



Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em Artes Plásticas

DENISE VOURAKIS DIAS

OBJETOS OCASIONAIS

Brasília
2015

DENISE VOURAKIS DIAS

OBJETOS OCASIONAIS

Monografia apresentada ao Curso de Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do Bacharelado em Artes Plásticas.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Prada de Almeida.

Brasília
2015

Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em Artes Plásticas

DENISE VOURAKIS DIAS

OBJETOS OCASIONAIS

Monografia apresentada ao Curso de Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do Bacharelado em Artes Plásticas.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Prada de Almeida.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ângela Prada de Almeida – Orientadora
VIS/IdA/UnB

Prof. Dr. _____ – Membro
VIS/IdA/UnB

Prof. Dr. _____ – Membro
VIS/IdA/UnB

Brasília, _____ de _____ de 2015.

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender a relação entre memória, imagem e acervo de objetos pessoais, recorrendo ao registro fotográfico como forma de expressão. Através do ensaio de uma análise teórica entre os campos das artes e psicanálise, o tema encontra algumas possibilidades de entendimento. O trabalho artístico é resultante das formulações geradas neste percurso.

Palavras-chave: Objeto. Fotografia. Imagem. Memória. Arte. Psicanálise.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	5
1 INTRODUÇÃO	7
2 REFERÊNCIAS TEÓRICAS	9
3 REFERÊNCIAS PLÁSTICAS	16
3.1 PERCURSO DO TRABALHO PRÁTICO	22
4 CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS.....	46

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Fonte</i> , de Marcel Duchamp (1917).....	18
Figura 2 –	<i>Boite in Valise</i> , de Marcel Duchamp (1941).....	19
Figura 3 –	Cápsulas do Tempo, de Andy Wahrol.....	21
Figura 4 –	<i>A Última Imagem</i> , de Sofhie Calle.....	22
Figura 5 –	<i>Prenúncio</i> , de Denise Vourakis, 15x18.....	23
Figura 6 –	<i>Montblanc</i> , de Denise Vourakis, 15x18.....	24
Figura 7 –	<i>De Outros Carnavais</i> , de Denise Vourakis, 18x20.....	25
Figura 8 –	<i>Medalhão</i> , de Denise Vourakis, 18x20.....	26
Figura 9 –	<i>Ontem</i> , de Denise Vourakis, 15x19 – fotomontagem.....	27
Figura 10 –	<i>Ontem 2</i> , de Denise Vourakis, 33x46 – fotomontagem.....	28
Figura 11 –	<i>Minolta</i> , de Denise Vourakis, 33x46 – fotomontagem.....	29
Figura 12 –	<i>Colagem 1</i> , de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.....	30
Figura 13 –	<i>Colagem 2</i> , de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.....	31
Figura 14 –	<i>Colagem 3</i> , de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.....	32
Figura 15 –	<i>Maysa reencontrou seu amigo Morris Francis, em 2012</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	34
Figura 16 –	<i>Arthur adquiriu na década de 1950, quando seus filhos nasceram</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	35
Figura 17 –	<i>Uma surpresa para Jane em seu aniversário de 10 anos</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	35
Figura 18 –	<i>A de Rosana era ruiva e a de sua irmã era loira</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	36
Figura 19 –	<i>Fomos ao Chile com Adolfo em 2012</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	37
Figura 20 –	<i>Maria guardou desde sua juventude, até sua filha completar 30 anos</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	38
Figura 21 –	<i>Dizem que para dar sorte é preciso ganhar ou roubar</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	39
Figura 22 –	<i>Desde 1957, Angélica esperava que fosse seu um dia</i> , de Denise Vourakis, 24x36.....	40

- Figura 23 – *Foi em Morretes, depois de descer a Serra da Graciosa, em 2000, de Denise Vourakis, 24x36.....* 41
- Figura 24 – *Quando estive na China em 2010, trouxe um para a sua namorada também, de Denise Vourakis, 24x36.....* 42
- Figura 25 – *Elza colocou uma jiboia dentro, depois que sua irmã lhe presenteou em 1962, de Denise Vourakis, 24x36.....* 42

1. INTRODUÇÃO

Quem não mantém consigo um objeto guardado? Pergunta feita a algumas pessoas, curiosamente, mesmo quem responde ser totalmente desapegado, do tipo que se desfaz de tudo, guardando apenas o necessário, após refletir um pouco, recordou de algo que mantinha guardado. A pesquisa procurou identificar esses objetos, pertencentes a um acervo pessoal, mantidos incógnitos, por vezes esquecidos, sem necessariamente participar da vida daquele que o possui e mantém.

O que leva alguém a guardar aquilo que aparentemente não participa de seu cotidiano? Talvez a razão principal seja a memória que esses guardados evocam. Essa questão encontra ressonância na fotografia, que também é uma maneira de guardar registros, de recordá-los. Quem não possui um acervo fotográfico com algumas fotos da infância, das férias, dos aniversários? As imagens fotográficas resgatam memórias distantes.

Retratar objetos que por sua vez trazem consigo uma memória pessoal é uma experiência aparentemente simples. Entrar na intimidade das pessoas é algo que estou acostumada, por ser psicóloga, nas sessões de psicoterapia fazemos isso naturalmente. O progresso do trabalho terapêutico depende da conexão entre os conteúdos trazidos, que se completam de uma sessão para a outra. No entanto, os objetos desta pesquisa, chegaram portando algo de acidental, sem muitas amarras, soltos. Uma vez feito o convite para a sessão de fotos, não era previsto o que seria exposto, dependeria da pessoa, da ocasião. O percurso da pesquisa foi se tornando cada vez mais complexo; teria que lidar com o material que me era apresentado e as dificuldades de tornar artístico aquele registro. Algo inesperado, totalmente ocasional.

A questão do objeto acompanha o indivíduo da infância à idade adulta. Na maioria das vezes é comum que cada pessoa guarde consigo um acervo, um museu particular que, de certa forma, conte sua história de vida: fotografias, peças de roupa, objetos de decoração, objetos herdados de familiares, joias, cartas, cartões e uma infinidade de coisas. Um exemplo dessa necessidade pode ser constatado em alguém que acidentalmente esteja em condições de total isolamento, se pertence a civilização, buscará algo com o que se relacionar. Um exemplo dessa situação encontra-se no filme *O Náufrago* (2001), de Robert Zemeckis, estrelado por Tom

Hanks, cujo personagem é obrigado a viver isolado em uma ilha deserta durante anos após um naufrágio. O personagem elege uma bola de basquete a qual passa a chamar de Wilson, como seu companheiro de infortúnio, é com ele que conversa todos os dias na tentativa de manter a sanidade diante da luta pela sobrevivência. Um simples objeto se transforma, em função do que foi depositado em sua materialidade e o que foi depositado pertence à outra instância. Nem sempre a ligação entre objeto, sua escolha e fatos a ele relacionados são claras.

No decorrer da pesquisa, a maneira de retratar o objeto foi se modificando a partir das interlocuções que foram acontecendo. Seja com colegas, parceiros de atelier, ou com professores e orientadores, parceiros nas artes. As imagens compartilhadas resultaram em diversas questões. As leituras feitas ao longo do trabalho deram o suporte necessário para situá-las num campo que se ampliou e encoraja seguir adiante.

A interlocução é de grande importância em qualquer trabalho intelectual. Sobretudo nas artes, olhares distintos diante de uma mesma imagem, do próprio artista dialogando com outros olhares, contribuem para que um espaço se abra e o imaginário entre em ação, promovendo uma interação.

