

Desejo/desenho: trocas poéticas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Raquel Sampaio Alberti

Desejo/desenho: trocas poéticas

**Porto Alegre
2012**

Raquel Sampaio Alberti

Desejo/desenho: trocas poéticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Amelia Bulhões

Porto Alegre

2012

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores que fizeram parte de minha trajetória no mestrado.

Agradeço à professora Maria Amelia Bulhões, por ter conduzido as orientações com tanta propriedade, disponibilidade e generosidade.

Ao professor Flávio Gonçalves pelo apoio e pelas conversas, sempre de grande contribuição, e pela disponibilidade em participar da qualificação e, agora, da banca final. Agradeço também à colaboração do professor Paulo Silveira na qualificação, e das professoras Leila Danziger e Maristela Salvatori, agora na banca final.

Às amigas e parceiras Paula Langie Araújo (cujo incentivo e compreensão foram fundamentais), e Juliana Bassani, que me ensinam a explorar as dúvidas. À Mariana Wertheimer, pelo carinho e pelo exemplo. Aos queridos Fernanda Barroso, Giovana Vazatta, Rodrigo Chaves e Thiago Martini, minha “rede de segurança” para todos os vôos. À Maria Helena Bernardes e à Ana Flávia Baldisserotto pela ajuda preciosa e por todas as trocas. Aos que participaram desse projeto, carinhosamente compartilhando seus desejos.

Aos meus pais e, especialmente, a minha irmã Sarah pelo apoio incondicional.

Resumo/Abstract

A presente pesquisa foi elaborada a partir de um projeto prático, realizado no período entre 2010 e 2012. Desse modo, a reflexão que segue foi desenvolvida a partir dos procedimentos de trabalho, procurando identificar as recorrências, as referências, as escolhas, e suas conseqüentes implicações conceituais. O objeto de pesquisa compreende a troca de desejos por desenhos, feita através da internet e usando as redes sociais. Buscou-se aprofundar os importantes aspectos relacionais presentes nessa dinâmica, bem como aqueles relativos ao meio em que as trocas foram realizadas. A instauração e a articulação de três coleções distintas objetivou organizar os documentos de trabalho e as questões que concernem a apropriação, refletindo sobre como essas práticas se articulam e contribuem para a ampliação das possibilidades do trabalho criativo.

Palavras-chave: desenho, desejo, redes sociais, coleções.

The herein presented research was elaborated based upon the practical work executed between the years of 2010 and 2012. The following reflection was developed from work procedures, trying to identify the recurrences, the references, the choices and its resulting conceptual implications. The object of research includes the exchange of desires for drawings, made through the internet and social networks. It searched to deepen the important relational aspects present in this dynamic, as well as aspects relating to the environment in which exchanges were made. The establishment and articulation of three distinct collections aimed to organize the working documents and the issues that concern appropriation, reflecting on how these practices work together and contribute to the expansion of creative possibilities.

Key words: drawing, desire, social networks, collections.

Lista de figuras

- Fig. 1 – Sophie Calle: “The Blind”, 1986. p. 16
- Fig. 2 – Ruth Souza: “Made-up memories corp – Ganhar um troféu de campeão”, 2009. p. 20
- Fig. 3 – Raquel Alberti: página do projeto no *Facebook*. p. 21
- Fig. 4 – Christine Hill: “Volksboutique”, 2009. p. 22
- Fig. 5 – Miranda July: “It chooses you”, 2011. p. 24
- Fig. 6 – Raquel Alberti, 2012. p. 27
- Fig. 7 – Miranda July e Harrell Fletcher: “Learning to love you more”, 2005. p. 32
- Fig. 8 – Vista geral da exposição: “The Generational: Younger than Jesus”, 2009. p. 34
- Fig. 9 – Vito Acconci, 1971. p. 41
- Fig. 10 – Chitra Ganesh e Ghani Mariam: instalação do “Index of Disappeared”, 2007. p. 42
- Fig. 11 – Douglas Huebler: “Variable Piece #70 (In Process) Global”, 1971. p. 43
- Fig. 12 – Raquel Alberti: lista dos desejos. p. 47
- Fig. 13 – Raquel Alberti: *site Flavors*. p. 50
- Fig. 14 – Raquel Alberti: coleção de imagens-referência, vista no *software Bridge*. p. 51
- Fig. 15 – Raquel Alberti: documentos de trabalho. p. 55
- Fig. 16 – Raquel Alberti: coleção de diários e cadernos de notas, 1990-2002. p. 57
- Fig. 17 – Mabe Bethônico: “O Colecionador”, 1996-2006. p. 58
- Fig. 18 – Gerhard Richter: “Atlas”, sheet 7 e sheet 60. p. 60
- Fig. 19 – Raquel Alberti: desenhos da terceira coleção, 2010. p. 63 e 64
- Fig. 20 – Raquel Alberti: desenhos/exercícios, 2010. p. 65
- Fig. 21 – Raquel Alberti: desenhos/exercícios, 2010. p. 66
- Fig. 22 – Raquel Alberti: desenhos/exercícios, 2010. p. 67
- Fig. 23 – Raquel Alberti: desenhos da terceira coleção, 2011. p. 69 a 72
- Fig. 24 – Raquel Alberti: lista de desenhos. p. 76
- Fig. 25 – Antonio Vega Macotela: “Time divisa”, 2006-2010. p. 77
- Fig. 26 – Joseph Nicéphore Niépce: reprodução de “View from the Window at Le Grás”,

impressão em prata e aquarela, 1952. p. 81

Fig. 27 – Rosangela Rennó: série “Vulgo”, 1998. p. 83

Fig. 28 – Mel Bochner: “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art”, 1966. p. 84

Fig. 29 – Sigmar Polke: “Kopf Lee Harvey Oswald, physiognomische Variationen”, 1992. p. 85

Fig. 30 – Robert Rauschenberg: “Brace”, 1962. p. 86

Fig. 31 – Robert Rauschenberg: “Estate”, 1962. p. 86

Fig. 32 – Raquel Alberti: “Colcha de retalhos”, 2006. p. 88

Fig. 33 – Sigmar Polke: “The Fastest Gun in the West”, 2002. p. 89

Fig. 34 – Raquel Alberti: Projeto de Graduação no Instituto de Artes - UFRGS, 2004. p. 90

Fig. 35 – Raquel Alberti: Série de desenhos final, 2012. p. 92 e 93

Fig. 36 – Richard Prince: “Nurse Barclays Dilemma”, 2002. p. 94

Fig. 37 – Miltos Manetas: “Internet Paintings (Off)”, 2002. p. 95

Sumário

Introdução | 9

1. Espaços de trocas | 13

1.1. Desenhos sob demanda | 15

1.2. Interstícios | 20

1.3. Utopias de proximidade | 25

1.4. As redes sociais virtuais e os projetos colaborativos | 31

2. Três coleções | 38

2.1. A coleção dos desejos | 40

2.2. A coleção de imagens-referência | 48

2.3. A coleção de desenhos | 61

3. Desenhos sob desejo | 73

3.1. Desejo de imagens, desejo de reencontro | 75

3.2. Desenhos e fotografia | 80

3.3. Desenhos e internet | 94

Considerações finais | 98

Referências bibliográficas | 103

Anexos | 109

Introdução

Essa pesquisa procurou acompanhar o desenvolvimento de minha produção em arte dentro de um projeto específico, durante os dois anos do período do mestrado. Na dinâmica da proposta, a construção da reflexão teórica foi realizada totalmente imbricada com as atividades criativas, a fim de que texto e prática artística se construíssem juntos, um alimentando o outro.

O desenho e suas possibilidades como linguagem sempre foram foco da minha produção artística e, ao retomar elementos do meu processo de trabalho nessa pesquisa, sobre três aspectos que considero primordiais. Primeiro, evidenciar os procedimentos e recursos adotados, uma vez que acredito que a metodologia escolhida para instauração do projeto seja determinante de vários aspectos que surgiram em seu desenvolvimento. Segundo, explorar o desejo de compartilhar, principalmente inscrito nas redes sociais, já que tanto minha postura quanto a das pessoas que participam desses trabalhos é movida por essa vontade e ela é fundamental para que o trabalho aconteça. Terceiro, refletir sobre as questões que cercam o desenho enquanto desígnio, enquanto forma de pensar a construção de novas imagens.

Atualmente, há uma mudança em como se dão os contatos interpessoais por conta das redes sociais e das tecnologias mais rápidas de comunicação (mensagens instantâneas, como os SMS, ou o MSN). Essas redes recuperam as antigas práticas das redes de convívio (do tipo que se tinha com os vizinhos antigamente), atualizando-as, e permitindo que o processo de pensamento possa ser compartilhado também, e mesmo construído em conjunto. Steven

Pinker (BROCKMAN, 2011) aponta que, diferentemente do que se tem dito sobre a internet estar mudando a maneira como pensamos, em verdade a própria internet está mudando para se adaptar cada vez mais à nossa forma de pensar. A internet é um espaço essencialmente de representação e assim, cada vez mais, vemos os esforços para que as interfaces pareçam mais naturais, para que simulem melhor os espaços de convívio reais.

Esses novos espaços de socialização fazem com que, para muitos artistas, o ambiente virtual e, principalmente, as redes sociais, sejam um campo bastante interessante a ser explorado, já que estendem a obra para muito além do objeto, abrangendo uma ampla rede de relações. Uma vez que as relações diretas, face a face, ficam menos frequentes e as mídias sociais ampliam cada vez mais seus domínios, pode caber à arte o papel da “construção deliberada de tais encontros (revertendo jogos de linguagem, produzindo dobras), que de modo natural não ocorreriam” (BASBAUM, 2008, p.37).

Assim, para melhor entendimento de como se configura essa pesquisa, a reflexão que segue foi dividida em três capítulos. No primeiro, são tratadas as questões de mediação que ocorrem no trabalho em decorrência da instauração de um modelo profissional de outra área, assim como as relações entre o *design* e a arte. Além disso, busca-se pensar sobre projetos artísticos que reatam laços do convívio social e como se dão esses projetos colaborativos dentro do ambiente virtual.

Alguns autores colaboraram para a construção da reflexão nesse momento. Em especial, a teoria de Nicolas Bourriaud a respeito do que o autor nomeia *arte relacional* foi ponto de partida para problematizar as questões concernentes à esfera das relações humanas em sua representação dentro de projetos artísticos. Ao pensamento de Bourriaud pude contrapor as ideias de outros autores, como Claire Bishop e Jacques Rancière. Soma-se a eles a teoria de Zigmunt Bauman, autor que possibilitou aprofundar a reflexão acerca da situação do sujeito contemporâneo e sua presença no ambiente da internet.

No segundo capítulo, a reflexão debruça-se sobre os processos de trabalho, e a questão das coleções recebe atenção primordial. Todo o material envolvido nessa pesquisa é pensado

como três coleções distintas: primeiro, a *coleção dos desejos*, segundo, a *coleção de imagens-referência*, terceiro, a *coleção de desenhos*. Elas são abordadas, para maior aprofundamento, sob a ótica das listas, dos documentos de trabalho, e dos procedimentos de arquivamento. Também apresentam-se reflexões sobre imaginário e a importância das imagens no cenário contemporâneo, especialmente em relação à construção dos desenhos.

Algumas especificidades da internet se estendem também à natureza das coleções que construí durante o projeto. Na internet, a multiplicidade de linguagens é inerente ao meio – e isso se reflete nos materiais que colecionei. Nas coleções, há imagens digitais encontradas na internet das quais me aproprio, há imagens obtidas por mim, por processos digitais e analógicos, e há imagens fotográficas de objetos reais, encontrados ao longo da execução deste trabalho. No conjunto total há uma parte composta por textos, e outra por desenhos. Em função desses agrupamentos, na instância final do trabalho, tenho um resultado expositivo e também sua apresentação dentro do ambiente virtual.

O ato de colecionar despoja o objeto de todas as suas funções de consumo e isola-o de toda relação de propriedade, deslocando-o para um espaço atemporal, que é constituído ao mesmo tempo de sua relação com a memória de um passado e com um futuro, uma projeção de uma nova ordem que ele deseja configurar. Assim, a coleção segue um princípio de montagem, unindo fragmentos em uma nova configuração da experiência. Penso que a instauração de diferentes coleções tornou-se uma ferramenta bastante válida no aprofundamento e ampliação de meus procedimentos de trabalho.

Para aprofundar a reflexão sobre a questão das coleções, autores como Walter Benjamin e Umberto Eco foram primordiais. A questão dos documentos de trabalho, conforme os propõe Flávio Gonçalves, também foi de grande importância para a construção do pensamento nessa instância, assim como foi enriquecedor um olhar mais atento para os trabalhos de artistas como Mabe Bethônico e Gerhard Richter.

O desenho é uma questão persistente em minha prática, e interessa-me também investigar como ele determina o pensamento e a construção dos trabalhos. A partir da

articulação de uma série de desejos e dos desenhos feitos em resposta a eles, somados à documentação do processo de trabalho, busquei entender como esses elementos se relacionam e são determinantes na construção do trabalho prático que é produto dessa pesquisa. Qualquer imagem (que percebemos em nossas retinas) é o registro da apresentação de algo que irá desaparecer (BERGER, 1993, p.148) e, assim, *reconhecer* é parte fundamental de qualquer construção mental. O desenho desafia o desaparecimento, porque ele não é apenas uma forma de registro, como a fotografia, ou de recordação, como pode ser um objeto, por exemplo. O desenho, enquanto construção mental, é um momento de reencontro.

Dessa forma, no terceiro capítulo, são tratadas as relações entre desejo e desenho, e entre desejo e memória. São abordados os processos de apropriação na fotografia e as possibilidades de reprodução que as técnicas de impressão proporcionam. Nesse capítulo, a reflexão volta-se para as novas imagens que fazem parte do conjunto de desenhos que será entregue aos colaboradores nessa etapa de conclusão do projeto.

Nesse momento da pesquisa, as questões acerca do imaginário contemporâneo fizeram-se importantes e busquei aprofundar a reflexão a respeito das relações entre desenho e desejo sendo, para tanto, bastante importante o pensamento de Michel Maffesoli, de Gilles Deleuze e de Maria Rita Kehl. Além disso, o olhar sobre os trabalhos de Antonio Vega Macotela, de Robert Rauschenberg e de Sigmar Polke também auxiliou a construir uma fundamentação mais sólida para refletir sobre meu trabalho prático.

Por fim, concluindo essa reflexão, ainda que o projeto não se encerre, é empreendida uma avaliação dessa trajetória. Pensar nas possibilidades poéticas proporcionadas por um processo criativo que se funda em um sistema de trocas trouxe à tona descobertas e apontou outros possíveis caminhos, com o surgimento de novos desafios, assim como de novas motivações de trabalho.

1. Espaços de trocas

Há alguns anos venho participando de uma ação dos Correios que acontece a cada Natal, na qual é proposto ao participante *adotar* as cartas que as crianças de famílias de baixa renda mandam para o Papai Noel e comprar os presentes, que são entregues pela instituição responsável pela ação. Sempre escolhi as cartas que vêm com desenhos. Normalmente são as das crianças mais novas, que não sabem escrever muito bem e que, imagino, precisam do desenho para expressar melhor seus desejos.

Eu sempre gostei de desenhos feitos por crianças. Acho que eles têm uma despreocupação muito interessante. Quando as crianças desenhavam, elas não pensavam em estilo, não têm a vontade de desenvolver uma *linguagem própria* (no sentido de estabelecer uma autoria); elas o fazem para se relacionar com o mundo.

Estava envolvida com essa ação no Natal de 2009, quando decidimos, eu e um grupo de amigos, pegar muitas cartas e distribuir a outros amigos que também quisessem ajudar. Em uma das cartas, um menino pedia, entre outras coisas, uma bicicleta. Uma amiga leu a carta e comentou que iria mandar um desenho de uma bicicleta pra ele, já que era um presente muito caro e que ela não poderia comprar. Imediatamente todos se manifestaram contra, apontando que seria crueldade dar um desenho no lugar de um presente que, imaginamos, era um grande objeto de desejo desse menino. Mas isso me fez questionar: obviamente nessa situação não poderíamos enviar um desenho no lugar do objeto, mas, em outras situações, um desenho não poderia realizar um desejo?

No final do ano de 2009, eu estava preocupada em retomar meu trabalho como pessoal. Estava produzindo com outras duas artistas um trabalho coletivo, mas não estava satisfeita; queria retomar o meu trabalho individual. Pensei muito sobre o que eu tinha vontade de fazer e sobre as coisas que já tinha feito. Adotei um bloco de anotações para ficar na minha mesa no escritório de *design* onde estava trabalhando, no qual registrava tudo que me vinha à mente, todas as ideias para retomar antigos projetos ou começar novos.

Percebi que, independentemente do que eu já houvesse produzido ou tivesse vontade de desenvolver, o desenho era meu grande ponto de interesse. Sempre desenhei bastante, inclusive como forma de gerar ideias para o meu trabalho como *designer*, mas esse hábito foi ficando de lado com o tempo. Comecei a questionar de que forma podia criar mecanismos para trazer de volta o hábito, entendendo que talvez no início eu tivesse que me comprometer com alguma coisa seriamente até conseguir retomar um ritmo de rotina.

Nesse sentido, esta pesquisa começou a partir de uma proposição de um exercício de desenho (ou o que eu pensava que seria só um exercício na época): enviei um *email* (bastante informal) a todas as pessoas do meu *mailing* pedindo que me dissessem o que queriam ganhar no Natal, e prometendo um desenho correspondente ao desejo revelado. Com receio de que meus amigos não topassem a *brincadeira*, decidi publicar também minha proposta no *Facebook*, no *Orkut*, no *Twitter*, e em um *blog* que eu mantinha na época.

Rapidamente, e para minha surpresa, recebi mais de quarenta respostas. E cada uma delas veio com a descrição do desejo feita de uma maneira diferente. Houve os que simplesmente pediram um objeto, e os que pediram um objeto e mandaram junto uma fotografia de referência. Houve os que me contaram algum aspecto sobre sua vida, coisas que eu não sabia, e que se relacionava com seu pedido. Houve os que justificaram as razões para querer determinado objeto, e houve os que pediram uma determinada situação, sem muitas explicações. De qualquer forma, todos que responderam demonstraram engajamento no projeto, o que entendi como uma grande vontade de ver seus desejos materializados – e que me fez repensar as implicações dos questionamentos acerca do desejo, e como isso se

relaciona com o desenho dentro do sistema em que foi proposto o trabalho.

1.1. Desenhos sob demanda

“— Por favor... desenha-me um carneiro...

Quando o mistério é muito impressionante, a gente não ousa desobedecer. Por mais absurdo que aquilo me parecesse a mil milhas de todos os lugares habitados e em perigo de morte, tirei do bolso uma folha de papel e uma caneta. Mas lembrei-me, então, que eu havia estudado apenas geografia, história, cálculo e gramática, e disse ao garoto (com um pouco de mau humor) que eu não sabia desenhar. Respondeu-me:

Não tem importância. Desenha-me um carneiro.”

Antoine de Saint-Exupéry (1973)

No primeiro momento, fui movida pela curiosidade em saber quais eram os desejos das pessoas; queria conhecer o que elas gostariam de ter. E minha intenção era somente dar uma forma visual para essas coisas. Não conseguia pensar no trabalho para muito além disso, ainda que soubesse (mesmo sem muita reflexão) que qualquer coisa feita por mim não seria capaz de realizar plenamente o desejo de ninguém – e que talvez as razões para tanto fossem bastante importantes.

Eu tinha em mente a imagem do personagem de “O Pequeno Príncipe” pedindo ao aviador que lhe desenhasse um carneiro. Aos poucos, o Príncipe vai revelando que não queria simplesmente um carneiro qualquer, mas que este teria que ser pequeno, para que pudesse ser possível alimentá-lo e transportá-lo para o seu planeta, que era outro – e os desenhos que vão sendo feitos não alcançam sua expectativa. Sentia-me como alguém a quem as pessoas estivessem recorrendo para, de alguma forma, materializar um desejo – só que, na verdade, esse desejo era composto de muitas outras coisas que não ficavam assim tão explícitas na sua forma escrita.

No trabalho chamado “The Blind”, a artista francesa Sophie Calle pergunta a pessoas cegas de nascença “qual é a sua imagem de beleza”. As respostas variam de coisas simples como “Verde é bonito. Cada vez que eu gosto de algo, me dizem que é verde. A grama é verde, árvores, folhas, natureza também... Gosto de me vestir de verde”, a respostas como “Eu não preciso de imagens belas no meu cérebro... já que não posso apreciar a beleza, eu sempre fugi dela”. Nesse trabalho, Calle justapõe fotografias preto e branco das pessoas que deram seus depoimentos aos textos do que foi dito por elas e, também, a fotografias coloridas de como ela interpreta essas respostas.

Vejo nesse trabalho de Calle bastantes pontos de contato com a primeira intenção em relação a minha proposta. “The Blind” tensiona as noções objetivas de beleza, e permite que os significados dessas possam ser construídos através das múltiplas leituras que podem ser feitas pelo espectador. Nesse trabalho, Sophie Calle usa a fotografia para dar forma às respostas, enquanto no meu, faço uso do desenho; e a pergunta que ela faz é sobre beleza,



Sophie Calle: “The Blind”, 1986.

enquanto eu questiono sobre o desejo. Mas o diálogo entre as respostas das pessoas e o resultado formal do trabalho, em ambas as propostas, tem seu ponto de tensão justamente na impossibilidade da realização de uma visualidade *objetiva*.

Para Foucault, falando sobre a fotografia, o desejo de retratar, representar ou simular “é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade

de fazer com que algo se torne efetivamente presente” (2001, p.209). A imagem, segundo ele, é sempre portadora de outras imagens, de uma complexidade entre o visível e o invisível que está para além da representação das coisas.

Em “The Blind”, Calle mostra um pouco do mundo da pessoa cega e nos pergunta como nos identificamos com a resposta dada por ela, bem como com a sua interpretação dessa resposta, e cria uma circulação de discursos postos em relação para estabelecer uma rede de significações. Nesse caso, as imagens não são da ordem da representação somente; são, sim, dispositivos para acionar esse diálogo. E, nesse ponto, podemos pensar nas questões de *mediação* realizadas no interior da obra de Calle – questões que são fundamentais no meu trabalho.

Percebi que, na tentativa de iniciar um projeto que me colocasse em uma situação de compromisso com outras pessoas, ao pedir que elas me dissessem o que queriam que eu desenhasse, estava, na verdade, emulando um processo que é próprio do trabalho do *designer*. Minha primeira formação (antes das Artes Visuais) foi em Comunicação Social, especificamente em Publicidade e Propaganda, e atuo há mais de dez anos como *designer* gráfico. Há muitas práticas nessa profissão que não podem ser esquecidas e, em verdade, penso que podem ser aproveitadas também para meu trabalho artístico, porque constituem boas ferramentas, principalmente em se tratando das metodologias usadas para resolver as demandas de trabalho¹.

