

O (re) encontro

Mafalda Matos

O (re) encontro

Quando o objeto é portador de memória

agradecimentos

Agradeço a todos.

Agradeço a todos e aos especiais dentro destes todos. Agradeço ao meu orientador que tão bem me orientou. Agradeço à minha família que tanto me ajudou e apoiou, em especial à minha mãe impulsionalora de uma escrita correta e ao meu pai pelo “sim tudo é possível”. Agradeço aos meus amigos que tanto me acompanharam, animaram e mimaram. Em especial aos meus amigos “caldenses” e aos meus melhores amigos daqui e da coli. A estes em especial pela força e dinâmica prática, que me fizeram avançar sempre tanto durante este processo de coragem. Agradeço, por fim, aos menos próximos mas que também se cruzaram comigo nesta etapa e me deram “luzes”, referências e opiniões. Agradeço o fim deste mestrado na ESAD das Caldas da Rainha, uma escola cheia de bons trabalhos e motivação. Agradeço.

abstract This thesis explores the subject of memory that can be activated from the relationship with the objects in a conscious way. This awareness allows us to perceive that objects are memory bearers (objects of memory), and that they can be archives and relate us to our identity. The work developed shows that it was possible to create stimulus “objects”, explored in four different projects: Selection Frame, Crystallized Frame, Secret Box and Stuff. Ethnographic methods were used for the case studies and for the study of this emotional relationship with the objects, exploring the individual identity from them. This identity exists in every object that we hold or select from the contemporary world of infinite objects, allowing us to come to memories when this (re) encounter occurs.

keywords memory, perception, consciousness, relation, body, objet, identity, archive, image, time, revisit, selection

resumo

Esta dissertação explora o tema da memória que pode ser ativada a partir da relação com os objetos, de um modo consciente. Essa tomada de consciência permite perceber que os objetos são portadores de memória (objetos de memória), e que podem ser arquivo e relacionar-nos à nossa identidade. O trabalho desenvolvido mostra que foi possível criar “objetos” estímulo, explorados em quatro projetos diferentes: Moldura Seleção, Moldura Cristalizada, Caixa Segredo e Coisas_de. Foram utilizados métodos etnográficos para os casos de estudo e para o estudo desta relação emocional com os objetos, explorando a identidade individual a partir dos mesmos. Esta identidade existe em cada objeto que guardamos ou selecionamos do mundo contemporâneo de infinitos objetos, permitindo-nos chegar a memórias quando acontece este (re)encontro.

palavras-chave
memória, percepção, consciência, relação
corpo, objeto, identidade, arquivo, imagem,
tempo, reencontro, revisita, seleção.

índice

011. introdução

015. Motivação

019. Enquadramento e objetivos

023. Estrutura da tese

011. enquadramento teórico

027. Lufada de memória

- 029. o que é a memória
- 031. diferentes tipos de memória
- 035. memória individual e colectiva
- 037. memória e identidade

043. Memória, o lado emocional e de ativação

- 045. relação emocional com os objetos
- 051. ativação de memórias e identidade (no design)
- 063. corpo performativo, experiência e ambiente
- 071. seleção e escolha - catalogar

079. Memória no tempo

- 081. tempo
- 085. arquivo
- 103. memória cristalizada
- 115. criação de imagem
- 121. atlas/mnemésis

133. relação entre as pessoas e objectos: estudos práticos

139. Registo

- 141. metodologias de registo
- 145. registo de uma avó (estudo prático)

155. (Re)encontro

- 157. metodologia
- 164. a indentidade
- 167. a revisita (estudo prático)

179. Os dias num desdobrável

189. projetos

195. Moldura seleção

207. Moldura cristalizada

225. Caixa segredo

241. Coisas de_

261. conclusão

277. índice de imagens

267. bibliografia

291. anexos

introdução

015. Motivação

**019. Enquadramento e
objetivos**

023. Estrutura da tese

012

= memória - narrativa → contrai
 = memória - perda → distrai

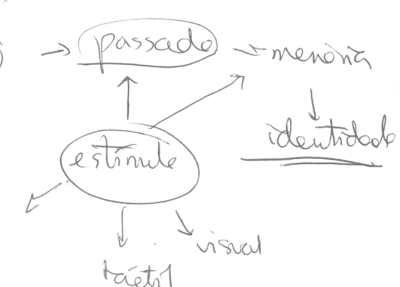
Objeto

e é a acumulação
 memória?

narrativa de um
 ponto de
 pessoas / um
 tecerem
 as go agora se assim
 como uma memória

memória

identidade



out

Seg	terç	Quat	Quint	Sab	Sab	Dom
17	18	19	20 Filiação Tutor?	21	22 A. G.	23
24 Dep.	25	26	27 Consulta	28	29	30
31	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	

MOTIVAÇÃO

O tema da memória surgiu pela experiência pessoal de vivência e ligação aos meus avós. O meu avô teve Alzheimer e a minha avó tem um tumor no cérebro. Foi na passagem pela consciência de que estas doenças os afetavam cada vez mais, no que diz respeito à memória, que se tornou claro e consciente para mim da importância da mesma nas nossas vidas.