2. REFERÊNCIAS TEÓRICAS

As referências teóricas que se seguem, num esforço conjunto, apoiaram as questões práticas que foram surgindo durante a pesquisa de imagens, trazendo algumas respostas e apontando caminhos. Nos textos sobre fotografia, os próprios autores procuram dialogar com as teorias psicanalíticas, esclarecendo assim suas ideias. Citações de textos de Sigmund Freud e uso de termos como “aparelho psíquico” e “objeto parcial” entre outros, surgem, reforçando a ligação entre fotografia e psicanálise. Desta forma, me empenho em acrescentar algumas referências, que possivelmente colaborem para ampliar o entendimento dos conceitos que envolvem o tema.

A fotografia é considerada por Dubois (1993, p.45): “de todas as artes da imagem, a que mais se aproxima de seu objeto e ao mesmo tempo a que mais se distancia dele, causando no espectador o sentido de uma ausência, de uma separação”. O texto trata a fotografia como arte da memória, pela possibilidade de retratar uma lembrança e materializá-la com toda fidelidade possível, trazendo para um instante presente uma imagem pertencente ao passado, reduzindo a distância entre esses dois momentos, ao mesmo tempo em que marca uma ausência. Como se a imagem presente na fotografia pudesse substituir aquilo que falta. Por essa razão, Dubois (1993) coloca a fotografia na categoria de índice, porque substitui algo que não está mais lá, de forma concreta.

Esta característica da fotografia se identifica com a ideia dos objetos ocasionais. Fotografar objetos ocasionalmente, que me foram entregues por pessoas que os guardam como lembrança de algo, os confirma no lugar de índice. Os objetos estão para os entrevistados assim como a fotografia está para quem a vê, ambos substituem aquilo que se ausentou. Porém as lembranças que são evocadas diante do objeto ou da fotografia dependem da memória de cada espectador.

Dubois (1993, p. 322) cita Sigmund Freud, o texto ao qual ele se refere chama-se *Notas sobre um Bloco Mágico* (1921 -1938). Através desse texto procura explicar a natureza da memória, comparando-a com aparelhos cuja tecnologia desempenha uma função escópica, como o telescópio, o microscópio ou a câmera fotográfica. Ou seja, esses aparelhos teriam em comum o fato de captarem uma imagem através de uma entrada, realizando um foco e um enquadramento; esta

ação pode ser comparada ao ato de perceber e o que ocorre em seguida é a tomada de consciência do que foi captado. O periscópio de um submarino é um exemplo. Nesse mesmo texto, Dubois (1993) comenta como Freud demonstra o funcionamento da memória e lembrança no âmbito do aparelho psíquico, comparando-o a um brinquedo de criança composto por dois suportes, no primeiro é possível desenhar escrever ou rabiscar, mas ao levantar o primeiro suporte, tudo se apaga. O segundo suporte guarda o que foi feito e embora aparentemente tenham se apagado todas as inscrições, elas permanecem registradas para sempre, como um papel carbono que serve para copiar muitas vezes mas guarda tudo em uma única folha. Ou como os palimpsestos, exemplo utilizado por Dubois (1993), que são os pergaminhos usados na antiguidade para a escrita, que eram raspados para receberem um novo texto. Assim o repositório da memória é definido como um espaço que comporta inúmeros registros, alguns muito acessíveis e outros totalmente fora do alcance. De qualquer forma o retorno desses registros tem a ver com ausência.

Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1999), analisa profundamente os mecanismos da memória e da percepção, relacionando a luz da filosofia estes dois conceitos. O mundo material é por ele definido como um “sistema de imagens solidárias e bem amarradas” (BERGSON, 1999, p. 28). Segundo aquele autor, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes em nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (1999, p. 30). A percepção funciona atualizando o que os sentidos captam no momento presente relacionando estes dados com as experiências vividas. É possível que dessa interação entre a memória e a percepção surjam ilusões, porém, de acordo com Bergson (1999, p. 31): “por não a ter distinguido daquilo que a memória acrescenta ou suprime nela, que se faz da percepção inteira uma espécie de visão subjetiva, que só se diferencia da lembrança por sua maior intensidade”. Ou seja, a percepção provavelmente não será totalmente fiel a matéria apresentada diante dela, o corpo, os sentidos da percepção (visão, audição, tato e paladar) a captam à sua maneira, a memória incide sobre o percebido e no final das contas teremos uma visão particular e pessoal da matéria, o autor conclui que: “A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente para o passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado para o presente” (1999, p. 281). Os registros já existentes são convocados,

e diante de um fato ou objeto se materializam num estado presente, tornam-se conscientes e afetam a percepção. Registros de memória são na maioria das vezes concebidos na forma de uma imagem, existe uma relação íntima entre esses dois conceitos. A formação da imagem é um evento importante na constituição global de um indivíduo envolvendo tanto sua condição mental quanto física. A maneira como se estabelece durante o desenvolvimento humano está entre um dos interesses das teorias psicanalíticas.

Um dos seguidores de Sigmund Freud, Jaques Lacan, no *Seminário: a Relação de Objeto* (1998), deu continuidade às teorias relacionadas à escolha de objeto (no caso aqui tem um significado amplo que designa tudo que não pertence ao eu diretamente) se ocupando de explicá-las detalhadamente. Neste texto, Lacan (1998) utiliza a expressão “Estádio do Espelho”, que compreende o momento ou lugar no desenvolvimento da criança onde se dá a captação da primeira imagem e ao mesmo tempo a noção de ser um indivíduo (ainda rudimentar, porque o desenvolvimento físico e mental está apenas no início) e de possuir um corpo físico. A experiência desta fase pode ser observada entre crianças de seis a dezoito meses, diante de um espelho, no colo de um adulto; através da identificação de sua imagem refletida num espelho, a criança se reconhece e o demonstra reagindo com evidente entusiasmo. Está estabelecida a noção do eu, necessária para que se construa um ego, uma personalidade e a diferenciação entre o eu e o não eu (objetos que compõe o mundo). A visão chega antes do pensamento e do domínio das atividades motoras no desenvolvimento humano, o reconhecimento da imagem do próprio corpo torna-se, por isso, um evento de grande importância; muitos desdobramentos irão acontecer a partir desse momento.

A forma total do corpo é apreendida, gerando a identificação, a imagem e aquele que a percebe tornam-se uma só unidade. Inaugura-se um campo fundamental para o pensamento, a capacidade de simbolizar. A partir deste evento, as imagens, de um modo geral, estarão sujeitas a transitar constantemente no plano simbólico assumindo significados diversos e permitindo o acesso a linguagem.

Sigmund Freud, que iniciou todo o pensamento psicanalítico, relata, em *Além do Princípio do Prazer* (1920), suas observações sobre a brincadeira de seu neto com um carretel de madeira amarrado a um barbante. Ernest, na ausência de sua mãe, joga o carretel de dentro de seu berço, para longe inúmeras vezes recolhendo-o logo em seguida. Esse gesto é acompanhado de sons, emitidos pela

criança ao jogar o carretel para longe, “ooooó” e ao recolhe-lo, “dá”. Freud compreende que o jogo com o qual seu neto se entretém tem a ver com a ausência de sua mãe. Os sons expressos pela criança durante a brincadeira seriam as palavras “fort” que equivale a longe em alemão e “dá” cujo significado é aqui, nesta mesma língua. Essas observações são de grande importância na elaboração das teorias psicanalíticas e contribuem significativamente para a compreensão do desenvolvimento do psiquismo. A brincadeira do “fort-da”, aparentemente simples, demonstra a relação entre constituição do sujeito e relação de objeto, inaugurando a entrada na ordem do pensamento simbólico: brincar com o aparecimento e desaparecimento de um objeto físico, material, representante da mãe ausente, demonstra o desejo de que ela retorne e a satisfação que advém disso.