O *designer* recebe um cliente que lhe procura com uma solicitação específica, que inclui limitações e uma expectativa de resultado. Na relação do *designer* com tais expectativas, o uso das tecnologias, por mais facilitadoras que essas sejam, é encarado (ou deve ser) simplesmente como ferramenta, já que o foco do trabalho é sempre atuar como um mediador em um processo de comunicação.

¹ Segundo Paul Rand, no artigo “Politics of Design”, de 1981, o design é “a problem-solving activity” (COLES, 2007, p. 34).

Conforme Flávio Cauduro:

Segundo Peirce, podemos então dizer que usuários de DTP [*desktop publishing*] estão sempre atuando como interpretantes profissionais ou circunstanciais de representações (signos gerados por autores) para seus objetos ausentes (as audiências imaginadas como receptoras das mensagens) (1999, p.257).

O *designer*, em sua função original, tem um compromisso com a audiência, que é o de estabelecer uma boa comunicação. Ele recebe um texto de um autor e precisa encontrar a melhor forma de expressá-lo, o que exige estabelecer um diálogo constante entre “tanto as fontes das mensagens que desenha quanto com possíveis representantes da audiência, buscando identificar a melhor forma para realizar os desejos e expectativas de ambas as partes” (ibidem, p.259). Nesse sentido, o *designer* atua como um mediador, uma ponte entre um autor da mensagem e seu destinatário, transpondo a mensagem originalmente de uma certa natureza para um resultado final que assume outro caráter formal. E em se falando de mensagens publicitárias, podemos pensar no *designer* como uma espécie de realizador de um desejo, que é a resposta à solicitação do cliente, mas sua criação tende, ainda, a despertar desejo também em quem recebe a mensagem.

Ao assumir a função de *designer*, aceita-se automaticamente a posição de um intermediário, um intérprete, para certa audiência, de um conteúdo previamente desenvolvido por um autor. Mas esta posição vai ser sempre subjetiva, vai sempre introduzir uma participação pessoal do próprio *designer* na comunicação efetuada, já que a ação criativa está sempre amparada nos repertórios pessoais daquele que a desenvolve.

Assim, posso fazer uma aproximação do trabalho “The Blind”, de Sophie Calle, com o meu no sentido de que ambos, por conta dessa subjetividade intrínseca ao processo de mediação que é executado, problematizam a relação entre os conteúdos recebidos dos “clientes” e a visualidade que dão a esses textos. Diferentemente do que acontece

em um processo de comunicação “ideal”, esses trabalhos não buscam ter a visualidade esperada pela audiência, e sim uma forma que questione justamente o que se imagina que seja o esperado. Assim, agimos (tanto eu, quanto Sophie Calle) como mediadoras, mas, enquanto artistas, produzimos um “ruído” dentro desse processo.

A origem da palavra *design* está no latim *signum*, ou “signo”; logo, seria algo como “de-sinar”. Segundo Vilém Flusser, no artigo “Sobre a palavra design” (1993), enquanto substantivo na língua inglesa, *design* significa “proposta”, “plano”, “intenção”, “meta”, “forma”. Enquanto verbo, “tramar algo”, “simular”, “projetar”, “esquematizar”, “configurar”. Segundo o autor, a palavra *design* “ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O *designer* é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas” (FLUSSER, 1993, p.181). Outras palavras que figurariam nesse contexto seriam “mecânica”, “máquina” e “técnica”. Essa última tem raiz no grego *techné*, que significa “arte”, e cujo equivalente em latim seria *ars*.

Flusser usa a etimologia da palavra para fazer uma aproximação entre o *design* e as áreas que o contornam e que, segundo ele, desde o Renascimento sofrem uma grave separação. “A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado o ramo científico, quantificável, “duro”, e por outro lado, o ramo estético, qualificador, “brando” (FLUSSER, 1993, p.182). Então a palavra *design* seria uma espécie de ponte entre esses dois lados, o que só é possível porque ela exprimiria essa conexão entre arte e técnica, porque ela seria o lugar onde essas coisas caminham juntas e com mesmo peso e, assim, representaria uma nova forma de cultura.

Ainda que se considere o pensamento de Flusser um tanto quanto utópico, é interessante notar que os praticantes da disciplina *design* sabem de seu “caráter de astúcias” e fazem uso disso na resolução de problemas de comunicação (penso eu aqui no *design* gráfico, que é a minha área de atuação). Citando o exemplo de uma alavanca, Flusser afirma que esse é o tipo de *design* que está na base de toda cultura: “enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial e construir uma máquina onde surja um deus que somos nós

mesmos” (FLUSSER, 1993, p.183). Mas isso não seria também o que faz a arte, quando instaura uma relação entre um objeto estético criado por um artista e o público, criando um novo espaço relacional?

Segundo Flusser, “o design que está por trás de toda cultura consiste em, com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres” (FLUSSER, 1993, p.183).

1.2. Interstícios

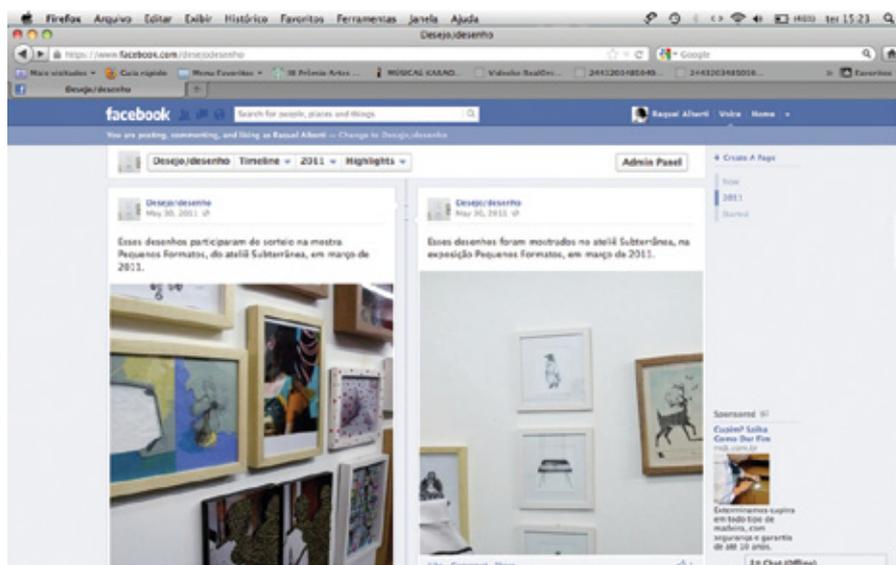
Nicolas Bourriaud chama de “realismo operatório” a oscilação entre “a contemplação e o uso”, a ambiguidade entre a função utilitária e a função estética dos objetos apresentados que se instaura quando o artista recria em seu trabalho modelos socioprofissionais e métodos de produção (2009, p.49). Esse uso de um modelo de prática profissional e o seu universo relacional como dispositivo de uma produção artística está presente em trabalhos como “Made-up memories corp.” (<http://madeupmemoriescorp.com>), da artista Ruth Sousa. Apresentado na web como um site de serviços ao qual as pessoas podem submeter solicitações de memórias



Ruth Sousa: “Made-up memories corp - Ganhar um troféu de campeão” (2009) e site.

que elas gostariam de obter, o trabalho propõe a fabricação de lembranças inventadas através de registros fotográficos, devidamente certificados como “registros fiéis dos fatos imaginários que representam”. Mais do que guardar um passado, vivido ou não, a fotografia aqui está a serviço da realização do impossível, e a artista se coloca como intermediária nesse processo, como o agente realizador dentro desse universo relacional regido pela ideia de cliente, encomenda e projeto.

Mesmo tendo uma página no *Facebook* por meio da qual, teoricamente, as pessoas podem entrar em contato comigo e fazer seus pedidos, não chego a instaurar um “*site de serviços*” como o *site* de Ruth Sousa se propõe a ser. Mas no momento que utilizo os *emails* e as redes sociais (que são essencialmente sistemas de comunicação, assim como são os Correios) estou criando um espaço de interações, um *lugar* em que se tem acesso ao projeto. Além disso, quando propus dar um desenho para cada desejo, estabeleci um sistema de trocas, em que se pode pensar em quem envia seu desejo como um cliente, o desejo em si como a

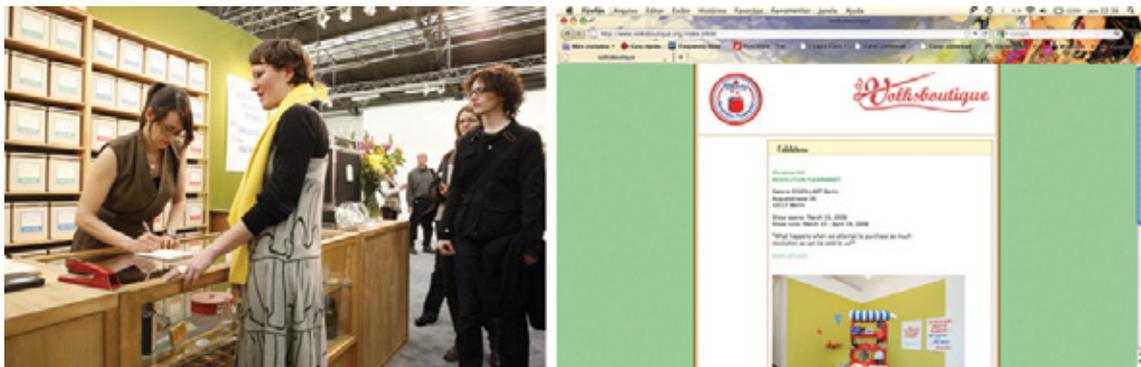


Página no *Facebook* que registra alguns momentos do projeto e onde são feitas as entregas dos desenhos.

encomenda, e o desenho como o produto final. Penso que a reconstrução da minha prática profissional dentro de uma proposta de arte faz com que, de alguma forma, se resignifique todo o âmbito relacional envolvido nessa prática.

Trabalhos como o de Christine Hill, que, “movidada pela angústia gerada pelo sentimento de inutilidade” (BOURRIAUD, 1999, p.51), em situações diversas executa tarefas como engraxar sapatos, ser caixa em um supermercado ou fazer massagens, tornam essas tarefas executadas paralelamente ao sistema econômico real uma forma de reconstruir o espaço das relações. Para Nicolas Bourriaud, para além do caráter comercial e do valor semântico, esse tipo de obra de arte representa um “interstício social”.

O autor vai chamar de “interstício social” os espaços de relações humanas que, mesmo inseridos de maneira mais ou menos harmoniosa no sistema global, sugerem outras possibilidades de troca além das habituais. “O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam a lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.” (BOURRIAUD, 2009, p.22). Os trabalhos de arte contemporânea que atuam no campo do comércio e das representações criam esses espaços livres, que sugerem outros tipos de trocas e geram relações com um ritmo diferente do que os que acontecem na vida cotidiana.



Christine Hill: “Volksboutique” – Armory Show, 2009, e site.

Nas produções artísticas que instauram esses interstícios importam, além de sua materialidade imediata, também as operações de combinação e mediação que elas constituem. “O que caracteriza essas operações é a mobilização e articulação de diferentes atores e elementos do cotidiano, que fazem com que a obra tenha um caráter de construção coletiva que emerge em uma rede relacional” (BOURRIAUD, 2009, p.22). Muitas vezes, essas obras podem parecer atos muito banais, em que são explorados pelos artistas partes da vida cotidiana, articuladas e traduzidas em formas sensíveis.

A artista americana Miranda July, em seu livro “It chooses you”, conta histórias de pessoas que encontrou através de uma espécie de encarte de anúncios classificados, chamado “Pennysaver”, em Los Angeles. Durante o período em que escrevia o roteiro para seu filme “The future”, Miranda enfrentou dias em que não conseguia produzir absolutamente nada, o que a levou a criar rotinas em seu escritório para preencher o tempo e aplacar a frustração que a improdutividade trazia. Uma dessas rotinas era a leitura do “Pennysaver”, que saía no jornal local às quintas-feiras. Movida por um curioso interesse a respeito das pessoas que vendiam seus objetos pessoais por preços baixíssimos, Miranda ligou para todos os anunciantes de uma edição e entrevistou os que se dispuseram a participar do que acabou se tornando seu novo projeto de trabalho.

Em uma das entrevistas, July conheceu Joe, um senhor que vendia cartões de Natal a um dólar. Ele mostrou a ela toda sua casa, as fotos dos muitos animais de estimação que tivera ao longo da vida, e os cartões eróticos que escrevera a sua esposa nos mais de 60 anos de casados. A artista ficou impressionada com a tenacidade com que o senhor levava sua vida, com a disciplina com que cumpria suas atividades mais corriqueiras, e como isso enchia sua vida simples de significado. A artista reflete:

Você nunca poderia comprar qualquer coisa com isso, você nunca poderia usá-lo como moeda para trocar por algo mais valioso ou mais completo. Era simplesmente a soma de todos esses dias, unidos apenas pela memória

frágil de uma pessoa – ou, com sorte, duas. E, por isso, essa falta de significado inerente ou valor, era impressionante. Como a mais complexa e radical obra de arte, o tipo de arte que eu estava sempre tentando fazer. Ele se atreveu a “não querer dizer nada” e, assim, exigiu tudo de você (JULY, 2011, p.199)².

O que move Miranda July nesse e em outros de seus projetos são as histórias que se pode contar sobre como as pessoas se relacionam com a vida, como preenchem seus dias, como fazem para valorizar o que lhes é caro. Especificamente para o livro “It chooses you”, a artista assume o papel de uma jornalista e vai, acompanhada de uma fotógrafa, de casa em casa, com um questionário previamente elaborado, “investigar” as vidas das pessoas. O



Miranda July: “It chooses you” – Joe e sua coleção de cartões, 2011.

critério de escolha das pessoas foi simplesmente a disponibilidade das mesmas em tomar parte de sua jornada, a abertura dessas pessoas em compartilhar com a artista alguma coisa que elas nem sabem bem o que é. Nesse processo, estando na posição de entrevistados, elas também assumem um papel, o de alguém que efetivamente tem algo a dizer. São autorizadas a falar, a elas é

² Tradução livre do original em inglês: “You could never buy anything with it, you could never cash it in for something more valuable or more whole. It was just all these days, held together only by the fragile memory of one person – or, if you were lucky, two. And because of this, this lack of inherent meaning or value, it was stunning. Like the most intricate, radical piece of art, the kind of art I was always trying to make. It dared to mean nothing and so demanded everything of you.”

dada uma voz. E, assim, instaura-se um espaço, um intervalo no cotidiano, no qual o *faz de conta* de uma prática profissional joga à luz aspectos sensíveis tão fundamentais à vida e tão desvalorizados pela rotina e pelo tipo de sociedade em que vivemos.

1.3. Utopias de proximidade

“All I ever really want to know is how other people are making it through life; where do they put their body, hour by hour, and how do they cope inside of it.”

Miranda July

Edson Sousa, no artigo “A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo”, esclarece que a utopia não é uma formulação de ideias antecipadas, como frequentemente se pensa. A utopia diz de uma insatisfação com o que vivemos e de um desejo de transposição do presente, mas sem antecipar um caminho a ser trilhado. A utopia é o que coloca em cena o desejo, e para que ele possa se inscrever é necessário que se rompa a burocracia do cotidiano, do que é conhecido e esperado. “A utopia, nesse sentido, tem que ser pensada dentro de uma química das metáforas” (SOUSA, 2008, p.48).

“Desburocratizar o amanhã é fundamentalmente abrir brechas nesta antecipação cruel do tempo. Voltar a se inquietar com uma responsabilidade esquecida nos contratos assinados de trabalho e encontrar a força do agir em alguns contra-fluxos de pensamentos e ações” (SOUSA, 2008, p. 49). A burocracia tem o poder de naturalizar e acinzentar as idiossincrasias individuais, de modo que todos sejam tomados como um mesmo. Ela torna, ainda, os procedimentos artificiais invisíveis, os quais são incorporados como óbvios.

Em um projeto paralelo realizado em 2012, eu e duas outras artistas com quem trabalho desde 2008, Paula Langie e Juliana Bassani, compramos sementes da flor chamada Sempre-

viva. Como nós três tínhamos viagens internacionais marcadas e nossos roteiros iriam se cruzar em algum ponto, queríamos aproveitar esse momento e produzir algo juntas. Nossa ideia era cada uma escolher o jardim que achasse mais bonito, buscar conhecer o responsável por ele e tentar convencê-lo a plantar nossas sementes. Havíamos conversado sobre como cuidar de um jardim é uma boa metáfora para a arte, porque é preciso que se cuide, que se guarde, independente dos efeitos que os fatores externos possam ter. E é um trabalho sem finalidade e de que não se tem muito controle sobre os resultados. Penso que o que se planta é sempre, em verdade, uma projeção, um desejo.

Roland Barthes, em “Como viver junto”, aponta que no “mundo industrializado da sociedade de consumo”, o bem mais precioso – porque mais caro – é o lugar. Em qualquer que seja a instância, o luxo é “ter espaço em torno de si” (2003, p. 259). E a distância entre um homem e o outro, a regulação do que ele chama “distância crítica” (ou a distância “que põe em crise”) é o que constitui a tensão utópica. Existe o desejo pelo espaço em volta, mas, ao mesmo tempo, existe a vontade de que esse espaço não seja tão grande que se quebre o afeto. Para Barthes, essa moderação é o que ele chama de “delicadeza”, e seria:

(...) distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor na relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode estimular o imaginário da relação = Utopia propriamente dita, porque forma do Soberano Bem (BARTHES, 2003, p. 260).

Durante toda a minha viagem pela Europa, em trajeto simultâneo ao realizado por minhas amigas, choveu muito e, como era ainda final do inverno, fazia muito frio. Não encontrei nenhum jardim muito florido, nenhum que me despertasse muito interesse. Mas, conversando com um amigo que me hospedou em sua casa, enquanto comentava sobre planos que não haviam dado certo em sua vida, ele me disse: “essas coisas são como meu jardim, de que cuidei com muito carinho durante todo o ano e, um dia, quando abri a janela pela manhã, vi que havia nevado e

todas as plantas estavam mortas”. Entendi que o jardim é, sim, uma boa metáfora para a arte mas, antes disso, uma ótima metáfora para a vida. E ele, mesmo sendo alguém que eu já conhecia (o que não era bem a proposta a que nos havíamos comprometido), ganhou as sementes para plantar. Dois meses depois, recebi uma mensagem dizendo que a flor nunca havia brotado.

Nosso projeto dos jardins ainda não foi concluído, mas até agora, em grande parte, é uma história de pequenas frustrações. Paula foi rudemente desencorajada a dar seguimento ao projeto pela dona da casa onde ficava o jardim que ela escolheu, em Barcelona. A senhora com quem ela conversou lhe disse que não poderia se meter assim na vida de ninguém, e que deveria desistir dessa “ideia boba”. Juliana, que encontrou em Veneza um senhor com quem teve uma conversa incrível sobre seus óculos, que ostentavam estampas combinando com as roupas que usava e que plantava tomates em uma grande horta nos arredores da cidade, nunca teve retorno sobre o destino de suas sementes.



Fotos do processo de plantio das sementes de Sempre viva – em Madrid, 2012.

Estamos acostumadas a trabalhar via *emails* e mensagens de texto. Por conta das nossas atividades pessoais e agendas, não conseguimos nos reunir com muita frequência. Desse modo, esses projetos que fazemos em conjunto são sempre discutidos e preparados através das tecnologias de comunicação. Os resultados dos trabalhos que fazemos juntas são compartilhados em um blog. Mesmo todo o planejamento de viagem e os contatos com as pessoas com quem iríamos encontrar foram feitos via *web*. A internet facilita imensamente o contato com qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo, o que nos dá a falsa impressão de que qualquer pessoa nos é acessível. Nada mais natural que pensarmos que seria fácil nos comunicarmos com pessoas que encontrássemos nesses outros lugares.

Para os que ansiavam por companhia humana a uma distância segura conforme a utopia descrita por Barthes, as tecnologias de comunicação pareciam oferecer o melhor dos mundos. A qualquer hora do dia, em qualquer dia da semana, há alguém ao alcance de um botão. O advento da televisão, há mais de cinquenta anos, parecia contribuir como a atividade ideal para ocupar-nos em nosso tempo livre. Desde a Segunda Guerra Mundial, os aumentos no nível educacional e na expectativa de vida fizeram com que as pessoas tivessem que lidar com algo de que não dispunham antes: tempo livre. Mas o mundo industrializado também trouxe o afastamento dos vizinhos com o crescimento das cidades e com as periódicas relocações das pessoas por conta de novos empregos. Logo, gerou uma enorme massa de cidadãos que, ao final da rotina de trabalho, *desabavam* solitários em frente à TV.

No “mundo *online*”, segundo Zigmunt Bauman, no artigo “Sozinhos no meio da multidão”:

(...) ninguém jamais fica fora ou distante; todos parecem constantemente ao alcance de um chamado – e mesmo que alguém, por acaso, esteja dormindo, há muitos outros a quem enviar mensagens, ou a quem alcançar de imediato pelo Twitter, para que a ausência temporária nem seja notada (BAUMAN, 2011, p.15).

Ao aproximarmos, nesse contexto, essas novas configurações dos hábitos sociais às práticas artísticas, podemos pensar: mas o que faz com que seja tão interessante fazer parte de projetos de arte virtuais? O que move as pessoas a engajarem-se em ideias de outros e *trabalharem* para que esses projetos de concretizem, mesmo que virtualmente?

Fui surpreendida pela quantidade de pessoas que quiseram fazer parte do meu projeto – assim como fiquei surpresa com quais pessoas, já que com algumas não tenho nenhuma relação mais estreita. Clay Shirky, em “A cultura da participação”, aponta que o fenômeno da televisão há alguns anos era, na verdade, uma resposta a um problema. A explosão do tempo livre após a Segunda Guerra coincidiu com a redução do “capital social”: as relações com as pessoas com que se podia contar e depender foram reduzidas. Assim, ver TV tomou o lugar de outras atividades importantes, entre elas a socialização. Além disso, a televisão teve um papel importante no aumento das aspirações materiais das pessoas, a ponto de fazer com que elas superinvestissem em atividades geradoras de renda, subinvestindo em atividades relacionais (2011, p.13).

Alain de Botton, em “Status anxiety”, defende que a arte (tratada em sentido tão amplo que talvez fosse mais apropriado falar em cultura) seria uma das formas de aplacar a ansiedade gerada pela sociedade industrializada em se conquistar mais *status*. Ele aponta que a vida é um fenômeno que necessita da crítica, e que a arte pode funcionar como um bom veículo para refletir sobre a condição humana – “ela pode agir como um guia para um entendimento do mundo mais verdadeiro, mais sagaz, mais inteligente³” (2007, p.135).