O que era e onde estava a memória dos meus avós? Para onde foi? Como desapareceu? Comecei por observar o que lhes acontecia dia após dia, depois de regressar dos meus estudos *Erasmus*¹ em Itália.

Era uma evolução muito grande, eram saltos de vazios e palavras ocultadas. O Alzheimer era dono do meu avô e muitas vezes deixava-o “ser avô”, mas muitas outras “sequestrava-o” fazendo dele refém do vazio da memória ou de uma memória baralhada em estilo salada russa. Onde saltavam palavras sem contexto e sem nexos. Quem geria a memória dos meus avós? Quem poderia ajudar ou controlar esta forma cruel de fazer das pessoas, algo diferente, e muitas vezes trazer o desânimo de quem são e da sua existência débil, da sua existência

¹ (Isto aconteceu no semestre que estive de Erasmus em 2012/2013. Apercebi-me que isto acontecia, pelo simples facto que não estava semanalmente com eles e presente pois estava fora. Foi assim que me apercebi que os meus avós estavam cada vez mais debilitados no que dizia respeito à memória, eram notórias as evoluções de uma qualquer doença e destes esquecimentos como consequência em ambos)

transformada e apenas gerida e controlada pelos de um cérebro sem demência. **Como se combate a perda de memória?** Que nos transforma numa maré de incertos, numa maré de perdas, perdas de identidade ou até reconhecimento diário do mundo. Estes casos afetam de uma maneira muito específica até a rotina. Por exemplo saber o que vestir primeiro – perguntava o meu avô - sem conceito ou qualquer referência, quando por exemplo se referia à ordem das calças e das cuecas usando a (não) memória apaga o saber e o saber pode apagar identidades, vidas inteiras. Acabando mesmo por se perder aquilo que cada um é ou foi na sua existência mais pura e concreta.

Foi no seguimento de todas estas percepções e após a consciência de que a situação do meu avô era real, que decidi que queria aprofundar mais este tema, que gostaria de ajudar, que gostaria de trazer conclusões e até soluções no design para estas inquietações. Era uma inquietação que, ao contrário do que viviam os meus avós, eu já não esquecia mais.

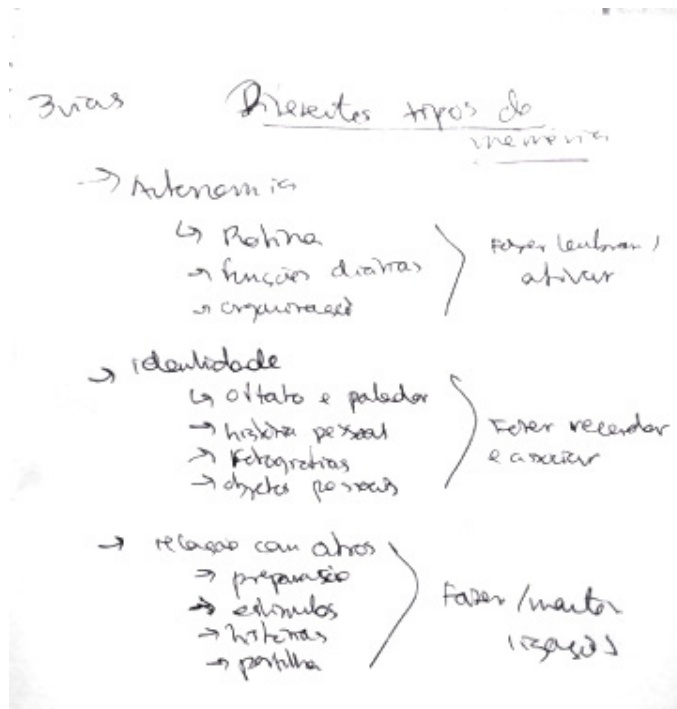
Em 2014 entrei no mestrado na Esad.CR, e a inquietação da memória acompanhava-me, e começou a fazer sentido poder desenvolvê-la num trabalho por inteiro nesta tese, acabando por concluir que a memória era um tema muito geral.

Começou, uma intensa pesquisa sobre como é que poderiam ser solucionados problemas de quotidiano, no que diz respeito à recuperação, para a ativação ou devolução de memória e a criação de objetos para a melhoria de rotina e aumento da qualidade de vida. Utilizando o design como ferramenta para quem sofre de perda de memória ou apresenta alguma demência. A partir deste mote apercebi-me que isto poderia implicar muita investigação ou capacidade de desenhar e construir objetos bastante tecnológicos e sendo necessário até fazer uma parceria com uma faculdade especializada na área ou até com uma empresa. Posto isto, comecei por compreender melhor e pesquisar de onde viria a memória e consequentemente a perda de memória. Chegando a conclusão que seria uma boa hipótese trabalhar a prevenção desta perda de memória/demências (existente maioritariamente numa idade mais avançada ou idosa). Esta prevenção que passa por

garantir uma vida saudável através de bem-estar psicológico, uma correta alimentação, música e dança. Alguns pontos chave para a prevenção de doenças neurodegenerativas em idade mais avançada. Também não segui a linha de projeto num sentido restrito de soluções para uma partilha e estímulo à relação com o outro.

