e por isso se apropria de registros fornecidos pelo coletivo), horizonte warburgiano: em ambas, prevalece a idéia de percurso, em que o *“quadro geral que emerge [dele] é (...) o de uma memória constituída mediante a tradução das lembranças em signos, espacialização da colocação, acesso visto como viagem heterodirigida”*.¹³

Aos meios eletrônicos ou outros meios exteriores de geração e conservação de dados, é atribuída a função de serem “nossa memória”, pois contamos pouco com os testemunhos de pessoas próximas. Algo similar ocorre nos processos de criação, em que há o imbricamento de duas tendências: o documento de processo (os esboços, cadernos de estudos e outras maneiras de registros de idéias) procura espacializar a sucessão de *insights* e acasos na ideação de um trabalho. Os documentos de processo acabam por nos proteger, porque desconfiamos de nossa memória. Nesse processo, esquecemos e lembramos continuamente, como se a memória e o esquecimento construíssem um “tecido”: o objeto de arte.

¹³ COLOMBO, Fausto. Op. Cit, p.108.

Em relação *Móvel da memória* - embora em meus cadernos de estudo não esteja presente nenhuma idéia similar ao objeto realizado – posso pensar no portfólio que contém imagens fotográficas dos trabalhos que já habitaram o MUnA como caderno-arquivo de signos-lembrança, a minha Mnemosyne particular.

Considerações finais

Diante destas considerações, é possível inferir sobre a importância da memória como construtora de “identidade”, bem como pensar na citação de Douglas Huebler, mencionada no início deste texto. Ao dizer de sua intenção em apenas indicar a existência das coisas em função do excesso de objetos no mundo, a escolha de Huebler pelos objetos mencionados poderia passar por um processo de ressonância/repercussão. Quando assumo para mim este mesmo desejo na construção de uma cadeira “falante”, não só me aproprio do pensamento de Huebler quanto me aproprio de um conjunto de imagens produzidas por mim mesma, em outros tempos. Faço a ressonância. Aproprio-me de minha memória e de minha Mnemosyne particular para a construção de um objeto que conta de suas peripécias no tempo, que dá vazão a um outro regime existencial para minhas imagens-lembrança e para meu portfólio.

Posso ainda pensar em mim mesma, ou em minha auto-imagem como amálgama de referências provenientes das várias alteridades que me permeiam. Acrescento a esse aspecto a importância do que apontam Halbwachs e Bérghson - na voz de Eclea Bosi - para pensar meus desejos de cunho auto-representacional e nas dicotomias “em jogo” nesses desejos: o eu e o nós, a memória e o esquecimento - ou mesmo, muito sutilmente, o quando falar e quando calar. Assim, de que modo a memória deve operar em um trabalho desta natureza: como evocação (Bérghson) ou como construção (Halbwachs)? Eles são compossíveis? William Stern¹⁴ dá uma resposta “plástica” para a questão.

A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar. (...) A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo. (grifo meu).

A forma elíptica de Mnemosyne instiga-me a criar circularidades – um tipo de mobilidade - com o título do objeto artístico construído. *"Móvel da memória: estratégia de*

¹⁴ STERN, William apud BOSI, Eclea, Op. Cit, p.28-9.

exposição" não poderia ser "*Estratégia de exposição móvel da memória*"? Alterando-se o seu título, parece que o objeto tem mais chance de se adequar aos exemplos citados por Weigel de manifestações contemporâneas que problematizam os mecanismos mnemônicos clássicos, os quais parecem não levar em consideração a atuação do inconsciente e do esquecimento na formação da memória subjetiva. A "*Memória como estratégia de exposição do móvel*" também é uma alternativa nessa circularidade, em que se sobressai a potência da memória como construtora de uma figurabilidade móvel, do móvel.

Em todas as possibilidades de chamada, os três eixos de raciocínio: o móvel, a memória, a estratégia de exposição, são elementos cambiáveis entre si e incluem, em seus significados particulares, a idéia de movimento. Nelas, no entanto, fica obscura a idéia de que há outra exposição a ser "vista", para além da materialidade do móvel. Essa idéia é fundamental no processo de formação de imagens imaginadas, pois ali só a escuta abrirá um outro "pensamento visual".

Paul Claudel assim escreve:

Violaine (cega) - ouço...
Mara – o que ouves?
Violaine – as coisas existirem comigo.¹⁵

Bachelard nos chama a atenção para a voz, que mesmo frágil e efêmera, "*pode testemunhar as mais fortes realidades*".¹⁶ Mas escutar, tanto a voz interior, quanto a voz que narra minhas memórias, pressupõe ao espectador-ouvinte parar, sentar e predispor-se à escuta, sem falar. Como conjugar o movimento das imagens lembradas, narradas e imaginadas e a estaticidade do corpo em "*móvel da memória*" e no processo de criação? Torna-se necessário parar para perceber o movimento interno de um trabalho de arte, de uma imagem evocada. Parar para reconstruir migrações das imagens, pessoais e coletivas. Parar para interpretar o movimento, como quando se descobre um segredo dentro de um cofre: nele, "*estão coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente e o futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial.*"¹⁷

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os Pensadores)

¹⁵ CLAUDEL, Paul apud BACHELARD, Gaston, Op. Cit., p.225.

¹⁶ BACHELARD, Gaston, Op. Cit., p.226.

¹⁷ Ibid, p.164.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates: 243)

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Le montage Mnemosyne: tableaux, fusées, détails, intervalles". In: _____. **L'Image survivante**: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. p.453 - 507

LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p.15-34.

LASCAULT, Gilbert. "O caos e a ordem na pintura contemporânea". **Porto Arte**, Porto Alegre, v.7, nº13, nov. 1996.

REY, Sandra. "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p. 123-40

SMITH, Roberta. "Arte conceitual". In: STANGOS, Nikos (org.) **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. P.182-92

WEIGEL, Sigrid. "Arte da Memória – Memória da Arte. Entre o arquivo e o Atlas de Imagens, entre a alfabetização e o vestígio". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **A Memória da Arte – a Arte da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, no prelo.

Referências Eletrônicas

BRUHN, Mathias. "Aby Warburg (1866-1929): The survival of an Idea". In: www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm. Acessado em 01.05.2006
www.sas.ac.uk/warburg/photos/photos_index.htm. Acessado em 16/05/2006
SCARSO, Davi de. "Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung." In: www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso/. Acessado em 30/04/2006.
<http://www.homepage.mac.com/cparada/GML/Mnemosyne.html>. Acessado em 30/09/2008.