Dessa forma é possível compreender, mesmo que brevemente, a importância da imagem e a sua relação com a memória e de como, através da capacidade de simbolização, um objeto tem o poder de substituir outro, já que objeto é tudo aquilo que se encontra fora do âmbito do eu. Segundo Roudnesco, no *Dicionário de Psicanálise* (1998), a relação de objeto é uma expressão que os seguidores de Freud empregam para descrever o modo como um sujeito se relaciona ao nível da fantasia com o mundo externo, orientando dessa forma suas escolhas. A articulação desses conceitos é fundamental na compreensão da dinâmica do psiquismo.

Em *Luto e Melancolia*, Sigmund Freud (1914) fala sobre a questão da perda de um objeto amado: “o luto de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, podendo ser alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (p. 275. Se não houver sofrimento na experiência de perda certamente não existia vínculo, ou seja, não há valor ou relação verdadeira com o objeto da perda. Quando a perda não é reparada a melancolia se estabelece. A pessoa enlutada carrega uma sensação de dor e pesar, o trabalho do luto é comandado pela prova de realidade. O objeto não estando mais em seu lugar impõe que a energia investida nele seja retomada. Contra essa exigência surge uma recusa, compreensível, em abandonar o objeto amado, mesmo que haja um substituto. O desligamento se dá penosamente e aos poucos ocorre um investimento da energia (libido) em novos objetos. Na melancolia esse trabalho não se realiza, ficando a perda instalada, como se ali faltasse um pedaço. Na elaboração do luto, novos significados podem surgir, na medida em que

o sentimento relacionado à perda é canalizado, como uma expressão particular desse afeto.

Esse texto de Freud é pertinente porque esclarece a função de um objeto (no sentido que foi proposto) se tornando símbolo de algo que se perdeu. Trata-se de um mecanismo psicológico utilizado normalmente na vida psíquica e justifica o interesse desta pesquisa, que é buscar imagens que se relacionem com este tema.

Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), escreve sobre fotografia, mesmo não sendo fotógrafo e sim alguém que transita entre a sociologia, a semiologia e a psicanálise, em seu texto declara que uma foto atua em três campos distintos que se relacionam: o operador, o “*spectador*” e o “*spectrum*”. Seria então primeiro o fotógrafo, que se relaciona com o equipamento e o objeto a ser fotografado, segundo o espectador que observa o resultado e a foto, por último a fotografia, como uma espécie de espetáculo que inaugura uma imagem e evoca uma memória que Barthes chamou de “retorno do morto”(1984, p. 20). Outros dois conceitos que foram desenvolvidos para explicar como se dá o envolvimento do “*spectador*” com a foto são o “*studium*” (1984, p. 88) e o “*punctum*” (1984, p. 68). O primeiro vem do latim, estudo, captar o que o fotógrafo teve a intenção de mostrar através da imagem é o “*studium*”, já o “*punctum*” ou furo é o detalhe que descompensa e gera alguma perturbação ao olhar do “*spectador*”. Fotos meramente descritivas não carregam o “*punctum*”, segundo Barthes, esse detalhe é o que chama a atenção na foto. O autor descreve que quando o “*punctum*” não comparece, a foto “torna-se unária ou ingênuo” (1984, p. 67); se há uma interação entre o “*punctum*” e o “*studium*”, o detalhe e o que é intencional na foto, haverá algo naquela imagem que a diferencia das demais.

Essa é uma análise que se dá por um observador ou “*spectador*” diante de uma imagem fotográfica. Quando a foto é executada, se existe um “*studium*” há uma chance de alcançar o “*punctum*”, mas não necessariamente. Barthes (1984, p.69), afirma que: “Com muita frequência o ‘*punctum*’ é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de um ‘*punctum*’ é de certa forma, entregar-me”. Provavelmente Barthes tomou o conceito objeto parcial, da psicanálise para esclarecer a questão do “*punctum*”, razão pela qual a observação desse detalhe revela tanto do espectador.

De acordo com as colocações feitas nos parágrafos anteriores é possível relacionar a percepção de uma imagem com o acionamento de uma memória diante de um objeto, que resulta numa provocação em seu espectador.

O objeto parcial foi pensado por Freud, Melaine Klein, Jaques Lacan e D. W. Winnicott, entre outros teóricos que deram continuidade ao pensamento freudiano. Winnicott, por exemplo, demonstra a existência de um objeto parcial, através de observações de crianças que elegem espontaneamente algo concreto que será um substituto da mãe. Segundo Roudinesco, no *Dicionário de Psicanálise* (1998, p. 554), Winnicott denominou “objeto transicional” (correspondente ao objeto parcial), que marca a passagem entre a relação primitiva e simbiótica mãe-bebê e as relações objetais, quando a realidade passa a ser simbolizada pelo eu já constituído, “esse objeto não é reconhecido como fazendo parte da realidade externa: é a primeira propriedade não eu. Por isso está destinado a proteger a criança da angústia durante o processo de separação entre o eu e o não eu”. O objeto é “transicional” justamente porque realiza essa transição eu-não eu. Nos primeiros meses de vida não há diferenciação, os sentidos funcionam precariamente e o pensamento não está ainda estabelecido. O objeto transicional pode ser um cobertor, um brinquedo, um travesseiro, entre outras coisas que façam parte do universo da criança.

Talvez por isso, Barthes afirme que o “*punctum*” é da ordem do objeto parcial, por isso revela escolhas subjetivas nas quais a percepção recai, essa é uma escolha particular de cada observador. A maneira como o objeto irá provocá-lo dependerá da ação da percepção sobre a memória.

Num dos capítulos de *A Câmara Clara*, Barthes compartilha um momento posterior a morte de sua mãe em que observa fotografias dela e tenta “encontra-la” em alguma daquelas imagens: “voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas”(1984, p. 99). Somente a partir de uma determinada imagem vista, ele foi capaz de evocar memórias que lhe trouxeram a experiência única de uma unidade, a percepção do que fora a sua mãe. Através do percebido algo evoca a memória, o imaginário, de tal maneira é provocado, que gera o reconhecimento de um todo. Foram muitas fotografias vistas de sua mãe e a maioria delas lhe dizia pouco ou quase nada sobre ela, representavam partes separadas. Numa foto dela aos 5 anos de idade, o autor compartilha o comovente encontro, passado que se faz presente

diante da memória surgida: “observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A clareza de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que ela docilmente havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim...” (1984, p. 102).

3 REFERÊNCIAS PLÁSTICAS

Uma Arte – poema de Elizabeth Bishop

A arte de perder não é nenhum mistério
 tantas coisas contém em si o acidente
 de perdê-las, que perder não é nada sério.
 Perca um pouco a cada dia. Aceite austero,
 a chave perdida, a hora gasta bestamente.
 A arte de perder não é nenhum mistério.
 Depois perca mais rápido, com mais critério:
 lugares, nomes, a escala subsequente
 da viagem não feita. Nada disso é sério.
 Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
 lembrar a perda de três casas excelentes.
 A arte de perder não é nenhum mistério.
 Perdi duas cidades lindas. Um império
 que era meu, dois rios, e mais um continente.
 Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.
 Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo, que eu
 amo)
 não muda nada. Pois é evidente
 que a arte de perder não chega a ser um mistério
 por muito que pareça (escreve) muito sério.