No entanto, os resultados do caminho escolhido, e do tema mais específico dentro da memória que apresento, são uma pequena ligação entre o 2 e o 3. É importante referir que parti para a memória num sentido de identidade. Algo que me inquieta, partindo dos nossos objectos e memórias. A nossa relação a todas as coisas que temos, que guardamos, que selecionamos e que temos como estáticas ou em uso. **Mas será que as olhamos como objetos de memória?** Foi essa consciência, ou a sua falta, que me deram esta experiência, a que chamamos tese, mas que existe como experiência e modo de explorar ou desenhar objectos que nos impulsionem para a revisita ou o reencontro com os nossos objetos. Estes que falam e são parte da nossa identidade, sendo nossos e sendo nossos com um lado emocional bastante forte e sublinhado. Aqueles que tanto recordamos ou associamos a histórias vividas, há muito ou pouco tempo. A identidade e os objetos que possam guardar esses tais objectos, recordações e memórias que falam dessa mesma identidade. Que a procura do eu, seja dentro, na relação com o que vamos construído como arquivo, e não fora. Que se quebre a velocidade da sociedade como consumidores de objectos e muitas coisas novas. Este é talvez um projeto que quer experimentar voltar, a que nos encontremos com os nossos objectos. Com os nossos objectos de memória.

Os objetos são um meio de tradução para um evento, para uma história, lugar ou pessoa associada ao mesmo. São apontamentos de referências sobre nós próprios.



ENQUADRAMENTO E OBJETIVOS

Porque será necessário o encontro com o passado? O encontro com as várias fases da vida, encontro com a nossa identidade mais profunda é um fator que permite contrariar a velocidade das coisas, contrariar a procura no exterior.

Como se descodifica a memória quando partimos de objetos? A identidade faz parte desse código que é traduzido a partir de referências e memórias que acumulamos. Essas memórias existem e vivem não só em objetos, mas também em espaços, em imagens, em gestos e hábitos ou em odores característicos por exemplo.

Esta tese procura compreender a memória, a partir de teorias defendidas por Bergson (1999), Damasio (2011), Sacks (1985) entre outros, que mostram uma relação desta com o meio ambiente onde nos inserimos. Esta é uma memória construída onde é impossível de separar a relação que o ser-humano tem com o mundo e conseqüentemente como é construída a sua mente, onde se encontra a memória. Estes estudos da mente são feitos a partir de imagens e registos criados nas diversas partes do cérebro e assim sendo a compreensão de estados psicológicos ou até de pensamento. A relação com o mundo e a influência deste registo foi tão importante que este trabalho é feito no seguimento da perspetiva da memória. Ou seja, a memória é apenas o motor de avanço e os tipos de memória estarão

diretamente ligados ao estudo da consciência. Posteriormente ao estudo da relação consciente/inconsciente com o mundo/objetos para a compreensão deste tema “memória”.

Estas teorias ao afirmarem que a memória não é algo isolado deram a permissão para que este trabalho avançasse num sentido de compreensão e exploração deste mesmo campo estudado por estes filósofos, mas agora numa perspectiva prática e através da relação que temos com objetos.

Há uma relação emocional que contruímos como pessoas que somos e ao levarmos a memória sempre connosco esta é “obrigada” a passar por tudo o que vivemos e experimentamos. É aquela que inconscientemente regista e noutra qualquer situação ou ocasião nos remete para aquilo que já vivemos e aquilo porque já passámos através de uma consciência da percepção.

A acumulação de memória e de “presentes” e de objetos que nos fazem chegar a esses “presentes” (agora já passados) são o encontro com o que faz e fez parte da nossa vida, que vivemos experimentamos ou guardamos. Os objetos são um meio de tradução para um evento, para uma história, lugar ou pessoa associada ao mesmo. São apontamentos de referências sobre nós próprios.

Sendo o meu maior desejo neste momento selecionar objetos e/ou desenhar um objeto que guarde objectos para fazer as pessoas lembrarem-se e relacionarem-se com os mesmos, com estes que contam histórias e fazem uma narrativa, formando também a identidade de cada indivíduo. Irei trabalhar o: guardar - recolher - selecionar - mostrar - esconder - organizar - descontextualizar, como ferramenta para aproximar as pessoas daquilo que pode ser/representar ou falar sobre a identidade de cada um, a partir dos seus próprios objetos pessoais.

O objetivo é atuar sobre a consciência das pessoas. (A consciência em cada indivíduo, de possuidores das memórias relacionadas a cada objecto) histórias, vivências, pessoas e momentos. Cria-se

uma narrativa e uma nova percepção e ligação aos objetos. A ideia é atuar sobre a consciência e modificar a mesma quando entramos em contacto com os nossos objectos. Transformando o entendimento dos mesmos, passando a objetos extremamente importantes para a ligação às memórias e também à nossa identidade.