Shirky (2011) afirma que falarmos em “cultura participativa” é, em verdade, uma tautologia, mas que a vida social do século XX nos deixou tão afastados da noção da colaboração que precisamos agora de uma expressão para descrevê-la. Em verdade, nós sempre quisemos produzir tanto quanto consumir. O que as novas mídias estão permitindo, e que a televisão não possibilitava, é que as pessoas sintam-se mais conectadas, e assim novamente engajadas e participativas (e, mesmo que de uma forma ilusória, menos solitárias).

³ Tradução livre para o original em inglês: “(...) can function as vehicles to explain our condition to us. They may act as guides to a truer, more judicious, more intelligent understanding of the world.”

Além disso, há hoje a questão das imagens em circulação na internet. Atualmente, em especial quando se pensa nas relações mediadas por redes sociais virtuais, as vivências tendem para o espetáculo. As imagens são como depoimentos sobre as pessoas, sobre quais são seus gostos, sobre a qual grupo social pertencem – são as imagens que constroem a identidade do sujeito dentro das redes de relacionamentos. Guy Debord, sobre o que ele chamou “sociedade do espetáculo”, afirma que “o espetáculo não é uma conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediadas por imagens” (apud SILVA, 2003, p. 21).

O que os artistas produzem são essencialmente relações entre as pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos, e o surgimento de novas formas de interação são indicativos do desejo coletivo de criar esses novos espaços e modos de atuação. A mecanização de algumas funções sociais reduziu o espaço relacional, e o comportamento dos profissionais assemelha-se aos das máquinas que os vêm substituir – são cada vez mais automatizados e menos questionadores. Logo, os projetos de arte que propõem problematizar essas questões desempenham um papel político bastante importante dentro da esfera das relações, mesmo que muitas vezes inseridos em espaços unicamente virtuais.

Segundo Jacques Rancière, a partilha traz em si a ambiguidade: “partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas⁴” (2005, p.7). Mas o autor acredita que a arte tem sim um papel político enquanto reconfiguração, “deslocamento no interior de um comum para colocar o que ali não era comum” (apud CESAR, 2007, p.21). A força desses novos modos de atuação estaria justamente em pôr em relações inéditas “as significações, as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações” (apud CESAR, 2007, p.21). Portanto, os projetos colaborativos trabalham com um *nós* que só existe dentro de sua ficção, não na tarefa de “restaurar as falhas do vínculo social”

⁴ A citação é do livro “Políticas da escrita” do autor e consta da nota da tradução na p.7.

como propõe Bourriaud (apud CESAR, 2007, p.21), mas na invenção política de situações de dissenso, que abrem outros mundos dentro do mundo, abrem espaços para a utopia.

1.4. As redes sociais virtuais e os projetos colaborativos

As redes sociais, uma forma muito eficaz de compartilhar ideias e de envolver pessoas dispostas a interagir com as propostas que são compartilhadas tornaram-se ferramentas importantes e até necessárias quando se fala de processos essencialmente colaborativos, ou nos quais a esfera das relações sociais seja de âmbito fundamental para existência do projeto. Mesmo trabalhos que inicialmente aconteciam fora das redes virtuais muitas vezes hoje contam com um site. É o caso de “Volksboutique”, da artista alemã Christine Hill, que parte da ideia da instauração de uma loja e, como todo o comércio atualmente tende a ter uma representação *online*, o site <http://www.volksboutique.org> é também parte do trabalho, ainda que nele não aconteçam as fundamentais interações que acontecem quando ele é instalado em algum espaço expositivo *real*.

Porém, projetos artísticos colaborativos não são propriamente uma ideia nova. Lygia Clark, em carta a Hélio Oiticica em 1968, relata que a questão da participação sempre foi em sua obra o principal problema e que, em 1955, já havia realizado uma maquete da casa “Construa você mesmo o seu espaço de viver”. Para ela, “a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor” (CLARK, 1998, p. 84). Clark já se referia ao espectador com algo mais do que simplesmente alguém que presencia uma obra, e, sim, como um agente que faz a obra junto com o artista. Um longo caminho foi trilhado desde então, e atualmente os projetos colaborativos surgem aos montes todos os dias. Então, o que é novo e que recentemente começou a se popularizar é o uso das redes sociais via internet como ferramenta para implementação desses projetos.



Miranda July and Harrell Fletcher: “Learning to Love You More - Assignment 50: Take a flash photo under your bed”, 2005, e site.

Há poucos anos, projetos como “Learning to love you more” (<http://learningtoloveyoumore.com>), de Miranda July e Harrell Fletcher eram poucos na *web*. Nesse trabalho, os artistas contavam com um site onde foram publicadas *tarefas* que eram executadas e enviadas de volta pelas pessoas que se interessavam em participar. O projeto ficou ativo entre 2002 e 2009, e seu principal objetivo era promover atividades que levassem pessoas comuns a amenizar o ritmo frenético da vida e darem um pouco de atenção a alguns prazeres simples – e, conseqüentemente, a suas próprias vidas. Ainda que mais de 8000 pessoas tenham participado, a maior parte da divulgação foi feita fora da rede; não havia outras ferramentas que July e Fletcher usassem para fazer com que as pessoas chegassem até o site. Desse modo, eles contavam com os veículos de comunicação tradicional (com presença *online* também) e com a recomendação dos internautas dentro de suas próprias redes de contatos pessoais.

Atualmente, com as ferramentas oferecidas pelas redes sociais virtuais, as possibilidades de interação e ampliação das redes de contato aumentaram significativamente. Em 2002, o *Friendster* foi o site pioneiro em estabelecer conexões entre perfis de usuários, que podiam

então listar seus contatos e interagir com eles. No ano seguinte, o *Myspace* foi lançado, inicialmente como um clone do *Friendster*, e rapidamente tomou o posto de rede social mais utilizada no mundo. O *Facebook* foi lançado em 2004, primeiramente como uma rede para conectar estudantes universitários americanos, mas em 2008 ultrapassou o *Myspace* em número de usuários e em popularidade. Em 2006, o *Twitter* iniciou suas atividades e atualmente se mantém em terceiro lugar entre as redes sociais mais usadas. Hoje, segundo o site Internet World Stats (<http://internetworldstats.com>), cerca de 30,2% de toda a população mundial são usuários da internet, e estudos apontam que no ano de 2012 os usuários de redes sociais serão mais de 800 milhões.

Zygmunt Bauman, falando sobre as redes sociais em “44 cartas ao mundo líquido moderno”, afirma que as relações virtuais, com suas teclas de “excluir” e “remover”, protegem as relações das consequências “inconvenientes” que encontramos nas relações mais profundas e, ainda que as atividades na vida real sejam cada vez mais dinâmicas e que muito do estímulo para isso provenha do mundo *offline*, as ferramentas virtuais multiplicam esses encontros, tornando-os “breves, superficiais e sobretudo descartáveis”. Bauman afirma que “o que mais importa para os jovens é a capacidade de remodelar a “identidade” e a “rede” no momento em que surge uma necessidade (ou, na verdade, um capricho) de refazê-las, ou quando se suspeita que essa necessidade já tenha surgido” (2011, p.24). Ainda segundo Bauman, a preocupação das gerações anteriores com a construção de uma identidade única deu lugar a uma preocupação com uma *reidentificação* perpétua, e a quantidade de conexões tomou um lugar muito mais importante do que a qualidade dessas.

Mas, na contramão da desvalorização das relações mais profundas, a ampliação da quantidade de contatos nas redes de relacionamentos aumentou imensamente as possibilidades de implementação de projetos em que a amplitude de alcance é um dos pontos fundamentais. Hoje na *web* podemos encontrar dezenas de projetos com alcance mundial ativos, possibilitados pela divulgação que acontece dentro das redes sociais virtuais. O projeto chamado “Drawhappy” (<http://drawhappy.wordpress.com/>), da artista americana Catherine Young, em que as pessoas são convidadas a submeter a um *blog* um desenho do que

as faz feliz, conta com participantes de mais de 40 países. A também americana Jenny Holzer mantém um conta no *Twitter* (@jennyholzer) por meio do qual publica as frases pelas quais seu trabalho é reconhecido. São textos escritos sempre em caixas-altas, em referência a forma que normalmente as apresenta em suas instalações – contrariando os códigos da *netiqueta*, as regras de uso da internet, segundo as quais as letras maiúsculas devem ser usadas somente quando a pessoa tiver a intenção de gritar, o que pode ser ofensivo para quem lê –, e Holzer conta com mais de 30 mil seguidores do mundo inteiro.

Mary Leclère, em “The question of (e)quality: art in the age of Facebook”, afirma que a vida está se tornando cada vez mais virtual, desde as interações no *Facebook* ou no *Twitter* às relações parassociais em espaços como o *Second Life* e, se há algum interesse no ressurgimento do sublime, é nesses espaços que é mais provável que o encontremos. Nesses ambientes, também as identidades são *curadas*, cuidadosamente construídas e, no que concerne à esfera das artes, um artista é uma pessoa que inventou um artista e que *atua* nessa identidade artística.

No verão de 2009, o New Museum of Contemporary Art, de Nova Iorque, lançou a exposição “The Generational: Younger than Jesus”, focada em artistas pertencentes à chamada Geração Y (nascidos em torno de 1980). Com a ajuda de 150 participantes, ou



“The Generational: Younger than Jesus”: vista geral da exposição, 2009.

informantes, de várias partes do mundo, a “Generational” desejava “compor o *Facebook* de uma nova geração” (LECLÈRE, 2010, p. 4), não só focando na audiência principal do *Facebook*, mas também se organizando conforme sua lógica. Seguindo a premissa de que todos temos um papel

importante na rede, já que cada endereço de *email* funciona como um canal de comunicação – o que faz de cada um de nós de certa forma um produtor –, a descentralização dos esforços curatoriais aponta para uma relação mais ampla entre consumidores e produtores.

Curadorias colaborativas e exposições de artistas emergentes não constituem nenhuma novidade. No entanto, a “Generational” tinha foco não especificamente em uma geração de artistas, mas sim na geração da qual esses artistas emergem – o que não só sinaliza um reconhecimento do que pode ser chamado de “tradição do pluralismo”, como também aponta que o princípio gerador dessa exposição implica questões maiores. Muitos dos artistas participantes são, ou foram, parte de um coletivo de artistas (ou até mais de um) ou trabalham colaborativamente de alguma forma, e seus trabalhos, pensados de uma forma mais ampla, são como páginas do *Facebook* ou do *Twitter*, constantemente reformulados e atualizados. Isso corresponde a uma forma de pensar o trabalho, na qual a obra nunca está fechada, encerrada, em que o conceito de “relacional” não se aplica somente à recepção ou ao consumo, mas ao processo de construção que se dá como uma espécie de “bricolagem coletiva” (LECLÈRE, 2010, p. 11).

Essa maneira de pensar o aspecto relacional na arte amplia o pensamento proposto por Nicholas Bourriaud. Segundo Claire Bishop, a ideia de considerar a obra de arte como um gatilho para interações não é nada nova – basta pensarmos nos anos 1970 e seus *happenings* e *performances* –, e nem mesmo as teorias a respeito – “desde Benjamin em “Author as a producer” (1934), Roland Barthes em “Death of the author” e “birth of the reader” (1968) e – mais importante nesse contexto – Umberto Eco em “The open work” (1962)” (BISHOP, 2004, p.62). Para Eco, toda obra é potencialmente “aberta” uma vez que permite uma infinidade de possibilidades de leitura, e nisso está seu potencial enquanto “situação comunicativa”. Bourriaud reduz seu escopo de interesse para as obras que requerem interações no sentido mais literal e, assim, deixa escapar o que Eco faz muito claro em seu pensamento: que a obra de arte é um reflexo das condições de existência em uma cultura moderna fragmentada – e não o agente produtor dessas condições.

Jacques Rancière, em “The emancipated spectator”, afirma que, para ele, a questão mais importante no que concerne à relação arte-público é que se mantenham os espaços de atuação que renovam as expectativas. Para o autor, o maior inimigo da criatividade artística é o consenso – ou seja, sua inserção em papéis, competências e possibilidades pré-determinados. O público deve ser capaz de produzir sua própria interpretação e traduzi-la em suas próprias palavras, o que dá a ele a possibilidade de construir seu próprio pensamento crítico. Assim, a crítica não estaria no objeto de arte e nem seria produzida pelo artista (em suas intenções prévias), e, sim, no olhar do público.

Acredito que os relacionamentos são o que podemos chamar de *cimento* na vida em sociedade. Eles se atualizam pela força de valores partilhados, de sentimentos e afetos intensificados e pelas imagens reverenciadas em conjunto. No meu projeto, foi um passo natural contatar as pessoas via tecnologias de comunicação, via redes sociais virtuais. Como profissional da comunicação, estou *conectada* grande parte do tempo e enquanto *designer*, tenho nelas minhas ferramentas de trabalho, de solução de problemas. A questão, na época em que perguntei às pessoas o que queriam ganhar no Natal, era encontrar uma motivação para voltar a desenhar e, para tanto, pensei que se a decisão a respeito de *o que desenhar* viesse de outras pessoas, isso seria um ponto a menos para preocupar-me.

As pessoas sentem-se impelidas a participar de projetos colaborativos porque sentem que assim os elementos constitutivos de suas identidades têm valor e são apreciados. No momento em que dou voz ao outro para que verbalize seu desejo e, além disso, prometo que esse será materializado em um desenho, torno esse pedido algo que tem um valor especial. Para voltar ao meu ponto de partida, a sensação do Pequeno Príncipe – que percebe que sua rosa não é mais somente uma rosa igual às outras, porque ele deu a ela atenção e dedicação, mas algo único –, também tornou-se minha. É uma relação de certo modo simplificadora, mas o fato é que, na esfera das relações, é bastante importante sentir-se especial, fazer parte de algo, e as ações colaborativas incentivam cada vez mais que as pessoas desempenhem, de alguma forma, esse papel.

Para Jacques Rancière, a arte contemporânea é definida pelo apagamento dos meios (apud LECLÈRE, 2010, p.16), ou seja, para a arte contemporânea não importam mais os meios em que são realizadas as obras. O artista hoje não precisa ser exclusivamente um pintor ou um escultor. A forma que ele vai dar a seu trabalho depende muito mais das exigências da própria proposta, do que de uma técnica aprendida *a priori*. Dessa forma, sua importância está mais no que Rancière vai chamar de “distribuição do visível” ou “distribuição do sensível”.

Os espaços de convívio virtuais cada vez mais tomam lugar dos espaços reais, como a *pausa para o cafezinho* no escritório. Hoje, se há possibilidade de acesso às redes sociais no trabalho, as pausas serão feitas para conversar em algum *chat* com um amigo com quem não se consegue mais estar *fisicamente presente*. Assim, os espaços de trocas são cada vez mais escolhidos conforme identificações muito particulares, e talvez, em pouco tempo, a arte veja ameaçado seus domínios de causadora do dissenso – uma vez que possivelmente estejamos caminhando para o fim do consenso, tal a dimensão do escopo de possibilidades que a internet tem oferecido.

2. Três coleções

Como os pedidos foram muitos mais do que eu esperava, não pude entregá-los antes do Natal. O ano seguinte começou e fui fazendo os desenhos pouco a pouco. Percebi que as pessoas esperavam por um retorno rápido, quase que imediato, e os primeiros desenhos que executei foram feitos com a intenção de responder rapidamente às solicitações. Tinha vontade de responder o quanto antes, uma certa pressa que imagino ter sido característica do meio através do qual todas as *conversas* estavam acontecendo. Isso porque a internet pressupõe uma rapidez e uma agilidade de resposta que não existia antes dela, e que talvez não seja muito compatível com alguns projetos.

A artista sérvia Marina Abramovic, em um dos textos que compõem o livro “Is the internet changing the way you think?” (BROCKMAN, 2011), revela que sua percepção do tempo global mudou radicalmente desde que ela passou a usar a internet. Uma vez que uma carta não leva mais todo o tempo que levava para viajar até seu destino, ser lida, respondida e fazer toda a viagem de volta, Marina diz que desenvolveu uma obsessão por estar sempre em dia com sua correspondência eletrônica. Além disso, a artista diz que sente que suas noites são “assombradas pela presença de outros dias de trabalho acontecendo em outros lugares do mundo¹” (BROCKMAN, 2011, p. 370).

Essa rapidez com que os *emails* são escritos e respondidos, ou com que os *sites* de

¹ Tradução livre do original em inglês: “(...) my nights are haunted by the presence of the other working days all around the world”.

busca respondem às nossas dúvidas, faz com que esperemos que todas as interações dentro do ambiente da internet sejam de resposta rápida, quase instantânea. Mas, como não havia possibilidade de entregar os desenhos ainda naquele Natal, ou seja, a ligação entre *receber os desenhos* e *receber presentes do Papai Noel* seria mesmo quebrada e o projeto desvinculado daquele momento, concluí que poderia ser interessante repensar o ritmo dessa troca – em verdade, que poderia refletir melhor sobre toda a estrutura desse trabalho.

A cada desenho que começava a fazer, era tomada pela sensação de que nunca conseguiria alcançar exatamente o que tinha sido solicitado. Não conseguia eleger também quais os desejos mais interessantes, quais deveria fazer primeiro, o que deveria privilegiar. Percebi que o que eu tinha em mãos era mais do que uma lista de desenhos a fazer, e sim uma riquíssima coleção de desejos.

Segundo Walter Benjamin (2009), o ato de colecionar tem o sentido de trazer para perto de si algo que tem um lugar e uma existência específica. Colecionar é uma forma de contar histórias da vida cotidiana e de suas personagens e, de certa forma, o que recebi em retorno à minha proposta de trabalho era dessa natureza: uma coleção de relatos, de pequenos fragmentos de outras vidas, selecionados com a intenção de justificar um desejo, uma projeção. Para tentar aproximar-me desses relatos, comecei eu mesma uma outra coleção, a de imagens que servissem de referência para a construção dos desenhos ou que, de uma forma não muito racional, acionassem em mim significações que pudessem auxiliar no processo de entender e tentar desenhar o que me diziam esses desejos. Logo, juntamente com os primeiros desenhos que eu havia produzido, percebi que três coleções começaram a se articular:

1. a *coleção dos desejos* que eu recebi e que, apesar de estar relacionada a um momento específico, acabou crescendo à medida que algumas pessoas tomavam conhecimento e pediam para participar;

2. a *coleção de imagens-referência*, que se divide em imagens e objetos que ficam no ateliê, e imagens, vídeos e textos que guardo em meu computador, e ainda uma parte

publicada na internet – todos relacionados a esse projeto;

3. a *coleção de desenhos*, que compreende todos os desenhos produzidos a partir dos desejos dentro do período de desenvolvimento dessa pesquisa.

A *coleção dos desejos* é, na realidade, uma coleção de textos que evocam imagens. Ela até tem uma forma concreta porque durante o processo de trabalho decidi imprimi-los, mas, em sua forma original, são somente informações que apontam para imagens. Já a *coleção de imagens-referência* é composta por imagens encontradas na internet (fotografias, desenhos, trabalhos de outros artistas, textos, vídeos) e de objetos que foram encontrados durante o período da pesquisa, e que, de alguma forma, relacionam-se com aspectos para os quais os desejos que recebi parecem apontar. Algumas das imagens dessa coleção foram capturadas por mim, muitas foram digitalizadas, assim a maior parte dela é de arquivos digitais e está guardada em meu computador.

Por fim, a *coleção de desenhos* reúne todos os desenhos feitos desde o primeiro momento do projeto, incluindo também os desenhos que considero exercícios de aproximação dos desejos (porque não os vejo como desenhos prontos ou suficientemente autônomos), além da série de desenhos finais que serão encaminhados às pessoas que participaram enviando seus desejos.

2.1. A coleção dos desejos

Na tentativa de organizar o trabalho, listei somente o que eu julgava ser o desejo específico em cada resposta que eu havia recebido. Por exemplo, em uma mensagem que dizia “mas tem uma coisa que estou precisando no momento, que é um tripé para minha câmera fotográfica” extraí somente a informação “um tripé para câmera fotográfica”. Assim, transformei todos os retornos que recebi em uma grande lista. Mas havia algumas respostas que não podiam ser reduzidas, que eu sentia que perdiam muito de sua complexidade se

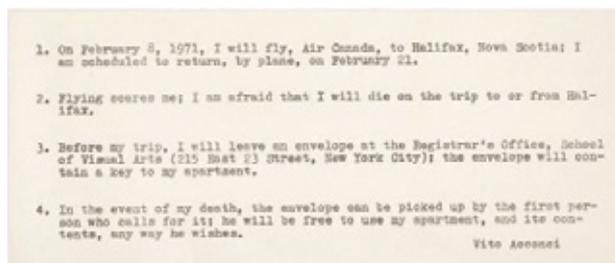
reduzidas a uma simples denominação de objeto. Mesmo assim, por um tempo, mantive essa lista, e ela se tornou importantíssima para manter presente em meu pensamento as informações para que seus itens apontavam.

Umberto Eco (2009), afirma que a história da literatura é repleta de coleções de objetos, e que essas refletem o medo que nos assombra de não sermos capazes de nomear tudo – não só quando nos deparamos com a infinidade de nomes, mas também diante da infinidade de coisas que existem no mundo.

As listas são uma tentativa de ordenar o incompreensível, de trazer para mais perto o que não é do nosso domínio. As listas flertam com o que é infinito em nossas vidas e são, elas mesmas, de certa forma infinitas (como a lista de telefones de uma cidade, que aumenta a cada ano, por exemplo). Ao mesmo tempo, são finitas no momento em que são feitas (e podemos pensar que a lista de telefones de uma cidade no ano seguinte, com seus acréscimos, não é mais a mesma, e sim uma nova lista). Quando as tomamos num sentido pragmático – uma lista de compras, por exemplo –, as listas conferem um caráter de unidade aos objetos que referenciam, não importando o quão díspares esses objetos sejam. Dessa forma, elas têm uma função referencial, apontam para objetos que existem no mundo e têm o propósito tão somente de nomear e ordenar de forma sequencial tais objetos (ECO, 2009, p.113).

O artista italiano Vito Acconci, em 1971, listou as instruções sobre o que deveria ser feito com seu apartamento, caso ele morresse em uma viagem. Poderia ser simplesmente uma lista, mas foi enviada a colecionadores como um trabalho conceitual, e talvez também

como uma espécie de registro de uma potencial performance pós-morte.



Vito Acconci, 1971.

O projeto “Index of the Disappeared” é uma colaboração, em curso desde 2004, entre as artistas Chitra Ganesh e Ghani Mariam. Ele é um arquivo físico dos desaparecimentos



Chitra Ganesh e Ghani Mariam: instalação do “Index of Disappeared” na mostra “25 Years Later: Welcome to Art In General”, agosto de 2007.

“pós 11 de setembro” – uma tentativa de enumerar todas as detenções, deportações, rendições, textos e outros efeitos desencadeados após o atentado às *Twin Towers* em Nova York. Ao mesmo tempo, a partir desse “Index” são criadas intervenções visuais e poéticas que fazem circular fragmentos do arquivo em todo o mundo, transformando-o em uma plataforma para o diálogo público em torno de questões relacionadas ao acontecimento.