Paulo Henriques Britto

O poema de Elizabeth Bishop em *Poemas Escolhidos* (2012), fala por si, perder é um exercício do humano, a cada dia temos algo a perder e isso não deve ser considerado algo muito sério. Aprender a perder sim, algo necessário porque a existência está repleta de lacunas que procuramos preencher diariamente.

A seguir alguns exemplos de utilização de memória, imagem e objeto em obras de alguns artistas, como, por exemplo, Marcel Duchamp, Andy Warhol e Sophie Calle, além do poema de Elizabeth Bishop, apresentado anteriormente, que na verdade é uma referência literária.

Marcel Duchamp (1887-1968) é até hoje uma grande influência no campo das artes. Seu trabalho é referência para muitos, citado infinitas vezes em grande parte da literatura no campo das artes. Um artista que demonstra em sua obra a surpreendente transição ocorrida durante o século XX. Anne Cauquelin, em *A Arte Contemporânea, uma Introdução* (2005), considera-o um embreante entre o moderno e o contemporâneo. O termo “embreante” está definido no texto como pertencente ao ramo da linguística: “unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado e ao enunciador que a enunciou” (CAUQUELIN, 2005, p.89), conectando passado e presente. Mantendo-se atual, “o fenômeno Duchamp tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à

medida que passam os anos” (CAUQUELIN, 2005, p.89). Cauquelin (2005) declara, que as principais razões de considerar Duchamp como um embreante são: primeiramente, a distinção entre a arte e seu valor estético, deixando de haver esse compromisso, a arte não precisa ser palatável aos sentidos; a mudança de papéis no cenário das artes é a segunda influência marcante, se modifica a sequência dos atores dentro do cenário artístico: autor, obra, espectador e comerciante das artes, não mais se colocam numa ordem linear; a terceira razão, a vanguarda deixa de ser a prioridade do artista; por último a utilização de jogos de linguagem substituindo aspectos de ordem emocional, o sentido da obra pode ser construído a partir de um conceito.

A partir da diferença notada, entre o valor estético e o valor intrínseco da arte existente nas obras de Duchamp, fica entendido que sua mensagem, pode estar atrelada não ao seu conteúdo intencional, mas sim através do meio onde se conduz. Os ready-mades de Duchamp são fundadores dessa reviravolta. Tomando de exemplo o urinol batizado de “Fontaine” (*Fonte*, 1917, vide Figura 1, a seguir), o valor de obra passa a existir através da vontade do artista que utilizando o pseudônimo Rose Mutt, lhe confere um título e um lugar de exposição na galeria. Conforme Cauquelin (2005) menciona em seu texto, diversas perspectivas que evidenciam que o valor da obra está relacionado ao lugar e ao tempo e este é o continente que a define tal como é. Foi nessa esteira que Duchamp criou seu museu portátil em 1914, contendo objetos em seu interior, a obra abandona a estética pura e simples.



Figura 1 – *Fonte*, de Marcel Duchamp (1917).

Fonte:Turci (s. d.).

Segundo Bernadette Panek, em seu artigo *O Livro de Artista e o Espaço da Arte* (2005), Duchamp realizou três edições desse trabalho: *Caixa*, em 1914; *Caixa Verde*, em 1934; e, *Boite en Valise*, em 1941 (vide Figura 2, a seguir). A primeira versão com três exemplares, continha fotografias de seus trabalhos, notas

manuscritas e desenhos. A segunda versão, também denominada *Grande Vidro*, contém notas explicativas de sua confecção e conteúdos de significado ambíguo. A última versão continha exemplares de quase toda a sua obra, de 1910 a 1937, 69 réplicas em miniaturas. Segundo a pesquisa de Panek (2005), a intenção de Duchamp era produzir vários exemplares que seriam vendidos ao modo de mostruários domésticos, inclusive edições de luxo seriam oferecidas em um catálogo. Porém parece que tal projeto não se concluiu, mas exemplares dessas caixas foram deixados para a posteridade.

Creio que a visão desses objetos hoje, no ano de 2015, é diferente da visão que se daria no ano de 1941, quando Duchamp pretendia lançar suas *Boîtes enValise* no mercado. Sua intenção era uma, o que nos chega hoje no ano de 2015, se temos o conhecimento ou o “*studium*” como define Barthes teremos uma outra visão e um espectador que nunca ouviu falar de Duchamp provavelmente terá outra concepção desse seu “museu particular”.



Figura 2 – *Boîte in Valise*, de Marcel Duchamp (1941).

Fonte: Hood Museum of Art (2012).

Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1955), discute a perda da “aura” como sendo um inevitável destino da obra de arte, que a afasta da forma tradicional de lhe conferir autenticidade. Em função das possibilidades múltiplas de reprodução e com o surgimento de diversas tecnologias como a fotografia e o cinema; ele afirma que a reprodutibilidade técnica

[...] substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1955, p.168).

Andy Warhol também seria mais um embreante entre o moderno e o contemporâneo, segundo Anne Cauquelin, em *Arte Contemporânea: uma Introdução* (2005). Warhol é comparado pela autora aos demais artistas do pop dos anos 1960 e são observadas as mesmas tendências em sua produção, porém, pertence exclusivamente a ele a capacidade de “levar as últimas consequências todos os conceitos que regem a comunicação” (2005, p.111), em particular “a circulação dos signos dentro de uma rede sem autor nem receptor” (2005, p.111). *Cápsulas do Tempo* (vide Figura 3, a seguir) se constituiu a partir de um fato em sua vida quando, ao se mudar de endereço, algumas caixas foram utilizadas para transportar seus pertences. A partir daí, manteve sempre uma caixa por perto, colocando tudo aquilo que, a princípio, não tinha um lugar muito bem definido. De 1974 até 1987, Warhol encheu e lacrou 610 caixas contendo todo tipo de coisas, desenhos, restos de comida, lixo, filipetas, fotografias, convites, correspondências. Como um tesouro, ali estão suas referências, coleções de objetos que, dessa forma, se mantiveram distante do desaparecimento. Hoje essas caixas se encontram em Pittisburgh, Estados Unidos da América (EUA), no Andy Warhol Museum, sendo que algumas foram abertas seu conteúdo exposto ao público. O banal se confronta com o caráter perpétuo que esses objetos assumem diante da passagem do tempo, como um túmulo de um faraó que contém inúmeros tesouros.

As duas obras, *Boite in Valise* (Figura 2) e *Capsulas do Tempo* (Figura 3) parecem ter uma relação bastante evidente e a “aura” reveste objetos que, a princípio, não teriam nenhuma autenticidade se não tivessem, um dia pertencido a Andy Warhol e Marcel Duchamp.



Figura 3 - Cápsulas do Tempo, de Andy Warhol.
Fonte: Marti (2009).