Nesta tese não surge uma exploração intensiva nos materiais como processo de desenvolvimento dos projetos, mas sim uma exploração de um conceito. A criação de objetos, para um *gap* detetado e onde é visível a possibilidade de projetar dentro deste *gap*. Desde a teoria da consciência existente na memória até à prática da mesma naquilo que é considerado importante, os objetos que nos transportam/trazem relações emocionais e são portadores de memória, esses objetos que temos. A relação emocional com um objeto traz memórias e uma carga emocional quando nos relacionamos de um modo consciente. São reais portadores de memória. Assim sendo, podemos afirmar que parte da nossa identidade é encontrada através dos objetos que temos devido a esse lado emocional e por consequência de ligação a memórias.

Emoções, ligações e até certas fantasias que temos podem nascer do contacto com determinados objetos. Objetos esses que podem ser mais ou menos antigos. Todos eles transportam uma memória através da sua carga emocional e do seu propósito como objeto de determinado indivíduo.

Nem todas as memórias englobam objetos mas todos os objetos transportam memórias sejam elas memórias coletivas (referências e memórias para muitos) que trazem ligações emocionais pela historicidade ou pelo contexto social e geográfico onde se inscrevem) as memórias individuais que dizem respeito a cada indivíduo concreto e que podem ser mais ou menos importantes.

Este trabalho, tem como objetivo desenvolver projetos que sejam objetos estímulo, e que estes sejam desenvolvidos através de diversos materiais e processos criativos, que justificam esta

sensibilidade e os mais diversos conceitos que a investigação sobre a memória trouxe.

Objetos/produtos que pretendem ser justificados também eles pela interação e relação com a pessoa, mostrando e suportando o conteúdo dos mesmos - objeto de memória - como algo mais importante e de valor consciente para todos.

Proponho que se olhe os nossos objetos como objetos de memória, como objectos que traduzem e refletem histórias, narrativas, lugares, pessoas e momentos. A minha proposta de desenvolvimento de tese passa pela criação desses mesmo objetos: objetos que nos façam relacionar com os nossos objetos. Objetos estímulo, objetos de (re)encontro, de revisita objetos de relação.

*o que serve de motor para produção de um trabalho em arte [...] Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção.*²

² Gonçalves, 2003, p. 100 citado em http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao07_marcos_fioravante.html

ESTRUTURA DA TESE

Esta tese está dividida em cinco capítulos. Para além da introdução será exposto um enquadramento teórico, que fundamenta e constrói a pertinência dos projetos desenvolvidos. Estes são fruto dos casos de estudo que serviram para testar na prática a teoria apresentada (Enquadramento teórico) Sendo que o primeiro capítulo da Introdução apresenta as motivações e o objetivos fazendo o enquadramento da escolha deste tema e do desenrolar do processo, na direção que teria acontecido de um modo genuíno.

O segundo capítulo referente ao enquadramento, torna-se importante, sendo este o maior e mais “denso” na escrita e na descrição de conceitos e teorias, sobre a memória e sobre relações sensitivas que são geradas ou geram este processo de memória e toda a relação com **espaço – corpo – objeto – memória.**

O terceiro capítulo será o dos casos estudo onde apresento 3 sub capítulos de investigação prática. A prática da percepção da aproximação aos projetos finais. Foram feitas pesquisas de campo que serão também apresentadas neste capítulo e que foram imprescindíveis, tal como anteriormente referido, para o avanço e conclusão em projectos finais.

O quarto capítulo apresenta esses projetos finais, quatro Memória Cristalizada, Moldura Seleção, Caixa segredo e Coisas de_. Os projetos são descritos e é apresentado o processo de execução dos mesmos.

enquadramento teórico

027. Lufada de memória

- 029. o que é a memória
- 031. diferentes tipos de memória
- 035. memória individual e colectiva
- 037. memória e identidade

043. Memória, o lado emocional e de ativação

- 045. relação emocional com os objetos
- 051. ativação de memórias e identidade (no design)
- 063. corpo performativo, experiência e ambiente
- 071. selecção e escolha - catalogar

079. Memória no tempo

- 081. tempo
- 085. arquivo
- 103. memória cristalizada
- 115. criação de imagem
- 121. atlas/mnemésis

LUFADA DE MEMÓRIA

Da consciência à matéria

Existem várias perspectivas para abordar o tema da memória. Neste capítulo serão abordados os diferentes tipos de memória não só a partir de dados científicos, mas também a partir da relação do ser humano com o ambiente que os rodeia. Estes debruçam-se sobre a compreensão da memória a partir do sentido da consciência e dos sentidos, a compreensão da relação do corpo com a mente e o processo de recolha de informação a partir de imagens e experiências, para a criação da memória. São apresentadas várias abordagens relativamente a diferentes tipos de memória, e vários campos de estudo da memória que são impossíveis de separar.

As neurociências vieram redescobrir a memória como uma importante via para o entendimento dos processos não conscientes. Ou seja, hoje a memória é entendida sobre um ponto de vista neurodinâmico como uma percepção e passagem para a construção de narrativas e interações com objetos e a sua relação na nossa consciência.