Essas listas, tomadas pelos artistas como algo mais complexo que aquelas de ordem mais pragmática, são o que Eco denomina “listas poéticas”. Segundo ele, fazemos listas desse tipo porque “não conseguimos enumerar algo que escapa a nossa capacidade de controle e denominação” (ECO, 2009, p.117). Essas listas, nesse sentido, não seriam listas com função referencial, mas, sim, listas de significantes, porque são abertas e não tomadas a partir da realidade, mas de uma vontade do artista de se aproximar de coisas a que não se pode dar um nome, de assuntos que o interessam e que necessitam de maior elaboração.

Nesse sentido, encontramos trabalhos como “Variable Piece #70 (In Process) Global”, do artista americano Douglas Huebler. Iniciado em 1971, o projeto pretende listar fotograficamente todas as pessoas vivas durante o resto do tempo de vida do artista, “a fim de produzir a representação mais inclusiva e autêntica da espécie humana que pode ser estruturada dessa forma²”. Aqui, o desejo de listar toma proporções maiores e torna-se, claramente, o desejo de

² Tradução livre do original em inglês: “(...) in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in this manner”, conforme descrito no site do The Metropolitan Museum of Art - <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190053805>



Douglas Huebler: "Variable Piece #70 (In Process) Global", 1971.

experimentação". Para ela, a invenção trabalha com a memória de maneira que "nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um *puzzle*" (2007, p.27).

O inventário, como uma lista, também parte da vontade de dominar, de se aproximar de algo que nos escapa, mas vai além pois tem sua própria ordem. O inventário, como um depósito de memória (ou como rememoração, porque é uma forma de fazer presente o que já é conhecido), é o que possibilita a invenção. Visto dessa forma, Mary Carruthers propõe que:

(...) não se pode criar ('inventar') sem um depósito de memória ('inventário') a partir do qual e com o qual inventar, mas também que tal depósito de memória está efetivamente 'inventariado', que seus materiais se encontram em 'locais' prontamente recuperáveis. Algum tipo de estrutura locacional é de fato um pré-requisito para qualquer pensamento inventivo (CARRUTHERS, 2011, p.37).

Assim, minha *coleção dos desejos* é uma lista, mas também uma espécie de inventário dos desejos de um determinado grupo de pessoas em uma situação específica. Não vejo essa

inventariar todos os exemplares da humanidade.

Virgínia Kastrup (2007) reporta à etimologia da palavra latina *invenire*, raiz comum de inventário e invenção, que significa "encontrar relíquias ou restos arqueológicos". Assim, a autora aponta que a invenção é "um trabalho com restos (...) uma prática de *tateio*, de

coleção como um trabalho autônomo, mas, sim, como uma espécie de motor desse projeto, no sentido de que ela é um local no qual esses desejos estão inventariados, à espera de que, à luz de novas ordenações, possam transformar-se em algo novo.

Quando comecei a desenhar os primeiros desejos, e comecei a colecionar outras imagens que servissem como referências para esses desenhos, fui ficando bastante desmotivada em relação ao projeto. Minha empolgação inicial em conhecer os desejos das pessoas foi aos poucos se esvaziando, e dando lugar a uma enorme frustração. Eu simplesmente não conseguia sentir vontade de desenhar nada daquilo, não entendia como me relacionar com aqueles pedidos. Lembrando que, nesse momento, eu ainda pensava em dar uma visualidade literal aos desejos que eu tinha em mãos, percebi que eu teria que reavaliar minha posição dentro do trabalho.

O desenho pode ser representativo de um determinado imaginário e, ao mesmo tempo, ser o repositório de memórias engendradas com essas informações externas. John Berger (1993), no texto “Drawn to that moment”, comenta sobre os desenhos que ele fez de seu pai morto e de como, com o tempo, esses desenhos se tornaram o lugar das memórias dele sobre o pai. Ele aponta que qualquer pessoa que olhe o desenho verá somente o desenho de um rosto; e é isso que em verdade ele é. A incorporação dessas memórias no desenho é um processo totalmente subjetivo. Mas se esse tipo de processo não existisse, também não existiriam os desenhos. Para Berger, o desenho questiona a aparência das coisas e, ao fazê-lo, lembra-nos que a aparência é sempre uma construção com uma história – e que nossa aspiração por objetividade só pode existir no reconhecimento da subjetividade.

Ao desenhar nos apropriamos do objeto desenhado, revelando-o. Segundo Berger, “desenhar é olhar, examinar a estrutura das aparências. Um desenho de uma árvore mostra, não uma árvore, mas uma árvore sendo vista³” (1993, p.150). Pensando sobre cada um dos

³ Tradução livre do original em inglês: “To draw is to look, examining the structure of appearances. A drawing of a tree shows, not a tree, but a tree-being-looked-at”.

desejos que fazem parte da minha coleção, percebi a impossibilidade de acessar o imaginário que cerca cada desejo. Por mais *pistas* que eu possa identificar nos textos e referências que recebi, é impossível que eu *acerte* o que cada pessoa deseja dar visualidade, até porque não tenho acesso direto a esses objetos – eles são construções completamente subjetivas.

Entendendo, então, que o desenho é mais que simples representação e que engendra tanto conteúdos do imaginário quanto questões da memória, tomei a decisão de compreender essa *coleção dos desejos* como uma espécie de reservatório. Um reservatório que é um local, uma espécie de *contentor* que agrega imagens, lembranças, experiências, sentimentos que não são meus, mas que, de alguma forma, podem se relacionar com meu imaginário individual. Dessa forma, posso apropriar-me desses desejos, tomá-los como meus e, trabalhando a partir deles, esperar que os resultados relacionem-se, de alguma maneira, com o universo de expectativas que eles contêm.

Juremir Machado da Silva (2003), em “As tecnologias do imaginário”, usa o conceito de reservatório para explicitar como o imaginário, a partir do pensamento de Gilbert Durand e Michel Maffesoli, “funciona como catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas”. Para o autor, o imaginário seria um reservatório no sentido de ser um agregador de imagens, projeções, sentimentos e, citando Durand, o compara a uma “bacia semântica (encontro e repartição das águas)” (2003, p.11).

A artista Vivan Herzog trabalha o desenho a partir do conceito de reservatório, ao mesmo tempo como uma escolha operacional e como denominação de muitos de suas séries de trabalhos. Para ela, o procedimento de reservar significa “conciliar, juntar, armazenar, recolher e buscar apreender as mudanças diárias do tempo que passa e que é inapreensível” (HERZOG, 2010, p.55). Guardar (no sentido de apreender também) para poder lançar um novo olhar em outro momento. Um “juntar infinito movido pelo desejo de mapeamento e conciliação”.

Assim, penso que a *coleção dos desejos*, enquanto local que reserva todas as informações fundamentais desse trabalho, pode ser vista com um reservatório de possibilidades, e que essas

são tantas quantas eu puder identificar. Essa coleção é como uma amostra de imaginários, ao mesmo tempo uma porção do todo e o todo em si, porque é passível de tantas recombinações e novas leituras que se torna praticamente infinita. Cada um dos desejos pode ser desdobrado em inúmeras novas significações, e esses desejos se mantêm sempre potenciais geradores de ideias a cada nova leitura que se faça deles. Apropriada por mim, tomada como minha, e assim estabelecendo relações com o que evoca em minhas memórias, essa coleção tornou-se uma espécie de manancial de ideias, sempre frescas e renováveis.

Juntamente com essa nova tomada de posição, decidi imprimir todos os desejos, e coleí as páginas impressas em blocos, para facilitar sua visualização e para que eu pudesse, sobre essa lista, registrar as livres associações que me ocorriam enquanto trabalhava nos desenhos. Assim, de certa forma, a *coleção dos desejos* foi ampliada pois, além de adquirir fisicalidade, recebeu novas informações que apontam agora para o que são os meus desejos dentro desse projeto. Aos poucos também mais pessoas foram sabendo a respeito do projeto, e alguns novos desejos se somaram à coleção.

2.2. A coleção de imagens-referência

“(…) Privar-se desses símbolos e testemunhos de papel é como se privar de nossas memórias. Em nossa memória tudo se torna igualmente valioso e significativo. Todos os pontos de nossas recordações são ligados uns aos outros. Eles formam cadeias e conexões em nossa memória os quais finalmente compreendem a história de nossa vida. Privar-nos de tudo isso significa romper com quem nós éramos no passado e, num certo sentido, significa cessar de existir.”

Ilya Kabakov (1989)

Comecei a organizar a segunda coleção logo após o recebimento dos desejos dos colaboradores do projeto. Impulsionada, naquele momento, por uma vontade de que os desenhos finais tivessem todos um tratamento gráfico semelhante, como se fossem várias peças também de uma coleção, comecei a procurar imagens na internet que pudessem representar de alguma forma alguns dos desejos. Esse conjunto de imagens partia de uma associação de ideias desencadeada pelo desejo recebido, e este funcionava como um fio-condutor para um procedimento que segue um princípio de apropriação: fui tomando posse de imagens que, de alguma maneira, ajudavam-me a dar uma visualidade a esses desejos.

À medida que fui desenvolvendo os desenhos, e que tomei a decisão de parar de tentar *acertar* qual a imagem ideal para representar cada desejo, essa segunda coleção se expandiu, e passou a ser mais do que simples possibilidades de representação. Seu conteúdo agora é reunido pelo que essas imagens despertam em mim enquanto conexões com elementos constituintes dos desejos que recebi.

Essas imagens são objetos, fotografias, textos, vídeos ou bilhetes; são tanto materiais encontrados quanto produzidos especificamente para esse trabalho. Elas têm origens das mais diversas: podem tanto ser imagens publicitárias, como trechos de filmes ou textos jornalísticos. Podem estar diretamente relacionadas a um desejo específico, como é o caso de

um *tutorial* feito por um ilustrador americano explicando como desenhar um pinguim, que corresponde a um desejo recebido que pedia “um pinguim vestido de Pollyanna”. Mas podem também não se relacionar diretamente com os desejos, e, sim, com preocupações minhas em relação ao projeto em geral, como alguns textos e gráficos a respeito do comportamento dos usuários das redes sociais, por exemplo. Ou, ainda, podem ser simplesmente imagens que vou acumulando porque acho que elas têm algo que se relaciona com uma concepção bem ampla do que é desenho para mim – essas imagens especificamente eu chamo de “desenháveis”⁴.

Parte dessa coleção está disponível em um álbum virtual⁵ e em um *blog*/diário⁶, que podem ser vistos em um *site* *Flavors.me*⁷ (um agregador de serviços, em que se pode cadastrar todas as contas de redes sociais e páginas). Boa parte da coleção está somente em meu computador, parte dividida em pastas conforme o desejo a que se referem, e sua visualização se dá através de um *software* que utilizo chamado Bridge⁸. Esses conteúdos, somados aos objetos que também se relacionam aos desejos e que guardo em meu ateliê, constituem o que identifico como meus documentos de trabalho, o que me ajuda a entender e estabelecer a devida importância desses elementos dentro do percurso dessa pesquisa.

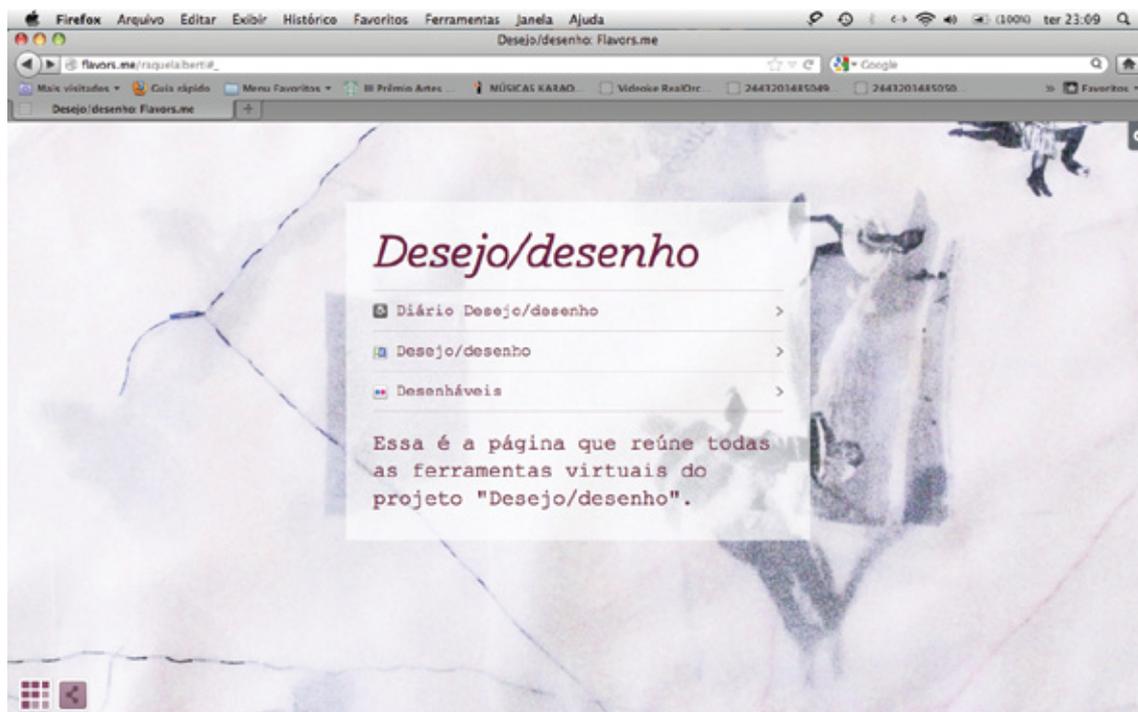
⁴ Disponíveis em um álbum no endereço <http://www.flickr.com/raquelalberti>

⁵ <http://www.flickr.com/raquelalberti> – pasta “desenháveis”

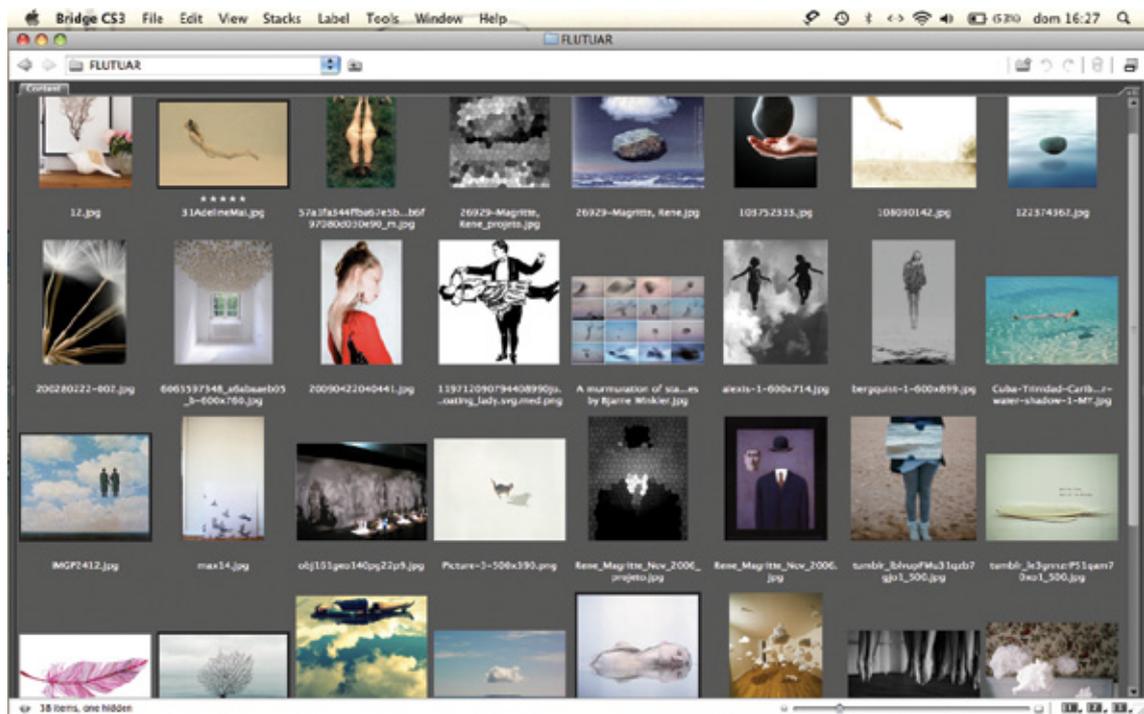
⁶ <http://diariodesejodesenho.wordpress.com>

⁷ <http://flavors.me/raquelalberti>

⁸ O software Bridge faz parte do pacote Creative Suite®, da Adobe®



Site (<http://flavors.me/raquelalberty>) que abriga o álbum do *Flickr* onde estão algumas das imagens da coleção, o *blog/diário* no *Wordpress* e a página no *Facebook* onde são feitas as “entregas” dos desenhos.



Interface do software Bridge e algumas das imagens parte da coleção.

No texto de apresentação da exposição “Documentos de trabalho”, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, em 2001, Flávio Gonçalves define o que seriam os documentos de trabalho:

(...) material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia (...). O que se chama aqui de *documento* é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta nesse caso é o desejo de criar incorporado a esses elementos.

A coleção seria a forma mais comum de organização dos documentos de trabalho. Colecionar é guardar para poder, em outro momento, lançar um novo olhar sobre o que se guardou. E, à medida que a coleção cresce, cada olhar é novo, e é modificado pelas novas relações que se pode fazer. Assim, através da apropriação e deslocamento dessas imagens, a coleção ajuda também a dar conta e explicitar como a proliferação de imagens veiculadas pelos meios de comunicação afeta o imaginário contemporâneo.

As imagens dos documentos de trabalho não são necessariamente identificáveis nas obras prontas como uma referência direta. Elas dizem mais de como o artista vê o seu entorno e constrói seu repertório. Francis Bacon, falando sobre as muitas fotografias espalhadas em seu ateliê, diz que “as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de ideias” (apud SYLVESTER, 2007, p.30). Podemos entender que essas imagens, na verdade, são produtoras de outras imagens em sua mente, são propulsoras do pensamento visual do artista (o que se relaciona com a forma como encaro a *coleção dos desejos*).

As imagens que fazem parte dessas coleções, deslocadas de seu contexto de origem, são postas em relação umas com as outras, o que faz com que venham à tona novas possibilidades de leitura, que se dão em forma de teia, sem que haja início ou fim.

Essas imagens, distanciadas de suas funções originárias, fazem com que as coleções sejam a antítese do consumo. Ou seja, quando um colecionador toma posse de uma imagem e a traz para uma coleção, ele a desloca de sua condição de mera possessão e a coloca dentro de uma nova rede de conexões e correspondências.

Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman (2005, p.88), no artigo “O Colecionador de memórias”, comentam que:

Podemos estabelecer um olhar póstumo sobre o nosso presente e, assim, adivinhar o que está sendo criado todo o dia como memória afetiva e sensibilidade. A coleção e o colecionador constituem um jogo de concentração e dispersão de fragmentos-objetos, uma obra inacabada e inacabável, um labirinto com milhares de passagens que constituem as incursões críticas do colecionador.

Conforme Walter Benjamin: “talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (2009, p.245). Colecionar objetos, desenhos e fotografias é, de alguma maneira, criar receptáculos que mostram o que alimenta e o que constrói meu olhar na elaboração dos desenhos.

De forma geral, tomo como documentos de trabalho todas as coisas que tenho no meu ateliê. Não falo do mobiliário, mas dos objetos, imagens e materiais que tenho guardados ou espalhados pelo espaço. Imagino que algumas outras coisas que possuo também possam ser consideradas documentos de meu trabalho, mas sobre as que mantenho no

ateliê tenho certeza de que o são, pois foram de alguma forma escolhidas para estarem ali. Esses documentos foram guardados ao longo de anos, e sua escolha se deve ao fato de que simplesmente não posso me desfazer deles. São coisas que, por alguma razão, preciso ter por perto, preciso que elas me pertençam, preciso eventualmente poder revê-las.

A maioria dessas coisas é fruto de encontros e apropriações, mas há as que são compradas especialmente como os materiais de trabalho (tecidos, telas, plásticos). São muitos os recortes de revistas, assim como as próprias revistas às vezes, muitos impressos que recebo na rua ou que de alguma maneira chegam até mim. Há muitos pedaços de papéis, que encaro como materiais em que posso eventualmente trabalhar sobre – a maioria desses é preto ou transparente. Há muitas telas (do tipo que se usa para proteção, para fechar um espaço – tipo telas para galinheiros), de diferentes formatos e cores. E há também uma quantidade bem grande de *restos* de trabalhos anteriores, de tentativas de usar determinado material.

Especificamente para esse projeto atual, os elementos que compõem a coleção são fruto de uma procura. Não é uma procura com um projeto pré-determinado em que elas se encaixem; é uma busca sem compromisso, um processo acumulativo sem muitos critérios, na simples tentativa de, através dessas imagens, aproximar-me do imaginário que pode estar por trás desses desejos.

Vale lembrar que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário” (MAFFESOLI, 2001). O imaginário é uma construção histórica de um grupo, país ou comunidade, e é ele quem determina a existência de certos conjuntos de imagens. E ele é alimentado pela tecnologia, uma vez que as imagens só existem concretamente através da técnica. Para Michel Maffesoli, o criador (ou o artista) só é realmente criador se ele consegue captar o que circula na sociedade. E as tecnologias de comunicação (a internet, e também jornais e revistas, por exemplo) auxiliam imensamente nesse processo, uma vez que “o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação” (MAFFESOLI, 2001, p.80).

A maioria desses documentos nunca chega a se transformar em um trabalho, ou mesmo *aparecer* em algum trabalho, com exceção das fotografias obtidas por mim, que são transpostas para o trabalho final às vezes sem qualquer interferência. Muitos são guardados e raramente revistos e alguns, com o passar do tempo, são descartados, pois seu sentido dentro das coleções se esvazia.

A grande maioria dos meus documentos de trabalho, percebo, tem uma relação muito forte com uma vontade de arquivar algumas memórias e de categorizar algumas coisas. Consigo perceber, inclusive, certa metodologia nessa prática. Durante o dia-a-dia, vou coletando essas coisas e deixando sobre a minha mesa, e por uns tempos elas ficam ali. Quando resolvo abrir espaço para trabalhar (ou fazer uma limpeza), pego essas coisas e separo por *categorias*: documentos, fotografias, imagens, materiais, lixo, ou outros. E, assim, elas ganham um lugar no ateliê: vão para as caixas de materiais, ou para as pastas de referências, para as pastas de trabalhos, ou invento um novo lugar para as coisas que não se relacionam diretamente com o que já está lá. De uma certa forma, os documentos passam por uma espécie de arquivamento.