A obra *A Última Imagem* (2010), de Sophie Calle, artista francesa contemporânea, faz parte de um conjunto de diversas pesquisas feitas por ela ao longo de 30 anos em torno do tema da cegueira. Nesta obra, especificamente, entrevistou pessoas que se tornaram cegas no decorrer da vida, ou seja, não nasceram sem visão e sim a perderam seja por acidente ou alguma doença. Calle entrevistou a cada um deles e perguntou-lhes qual teria sido a última imagem presente em sua memória antes da perda da visão. Os testemunhos fazem parte da obra, a imagem fotográfica inspirada no relato também. A artista tomou como referência objetos presentes no relato da cena, como o rosto de uma pessoa ou um determinado tapete que se encontrava no chão. O impacto que a obra causa está justamente na imagem recriada a partir de um relato que contém esse último instante da visão. É como se Calle tomasse para si a vivência entrando no espaço de intimidade de seu interlocutor que jamais poderá dizer se a imagem recriada se assemelha ou não a imagem presente em sua memória. No artigo de Ronaldo Entler (s. d., p. 1), o autor se refere a obra de Sophie Calle, “como dirigindo o espectador sempre para um enigma que nunca se desvenda totalmente entre o relato e a

imagem, entre o afeto evidente e os personagens quase anônimos deixando que a narrativa se complete a partir de suas próprias identificações”.



Figura 4 - *A Última Imagem*, de Sophie Calle.

Fonte: Modern Art Museum of Fort Worth (s. d.).

3.1 Percurso do trabalho prático

A pesquisa foi realizada em registro fotográfico, focando em objetos pertencentes a história de vida de pessoas que se dispuseram a expor suas memórias. Os objetos têm em comum sua permanência, mesmo sem uso constante ou específico, encontram-se guardados. Cada entrevistado escolheu livremente o objeto que gostaria de mostrar, após um contato prévio, onde os objetivos da pesquisa foram esclarecidos. A partir daí uma passagem, do particular ao compartilhado começa a ocorrer. Acontecimentos que avivam a memória e iluminam os afetos, a nostalgia de um momento comparece.

Participaram dessa pesquisa 15 pessoas de maneira voluntária. As imagens foram feitas por uma câmera digital Sony modelo SEL 1855. As edições fotográficas foram executadas pelo Picasa. Os relatos foram registrados contendo explicações a respeito do objeto escolhido e as razões pela qual estão sendo mantidos por seus proprietários.

Durante as entrevistas e as sessões de fotos iniciais, cada entrevistado de modo algum parecia indiferente a escolha feita, parecendo haver um sentido naquela apresentação. Essas percepções foram reforçadas quando os relatos foram acontecendo espontaneamente e uma história era contada. Todas as sessões fotográficas transcorreram em clima lúdico, um sentimento permanente de estar dando vida à uma lembrança, significados perdidos no fundo da gaveta, dentro de uma caixa emergiam com força e sensibilidade. Analisando a escolha em trabalhar com esse tema, concluo, que é uma maneira de realizar no campo das artes, o meu dia a dia como profissional de Psicologia.



Figura 5 – *Prenúncio*, de Denise Vourakis, 15x18.

Fonte: Elaborado pela autora.

Durante uma viagem à Itália, Marcia (Figura 5) visitou um lugar com o qual sonhara anteriormente. Lá havia uma oliveira, depois de uma ponte. Encontrar a imagem do sonho numa paisagem real foi um momento de grande alegria e prenúncio. Marcia trouxe com ela duas folhas da oliveira e as guarda consigo como uma espécie de talismã. Depois desse acontecimento acreditou que ficaria grávida e realmente aconteceu. Hoje ela é mãe de Davi.

Várias fotos foram feitas, com várias pessoas e seus objetos; através do retrato uma tentativa de reconstituir a memória gerada pelo encontro com o objeto amado e guardado. O resultado dessa tentativa se tornou algo distante. O espectador não captava a intenção. Parecia ser um objeto sendo mostrado de maneira descritiva. Essa situação se repetiu seguidamente, se o retrato fosse exibido para alguém que não conhecesse a história, as interpretações seriam bastante variadas. Faltava o conhecimento sobre a imagem e se ele existisse talvez o espectador ainda assim não encontrasse a intenção.



Figura 6 – *Montblanc*, de Denise Vourakis, 15x18.

Fonte: Elaborado pela autora.

Cibele (Figura 6) e a caneta que ganhou de aniversário de uma pessoa muito importante em sua vida: um grande amor. Foi em 1995, no ano em que se mudou para Brasília. Sempre gostou muito de canetas e quem a presenteou sabia disso. O relacionamento se desfez e essa caneta tem um grande significado para ela.

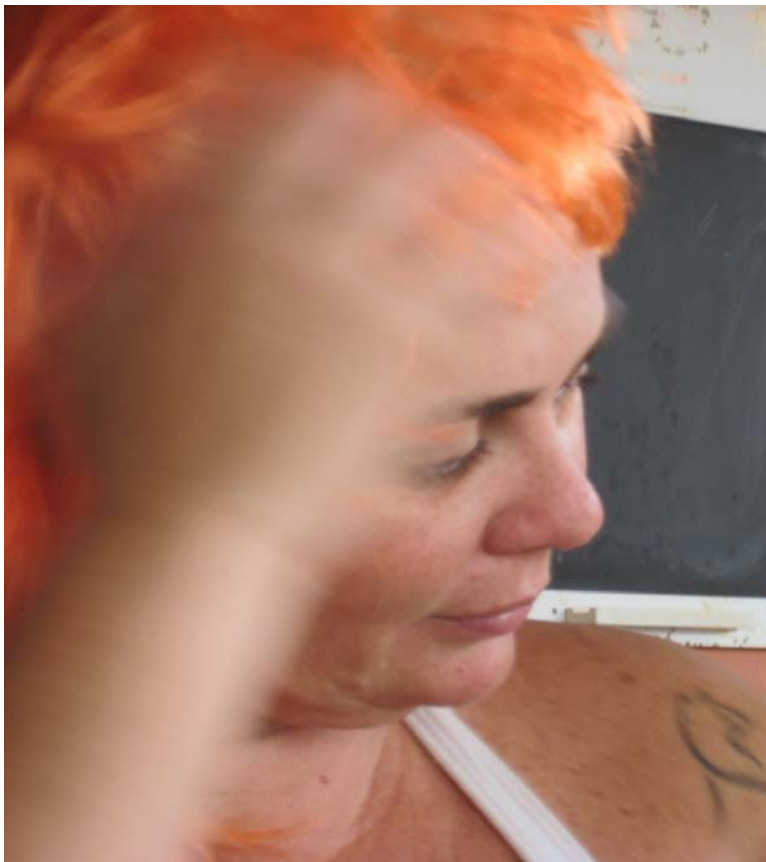


Figura 7 – *De Outros Carnavais*, de Denise Vourakis, 18x20.

Fonte: Elaborado pela autora.

A peruca de carnaval foi adquirida, mas o carnaval, este nunca chegou. Flavia (Figura 7) nem mesmo gosta de carnaval, mas achou que a fantasia pudesse animá-la. E a peruca, permanece aguardando “dias melhores” dentro de uma gaveta.



Figura 8 – *Medalhão*, de Denise Vourakis, 18x20.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nora (Figura 8) ficou casada por 42 anos, hoje é viúva. Essa foi a primeira joia, entre outras, que ganhou de seu marido, foi em 1960. Era um homem muito apaixonado por ela.

Como a intenção se tornou tão difícil de comunicar, passei a me concentrar na minha própria percepção do objeto em si. Segundo Bergson (1999, p. 280): “Na percepção pura, com efeito, o objeto percebido é um objeto presente, um corpo que modifica o nosso”. Deixei-me afetar pelos objetos em questão, sem me preocupar porque se manteve guardado ou o significado que teria para seu dono. Sem

questionar se ele era feio ou bonito, bem ou pouco conservado, encarei suas formas apenas. Nessas tentativas surgiram as primeiras fotomontagens.