A memória é a percepção das coisas. A memória talvez não seja só o que fica para trás, a memória é um estado de consciência.

o que é a memória

Memória, do latim *memoris*, na sua definição lata do dicionário¹ é um substantivo feminino; 1. Função geral de conservação e experiência anterior, que se manifesta por hábitos ou por lembranças; tomada de consciência do passado tal lembrança; 2. Lembrança; recordação; (...)

A memória é a faculdade humana que nos permite reter e (re)lembrar o passado. Esta também permite referir-se à lembrança/recordação que se tem de algo que já tenha ocorrido, ou factos e até determinados assuntos ou mesmo, uma ligação com os artefactos.

A memória é uma propriedade sistémica fundamental para a sobrevivência do ser humano e é muitas vezes considerada como a capacidade de lembrar o passado.

Tal como refere Christine Greiner, nos anos 50 e 60 em que apareceram os computadores tentou-se entender a memória falando em armazenamento de informações codificadas. Houve a perspetiva de que a memória era algo que estava guardado em gavetas. (Greiner, 2005)

No entanto, vários estudos de neurocientistas têm mostrado que a memória não pode ser explicada como um arquivo em computador, nem apenas como “coisas dentro de gavetas”. Contrariamente à memória digital dos computadores, a memória cerebral é imprecisa mas em contrapartida possui a “capacidade de generalização”. As propriedades de associação e de imprecisão estão todas relacionadas com uma das primeiras bases da memória de natureza probabilística que é a categorização perceptiva. (Greiner, 2005, p. 41)

Segundo Damásio (2011) a perceção é feita pelo campo visual e auditivo que ativam o momento (consciência), consciência esta que dá origem à construção de imagens. Estas imagens

¹ in infopedia, dicionários de lingua portuguesa <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mem%C3%B3ria>

vão sendo construídas e podem ser codificadas ou relacionadas com a percepção através do sistema nervoso e do circuito com o hipocampo. Os códigos destas imagens são reproduzidos no córtex de associação. Já o hipocampo é uma estrutura localizada nos lobos temporais do cérebro e é considerada a “sede”² da memória. É também o que nos relaciona com a sensação espacial.

O hipocampo atua em interação com a amígdala e esta está mais envolvida no registo e decifração dos padrões perceptuais do que nas reações emocionais. Ou seja, a informação recebida existe no termo memória em duas regiões específicas do cérebro: o hipocampo e o córtex central que onde são feitas as associações e nesse período onde existe maior atividade nestes sítios.³

² Moniz, Dantas in <https://pt.linkedin.com/pulse/hipocampo-onde-mora-mem%C3%B3ria-douglas-dantas-muniz>

³ *idem*

diferentes tipos de memória

Do ponto de vista de neuroanatomia e neurofisiologia a memória pode dividir-se em três grandes tipos (Padilha *et al.*, 2001)

- A memória sensorial é a retenção a muito curto prazo do estímulo sensorial recebido pelo cérebro quando qualquer coisa é vista de passagem, avaliada e respondida (< 1 seg).
- A memória de curto prazo quando um determinado registo de memória sensorial é considerado suficientemente válido. É limitada pelo número de elementos de informação (normalmente 7 elementos) que podem ser armazenados num determinado tempo, por exemplo, o n° de telefone.
- A memória a longo prazo é aquela para a qual são transferidas certas peças de informação da memória de curto prazo. Esta memória pode-se dividir ainda em memória declarativa (retenção de factos, nomes datas e locais) e memória processual ou reflexa (desenvolvimento da perícia de andar de bicicleta, tocar piano).

Alguns estudos recentes sugerem a possibilidade de interpretação de conceitos psicanalíticos sobre a memória, na sua aproximação aos resultados das neurociências.

Durante o séc XIX a memória foi estudada apenas como uma função cognitiva ligada à captação e armazenamento de informação apresentando afinidades com a doutrina de localização de funções mais conhecida como “localizacionismo”. Essa conceção da memória supõe a existência de informações fixas e portanto de uma aparente exatidão e permanência da memória (Rosenfield, 1994).

Ainda no final do séc XIX, para além da Doutrina Neuronal⁴ defendida por Freud, este introduz a conceção psicodinâmica

⁴ Iniciada pelo histologista espanhol Santiago Ramón y Cajal, 1852-1934, propõe o processo subjacente à formação de memórias a partir da facilitação do contacto entre os neurónios, e assim sendo, de um aumento da comunicação neuronal. (Bocchi & Viana, 2012)

da memória que se opõe à concepção da memória como armazenamento. Freud considera que a nossa memória se assemelha a um processo de estratificação, a um sistema de camadas, na qual o registo da informação não se limita apenas ao armazenamento de antigas percepções, mas sim à integração de informação numa rede de associações em movimento (Le Poulichet, 1990).