Jacques Derrida (2001), a partir da análise da origem da palavra arquivo (*arkhê*), sinaliza que um arquivo constitui, ao mesmo tempo, um lugar e uma autoridade, no sentido de que



Pastas onde são guardados os documentos, separados por projeto, pelo uso que foi feito ou por tipo de material, entre outras categorizações.

ele precisa ser “fundado” e de que é organizado conforme o “privilégio” que é dado a certas coisas. Além disso, o arquivo é sempre conformado por aquilo que arquiva, e segue um princípio de consignação. O autor ressalta que se deve entender consignação para

além do sentido corrente da palavra, que seria de “designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte”, mas também como ato de “*consignar, reunindo os signos*” (2001, p.14). Assim, o arquivo seria como uma constelação de signos que vai designar um corpo, um lugar de reunião de signos que nunca são separados uns dos outros de modo absoluto. Logo, o arquivo tem sempre um sentido de união.

O arquivo, assim como o inventário, também tem um sentido exploratório, arqueológico, de escavação, de busca por lembranças. O impulso de arquivar, ou o “mal de arquivo” responde ao que Derrida denomina a “impaciência absoluta de um desejo de memória”. Mas o arquivo não será nunca ele próprio a memória: em verdade, segundo o autor, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001, p.22).

A coleção mais antiga que possuo estava guardada há anos, e só agora percebo como ela indica a maneira como me relaciono com a experiência e com as memórias do meu cotidiano. É uma coleção de diários e pequenos cadernos de notas, do período entre os anos 1990 e 2002, todos eles bastante ilustrados e recheados de recortes de imagens e pequenos objetos. Louise Bourgeois (apud BERNADAC, 2000, p. 276) diz que seus diários são uma espécie de coleções de pequenos momentos selecionados, coleções de memórias que não fazem nenhum sentido para ninguém, exceto ela. Assim vejo a minha coleção de diários: como uma seleção de memórias registradas através de textos e imagens, que guardam minha visão dos acontecimentos à época em que foram escritos, de forma que posso rever essas impressões e *re-conhecê-las*.

Segundo Philippe Dubois:

(...) a separação (à distância) é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito

⁹ Grifo do autor.

espectador, que não pára, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para o alhures-anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente esta imagem (bem presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver – algo que esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável (DUBOIS, 2000, p. 313).

Como na obra do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, que trabalhava para registrar sua passagem pela terra para o dia de sua ascensão ao céu e para reconstruir o mundo após seu fim, colecionar objetos cotidianos representativos da experiência, de certa forma, aponta



Diários e cadernos de notas.

para uma vontade de reordenação da vida. Walter Benjamin (1980) aponta para a conexão entre a experiência singular e irrepitível e a “aura” dos objetos e situações, que os faz únicos para alguém em um tempo e espaço, paradoxalmente, eternos. Para Maffesoli (2001), o que Benjamin chama de “aura” seria o imaginário, “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (2001, p.75). O movimento que o colecionador faz é o de, a cada novo olhar sobre a coleção, reativar essa “aura”, tornando-a sempre contemporânea, atualizada.

Uma boa maneira de se aproximar de um determinado texto (palavra ou conceito) é escolhendo imagens para ele. Se isso é feito de maneira a coletar as imagens que dizem algo que está no texto sem necessariamente ilustrá-lo, em verdade, pode-se até enriquecer a compreensão desse texto. Cada imagem, dessa forma, evocará outras significações, e o sentido do texto pode ser mais profundamente apreendido, ou, ainda, outros sentidos podem ser engendrados na justaposição dessas imagens.

No trabalho “O Colecionador”, a artista Mabe Bethônico reúne imagens recortadas de jornais, que são agrupadas numa espécie de arquivo segundo temas sugestivamente políticos, como se a figura ficcional do colecionador respondesse por essa ordem e fornecesse com ela pistas para o espectador-leitor relacionar-se com a coleção.



Mabe Bethônico: “O Colecionador”, 1996-2006.

“O Colecionador” é uma espécie de “coletor compulsivo, como um sorvedor de imagens” (CAMPOS, 2002). Mas, segundo Elisa Campos, as operações de observar, recortar, classificar e guardar, nesse caso:

(...) não correspondem, no entanto, à rigidez do trabalho do arquivista para quem o limite de variantes é necessário para racionalizar as opções de consulta. “O Colecionador” é mais flexível, movediço, tecendo suas tramas temáticas, permitindo-se voltar atrás para rever e reclassificar uma sequência que, de repente, saltou-lhe aos olhos (CAMPOS, 2002).

O gesto de coleta no trabalho de Mabe Bethônico corresponde a um exercício de olhar e a um desejo de pensar através de cada imagem. Os diagramas que organizam os temas estão em constante reordenação e o trabalho sempre se transforma, possibilitando novas conexões dentro da reunião desses fragmentos.

O deslocamento que a coleção promove nega o contexto em que a foto estava inserida assim como os dados temporais que a envolviam. E, dessa forma, constrói outras tantas possibilidades de leitura na aproximação provocada com os outros fragmentos criando novas associações nessas justaposições.

O artista alemão Gerhard Richter afirmou que o uso de imagens fotográficas como ponto de partida para suas pinturas resultou de uma tentativa de escapar do complicado processo de decidir o que pintar, juntamente com as implicações críticas e teóricas que acompanham essas decisões no contexto de um discurso modernista. Richter começou a acumular fotos de revistas, livros, e muitas dessas imagens tornaram-se o assunto de suas primeiras pinturas, feitas a partir de fotografias.

Assim, ele começou “Atlas”, um trabalho em andamento que contém mais de 5.000 imagens até a presente data. “Atlas” é um diário íntimo, bem como um arquivo, e inclui fotografias, desenhos e diagramas, assim como esboços e fragmentos de pinturas feitos por



Gerhard Richter: "Atlas", sheet 7 e sheet 60.

Richter. As imagens são agrupadas em cerca de 780 painéis independentes, e através delas quase se pode traçar um paralelo, ano a ano, com os temas das pinturas de Richter, revelando de forma extraordinária o processo de trabalho do artista.

O escritor Orhan Pamuk (2011), em seu romance "O museu da inocência", descreve os objetos que seu protagonista coleciona, testemunhos de sua história e de seu amor. O autor começou, ele próprio, uma coleção de objetos, com o propósito de um dia ter um museu onde eles pudessem ser vistos por todos. Ele confessa¹⁰ que foi a partir dessa coleção pessoal que surgiu a ideia para o romance e que, durante o processo de escrita do livro, por vezes a coleção alimentava o texto, e por vezes o texto pedia que ele fosse em busca de determinados objetos para implementar a coleção. Estabeleceu-se assim uma dinâmica verdadeira entre a realidade e a ficção, e esses objetos alimentavam a imaginação do autor e determinavam os caminhos do romance, desempenhando um papel fundamental na constituição da obra literária.

¹⁰ Entrevista disponível em <http://youtu.be/6kK8OxtNdUY>

Em abril de 2012, Pamuk inaugurou em Istambul, na Turquia, um museu que abriga essa sua coleção de objetos do cotidiano turco do período de 1950 a 2000. Entre as peças expostas estão pontas de cigarros, escovas de dente, cachorros de porcelana e até uma cama. Para o autor, o grande interesse do museu não está nos objetos expostos, mas na capacidade da coleção em proporcionar um entendimento semelhante ao da leitura do livro acerca dos dramas sociais e das relações entre homens e mulheres na Turquia.

Uma coleção de imagens é uma espécie de testemunho de seu tempo, do imaginário do qual ela emerge. Sua imbricação com a memória e com o pensamento faz com que ela funcione como uma espécie de *mapa mental*, uma vez que, se fosse possível dar forma à toda rede de significações desencadeada por uma coleção, seria possível certamente mapear parte da mente do colecionador ou, pelo menos, sua maneira de pensar.

Da forma como visualizo minha *coleção de imagens-referência*, ela funciona como uma espécie de *moodboard*, um recurso muito usado no design gráfico para aproximar-se de um conceito a partir do qual seja necessário desenvolver algum produto. Um *moodboard* é uma espécie de colagem que reúne fotografias, imagens de revistas ou internet, amostras de materiais, desenhos, objetos, texturas e cores que se relacionam, ainda que subjetivamente, à proposta de trabalho que se busca desenvolver. Também chamado de *painel semântico*, seu objetivo é a articulação do pensamento imaginativo e do raciocínio por analogia entre os elementos que o constituem, pela ativação de uma rede de significações e pela identificação de determinados aspectos através da contraposição de estruturas conhecidas e novas inferências.

2.3. A coleção de desenhos

Considero essa coleção dividida em quatro momentos distintos. No primeiro momento, ela compreende uma série de desenhos pequenos, a lápis, feitos a partir da observação das primeiras imagens que compuseram a segunda coleção. No segundo, contém vários

exemplares do que eu chamo *desenhos/exercícios*, que são livres tentativas de apontar para algo além da representação literal do que se pode apreender nos desejos. No terceiro momento compreende os desenhos criados a partir da vontade de trabalhar com a *coleção de imagens-referência*. No quarto momento, abarca os desenhos desenvolvidos após as decisões de, mais radicalmente, romper com a leitura dos desejos como apontamentos objetivos, e de tomar esses desejos como meus.

Os primeiros desenhos foram feitos a grafite sobre papel, e tinham um caráter de esboço, de desenhos rápidos. Minha vontade era que os objetos fossem reconhecíveis, mas que os desenhos não fossem muito realistas. Comecei desenhando os que considerei mais simples – na verdade, os pedidos que eram realmente de objetos específicos, sem maiores informações sobre o contexto ou algum dado mais subjetivo –, o que facilitava minha busca por imagens correspondentes que pudessem servir de referência para esses desenhos.

Nessa série, os desenhos fazem referência aos desejos através de uma espécie de *dedicatória*. Eles têm uma frase, que figura como uma nota de rodapé, com a informação que destaquei em cada desejo para montar a primeira lista que fiz para organizar a execução do projeto, e o primeiro nome de quem me fez o pedido. Assim, abaixo do desenho do piano, por exemplo, se lê “O concerto do piano Rhodes Seventy Three para o Guilherme”. Essa foi a forma que escolhi para sinalizar que aquele desenho fora executado para uma pessoa em especial.

Após executar os desenhos que eu considerei mais *simples*, surgiu-me uma questão: dentro da lista de desejos que eu estava trabalhando, para os desejos que apontavam para objetos concretos, existentes no mundo, eu poderia encontrar imagens de referência, mas e para os que estavam relacionados a coisas subjetivas, como eu faria? Para uma pessoa que me contava que seu pai estava hospitalizado e, por isso, a única coisa que desejava naquele momento era saúde, o que eu desenharia? Como transpor o conteúdo desses desejos para o desenho?



Primeiros desenhos parte da terceira coleção, 27 x 27 cm cada (com a moldura), 2010.



Primeiros desenhos parte da terceira coleção.



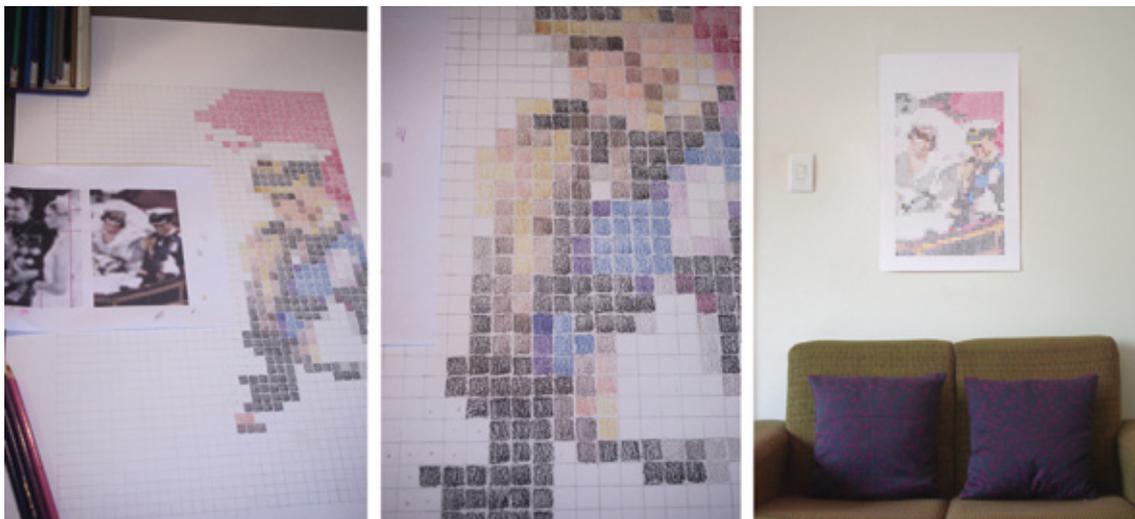
Um dos desejos que recebi pedia-me “um casamento lindo”. Comecei a selecionar imagens de casamentos, de cerimônias, de casais felizes. Percebi que os vestidos de noivas e todo o *sonho* do casamento lembravam-me as histórias de princesas da Disney (também porque coincidentemente nessa época trabalhei projetando embalagens para produtos licenciados das Princesas). Então comecei a pesquisar sobre os casamentos reais, de príncipes e princesas *de verdade*, e selecionei algumas imagens para trabalhar.

Transformei as fotografias em gráficos e uma das imagens transpus para um *grid* em escala maior, pintando com lápis de cor. Minha intenção era que se parecesse mais com uma ilustração que com uma foto *pixelada*, e achei que o lápis de cor, por conta das cores e da textura, pudesse ajudar nisso e ao mesmo tempo dar o tom de desenho infantil que tinha movido-me para esse repertório.

Depois de finalizado, pendurei o desenho na parede da sala da minha casa, para que pudesse olhá-lo à distância e ver se tinha conseguido o efeito que gostaria. Muito em dúvida



Imagens de casamentos de príncipes e princesas, encontradas na internet e “pixeladas”.



Primeiras experiências na tentativa de redesenhar as fotografias usando lápis de cor, transpondo os *pixels* para um *grid*.

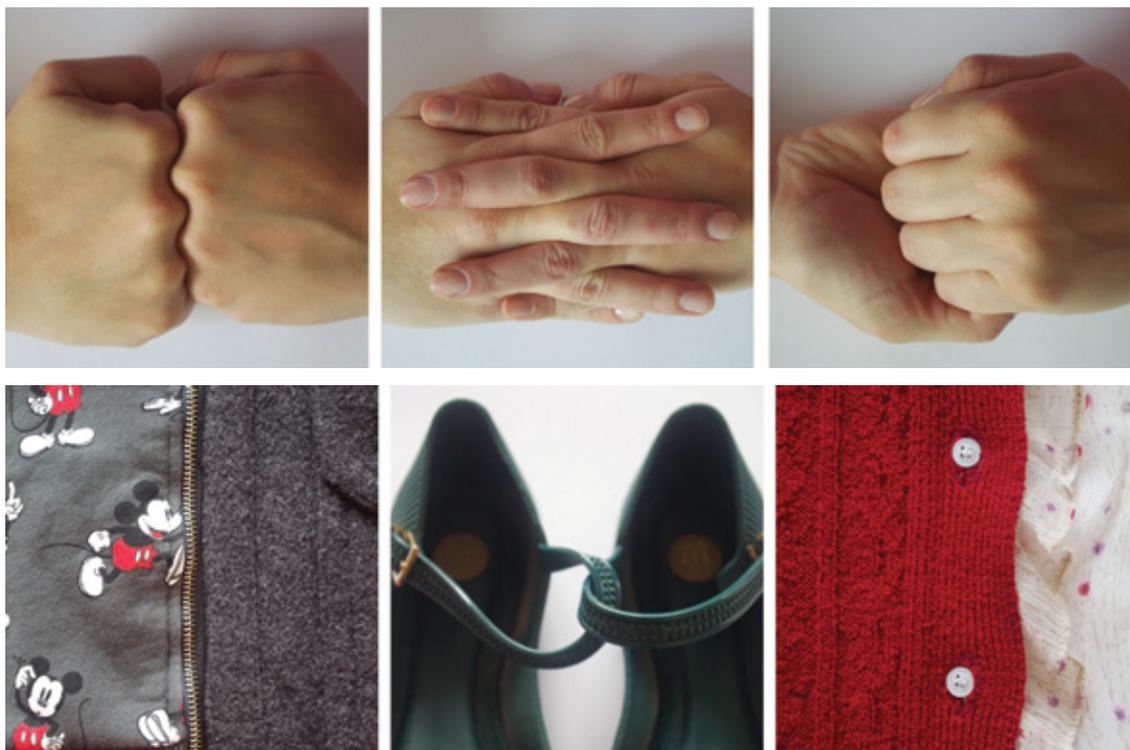
sobre como tratar essa imagem, sobre que rumo esse exercício poderia tomar, deixei o desenho na parede por semanas seguidas.

Um dia resolvi fotografá-lo para incluí-lo na coleção de imagens, pensando que seria melhor deixá-la de lado e recomeçar o processo de *desvendar* esse desejo. Mas olhando para o desenho em relação ao sofá sobre o qual ele estava pendurado, minha atenção se voltou para outra coisa: era um sofá de dois lugares, com duas almofadas colocadas lado a lado. Então comecei a pensar nesse “casamento lindo” como a união de duas coisas que se complementam, se encaixam, ou se espelham.

Resolvi manter esse trabalho das imagens dos casamentos reais, pensando nas possibilidades de fotografar esse desenho em relação a objetos que, como o sofá, tenham essa ideia de “lugar para dois”. Mas, a partir desse momento, outras ideias começaram a se articular: fotografias de mãos que se entrelaçam; e de peças de roupas diferentes que se encaixam – fechos de diferentes casacos que se unem, botões de uma camisa que se

encaixam nas casas de outra camisa, a fivela de um cinto que serve nos furinhos de outro cinto. Dessa forma, fui desenvolvendo novos desenhos a partir de ideias que surgiam dos próprios desenhos, num movimento despreocupado, seguindo a lógica fundadora da coleção, por meio do acúmulo ordenado.

Paralelamente, comecei a trabalhar em uma outra série a partir das imagens da *coleção de imagens-referência*. Fazendo pequenas intervenções, ora com textos provenientes da coleção de desejos, ora com desenhos meus, transpus as imagens para papéis-manteiga, ampliando-as. Como essas imagens são, em sua grande maioria, digitais, imprimir e transferir



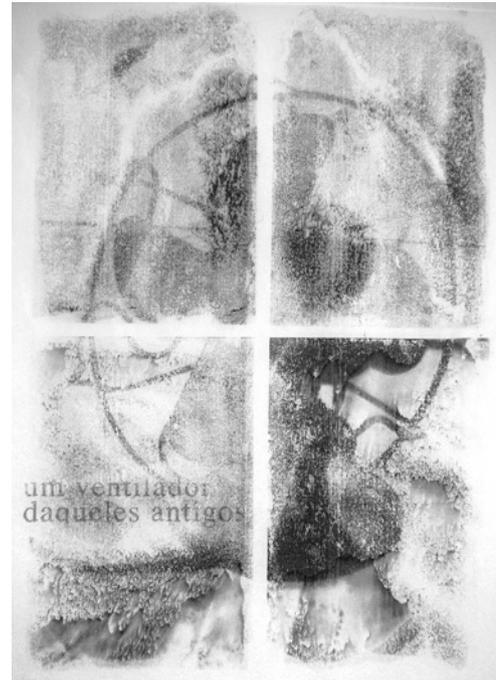
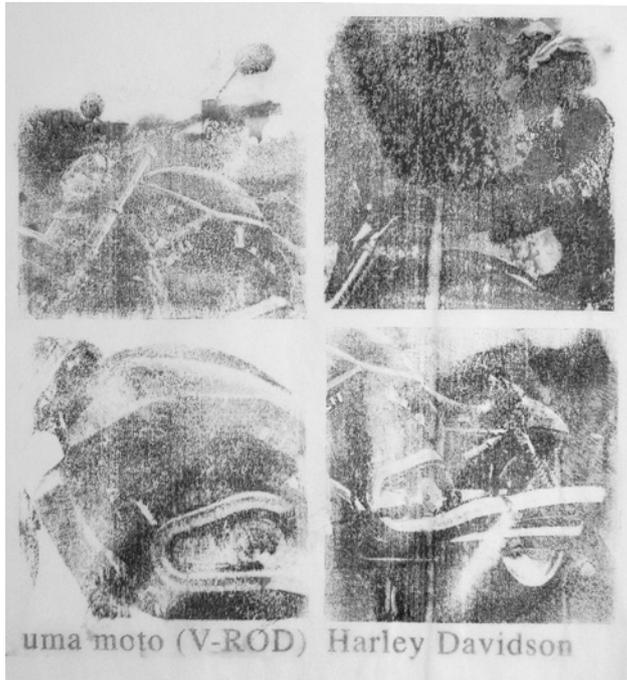
“Desenhos/exercícios”: as primeiras tentativas de tomar distância da literalidade na leitura dos desejos.

as impressões para os papéis usando um solvente, como uma espécie de monotipia. Escolhi esses papéis semi-transparentes porque, assim, se fez possível interferir nas imagens nas duas faces da folha – além de poder escolher qual o lado que desejava que a imagem final ficasse sem precisar espelhar o original (porque por conta da transferência, a imagem passa para o novo papel invertida).

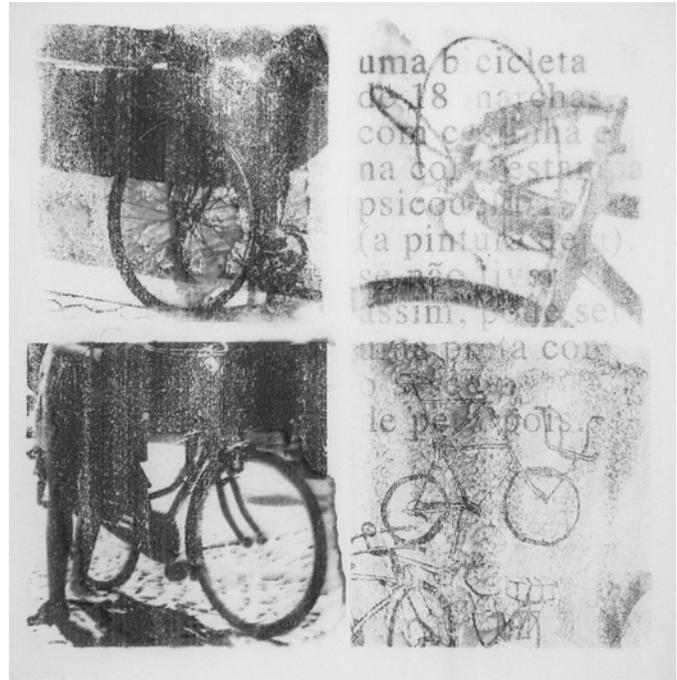
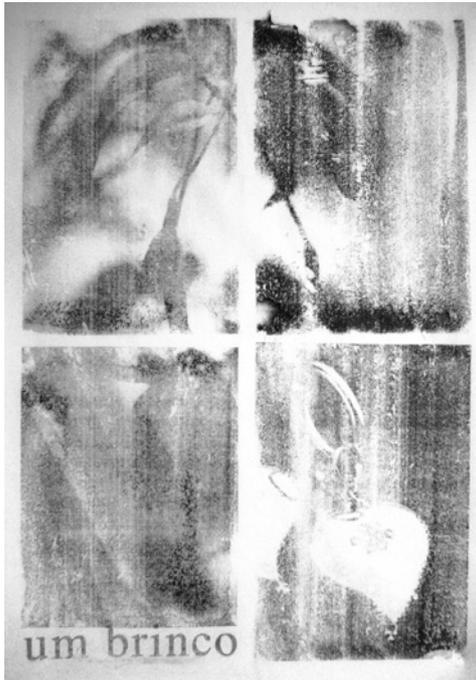
Acredito que um dos maiores perigos em se usar fotografias como ponto de partida para um trabalho seja a possibilidade de que essas possam “prender” o processo, tornando o trabalho uma mera variação de mídia e ficando detido à ideia pictórica que já estava anteriormente contida na foto. Às vezes, o “olhar fotográfico” que cria a imagem sobrepõe-se às possibilidades de transformação dessa imagem. Por isso, desde o princípio, tive presente que para utilizar as imagens das quais me apropriei eu precisava estabelecer um método, um *modo de usar* que fosse, de alguma forma, transformador. Precisava que a transposição dessas imagens eliminasse sua autonomia enquanto fotografia e as aproximasse do desenho.