Figura 9 – *Ontem*, de Denise Vourakis, 15x19 – fotomontagem.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 10 – *Ontem 2*, de Denise Vourakis, 33x46 – fotomontagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

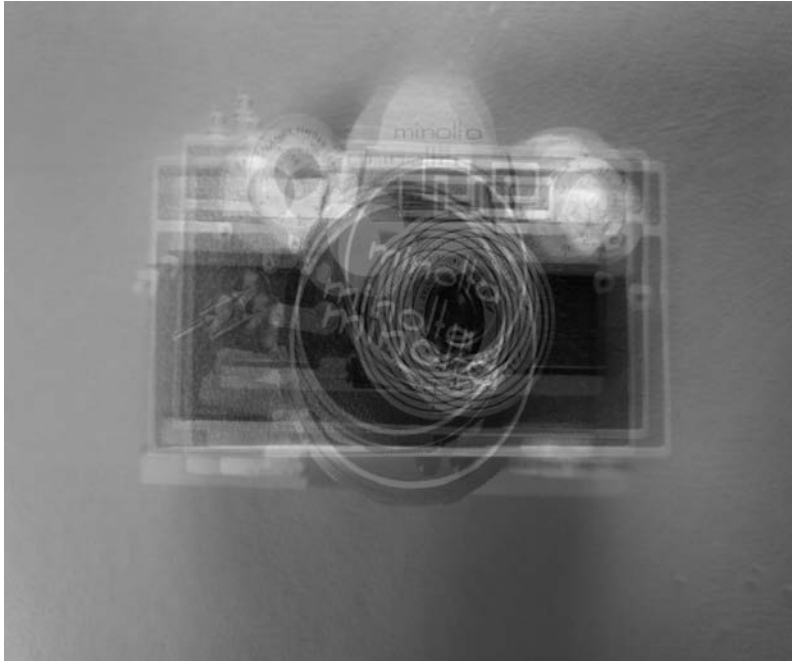


Figura 11 – *Minolta*, de Denise Vourakis, 33x46 – fotomontagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

As três últimas fotos foram feitas de câmeras fotográficas e um rádio que pertenceram a Arthur Orlando da Costa Ferreira (Figuras 9, 10 e 11). Ele comprou sua primeira câmera na década de 50 quando seus filhos nasceram, para fotografá-los. Sua neta mais velha, morou com ele e sua avó materna desde criança, por escolha própria, gostava da companhia dos avós, seus pais moravam na casa vizinha com sua irmã mais nova, na mesma rua. Quando Arthur ficou viúvo, sua neta ainda morava com ele e já era adulta, foi ela que, na medida do possível, o ajudou a superar o fato. Hoje que os avós já faleceram, essa neta querida guarda os objetos de seu avô amado em local de destaque, na sala de sua casa.