A existência de múltiplos sistemas de memória em vez de um único só, foi largamente aceite a partir do final do século XX por diversos cientistas afastando a concepção da doutrina localizacionista. A descoberta de novos sistemas de memórias foi impulsionada a partir de um caso clínico real de Henry Gustav Molaison (caso H.M), que justamente perdeu a capacidade de ter novas memórias após uma neurocirurgia realizada em 1953 onde lhe foram retirados 2/3 do hipocampo. A partir desse momento H.M. tornou-se incapaz de reter informações por um período superior a mais de 15 minutos mas as suas memórias da infância e juventude, por outro lado, mantiveram-se preservadas com exceção do momento e o lugar em que os acontecimentos se deram. As descobertas proporcionadas pela amnésia de H.M. permitiram, não só distinguir memórias de curto e longo prazo, como também estabelecer uma aproximação entre memória, inconsciente e afetividade, permitindo afirmar que o conceito de memória implícita é inseparável do conceito de inconsciente cognitivo.⁵ (Kandel, 1999) De acordo com Freud, a atividade mental é em si mesma inconsciente podendo tornar-se consciente sob certas condições. (neurologia freud revista)

Bergson (1999) distingue dois tipos de memória teoricamente independentes. A primeira, será a que regista sobre a forma de imagem-lembrança todos os acontecimentos da nossa vida quotidiana à medida que se desenrolam. Esta será a que armazenaria o passado por uma necessidade natural/inconsciente e tornaria possível um reconhecimento à posteriori de uma percepção já experimentada. A segunda, é uma memória

⁵ O termo “cognitivo” é usado por Lakoff e Johnson para todo o tipo de operação mental ou estrutura que pode ser estudada em termos precisos. (Greiner, 2005)

obtida a partir de um processo consciente de repetição e aprendizagem tornando-a um hábito. A repetição não tem por resultado converter a primeira na segunda, o seu papel é simplesmente utilizar cada vez mais os movimentos pelos quais a primeira memória se desenvolve organizando esses movimentos entre si, os quais ao se repetirem criam um mecanismo, que é o hábito do corpo a esses mesmos mecanismos. Estes permitem adquirir aquilo a que chamamos uma lembrança e determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente a nossa percepção das coisas. Das duas memórias que Bergson refere a primeira parece ser a memória por excelência e a segunda aquela que os psicólogos estudam em geral “o hábito esclarecido pela memória” (Bergson, 1999, p. 91).

Ainda segundo Bergson, quando os psicólogos falam da lembrança como sendo uma impressão que se grava cada vez mais profundamente à medida que se repete, eles esquecem que a maioria das nossas lembranças se referem aos acontecimentos e detalhes da nossa vida, que têm uma data e, conseqüentemente, não se reproduzem mais. (Bergson, 1999) *Mas como as lembranças aprendidas são mais úteis repara-se mais nelas* (Bergson, 1999, p. 90)

António Damásio considera a memória uma ideia de percepção e também relaciona com as imagens do corpo. As imagens do corpo são as imagens das representações neuronais que são recebidas na forma de sinais pelos córtices sensoriais preliminares e aí são topograficamente organizados. A capacidade da percepção recebida pela retina, resulta dos sinais recebidos e transportados por neurónios ao longo dos seus axónios através de várias sinapses para o cérebro. (Damásio, 2011) Ou seja, Damásio considera que a obtenção de imagens perceptivas na memória é uma consciência obtida pela percepção real de uma informação visual e/ou auditiva recebida no momento, em conjunto com informações já existentes no cérebro, mais especificamente armazenadas no hipocampo. Os nossos cérebros geram boas representações topograficamente organizadas que são usadas para nós podermos estar conscientes delas como imagens.

Em resumo, Damásio considera que as representações topograficamente organizadas são momentaneamente construídas sob as ordens de padrões neurais disposicionais que foram acionados num determinado intervalo de tempo e que foram adquiridos noutros locais do cérebro. As representações disposicionais são, portanto o nosso depósito do saber, e incluem não só o conhecimento inato como o conhecimento adquirido pela experiência. As disposições relacionadas com imagens evocáveis constituem uma memória. (Damásio, 2011)

(...) a toda ideia que indica um estado do nosso corpo está necessariamente ligada uma outra espécie de ideia que envolve a relação desse estado com o estado passado.

(Deleuze, 1968, pág 149)

034

035

memória individual e coletiva

Os aspetos da memória ligados à capacidade de recordar factos vivenciados no passado e aprender através deles foram durante muito tempo estudados pela psicologia e pela filosofia a partir da capacidade individual de lembrar e têm sido associados atualmente a aspectos socioculturais. Até mesmo os estudos puramente biológicos sobre a memória que procuram localizar no cérebro espaços responsáveis pelo nosso “lembrar” têm passado a considerar o facto de que não somos indivíduos isolados e que compreendemos o nosso mundo quando comunicamos uns com os outros através de símbolos, sinais e da linguagem.

Na procura da definição do que é a memória, diversos autores apresentam conceitos para explicar o seu funcionamento, as suas ligações com a esfera social e com o inconsciente, seja ele individual ou coletivo.