O fato de se utilizar fotografias ou tratar questões fotográficas em um trabalho também levanta questões do que é o real ou o representativo da realidade. Segundo Philippe Dubois (2000), a fotografia, por sua gênese automática, testemunha irredutivelmente a existência de um referente, ainda que o resultado possa não se parecer com ele. A fotografia carrega irremediavelmente um traço de algo que é real. Portanto, muito do meu interesse em se usar a fotografia como fonte de informação para o desenho está justamente na possibilidade de trabalhar com essa tensão entre o real e a ilusão do real.

Colecionar foi a maneira que encontrei para me aproximar dos desejos que recebi em resposta à minha proposição de trabalho. A articulação dessas coleções fez com que eu percebesse, em um determinado momento do processo, que a melhor resposta não era simplesmente dar uma visualidade para cada desejo. Eu precisava tomar posse desses desejos (e também as imagens que acumulei) e entendê-los como meus, como propulsores do meu próprio desejo, para gerar novas imagens que satisfizessem minhas vontades enquanto artista.



Desenhos feitos a partir da *coleção de imagens-referência*, em média 45 x 60 cm cada, 2011.



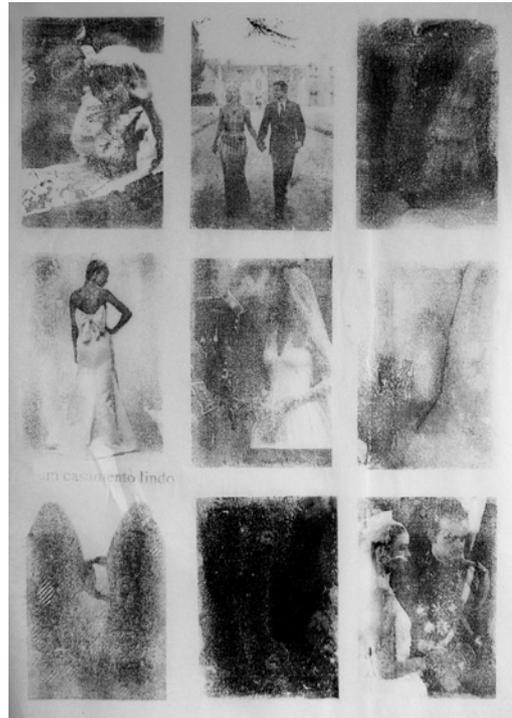
Desenhos feitos a partir da coleção de imagens-referência, em média 45 x 60 cm cada, 2011.



Desenhos feitos a partir da *coleção de imagens-referência*, em média 45 x 60 cm cada, 2011.



Desenhos feitos a partir da coleção de imagens-referência.



3. Desenhos sob desejo

“É o desejo que nos move; se desejamos, vivemos. É a fome do mundo que nos move, é ela que nos faz desejar. E se desejamos, prosseguimos.”

Maria Rita Kehl (1990)

Numa tentativa de categorizar as origens dos desejos de meus colaboradores (para organizar a minha primeira lista e obter um ponto de partida para começar a desenhar), separei-os primeiramente em o que chamei *desejos de imagem* e *desejos de memória* (no sentido de *desejo de posse*). Para mim, nesse momento, os *desejos de imagem* eram aqueles em cuja descrição eu conseguia identificar um imagem de origem, uma espécie de *banco de imagens* pré-existente. Nos *desejos de memória* era evidente para mim a existência da vontade de que o desenho concretizasse uma ação que não havia acontecido ainda; nesses casos, o pedido sinalizava o desejo de que esse acontecimento já fosse, de certa forma, uma espécie de passado – e, portanto, relacionei-os à memória.

Alguns dos desejos que recebi vieram com fotos dos objetos, ou com endereços de *sites* nos quais eu pudesse ver as fotos. Mas, acompanhados de imagens ou não, algumas das descrições em certo modo tinham um caráter mais *fotográfico*, no sentido de que parecia ser possível imaginar que a referência para aquele desejo podia ter origem em uma imagem específica, que parecia fazer parte do meu repertório de imagens mentais também. Isso aconteceu, por exemplo, na resposta que recebi de um amigo que mora no Nordeste brasileiro e que, depois de contar-me sobre o momento complicado que atravessava, revelou que seu

desejo era por férias. Segundo sua descrição, essas férias seriam representadas pela imagem de “uma rede estendida entre dois coqueiros, em uma praia paradisíaca”.

Essa imagem das férias com uma rede entre dois coqueiros em uma bela praia pode ser facilmente encontrada em propagandas de TV, em desenhos animados, em folhetos de agências de viagens, em cartões postais. Ela foi *oficializada* pelas mídias como a imagem do que são as verdadeiras férias. Pierre Reverdy aponta que “não há imagens na natureza. A imagem é própria do homem, pois só é imagem a partir de sua consciência” (apud DERDYK, 2010). Essas imagens são criações coletivas que representam o real, mas, ao mesmo tempo, o distorcem, idealizando-o, formatando-o simbolicamente, e são parte do que podemos chamar de imaginário.

Segundo Juremir Machado da Silva:

Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau). O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação de suas regras: participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação (SILVA, 2003, p.9).

Tendemos a diferenciar real e imaginário considerando o imaginário uma espécie de ficção, algo diferente da realidade, oposto ao que é real. Para Maffesoli, o imaginário é algo que emana do real, mas, ao mesmo tempo, ajuda a construí-lo. “É um estado de espírito que caracteriza um povo” (MAFFESOLI, 2001, p.75), é uma construção coletiva, que perpassa o indivíduo e estabelece vínculos. Os meios de comunicação alimentam e são alimentados pelo imaginário e, uma vez que só há imagem pela técnica, neles o mais importante é a circulação de signos, ou seja, as relações estabelecidas.

O que posso nomear *meu imaginário pessoal* é, em verdade, a porção com que me

identifico dentro do imaginário do qual eu faço parte. Assim, entendo que qualquer tentativa minha em aproximar-me das imagens evocadas pelos desejos que recebi é válida, uma vez que, de alguma forma, sempre vou tocar o outro, porque estamos unidos por esses laços nos quais o imaginário opera.

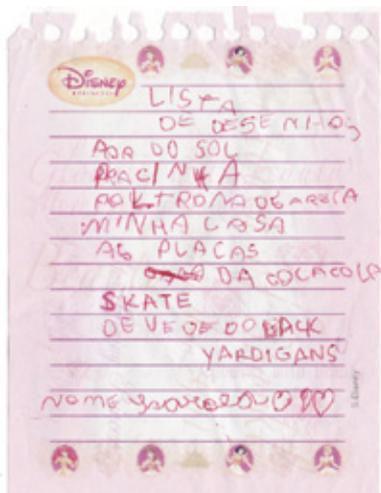
3.1. Desejo de imagens, desejo de reencontro

“As coisas nos olham: o mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar de figura ou modelado da coisa que o olhar constrói”.

Paul Valéry (2003)

No primeiro semestre de 2011, e já com a pesquisa em andamento, fui surpreendida com uma nova constatação acerca desses desejos. Minha afilhada (na época com seis anos de idade) quis saber o que eu fazia “na escola”. Conteí o que era e como funcionava o projeto, ela quis participar e, como a data do seu aniversário estava próxima, propus então que ela me dissesse o que gostaria de ganhar. Achei que ela pediria algum brinquedo, mas recebi uma pequena lista, escrita à mão, dos seus desejos – a que ela nomeou “lista de desenhos”. Fiquei realmente impressionada, pois ela foi a primeira (e única) pessoa a desejar coisas que já possuía. Nenhum brinquedo que ela não tenha ou alguma situação imaginada, idealizada – simplesmente coisas que ela conhece muito bem e que fazem parte do seu cotidiano mais íntimo (e que, imagino, estavam ao alcance de seu olhar quando ela fez a lista). E isso me pôs diante de uma evidência (que eu ainda não havia percebido): o desejo pelo desenho em si.

Uma vez que a criança ainda está apreendendo o mundo, as relações experimentais (corporais) com seu universo mais próximo ainda são muito mais fortes. O que ela conhece e pode ter contato mais direto constitui a sua realidade mais palpável. Porém, a criança vive inserida na



Lista de desenhos.

paisagem cultural do adulto. O imaginário contemporâneo é entregue a domicílio, e as crianças são as principais consumidoras. A sociedade de consumo inventa e determina, por meio das mídias, o que precisamos, o que devemos desejar, e para isso usa dos mais sedutores recursos.

A ilustração, o desenho animado, a história em quadrinhos, a propaganda, a embalagem são representações que se tornam quase realidade. O elefante desenhado é mais verdadeiro e presente do que o verdadeiro elefante que mora no zoológico, ao qual a criança raramente visita, por exemplo (DERDYK, 2010, p.31).

Talvez porque minha afilhada não assista à televisão e não tenha acesso à internet, ela ainda esteja mais conectada com as coisas que a cercam, e com o que ela pode experimentar numa relação mais imediata e corporal. A criança assimila tudo que vê e experimenta, e esse desejo de conhecer é o que impulsiona a assimilação e retenção das informações. E isso é o indicativo da construção de uma memória corporal através da experiência. Memória essa que não proporciona somente restauração e repetição e que não é algo estanque, mas que guarda reminiscências que se aliam a novos repertórios, em novas associações.

Dessa forma, a memória também está presente no ato criativo, através da projeção de novas ideias e de novos mapeamentos das informações armazenadas, transportando e entrecruzando imagens e sensações. “A memória retém dados, fatos, signos gráficos que nasceram de um presente, de uma atenção, de uma observação. São cartas na mão para serem lançadas: existem em potencial. A memória gera um espaço vivencial interpenetrando nas frestas do imaginário” (DERDYK, 2010, p.120).

Seguindo a premissa de que “só o tempo pode equivaler ao tempo”, referindo-se à noção marxista de equivalência – como característica essencial e imanente à mercadoria –, o artista mexicano Antonio Vega Macotela realizou 365 “trocas temporais” com os detentos da unidade carcerária de Santa Marta Acotila, na Cidade do México. Em cada troca, o artista realizou, fora da prisão, um desejo de um detento, enquanto este, em contrapartida, fez um trabalho solicitado por Macotela. Questionando a mercantilização do tempo e a coisificação da vida, “Time divisa” aspira a um sistema de trocas que não fosse motivado pela moeda, mas por valores afetivos, por desejos ou por ideais como a liberdade. Cada uma dessas trocas – uma para cada dia do ano – resultou, portanto, em um objeto a ser exposto.

As solicitações de Macotela eram simples, como fazer um quadro com uma colagem a partir da organização das unhas dos companheiros de cela; um mapa acústico com a representação gráfica dos sons do entorno da cela; um mapa da prisão, medida em passos de um ambiente a outro; e um inventário em desenho de todas as tatuagens carregadas pelos detentos, em seu tamanho natural.

Os desejos dos presos denunciam a vontade de retornar à vida conhecida antes do afastamento do convívio com a sociedade e, portanto, são claramente desejos de reencontro. Já os resultados são potentes desenhos do que é o cotidiano dentro da detenção, e têm a força de uma espécie de mapeamento das poucas, mas presentes, imagens a que se tem acesso dentro do confinamento. Juntos, esses desenhos formam um potente inventário das possibilidades poéticas naquele espaço tão restritivo, que sinaliza uma possibilidade de escape, de reinvenção do cotidiano.



Antonio Vega Macotela: “Time divisa”, troca 251, 2006-2010.

Enquanto eu desenhava alguns dos desejos, percebi que havia imagens que *me perseguiram*, que assombravam minha memória e se misturavam às ideias que surgiam. Por exemplo, para o desejo “um casamento lindo”, cada vez que me punha a trabalhar, lembrava do convite de casamento dos meus pais que levava na frente, serigrafada em um tom de vermelho quase marrom, uma fotografia dos dois, de mãos dadas. Lembro que na minha infância havia uma boa quantidade de sobras desse convite na casa dos meus pais (talvez fossem as provas da impressão), e podíamos usá-los para desenhar no verso. Para um outro desejo que pedia para “flutuar”, tenho mais de cinquenta imagens-referência salvas em meu computador, mas sempre lembrava de uma em especial, uma fotografia da primeira vez em que andei de barco.

A respeito da fotografia do convite de casamento dos meus pais, eu entendia que a memória que tenho não fosse diretamente ligada ao acontecimento, até porque não o presenciei e tudo o que sei sobre ele me foi contado através das fotos. O que era minha experiência em relação a isso era mesmo o desenhar nos papéis dos convites junto daquela fotografia. Mas despertou-me curiosidade a lembrança do passeio de barco ser relacionada a uma imagem que não é especificamente o que eu lembro da experiência daquele dia. Nessa imagem que me vem à mente, posso me ver no barco como se eu fosse outra pessoa assistindo à cena, e isso só acontece porque possuo uma fotografia que alguém fez de mim, no meio do barco, batendo palmas de alegria.

Susan Sontag (1977), destaca a noção de que as fotografias são um modo de aprisionar a realidade, de forma a fixar um lugar para a memória. Em última instância, a fotografia produz imagens que são uma espécie de vigilância de eventos, e essas desencadeiam processos de rememoração. Isso se dá de forma semelhante ao que propõe a antiga técnica romana de memorização chamada Método de loci (plural do latim *locus*, ou lugar), também conhecida como Palácio da Memória. Nessa técnica, para memorizar informações atribuímos lugares a elas, como se estivéssemos andando por ambientes de uma casa e cada objeto fosse relacionado a uma lembrança. A fotografia faz também o papel de lugar para onde endereçamos nossas memórias.

Sobre as origens do desejo, Maria Rita Kehl (1990) cita o exemplo de uma pessoa que revela que seu desejo é conhecer a Europa (um dos desejos que recebi foi “uma viagem para

Nova Iorque”) e afirma que o que ela deseja não é exatamente *conhecer* a Europa – o que pressupõe *desconhecimento*. Ao dizer “Europa” o sujeito está, ainda que inconscientemente, referindo-se a alguma coisa que ele pensa que conhece, pelo menos o suficiente para desejar. “O que ele deseja então, aqui, não é exatamente conhecer um lugar desconhecido, mas *reconhecer* um objeto de suas representações, de seu universo simbólico, investido de afetos *a priori* a partir principalmente do desejo do Outro” (p.369).

Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2000, p.116) define a imagem como “dialética em parada”:

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Outro encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação (*sondem Kild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem JeW bliühûft zu einer Konstellation zusam-mentritt*). Em outros termos, a imagem é a dialética em parada (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*).

Diante dessas ideias, entendo que minha tentativa de categorizar os desejos que havia listado não fazia sentido. Na verdade, as divisões que propus apontam para uma categoria única (o que obviamente desfaz toda necessidade de que se trabalhe com uma divisão): o que impulsiona esses desejos é uma imagem que é uma construção dialética, um aparecimento que articula uma relação possível entre uma imagem presente e uma imagem já conhecida – e, portanto, relacionada à memória e a um reencontro: um *re-conhecimento*.

Além disso – aparte o desejo em rever algo pré-concebido que os pedidos que recebi possam conter –, o desejo pelo desenho, por possuir uma imagem, é também uma questão crucial neste projeto. Articulando esses novos entendimentos, pude passar para um novo momento de trabalho, em que assumi a autoridade sobre os desejos dos colaboradores e pude fazer com que eles fossem genuinamente ponto de partida para desenhos que são meus e que refletem as questões que me interessam enquanto artista.

O instante do desenho é um ato de decisão por alguma coisa dentre muitas escolhas. Com origem no latim medieval *designare* (de+signare), significa diagrama, criação, intenção, significação, invenção, propósito, achar meios para, projeto. A palavra projeto, do latim *projectus*, (*porro*, que significa para frente, adiante + *jeter*, atirar, lançar arremessar) tem correspondência na palavra desígnio e em *desire* (do francês medieval *desirer*, do latim *desiderare*, desejo).

Portanto, o desenho enquanto ligado à noção de projeto encontra-se naquilo que a mente produz e lança, o que se projeta, o ato de lançar, o “por vir”, e encontra no desejo, enquanto projeção, uma estreita correspondência. O desejo é o motor do desenho. “Pode-se dizer que onde houver desejo, haverá também inquietação, ao passo que o contrário nem sempre é verdadeiro, visto que muitas vezes estamos em inquietação sem termos o que pedimos, caso em que não existe desejo formado” (DELEUZE, 1992, p. 226). O desenho é sempre um desejo que se inscreve.

3.2. Desenhos e fotografia

“O passado foi embora naquela direção. Quando confrontados com uma situação inteiramente nova, tendemos a ligar-nos aos objetos, ao sabor do passado mais recente. Olhamos o presente através de um espelho retrovisor. Caminhamos de costas em direção ao futuro.”

Marshall McLuhan (1969).

Eu estava produzindo as imagens a partir do que nomeei *coleção de imagens-referência* e lembrei-me de uma reprodução que havia visto na internet da primeira imagem fixada, a primeira fotografia, obtida por Joseph Nicéphore Niépce. No processo de transferir a imagem impressa em uma copiadora caseira para outro papel usando um solvente, deixava a imagem, que era preto e branco, com bastante textura. E, como não é uma técnica, digamos, muito

apurada de impressão, o resultado final tem muita perda de informações, e ganha uma nova qualidade. Tais elementos permitem pensar, à primeira vista, que se trata de uma imagem antiga, que sofreu um desgaste com a passagem do tempo.

A primeira fotografia foi obtida a partir de uma janela da casa da família Niépce, na Borgonha, na aldeia de Saint-Loup-de-Varennes perto de Chalon-sur-Saône, estima-se que em 1826. Nela, pode-se ver, da esquerda para a direita, o andar superior (ou, o chamado *pombal*) da casa da família, uma árvore com um pedaço de céu que se mostra através de uma abertura nos ramos, o longo telhado do celeiro e uma chaminé baixa por trás dele, e, à direita, outra ala da casa da família. A imagem tem poucos detalhes – não por conta de um esmaecimento, já que a heliografia¹¹ é um processo bastante permanente, mas em função de uma subexposição de Niépce da placa original.

A reprodução mais famosa da primeira fotografia foi feita em março de 1952, a pedido do historiador Helmut Gernsheim, pelo Laboratório de Pesquisas da Eastman Kodak Company. O efeito pontilhista é devido ao processo de reprodução e não está presente na heliogravura original, além disso, Gernsheim retocou com aquarelas uma das cópias produzidas pela Kodak. Sua tentativa era tornar a cópia o mais próximo possível da



Joseph Nicéphore Niépce: reprodução de "View from the Window at Le Grãs", impressão em prata e aquarela, 1952.

¹¹ A heliografia, algo como "gravura com a luz do sol", foi o processo desenvolvido por Niépce para produzir imagens permanentes, e consistia numa placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível chamado Betume da Judeia.

representação positiva que ele imaginava que Niépce pretendia que fosse seu original. Essa versão se tornou a reprodução mais aceita da imagem pelos cinquenta anos seguintes. E até hoje é a versão mais disponibilizada na internet quando se faz uma busca rápida por “primeira fotografia”, por exemplo.

É curioso que a primeira fotografia permanente tenha ficado conhecida justamente pela imagem de uma reprodução que, por ter sofrido intervenções, pode ser pensada como uma imagem apropriada e, assim, suscitar questionamentos acerca de sua autoria.

A artista americana Sherrie Levine refotografa imagens de autoria de fotógrafos bastante conhecidos, encontradas em livros e revistas e, assim, sublinha a ideia de que aos artistas contemporâneos cabe “imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original” (apud FABRIS, 2003, p.64). Segundo Annateresa Fabris, essa atitude coloca em cheque as noções de autoria, obra e originalidade, mas, mais que isso, traz para o primeiro plano a problemática da mediação tecnológica. A fotografia, nesse aspecto, contribuiu decisivamente ao chamar atenção para o papel da técnica como conformadora da imagem.

Susan Sontag (1977) aponta que a fotografia moderna, com sua conveniência e facilidade, criou uma superabundância de material visual. Fotografar tornou-se uma prática das massas, por conta da drástica diminuição do tamanho da câmera e aumento da facilidade em se obter as fotografias, e isso fez com que se instaurasse a sensação de que *quase tudo foi fotografado*. Mais atualmente, com a internet, dispomos todos os dias de milhares de novas imagens: coisas, lugares, acontecimentos e pessoas de todo o mundo, e de relevância não imediata para a nossa própria existência, que nossa autonomia diante do que temos o direito a ver, queremos ver ou devemos ver foi drasticamente afetada. Indiscutivelmente, foram-se os dias em que podíamos exercer o direito de ver apenas aquelas coisas que afetam nosso entorno mais íntimo, e essa crescente *invasão* de nossos domínios também nos autoriza ao movimento reverso, possibilitando que nos apropriemos dessas imagens.

O trabalho da artista Rosângela Rennó consiste majoritariamente em fotografias, mas raramente se trata de imagens captadas pela própria artista. São imagens encontradas em

arquivos privados ou públicos, em antiquários, feiras de rua, lojas de velharias. Algumas vezes, ela usa esses materiais diretamente nos trabalhos, mas, mais frequentemente, eles são refotografados, modificando suas dimensões e sua materialidade. É um movimento de apropriação, de tomada de posse e reconstrução.

A motivação principal de Rosângela Rennó não é de simplesmente apoderar-se dessas imagens porque são abundantes, mas, sim, apontar para o fato de que já que o mundo está coberto de imagens, isso parece encobrir o mundo verdadeiro. É um apropriar-se para desvendar, para redescobrir, para combater o esquecimento. Na série “Vulgo”, de 1998, Rosângela amplia negativos de vidro de antigos prisioneiros da prisão de Carandiru, em São Paulo. Se, por um lado, faz ver a frieza das fotografias de identificação formal (um registro das marcas e peculiaridades dos corpos), por outro, dá a ver esses desconhecidos em imagens de grande apelo estético. O ato de apropriação ressignifica essas imagens, possibilita um novo olhar e um reencontro.