Figura 12 – Colagem 1, de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

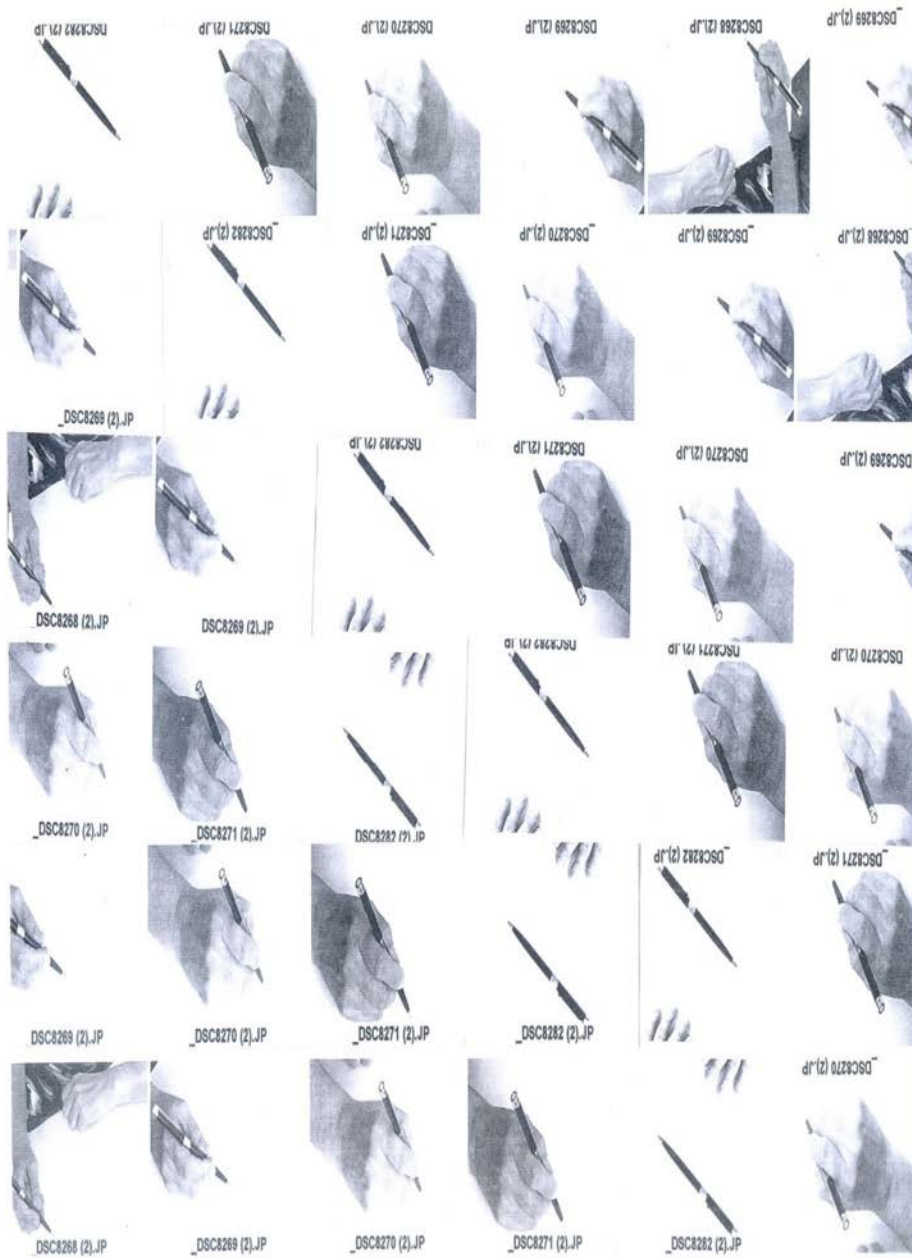


Figura 13 – Colagem 2, de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

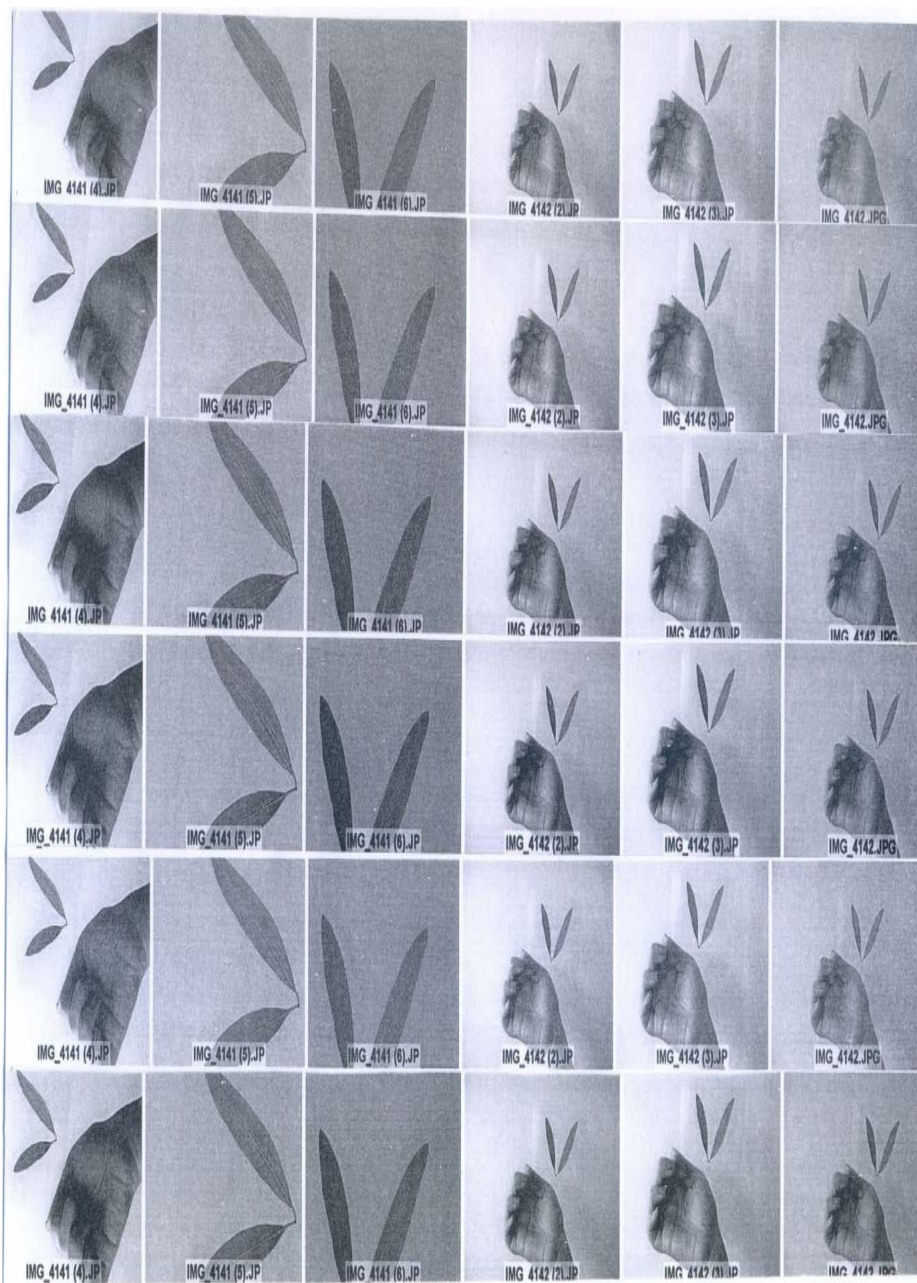


Figura 14 – Colagem 3, de Denise Vourakis, 30x42 – colagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

As últimas colagens (Figuras 12, 13 e 14) foram feitas usando fragmentos de imagens anteriores, a partir do *index* das fotos, repetindo-as a partir de cópias impressas em *xerox*, formando uma nova imagem; as colagens se referem ao material registrados dos objetos de Marcia (Figura 5), Cibele (Figura 6) e Arthur (Figuras 9, 10 e 11). A caneta e as folhas de oliveira são os objetos retratados respectivamente além das câmeras.

O ato de fotografar, segundo Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios* (1993), é comparado a uma espécie de jogo onde atuam o fotógrafo, o observador (ou espectador) e o referente (ou objeto). Da interação entre esses três personagens uma boa jogada pode acontecer. A repetição é um dos componentes da partida, não há como alcançar uma boa jogada sem repeti-la mil vezes. Dessa maneira o trabalho prosseguiu, disparando na direção dos objetos (ou referentes) que chegaram aqui ocasionalmente, milhares de *clicks* na esperança de captá-los agora não mais como seu proprietário, ou tentando trazer à tona histórias do passado, mas percebendo-os, deixando se afetar por eles.

Nesse mesmo texto, Dubois (1993) compara o ato de fotografar também com o aparelho psíquico conforme é concebido na psicanálise freudiana. A comparação se dá em relação à fotografia analógica: “o olho jamais vê aquilo que está fotografando”, ou ainda, “fotografar é não ver” (DUBOIS,1993, p.312). A imagem ficaria latente a partir do momento do corte, o *click*, assim como os conteúdos inconscientes, até que se revelem e se tornem reais. Quando o obturador da câmera se fecha, a imagem percebida é capturada e fica retida no filme, no caso da tecnologia analógica; as câmeras digitais guardam a imagem num sensor e são imediatamente gravadas num cartão de memória. O registro da imagem em ambos os casos permanece na “memória”, até que venha a ser impressa em papel ou seja vista numa tela. Com a fotografia digital houve alguma mudança, mas nem tanto, embora possamos conferir de imediato a imagem na própria câmera, segundos após o *click*, ainda assim, no momento em que se dá o disparo, há algo que escapa ao fotógrafo. Por mais que haja um controle da cena onde o objeto se encontra, a luz se altera, um vento passa, um inseto pousa e muitas vezes isso só se constata na mirada após o *click*. Durante o trabalho foram feitas diversas tomadas utilizando a luz natural, o efeito que a luz criava produzindo sombras sobre o objeto parecia bastante interessante. As fotos realizadas num espaço de poucos segundos de

diferença mostravam efeitos totalmente distintos porque a luz natural se modificava entre uma tomada e outra.

A partir da leitura de Barthes a busca empreendida nos retratos executados ao longo da pesquisa se esclareceu. Era justamente o detalhe o objetivo da busca, a compreensão se deu e foi possível notar que apesar de uma boa foto possuir certa unanimidade, o detalhe que prende depende de cada espectador. A partir daí as experiências diante dos objetos ocasionais, se destinaram a desvendá-los imaginando-os, construindo um significado em torno deles, que tem um pouco a ver com eles, mas também tem a ver com quem os fotografa.

Digamos que existe uma diferença em identificar entre os registros de memória, uma escrita, um desenho ou um rabisco. Uma imagem completa ou um fragmento apenas. As últimas fotografias se limitaram à apenas um detalhe dos objetos, ao todo foram selecionadas 11 obras, medindo 24x36, que formam um conjunto, cujo título é: *Objetos Ocasionais*. Um texto pequeno acompanha fornecendo alguns dados da história que mais se assemelha à uma pista, entrega parcialmente a intenção. São apenas fragmentos, mas que podem permitir uma identificação.



Figura 15 – *Maysa reencontrou seu amigo Morris Francis, em 2012*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 16 – Arthur adquiriu na década de 1950, quando seus filhos nasceram, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 17 – Uma surpresa para Jane em seu aniversário de 10 anos, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 18 – *A de Rosana era ruiva e a de sua irmã era loira*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 19 – *Fomos ao Chile com Adolfo em 2012*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 20 – *Maria guardou desde a juventude até sua filha completar 30 anos*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 21 – *Dizem que para dar sorte é preciso ganhar ou roubar*, de Denise Vourakis, 24x36.
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 22 – *Desde 1957, Angélica esperava que fosse seu um dia*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 23 – *Foi em Morretes, depois de descer a Serra da Graciosa, em 2000*, de Denise Vourakis, 24x36.