Alguns autores consideram a memória como um fenómeno coletivo. O primeiro grupo desses autores considera que as memórias individuais são determinadas por “construções coletivas”. Eles dão importância à esfera social, e procuram determinar a estrutura e funcionamento das construções coletivas da memória de forma autónoma. Por isso para esses autores, tanto a oposição entre lembrança e esquecimento como as diferenças individuais são considerados resultantes da complexidade da vida social. Para um segundo grupo, de historiadores e sociólogos, a memória como um “fenómeno coletivo” é abordada como resultante da ação do indivíduo na sociedade. E neste caso, as tradições e objetos comuns (utilizados e reconhecidos por todos) resultam de éticas e valores religiosos e seculares.

Benjamin (citado em Dos Santos, 2009) considera a memória como uma forma de conhecimento excluindo as abordagens que consideram a memória como um fenómeno estritamente individual estudada através de processos cognitivos e psicanalíticos e também excluindo as análises que consideram

como um fenómeno exclusivamente de carácter coletivo interpretado apenas por abordagens histórico-sociais.

Para o sociólogo Halbwachs a lembrança do passado não é o ato individual de recordar mas o resultado de laços de solidariedade, só podendo existir porque foi criada a partir de um conjunto de noções e regras comuns, presentes em pessoas, grupos, lugares, datas, linguagem, razões e ideias. (citado em Dos Santos, 2009)

036

037

memória e identidade

Neste capítulo a identidade é apresentada como algo que faz parte do universo da memória. É através da memória (todos os tipos acima descritos) que é possível entender e formular aquilo a que também chamamos identidade. A identidade é consequência de uma ligação e de um lado afetivo que nos pertencente, dentro daquilo a que chamamos fruto da percepção humana e não apenas uma gravação - a memória.

De facto, vários médicos neurologistas quiseram perceber em concreto a questão da identidade na memória, como por exemplo Oliver Sacks (1985) e Edelman (2000). Estes foram pioneiros em estudos de novas abordagens da memória. Basearam-se em estudos feitos pelos próprios e em casos reais nos quais certos indivíduos apresentavam défices na memória e consequentemente uma falha na percepção da sua identidade. Os distúrbios neurológicos estudados nestes casos reais permitiram-lhes abordar a questão da identidade, sendo esta posta em causa nas lesões neuronais detetadas.

Oliver Sacks (1985), com base em distúrbios neurológicos e disfunções da memória dos seus pacientes, propôs uma nova disciplina a “neurologia da identidade”, que de acordo com o autor é aquela que lida diretamente com as bases neurais do eu. Ou seja, Sacks faz a ligação direta entre esses tais distúrbios (lesões cerebrais) e as consequências que estas poderão ter em cada pessoa e na sua identidade, analisando também a vida pessoal dos pacientes. Sacks não se limita a uma descrição biológica e fisicalista das lesões e busca as raízes da subjectividade humana por meio de uma atenta observação do comportamento dos seus pacientes.

Para o médico Edelman (2000), a experiência perceptiva de um fenómeno nasce a partir de experiências de percepção. Por outras palavras, a nossa consciência mais primária é um tipo de presente rememorado; e o eu-mesmo (self) são os sistemas internos, nascidos das interações entre os sistemas límbico e cortical. (Greiner, 2011)

Eis porque, em cada quadro social, cada indivíduo percebe a memória de uma maneira; ele o faz inconscientemente, selecionando elementos do mundo que o cerca, em função de suas necessidades, de suas preocupações, de suas curiosidades e também em função da própria força destes elementos. Alguns se impondem ou apagando os demais. Assim sendo, tanto a memória quanto a percepção conferem implicitamente, a cada elemento, um valor. Valor, diga-se, gravado segundo sua importância para o indivíduo que percebe e memoriza. (Horta & Priori, 2005 p. 5)

A memória é agora posta em posição e mostra capacidade para compreender algo. **Como é que funciona a memória?**

O que nos ajuda a compreender? Identifica-se como algo num quadro social tão presente que nos tenta explicar qual o nível afetivo em que se insere. Tentamos compreender aquilo que é e está em nosso redor. E com a ajuda da memória fazemos a ligação e a ponte para aquilo a que somos sensíveis. Aquilo que cada indivíduo tem e que já faz de maneira inconsciente é a permanente busca ao seu elo mais interior, para poder “inconscientemente” explicar aquilo que o atrai ou não em seu redor.

A identidade forma assim a passagem para algo que está relacionado com a nossa relação com o mundo, algo que é referência. A memória é a ferramenta mais comum no que diz respeito às referências, referências que são ferramentas da nossa autonomia. Por exemplo um doente de Alzheimer perde qualquer ligação à memória das referências.

As questões da memória estiveram sempre ligadas à construção individual através da criação de narrativas da identidade individual e coletiva.

(...) nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. (Weiner, 1987, p. 159 citado em Gonçalves, 2007)

Deste modo conseguimos atribuir significado aos objetos e aprendemos desde a infância que as coisas que usamos e com as quais nos relacionamos veiculam mensagens sobre a nossa identidade e sobre quem procuramos ser. Estamos intimamente ligados aos objetos que amamos, que desejamos, que oferecemos aos outros ou que nos oferecem. A nossa auto-imagem é assim construída através dos objetos que guardam a relação que construímos e são o registo de algo passado.