Para Sontag (1977) a fotografia pode ser uma espécie de *memento mori*, porque participa da mortalidade do que representa (já que o que se tem é a fotografia, e não a própria coisa), vulnerabilidade e mutabilidade. A autora acredita, porém, que “as imagens fotografadas não



Rosângela Rennó: série “Vulgo”, 1998.

parecem ser afirmações sobre o mundo tanto como pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 1977, p. 10). Elas representam uma fatia no tempo e preenchem as lacunas em nossa mente, articulando passado e presente, num embate entre a presentificação de um momento e seu desaparecimento. E não seria a luta contra o esquecimento também uma pulsão do desejo?

Mel Bochner, artista americano, em ocasião de um convite para organizar uma mostra na galeria da School of Visual Arts (NY) e, sabendo de antemão que não havia muita verba disponível, decidiu realizar uma exposição do que ele chamou “desenhos de trabalho”. Depois de reunir materiais de vários artistas, o que incluía desde rabiscos aleatórios em papéis rasgados até uma conta apresentada por Donald Judd pela fabricação de sua escultura, Bochner descobriu que não teria como emoldurar ou fotografar os desenhos para expô-los como havia imaginado. Então convidou mais pessoas a apresentarem seus desenhos, fez quatro cópias de todo o material em uma copiadora xerográfica, e as organizou em quatro fichários, que foram postos em cima de pedestais para que pudessem ser folheados

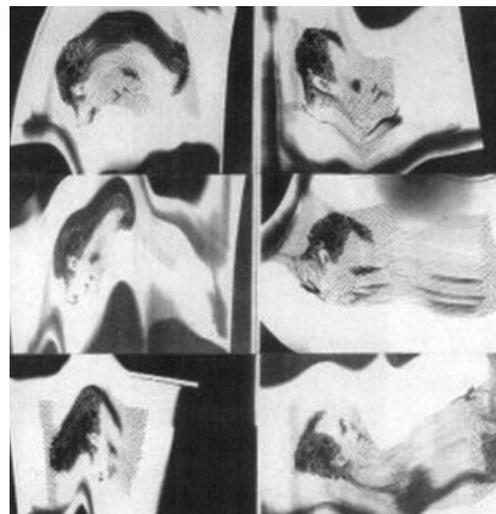
pelas pessoas em pé – ainda que a altura desses pedestais fosse baixa demais para proporcionar uma boa experiência de leitura.

A mostra aconteceu em 1966 e Mel Bochner apresentou “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art” como um trabalho de sua inteira autoria. Ele não só estava propondo um novo tipo de objeto (o livro) e um novo conceito de obra (que veio a ser considerada a primeira exposição de Arte Conceitual), mas propondo uma definição de autoria radicalmente nova.



Mel Bochner: “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art”, 1966.

A fotocópia (ou cópia eletrográfica) tem princípios semelhantes aos da fotografia e da gravura, mas é uma tecnologia de cópia que não necessita muita intervenção de quem a executa. As chamadas *gravuras de tradução*, reproduções de pinturas feitas antes da descoberta da fotografia, eram a única forma de registro em sua época. Assim como a fotografia em seus primórdios, sua circulação tangenciava as questões de autoria das imagens que carregava. A cópia eletrográfica, ao contrário, já surge com o estatuto de mera reprodução, o que a livra de maiores questionamentos: sabe-se, de antemão que a imagem que ela traz é uma representação de uma outra coisa, ela é sempre outro que não o original.



Sigmar Polke: "Kopf Lee Harvey Oswald, physiognomische Variationen", 1992.

Outro artista a usar fotocópias como matéria para seu trabalho foi o alemão Sigmar Polke. As cópias eletrográficas lhe interessavam por conta do aspecto de esboço que conferiam às imagens, subtraindo detalhes e acrescentando pequenos *ruídos*. Anos antes, ele já fazia uso de copiadoras em experimentos com imagens e admitia que essas cópias tinham papel motivador em muitas de suas pinturas, mas só em 1992 Polke exibiu um conjunto de fotocópias como um trabalho, executado a partir de um outro trabalho seu.

Polke usou uma reprodução de "Rasterzeichnung (Porträt Lee Harvey Oswald)", de 1963, e a passou várias vezes pela copiadora, interrompendo e reiniciando a cópia a cada vez, o que causou um efeito de "onda" na imagem final, a que nomeou "Kopf Lee Harvey Oswald, physiognomische Variationen" (ou "Cabeça de Lee Harvey Oswald, variações fisionômicas). Essa possibilidade de *perverter* a imagem através do aparato tecnológico, de usar a copiadora com uma *máquina de desenhar* deu o tom de vários experimentos do artista a partir de então.



Robert Rauschenberg: "Brace", óleo e serigrafia sobre tela, 1,52 x 1,52m, 1962.



Robert Rauschenberg: "Estate", óleo e serigrafia sobre tela, 2,43 x 1,77m, 1962.

Antes disso, entre 1962 a 1964, o artista americano Robert Rauschenberg produziu 79 pinturas que combinavam imagens de revistas e de jornais contemporâneos impressas em serigrafia com vigorosas pinceladas abstratas, cumprindo sua ambição de "operar no intervalo entre arte e vida". Ele trabalhou primeiro em preto e branco e, em 1963, passou a produzir imagens coloridas. A técnica de serigrafia sobre tela havia sido introduzida pelo também americano Andy Warhol pouco antes, e marcou na arte a transição do expressionismo abstrato ao que se convencionou chamar Pop Art.

A possibilidade de ampliar a escala das imagens na serigrafia libertou Rauschenberg das limitações impostas na colagem que fazia a partir de elementos que retirava das mídias impressas. Além disso, a serigrafia descontextualizava as imagens e as reinseria em um novo espaço, que imbricava o cotidiano do artista, seus interesses e seus sistemas de trabalho, produzindo um forte testemunho do imaginário de sua época.

Em um projeto anterior, realizado em 2006, eu havia trabalhado fotocópias de fotografias transferidas para o tecido, sobre as quais fiz pequenas intervenções posteriormente. Esses desenhos faziam parte de um trabalho coletivo,

para o qual cada artista produziu uma série de quadrados que foram unidos formando uma colcha, um tipo de *patchwork*. A questão que estávamos tratando era relacionada à colaboração e ao sentido construtivo dos trabalhos de costura femininos. Levando em conta que a colcha era grande e eram necessárias mais de uma pessoa e muitas horas para unir todas as partes, ela tinha um sentido de união, de processo realmente colaborativo de construção da obra.

Nos meus trabalhos para essa colcha, eu havia usado algumas fotografias de infância que me eram muito caras, de momentos que tenho bem vivos em minhas lembranças. Mas também trabalhei com algumas imagens apropriadas, como o papel da bala que eu costumava comer quando criança e que havia descoberto à venda no bar próximo ao meu ateliê. Assim, relatei fotografias da infância com algumas imagens apropriadas que reafirmavam e enriqueciam o universo a que eu queria fazer referência. Imprimi as imagens sobre tecido transparente, branco, duplo – como uma almofada sem o recheio. Em algumas, coloquei coisas dentro, como pedaços de tecidos, que ajudaram a realçar partes específicas das fotografias e adicionaram cores aos desenhos.

Como, de antemão, havíamos concordado que a construção final do trabalho seria uma grande colcha, todas as outras artistas fizeram seus trabalhos sobre tecidos, e a grande maioria foi *recheada* com alguma coisa. Na totalidade da colcha, os meus desenhos se diferem – eles são os que se pode ver através. Como nas “Silkscreen paintings” de Rauschenberg, as imagens figuradas remetem ao cotidiano das pessoas que as escolheram, mas a colcha, como um objeto único, transforma-se no espaço no qual essas vivências são costuradas, articulando essas imagens às especificidades do fazer (e do olhar) de cada artista e produzindo o testemunho sólido de um momento.

Em um outro trabalho, feito em 2004 na ocasião da minha graduação em Artes, parti de fotografias obtidas por mim de pessoas com quem eu convivia e que percebi compartilharem o hábito de fazer trabalhos manuais para preencher o tempo entre atividades, o tempo de espera. Também usei imagens dos próprios trabalhos produzidos por elas. Transformei as



"Colcha de retalhos", 2,4 x 2,4 m, 2006.

fotografias em gráficos semelhantes a gráficos de ponto-cruz, ou de bordados em geral. Assim, através desses guias, transpus as imagens para o tecido com o uso de um carimbo. Ao invés de bordar o ponto, eu carimbava.

A construção artesanal de uma imagem por pontos, paradoxalmente encontra relação com os processos tecnológicos de construção das imagens. Tanto compostas por *pixels* no caso das imagens digitais, quando por retículas, no caso das impressões gráficas – maneira através da qual temos acesso e conhecemos a maioria das obras de arte e fotografias após o desenvolvimento das técnicas gráficas –, as imagens que chegam até nós são formadas por uma conjunção de pontos. Minha escolha pelo carimbo nesse projeto tinha a intenção de, usando um princípio de impressão fundador dos processos gráficos, ressaltar o processo de feitura dessas imagens e, principalmente, seus aspectos temporais.

Escolhi trabalhar sobre um tecido transparente por conta de uma ideia anterior de que essas imagens poderiam ser mostradas como uma espécie de janela para a observação das cenas que eu fotografava. Assim como faz o artista alemão Sigmar Polke em algumas de suas pinturas, os chassis das telas foram incorporados ao desenho, e as traves de estabilidade

foram reposicionadas de maneira a fazer parte da composição. Essa também foi uma forma que encontrei para fazer menção aos bastidores usados para bordar, estruturas de madeira que muitas vezes acabam por fazer as vezes de moldura quando um bordado é tomado como objeto decorativo.



Sigmar Polke: "The Fastest Gun in the West", 5 x 3 m, 2002.



Projeto de Graduação no Instituto de Artes - UFRGS, 1,9 x 1,9 m cada, 2004.

A questão do uso de técnicas de reprodução de imagens era bastante presente em meu trabalho anterior e, tendo decidido trabalhar a partir das imagens apropriadas de minha *coleção de imagens-referência*, também me propus a repensar os materiais e suportes para os desenhos do projeto atual. Decidi começar a transferir as imagens impressas para tecidos finos, quase transparentes, como já havia feito anteriormente. Descubri um produto que se assemelha à emulsão acrílica e que transfere cópias a laser para qualquer tipo de superfície porosa e lavável. Essas transferências mantêm todos os detalhes da cópia, diferentemente do sistema que eu estava utilizando antes, transferindo a cópia xerográfica com solvente. Mas ela possui características interessantes também, como as gradações de cores, que são mais sutis, e, no resultado final, a imagem se parece bastante com a de uma estampa obtida serigraficamente.

Também decidi voltar a usar os chassis aparentes nesses desenhos, que são parte da série final desse projeto. Como são desenhos pequenos, de 35 x 35 cm, na verdade é como se a moldura tivesse ficado pelo lado de dentro da imagem. Tomo essa decisão agora para reiterar a analogia com as técnicas de reprodução das imagens: esses tecidos brancos, muito finos, esticados em molduras de madeira crua fazem referência às telas de serigrafia. Algumas imagens figuram como traços de algo que *atravessou* o tecido, como o que fica nessas telas depois que é passada a tinta para impressão do que nelas está gravado. Trata-se do que resta da imagem depois que ela é reproduzida, do que perdura.

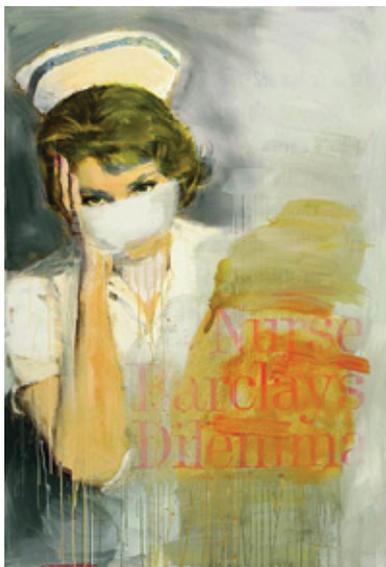
Nesses novos desenhos, há ainda a presença de elementos textuais. Não mais como dedicatórias, como nos primeiros desenhos feitos dentro do que chamei *coleção de desenhos*, nem como legendas, mas como imagens, ou parte de algumas imagens. Em alguns casos, esses elementos podem apontar para o desejo que foi motivador de sua construção, em outros pode ser elemento constitutivo das imagens que o desenho reinscreve e, assim, abrem possibilidades de novas significações. Como no trabalho de Richard Prince, artista americano considerado por muitos o *pai da apropriação* na arte contemporânea, os textos que acompanham as imagens de que o artista se apropria, são



Série de desenhos final, 35 x 35 cm cada, 2012.



Série de desenhos final, 35 x 35 cm cada, 2012.



Richard Prince: "Nurse Barclays Dilemma", 2002.

incorporados ao trabalho e evocam um narrativa oculta, ou seja, fazem pensar na possibilidade de que exista um conteúdo textual mais amplo por trás da imagem. Como na série "Nurses", em que as imagens de capas de livros são transpostas para telas de grandes dimensões, e Prince mantém seus títulos, um pouco velados, sinalizando que aquelas enfermeiras que vemos são personagens em uma trama que de nós é ocultada.

3.3. Desenhos e internet

Também apropriando-se de imagens de grande circulação no cenário contemporâneo, o artista grego Miltos Manetas iniciou a série "The Internet Paintings" em 2000. São telas de grandes dimensões, na quais ele pinta imagens de páginas que encontra na internet, numa espécie de colagem. Como esses sites estão sempre aparecendo, mudando e desaparecendo, a superfície das pinturas também evolui. As "Internet paintings" são pinturas infinitas; Manetas os atualiza regularmente por adição de quaisquer novos sites que considera dignos de representação. Uma paisagem sentimental da tecnologia, uma biografia em constante mutação da internet e dele mesmo, a tela do computador torna-se uma janela para novos e inexplorados mundos. Muitos dos sites representados nas pinturas estão lá porque eles mudaram a maneira como usamos a internet, outros são obras de arte criadas na internet por Manetas ou por seus amigos, que usam este meio como seu estúdio e seu lugar para expor suas obras. O mais importante é que, para o artista, essas pinturas tornaram-se um lugar para refletir e lembrar momentos diferentes de sua vida.

Em seu tratado sobre a pintura, de 1435, Leon Battista Alberti instruía os pintores a tratar a moldura retangular da pintura como uma “janela aberta para o mundo”. A metáfora da pintura como essa figura arquitetônica de uma janela assombrou gerações desde o Renascimento e tornou-se um conceito definidor para as teorias da pintura, arquitetura e do cinema. Diferente da



Miltos Manetas: “Internet Paintings (Off)”, óleo sobre tela, 2,54 x 3,81 m, 2002.

metáfora da janela como uma moldura para uma construção de espaço em perspectiva, como propôs Alberti, as janelas dos softwares nos computadores são assim nomeadas por que possibilitam a coexistência de múltiplos *ambientes*: janelas que se abrem para outras janelas, telas dentro de telas, molduras dentro de outras molduras. Manetas traz para o espaço da pintura as janelas dos navegadores da internet, em seu formato característico, retangular, assumindo o caráter de colagem da composição, ao mesmo tempo, sublinhando seu sentido de coexistência.

Atualmente, passamos boa parte de nosso tempo vendo o mundo através de uma moldura: a tela do celular, do computador, do *tablet*. *Janelas* repletas de imagens, textos, gráficos, filmes. Porém, as tecnologias através das quais temos visto o mundo propõem uma nova forma de construção do espaço, bastante diferente da espacialidade proposta na pintura, com que estamos mais acostumados. Segundo Anne Friedberg (2006, p.3), “o espaço vernacular da tela do computador tem mais em comum com as superfícies do cubismo

– frontalidade, supressão da profundidade, camadas que se sobrepõem – do que com a profundidade ampliada da perspectiva da Renascença”¹².

Percebo que a transposição direta dos desenhos para a internet no processo de sua entrega possui questões a serem revistas. A primeira que se impõe é justamente a da moldura aparente. A natureza plana das telas virtuais nem sempre dá conta da complexidade das imagens em que a noção espacial é uma questão visualmente importante. Quando fotografados e publicados na internet, os desenhos são *achatados*, e facilmente pode-se pensar que a moldura não está sob o desenho, e sim dentro dele ou sobre, como é convencionalizado que seja. Além disso, algumas sutilezas de texturas, algumas qualidades se perdem. Há ainda questões muito particulares concernentes às calibrações dos monitores onde as imagens são visualizadas – em cada tela, cores, saturações, luminosidades diferentes da imagem podem ser vistas. Sendo assim, tomei a decisão de enviar os desenhos fotografados sem as molduras, na expectativa de que, aceitando a natureza do meio para que são agora transpostos, possam ter uma leitura mais adequada.

Ainda pensando a transposição dos desenhos para o ambiente virtual, percebo que nesse momento o sistema de troca por mim proposto se completa. Um novo passo dentro do jogo poético desse trabalho é dado e, feito o meu movimento, fico à espera do que posso eventualmente obter de retorno por parte das pessoas que agora recebem seus desenhos.

Para Gadamer (1999, p.111), o jogo é uma construção que acontece naturalmente, é parte da natureza do homem, e é um puro “representar-se a si mesmo”. E o jogo em sua forma original, por existir espontaneamente e sem finalidade, fornece um modelo para a relação dos seres com a obra de arte. Dentro desse sistema, a arte possui um sentido de mediação. O autor ressalta que, na arte, o *sujeito* do jogo não são os jogadores, mas a própria obra, que persevera. Assim, o

¹² Tradução livre do original em inglês: “(...) the vernacular “space” of the computer screen has more in common with surfaces of cubism – frontality, suppression of depth, overlapping layers – thana with the extended depth of Renaissance perspective”.

sujeito do jogo é sempre o próprio jogo que, através dos que jogam, ganha representação.

No ambiente da internet, somos também peões de um grande tabuleiro. Somos representações de nós mesmos, em cena com tantas outras representações da infinidade de possibilidades que nos cercam. A internet é o lugar das metáforas por excelência. Nela, os jogos de significações se fazem presentes em todas as interações, porque são inerentes ao meio. Assim, não há como pensar a quantidade de imagens a que ela nos submete sem pensar em como elas espelham a vida fora dos ambientes virtuais.

Na arte, e principalmente nos projetos em que as trocas sensíveis tem um papel de destaque, segundo Ricardo Basbaum (2008, p.27), “há sempre em jogo a construção de uma alteridade, a ansiedade de produção de sentido, a mobilização do olhar do outro: o artista parece ser aquele que inventa cuidadosamente um centro de atração frente ao qual as coisas são reveladas em suas estruturas de formação e intensidades”. Penso assim que a presença da arte na internet pode ser eficaz em sublinhar essas questões, fazendo com que a reflexão acerca da realidade que nos contorna possa ser bastante efetiva, justamente porque encontra nesse ambiente uma equivalência de modo operante.

Procedo na série de desenhos finais desse projeto unindo o potencial gerador de imagens de cada desejo que recebi à profusão de imagens a que temos acesso atualmente. Faço isso com a vontade de que, dentro do jogo poético que o trabalho instaura, cada desenho que se inscreve seja um espaço de possibilidade de coexistência, de “re-união” e “re-conhecimento” dos tantos elementos e camadas que o compõem.

Considerações finais

Durante o processo de construção do trabalho prático e desta dissertação, algumas questões se impuseram. Já no início da pesquisa, percebi que nem sempre as pessoas se sentem completamente à vontade em participar de projetos colaborativos via redes sociais. A forma como propus esse projeto, publicamente, fez com que a maioria dos participantes, mesmo que tenham visto a proposta na página do *Facebook* ou no *Twitter*, respondesse-me por *email*. Algumas pessoas preferiram, antes de responder, verificar comigo pessoalmente o que eu iria fazer com as informações. E algumas poucas me entregaram seus desejos escritos à mão, em papel. Penso que escrever seu desejo em uma página pública na internet pressupõe mostrar-se sem medos, expor-se de forma muito reveladora.

Entendo que nossos perfis nas redes sociais são representações de nós mesmos, uma construção que está em nosso lugar. Assim, a identidade de cada sujeito dentro dos ambientes das redes virtuais é cuidadosamente construída. Diante dessas configurações, é possível fazer uma analogia com a criação de um personagem literário. Para dar conta da construção de um personagem que tenha os atributos almejados, é necessário que se escolha o que ele vai apresentar como características mais marcantes, de quais coisas vai gostar, o que vai preferir fazer em seus momentos de lazer, por exemplo. É necessário também que algumas informações que possam dar margem a interpretações equivocadas sobre ele sejam deixadas de lado. Dessa forma, feita essa *edição*, tem-se uma ideia mais precisa de quem é, em essência, esse personagem.

Portanto, imagino que descrever um desejo pessoal publicamente no ambiente virtual

possa ser uma questão delicada, já que a construção e a manutenção desse personagem que criamos para nós mesmos é uma tarefa bastante complexa. Além disso, há também a questão da exposição excessiva de que muitos se queixam, principalmente em relação ao *Facebook* – no qual, a não ser que se gaste um bom tempo estabelecendo padrões de privacidade, os conteúdos das interações podem ser vistos por um bom número de pessoas, muitas vezes por pessoas que desconhecemos completamente.

Também percebi que para as pessoas que estão mais habituadas a se relacionar no ambiente da internet (a maioria mais jovem, donos de *blogs*, álbuns virtuais e perfis em várias redes sociais) foi mais fácil interagir e se expor do que para as pessoas que ainda não têm uma presença virtual tão grande ou há tanto tempo.

Na execução do projeto, foi importante reconhecer o uso de ferramentas do *design*, como a construção dos *moodboards*, e também entender como a dinâmica do trabalho compreendia uma espécie de simulação de uma relação profissional entre mim e os participantes. De certa forma, o artista também é um ator dentro dos processos de comunicação que acontecem entre obra e público, portanto pensar como isso acontece foi bastante importante na construção do trabalho. Além disso, o fato de estar habituada a lidar com ferramentas virtuais foi fundamental para que esse trabalho fosse pensado desde o princípio dessa maneira, como um caminho natural para possibilitar sua implementação e eficácia.

Muito se fala atualmente sobre como as novas mídias (os computadores e também os celulares, *smartphones*, *tablets*) afastam as pessoas do convívio e reduzem os espaços de diálogo presencial. Mais ou menos como a televisão fez por anos, essas mídias tomam muito tempo e demandam a atenção das pessoas, e a curiosidade e o fetiche que despertam fazem com que as interações pessoais mais corriqueiras percam parte de seu interesse. Assim, penso que os trabalhos de arte que propõem de alguma forma a retomada dos laços sociais e a valorização dos aspectos sensíveis têm hoje grande importância. E, quando isso é feito através desses novos veículos, essas iniciativas podem ter seu alcance potencializado e receber uma adesão bastante efetiva. Também foi bastante importante conhecer outros projetos dessa

natureza e ver que, no decorrer desses dois anos de pesquisa, muitos novos surgiram, além de novas ferramentas que oferecem interessantes possibilidades para projetos futuros.