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 24 – *Quando estive na China em 2010, trouxe um para a sua namorada também, de Denise Vourakis, 24x36.*

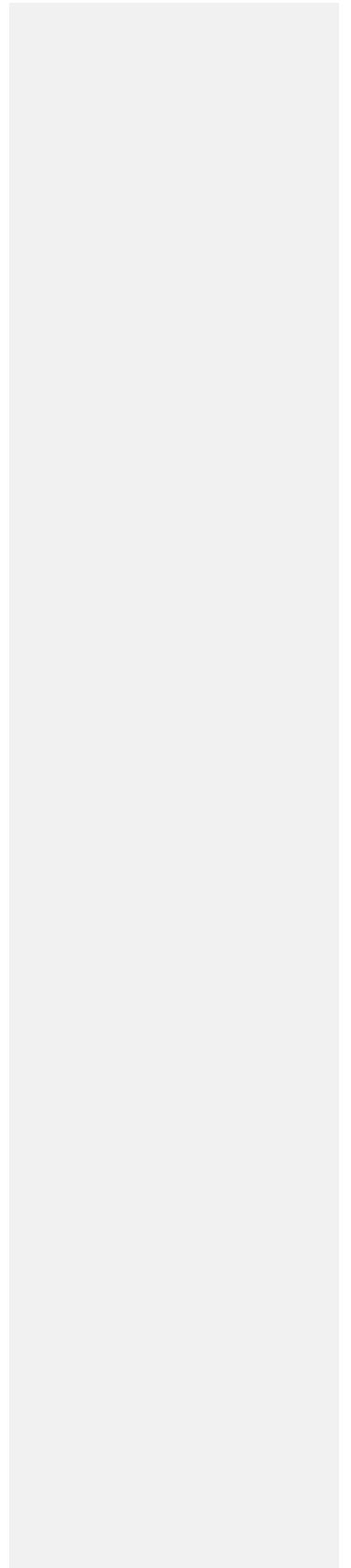
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 25 – *Elza colocou uma jiboia dentro, depois que sua irmã lhe presenteou em 1962, de Denise Vourakis, 24x36.*

Fonte: Elaborado pela autora.

[U1] Comentário: Inserir depois das imagens isoladas como ficou o trabalho final que será exposto e fazer um breve comentário.



4 CONCLUSÃO

As imagens fotográficas foram se diferenciando do início do trabalho até o final, perdendo o significado original e se modificando porque a intenção em relação ao objetivo da pesquisa também foi se modificando. O processo gerou diferentes maneiras de abordagem da imagem: as colagens, por exemplo, utilizando as próprias fotos se tornaram interessantes como obra ganhando mais consistência, assim como a sobreposição de imagens, que geraram um caráter lúdico, idêntico ao clima das sessões de foto. Posteriormente buscar um detalhe do objeto foi uma das maneiras de se distanciar da descrição pura e simples.

Passamos a vida perdendo coisas por isso guardamos tantas outras. São sinais daquilo que vivemos, construções ou marcos de relacionamentos ou experiências vividas. Existe algo de benéfico nisso porque os objetos contam nossa história, nos constituem, nos identificamos com sua imagem, seja porque os apreciamos ou pelo significado que guardam em si. As escolhas são subjetivas, os significados próprios.

Ampliar a pesquisa de imagens, incluindo novos objetos que possam ser retratados, afinal qualquer um tem seu próprio museu, assim como Duchamp e Wahrol foi a direção tomada. Focar nos objetos foi o modo como a pesquisa teve continuidade. Creio que é um inventário de imagens que pode ter uma continuidade. Não faltará material nem tão pouco pessoas que se interessem em mostrá-los.

A ideia de que a fotografia se comporta como índice dialoga com o tema dos objetos ocasionais. Fotografar objetos ocasionalmente que me foram entregues por pessoas que os guardam como uma lembrança de algo os confirma no lugar de índice, já que estão no lugar de algo ausente. Porém para o espectador seu significado original, torna-se difícil de alcançar.

A memória associada ao objeto é exclusiva de quem o possui, está repleta de afetos, vinculados a um acontecimento ou pessoa, quando contemplados, geram esse efeito inevitável. Uma porta se abre para o momento ao qual ele pertence, como se o objeto fosse a senha. É o “retorno do morto” dito por Barthes.

A escolha de objeto, no desenvolvimento humano, conforme já foi dito, promovem a identificação, ou seja, refletem a consistência do sujeito, sendo totalmente subjetivas suas intenções. As identificações que acontecem no decorrer da vida se apoiam na primeira escolha, o momento inaugural do sujeito relatado no

“estádio do espelho”. O “objeto transicional”, bem poderia ser um carretel, e muitos substitutos poderiam ser seus sucessores, inclusive a bola de basquete “Wilson”. Evidentemente, não são escolhas conscientes, nem é possível recobrar a memória do primeiro objeto escolhido. Embora nenhuma escolha seja gratuita permanece uma lacuna na memória.

A atuação na clínica, atendendo em psicoterapia, também contempla objetos que surgem na forma de imagens, evocando memórias trazidas pelos que buscam atendimento, porém, na clínica, a escolha nem sempre recai em lembranças jubilosas. Mas a perspectiva é quase sempre a mesma, histórias são contadas e se relacionam com diversos objetos que intermediam realidades interna e externa.

Num primeiro momento, houve uma tentativa de resgatar no retrato o afeto, tentativa de revelá-lo enquanto imagem. Trazer o objeto guardado para o mundo, compartilhá-lo. Porém as lembranças, estas não se incluem no resultado, seria possível compartilhá-las? Como se as intenções pudessem ser percebidas através do retrato, os motivos que determinaram a escolha pudessem ser demonstrados, os sentimentos esclarecidos. Provavelmente esses dados não chegam até ao espectador. E é justamente esta lacuna que passou a ser uma questão.

Retratar o real sem, contudo, utilizar um recurso descritivo, também pode ser uma maneira de realizar uma narrativa. A imagem fragmentada, por fim apresentada, deixa um espaço vazio. O espectador não conhece a origem dos objetos e não sabe nada sobre sua história, essa ausência permite que seu imaginário atue e alcance suas próprias memórias. O que está incompleto garante assim alguma identificação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter (1955). **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

ENTLER, Ronaldo. Entre a memória e o esquecimento: o realismo na obra de Sofhie Calle. In: **Studium 37**, s. d. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: **Obras completas**. v. 18. Ed. standard. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Luto e melancolia (1914). In: **Obras completas**. v. 14. Ed. standard. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jaques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MARCEL Duchamp: The Box in a Valise. In: **Hood Museum of Art**, 2012. Disponível em: <<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/theboxinavalise/>>. Acesso em: 12 nov. 015

MARTI, Silas. Andy Warhol e a arca perdida: Museu vai mostrar tudo o que o mestre da pop art juntou ao longo da vida em 610 caixas. In: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 07 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200907.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

PANEK, Bernadette. O livro de artista e o espaço da arte. In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, **Anais**, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_panek.pdf>. Acesso em: 11 out. 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

THE BLIND #19: 1986, Sophie Calle. In: **Modern Art Museum of Fort Worth**, s. d. Disponível em: <<http://themodern.org/collection/artists/Calle>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

TURCI, Égon. A Fonte – Duchamp (análise da obra). In: **Égon Turci – Designer Gráfico**, s. d. Disponível em: <<https://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

Bibliografia consultada:

RODRIGUES, Jorge Vieira. Sophie Calle: Pour la dernière et pour la première fois. In: **Arte Capital**, 2012. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-371-sophie-calle-pour-la-derni%C3%A8re-et-pour-la-premi%C3%A8re-fois>>. Acesso em: 16 jun. 2015.