Desde o começo da elaboração dos desenhos, o projeto abriu-se em novas possibilidades. Assim que comecei a desenhar, percebi que essa mesma proposta poderia ser realizada de infinitas maneiras diferentes. Isso, somado à estruturação do trabalho em três coleções que se interligam e se alimentam, trouxe à tona seu potencial na geração de novas proposições.

Debruçar-me sobre meus processos de trabalho e repensá-los foi fundamental para entender como essa ampliação do projeto era possível. O acúmulo de materiais e imagens se fez um procedimento válido para a construção de novas significações e para instauração de novas situações criativas. Entender a importância das coleções dentro do trabalho fez com que ele se tornasse mais consistente e mais rico, e trabalhar a partir da articulação dessas coleções permitiu que novas possibilidades de trabalho surgissem.

Isso aconteceu, por exemplo, com um desenho que comecei a desenvolver por conta do desejo “um retrato de família, daqueles bem clássicos”. A partir de uma fotografia de um rosto impressa em diferentes papéis, recortei somente as linhas que o compunham. Essas linhas, sobrepostas, e mantendo seus lugares *certos* (as linhas do nariz no lugar onde deve ser o nariz, por exemplo) formam um retrato no qual o rosto quase não figura, mas ainda assim se pode identificar partes da pessoa retratada. Esse trabalho aproxima fotografia e desenho, e percebo nessa aproximação uma vontade que está presente em outros trabalhos anteriormente executados por mim.

Um outro olhar mais geral sobre as coleções pôs luz sobre *o que eu não coleciono*, sobre as coisas que acumulo, mas que, em um segundo momento, jogo fora. Algumas dessas coisas não se encaixam nas coleções, ou me parecem não valer a pena guardar. Mas, olhando para elas com mais cuidado, percebi que há coisas que não consigo guardar justamente porque as memórias que elas evocam são difíceis demais de lidar. Portanto, decidi que vou tentar identificar no que jogo fora o que é descartado por que me causa dor. Guardo esses objetos

imaginando que, futuramente, quando eles forem em maior número, possam ser geradores de um outro projeto.

A pesquisa mais aprofundada sobre os documentos de trabalho e, especialmente, sobre a questão da apropriação também possibilitou entender o lugar que os desejos que recebi deveriam ocupar nesse trabalho. Isso foi fundamental para que eu pudesse me apropriar de todo o material coletado e transformar a maneira de vê-lo, de forma a poder retomar minhas práticas e interesses anteriores, e fazer com que os desenhos correspondam aos meus desejos enquanto artista.

Foi fundamental rever meus trabalhos mais antigos e poder identificar questões que me são caras, materiais que são significativos, a fim de retomar algumas práticas. A questão das técnicas de impressão, mesmo que aparecendo em referências sutis, são pontos importantes para mim. Elas remetem ao universo da comunicação, com que estou tão habituada a lidar, mas também a recordações de infância, como as telas de serigrafia que minha mãe guardava em casa. Poder rever essas questões no trabalho foi essencial para que eu sentisse que os desenhos finais que envio agora para os participantes do projeto são criações genuínas, frutos de meus interesses e preocupações. Isso foi fundamental para recuperar meu sentimento de propriedade sobre o resultado da pesquisa.

Algumas conclusões a respeito de conceitos envolvidos nesse projeto também originaram novas ideias para outros trabalhos. As relações entre desejo e memória apontaram para um tipo de objeto que me parece bastante interessante explorar: o *souvenir*. Esses objetos são criados com a intenção de que lhes sejam endereçadas memórias, ou seja, faz parte de sua natureza que estejam desde sempre relacionados a lembranças.

Assim, esses novos indícios configuraram um novo projeto, em que solicitei que as pessoas me enviem fotos de seus *souvenirs* mais significativos. Pedi especificamente que elas os fotografassem no lugar onde são guardados, porque tenho vontade de conhecer os espaços que os abrigam, imaginando que algumas relações com o que há em seu redor

possam ser feitas. Também solicitei que os participantes me enviem um depoimento sobre o motivo da escolha dessa lembrança específica, explicando-me por que esse objeto é especial. Imagino que essas histórias possam ser bastante ricas e também possam despertar em mim novas vontades de trabalho. Essas fotografias e textos estão sendo coletados via internet também, por enquanto somente por email.

As três coleções unidas formam agora, além do trabalho final desse projeto, um arquivo, um documento de todo o processo de construção dessa trajetória. Podemos pensar a internet também como uma espécie de arquivo, de registro, organizado em documentos e pastas com assuntos específicos, e é interessante notar como as ferramentas virtuais espelham nossos modos de operar na vida prática, e como podem ser úteis para pensar esses procedimentos.

No decorrer do período desta pesquisa, fiz algumas mudanças a respeito das ferramentas virtuais usadas nesse projeto. Primeiramente, o *blog* pessoal que eu mantinha foi desativado. Depois, decidi que o *Twitter* não seria utilizado porque a conta através da qual lancei o projeto era pessoal, e porque também não recebi nenhum desejo por lá. Assim, não achei que valia a pena criar uma conta especialmente para o projeto. O *blog*/diário funcionou bem por um tempo, mas nesse momento já não vejo muita razão para sua existência independente, assim como o álbum do *Flickr*, que não é muito atualizado. Portanto, creio que o caminho será centralizar todos os esforços em um único lugar, e penso que o melhor seria a página do *Facebook*, já que nessa rede está presente a maior parte das pessoas que enviaram seus desejos para a proposta.

Assim, penso que o desafio atual é encontrar uma forma de fazer com que a página que vá abrigar o conteúdo desse projeto dê conta de representar toda a complexidade dos materiais que o compõem. Acredito que seja bastante importante agora achar uma forma para que, além de enviar os desenhos e fazer ver os resultados, esse ambiente possa proporcionar um bom entendimento de como se desenrolou o fazer deste trabalho.

Referências bibliográficas

- AMADO, Guy. *Arte processual e certa preguiça da forma*. In: **Revista Meio**, Porto Alegre: Editora Panorama Crítico, p.27-38, 2010.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. *V.C.P. – Vivência Crítica Participante*. In: **Revista Ars**, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas – ECA – USP, nº 11, 2008.
- BAUMAN, Zigmunt. **44 cartas ao mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERGER, John. *Drawn to that moment*. In: **The sense of sight: writings**. New York: Vintage Books, 1993.
- BERNADAC, Marie-Laure e OBRIST, Hans-Ulrich (org.). **Louise Bourgeois: desconstrução do pai reconstrução do pai – escritos e entrevistas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BISHOP, Claire (org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2005.
- _____. *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: **October**, n. 110, 2004, p. 51–79.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.
- BOTTON, Alain de. **Status anxiety**. London: Penguin Books, 2004.
- BROCKMAN, John (org.). **Is the internet changing the way we think?** New York: Harper Perennial, 2011.

- BULHÕES, Maria Amelia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011.
- CALLE, Sophie. **Double Game**. London: Violette Editions, 1999.
- CAMPOS, Elisa. *Mabe Bethônico*. In: CHIARELLI, Tadeu (cur.). **Catálogo da exposição Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: junho de 2002.
- CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento: meditação, retórica e a construção de imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- CAUDURO, Flávio. *O design na era digital*. In MARTINS, Francisco Menezes e SILVA, Juremir Machado da (org.). **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 1999.
- CESAR, Marisa Flório. *Como se existisse a humanidade*. In: **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007.
- CLARK, Lygia, OITICICA, Helio, FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COKE, Van Deren. **The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964.
- COLES, Alex (org.). **Design and Art**. London: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.
- _____ (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Les éditions de Minuit, Paris, 2000.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2000.
- ECO, Umberto. **The infinity of lists**. New York: Rizzoli International Publications, 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia*. In: **Revista Ars**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 59-64, 2003.
- FLETCHER, Harrel e JULY, Miranda. **Learning to love you more**. Munich: Prestel Verlag, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *A palavra design (1993)*. In: FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A pintura fotogênica (1975)*. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
- FRIEDBERG, Anne. **The virtual window: from Alberti to Microsoft**. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GOHR, Siegfried. **Magritte – Attempting the impossible**. New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, Inc., 2009.
- GONÇALVES, Flávio. *O desenho e a infância das imagens*. In: **Projeto Revista de Educação**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, jun/dez 2001.
- HERZOG, Vivian. **Desenho: reservatório de vestígios**. Dissertação de mestrado – PPGAV – IA – UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- JULY, Miranda. **It chooses you**. San Francisco: McSweeney's, 2011.

- KABAKOV, Ilya. *The man who never threw anything away*. In: *Ilya Kabakov: Ten Characters*. London: Institute of Contemporary Arts, 1989.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. São Paulo: Autêntica Editora, 2007.
- KEHL, Maria Rita. *O desejo da realidade*. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- KWON, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. The MIT Press, 2002.
- LANCRI, Jean. *Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade*. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2002.
- LECLÈRE, Mary. *The Question of (e)quality: Art in the Age of Facebook*. In: **X-TRA**, v. 12, n. 3, p. 4-17, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, agosto de 2001.
- MCLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin. **O meio são as massa-gens**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1969.
- MOURA, Rodrigo. *Mabe Bethônico*. In: CHIARELLI, Tadeu (cur.). **Catálogo da exposição Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: junho de 2002.
- PAMUK, Orhan. **O museu da inocência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PERRONE, Cláudia Maria e ENGELMAN, Selda. *O colecionador de memórias*. In: **Revista Episteme**, Porto Alegre, n. 20, jan/jun 2005.
- PURVES, Ted (org.). **What we want is free – generosity and exchange in recent art**. New York: State University of New York, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **The emancipated spectator**. New York: Verso, 2009.

ROSSI, Dorival de Campos. *DESIGN. DESÍGNIO. DESENHO. O mapa das vizinhanças do desejo*. In: **TRIADES – Transversalidades | Design | Linguagens**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Design – PUC-Rio., vol. 1.1, outubro de 2010.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **O Pequeno Príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SONTAG, Susan. **On photography**. USA: Penguin Books, 2002.

SOUSA, Edson Luiz André de. *A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo*. In: **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 14, n. 24, maio de 2008.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Sites:

<http://drawhappy.wordpress.com>

<http://madeupmemoriescorp.com>

<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=67>

<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp>

<http://www.kabul-reconstructions.net/disappeared>

<http://www.learningtoloveyoumore.com>

<http://www.manetas.com/internetpaintings>

<http://www.richardprince.com>

<http://www.rosangelarenno.com.br>

<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador>

<http://www.volksboutique.org>

Anexos

1. O email que foi enviado

Oi queridos!

Como se eu já não tivesse o suficiente pra me preocupar nessa época, esse ano me deu uma vontade louca de por em prática uma idéia antiga - eu quero desenhar as coisas que vcs gostariam de ganhar de Natal! :)

Vai funcionar assim meu pequeno projeto: cada um me diz o que gostaria de ganhar (com detalhes, uma coisa por pessoa) e eu faço um desenho pra cada pedido. Não se preocupem, participando disso ninguém vai ganhar um desenho ao invés do presente - a criança em cada um de nós morreria fulminada instantaneamente... hehehe. É só uma coisa para meu próprio divertimento e exercício.

Depois eu publico os desenhos e quem quiser fica à vontade pra salvar.

Tô aceitando a participação de todo mundo durante esse final de semana (que é para eu ter tempo de desenhar bastante na semana que vem). Então é só dar um reply para esse email e fazer uma artista mais feliz nesse fim de ano! :)

Beijos a todos e obrigada!!!

Raquel.

2. Desejos recebidos por email

- O que eu quero ganhar mesmo é muita paz, amor e felicidade!

- *Que idéia legal!! Eu vou adorar ter um desenho desta artista sensacional. Assim amiga, como estou montando meu apê, meus pedidos pro Papai Noel são todos utensílios (fazer o que né? preciso de coisas novas): copos, talheres... mas o meu maior presente é minha família e meus amigos com saúde e paz no coração! Boas Festas!!!*

- *Bom vai ai meu pedido pra começar:*

Eu quero um ASPIRADOR DE PÓ, sim é meio dona de casa, mas meu gato enche tudo de pelo... Pode ser daqueles gordinhos ou daqueles de pé. Só não quero os portáteis pois são muito pequeninos. Podem ter varias opções de troca no caninho, para limpar canto, chão, sofá, etc. Imagina se os presentes começarem a virar reais, hehehe!!!

- *Que idéia legal...*

Bem, não tenho grandes coisas que eu queira ganhar. Gostaria muito de poder pedir a paz no mundo e muita saúde para o baby (tô grávida de novo!), mas pensando em algo legal, palpável e que dê para dar de presente, meu desejo, bem desejo mesmo porque tá completamente fora do budget, seria um brinco da HStern.

É uma argolinha dourada junto a orelha (diâmetro mais ou menos 2,5cm) com um coração grande pendurado (acho que com uns 4cm), tudo dourado – ouro, né. O coração não é bem simétrico e tem em toda borda dele um detalhe tipo pontilhado. E no meio dos corações – os dois brincos são iguais – tem um tipo de baixo relevo (tipo o pontilhado) desenhando um nó infinito.

O brinco é da coleção da Diane Von Furstenberg, não sei se no teu exercício podes consultar a imagem, mas tem no site!

- *O que eu queria de presente? Muito fácil!*

Eu queria abrir minha porta no dia 24 à noite e ver o Thiago embrulhado para presente. Seria o meu melhor Natal.

- *ADORE!!*

Mas eu não quero só o presente. Quero o desenho tbm... risos.

Eu quero muito, muito, um fone de ouvido muito estiloso. Colorido, grande, que cobre a orelha inteira. Para ouvir músicas caminhando pela praia, bem feliz. E para que todas as pessoas que me verem andando com aqueles fones coloridos lindos, pensem: nossa!!! isso deve ser muito divertido e alegre.

É isso. Haradinha pequenininha com um fone enooooooooorme, colorido, brilhante.

Depois eu quero ver...

- *Bom, Raquel! Aí vai a descrição do presente que eu gostaria de ganhar.*

Eu quero um abajur pro meu quarto, daqueles que se coloca do lado da cama para ler antes de dormir.

É isso. Quero ver depois como vai ficar.

- *Adorei a ideia!*

Pedi um trabalho com um ótimo cachê! Pra poder encontrar o Rafa o quanto antes. Poderia ser em Paris, um dos lugares que temos planos de ir, Milão, ou em Valência ou Barcelona, numa destas cidades onde ele passará este Natal e Ano Novo! Os detalhes... Ele é mais alto que eu, hahahaha, acho que uns 12 cm; forte, não demais; cabelo castanho, bem baixinho, normal na profissão! Poderia ser uma cena bem romântica!!! Pouco apaixonada, a gurua!!! Hahaha!!! Também não sei, se não quiser nos desenhar, tudo certo. Faça como achar melhor! Se precisar de outros detalhes, avisa! De repente só a passagem, algo que demonstre que estamos nos reencontrando, estamos juntos, sei lá. Fica por tua conta!

Espero que a ideia te agrade!!!

- *Pensei, pensei... e queria pedir para o Papai Noel um príncipe encantado em um cavalo branco, alado e que batesse na minha porta!!!!*

Pode ser... essas coisas só Papai Noel para resolver mesmo...

- *Adorei a ideia e definitivamente vou querer salvar o meu. O que eu gostaria de ganhar neste Natal são livros.*

- *Fiquei pensando o que eu queria ganhar esse ano e cheguei a conclusão que eu quero uma Melissa Coral vermelha! Aquela que te mostrei, lembra?
Vou pedir pro Papai Noel!*

- *Oi minha querida amiga...*

Nossa, você não tem noção da saudade que estou de você, dos papos, das risadas, enfim... de tudo. Mas tenho uma notícia ruim para te dar... eu e a Dani nos separamos, aliás, acabamos de nos separar. Mas, bola pra frente... a vida é linda e, como me disseram esses dias, não temos tempo para sermos infelizes.

E, é claro que eu quero te ajudar nessa brincadeira linda e saudável. Mas meu presente especial desse ano, devido a tudo que andou acontecendo esses tempos, seria uma rede estendida entre dois coqueiros, em uma praia paradisíaca, sem que eu pensasse em nada desagradável... tomando uma Coca-cola beeeem gelada e curtindo um CD do Coldplay... bem, esse é o presente que eu quero nesse Natal.

- *Carinho, carinho, carinho (cafuné, beijinho no pescoço, beijo amoroso, coçada nas costas lenta fazendo pelo arrepiar, beijos, beijos, beijos).*

É o que quero, como tu vai desenhar, fico louca para ver!

- *Raquelzita, pode ser um abraço na minha irmã grávida? Se eu conseguisse só imaginar esse abraço, seria a melhor coisa pra começar bem o ano...*

Um beijão grande, espero não ter te passado um problema!

- *Nesse natal seria ótimo flutuar.*

- Adorei a idéia!!! E estou em dúvida quanto ao que pedir de Natal... afinal são tantos os desejos... mas tem uma coisa que estou precisando no momento, que é um tripé para minha câmera fotográfica. Se eu mudar de idéia te aviso, hehehe...

- Legal a idéia, mas vai dar trabalho hein!

Eu queria ganhar uma moto nova – V-ROD da Harley Davidson...

- Eu já tenho quase tudo que quero mas, se é para sonhar, aí vai:

Um mega sistema de home theater, alta fidelidade de som, com um projetor multimídia, tudo isso montado na beira da piscina, para assistir com os amigos e a namorada junto.

- Se ainda não for tarde para enviar o meu pedido, eu gostaria de “ganhar” um ventilador daqueles antigos – do tempo em que os ventiladores não eram todos de plástico e eram, quando funcionavam, muito mais potentes. Era isso.

- Eu pedi pro Papai Noel uma champanheira daquelas que a taça tem uma haste que fica dentro do balde de gelo! Pra ela ficar sempre geladinha!!! Mas eu acho que ele não vai me dar... sniff... rrsrrsrs...

Beijo, guria!!! Tô louca pra ver meu presente desenhado!!!

- Eu gostaria de ganhar: um kit de maquiagens lindas (novas para recomeçar meu trabalho) e uma mateira e meu kit chimarrão (tu vê que eu quero tudo em “kits” né, hehehe)

Podes escolher um ou os dois!

- O problema é escolher só uma coisa pra ganhar de presente do Papai Noel. Não dá pra ser um saco de presentes cheio? :)

Deixei pra te escrever hoje porque achei que meu pai fosse pra casa no sábado. Ele fez uma cirurgia e está no hospital há 15 dias. Achamos que em 5 dias ele estaria em casa, mas ele teve febre e um

problema com um coágulo. Então, meu pedido é muito simples, e todo mundo pede isso: SAÚDE! Pode parecer piegas ou até falta de imaginação, mas é realmente o que eu gostaria que o Papai Noel trouxesse pra mim. Saúde pra toda família!

- Ai amiga, que pepino esse! Quem disse que pensei em presentes de Natal? Faz alguns anos que já não espero nada material, acho que quero coisas mais difíceis, amor, paz, saúde, tranquilidade (difícil de desenhar né?). Ah, e um casamento lindo ano que vem!

- Algo mais fácil (pelo menos de desenhar, não de ganhar): uma filmadora de alta definição.

- Que bela idéia essa tua!

Pois então: eu quero ganhar um piano de parede neste natal. Pode ser cor de madeira mesmo, porque eu acho muito bonito. Se vier um banquinho junto, daqueles de piano mesmo, sem encosto, ficaria perfeito. Ah, tem que estar bem afinado, ta? Por que afinar um piano é tarefa árdua!

*- Hmm, deixa ver. Tem sempre tanta coisa. Mas que seja mais interessante de desenhar, né? Livro não vale. Tá, decidi: eu queria consertar o piano elétrico que eu tenho mas que não sei tocar direito. É um Rhodes Seventy Three. Pronto!
Bons desenhos. :)*

- Meio atrasado, nem sei se ainda ta valendo!

Uma cama box de casal. O colchão é de molas e todo bem branquinho. Sem cabeceira. Bem que poderia vir com dois travesseiros da Nasa e um jogo de cama bem bonito, liso ou com estampa bem geométrica.

Cama de solteiro, nunca mais!

- Se eu ainda acreditasse que o Papai Noel existe, na sua forma mágica e incrível de poder dar o que quiseres, seja o que for, em primeiro lugar eu queria paz interior, depois viver um grande amor. :D Hahaha! Mas o meu lado materialista, é lógico que ia querer alguma coisa, então eu ia querer um Honda Fit preto, 0km, com direção hidráulica, ar condicionado, rádio MP3... Já imaginou ele caindo do céu, bem na porta da minha casa??? :D

Fora isso teria mais uma listona pra encher os tubos do Papai Noel... hahaha!

- É muito simples, acho que o meu maior sonho de criança, eu quero um robô, mas não é um robô qualquer: eu quero poder dirigir ele ou comandar por controle remoto!

- Eu adoraria ganhar de natal este ano um baixo novo! É, um presentinho bem simples...um baixo americano de U\$5,000.00. =P

É um Rickenbacker modelo 4003. Preto com o espelho branco. Para maiores referências, te mando alguns links com fotos dele:

. http://www.gbase.com/files/store_images/gear/2121872/p1_urtcxsmy5_so.jpg

. http://www.gbase.com/files/store_images/gear/2121872/p2_uyimanhz1_so.jpg

. <http://www.freewebs.com/motorer1/Rickenbacker%204003.jpg>

. <http://www.voxshowroom.com/northcoast/images/rickenbacker/4003/4003b.jpg>

Era isso! =]

- Vou querer um foguete com labaredas. :D

- Tá, já tenho o meu pedido!

Quero uma flaminga (flamingo fêmea?) com rímel e fita no cabelo :)

Tá bem descritinho?

- *Querida artista plástica (mudei de idéia!)*

Decidi que quero uma bicicleta de 18 marchas, com cestinha e na cor "estampa psicodélica" (a pintura dela). Se não tiver assim, pode ser uma preta com o assento de petit pois...

:D

3. Recebidos pelo blog

- *Eu quero uma lareira!!!*

- *Eu quero uma viagem pra Nova Iorque.*

- *Eu quero ser a Ivete Sangalo por um dia, num show do Maracanã lotado, muitas luzes e todo mundo com as mãos pra cima!*

- *Eu quero o melhor trabalho do mundo mundial. =)*

- *Eu quero uma secretária!*

4. Recebidos pelo Facebook

- *EU QUERO UM PINGUIM, VESTIDO DE POLLYANNA... :-)*

- *Eu quero foco.*

- *Eu quero óculos iguais aos do John Lennon.*

5. Recebido pelo *Twitter*

- Eu quero uma paixão daquelas de tirar o fôlego!!!

6. Recebidos por escrito, em mãos

- Eu quero um Dodge Charger 1967 amarelo.

- Eu quero um mundo mais colorido.

- Uma cozinha nova, completa.

- Um retrato de família, daqueles bem clássicos.