(...) e não apenas nos fazem retroceder no tempo como também tornam-se os tijolos que ligam o passado ao futuro. (Weiner, 1987, p. 159 citado em Gonçalves, 2007)

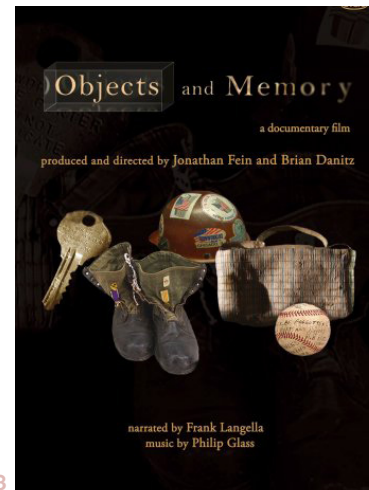
imagem 3 Capa do DVD do documentário *Objects and Memory*

imagem 4 Imagem de um senhor com um objeto encontrado

imagem 5 Bandeira dos estados Unidos da América, encontrada

040

041



3



4



5

Um exemplo de um “estudo” ou perspectiva desta relação da identidade com os objetos e de identidade na memória é o documentário *Objects and Memory* (2008), do realizador Jonathan Fein e Brian Danitz e narrado por Frank Langella, onde é nítida esta relação e onde é feito o relato da transformação simbólica após o desastre do 11 de setembro de 2001. São feitas várias entrevistas a pessoas que foram diretamente afetadas por este desastre mas que quiseram recuperar objetos de valor pessoal ou histórico. Assim, através das imagens deste documentário é possível ver que o valor dos objetos diários é modificado apenas pelo acontecimento que “viveram”.

Foram recuperados objetos simples do *Ground Zero* - cartões de identificação, chaves, capacete de um bombeiro – que se tornam transportadores ressonantes de significado através da sua conexão com o evento traumático. Quando retornado aos membros da família das vítimas, esses objetos comuns ajudaram-nos a renovar as conexões com os seus entes queridos e a curar as suas perdas. Também nas lembranças deixadas como homenagem a cada pessoa individual, objetos e coisas pessoais deixadas no momento, fazem lembrar as pessoas que estiveram naquela data, naquele “terror”. Os objetos ganham símbolo de identidades e vidas.

No filme foi questionado: **Por que é que as pessoas associam pensamentos e sentimentos com símbolos tangíveis, e como é que tais objetos comuns se tornam tão importantes?** O que é que transforma e eleva essas coisas? Os autores, os arquivistas, os curadores de museus, os especialistas da academia e os membros da polícia de resgate de fogo têm uma visão da necessidade humana de afirmar a continuidade diante da revolta. Essas perspectivas lançam luz sobre o processo de construção e retenção de memórias através de objetos inanimados - tanto na recuperação de efeitos pessoais do falecido quanto na colocação de toques simbólicos no local de uma tragédia.

⁵ <http://objectsandmemory.org/About.html>

Objects and Memory também explora a necessidade de manter e oferecer objetos significativos no contexto de outros eventos e memoriais nacionais traumáticos: o bombardeio de Oklahoma City de 1995 e o Memorial dos Veteranos do Vietname. Essas experiências ajudam a ilustrar como memórias pessoais e coletivas são desencadeadas por objetos que viajaram através do tempo e do espaço.

Ao apresentar símbolos físicos significativos - aqueles que falam, aqueles que alcançam e aqueles que curam - e as suas histórias no cenário excepcionalmente dramático da sua recuperação, *Objects and Memory* foca, em última análise, as coisas que mais valorizamos. Sem os objetos, as histórias não teriam vibração, sem as histórias, os objetos não teriam importância. Em conjunto, as imagens dos objetos, as lembranças que eles evocam e as histórias da sua coleção levam o espectador a uma jornada em que o lugar comum se transforma no notável e onde o material da história é altamente personalizado.

MEMÓRIA, O LADO EMOCIONAL E DE ATIVAÇÃO

Do corpo ao objeto

Este capítulo pretende explicar como é a nossa relação com os objetos. Como é que eles poderão fazer parte do universo humano. Como portadores de memória e em consequência qual é a passagem à ativação da memória através destes mesmos objetos. A procura do lado emocional que temos com os mesmos e a relação entre ser-humano-objeto-identidade-memória. Ou seja, o que influencia a escolha dos objetos que adquirimos e que guardamos no que diz respeito também ao campo da identidade. Sendo esta identidade também ela possível de se relacionar com aquilo a que chamamos memória, para a construção da nossa identidade, a construção do reviver e a escolha de cada objeto em específico. A valorização do mesmo como objeto pessoal, único e até emocional ou com determinado significado. É explicada a relação entre a pessoa e o objeto emocional, bem como a passagem à estratégia de identidade registada em cada objeto pessoal e portador de memória. A importância do objeto. A ativação do Eu.

relação emocional com os objetos

A relação emocional e o valor emocional que cada objeto tem, está diretamente ligada com as memórias que esse mesmo objeto nos faz reviver, nos desperta sentimentos onde vivemos e criamos relação com esse mesmo objeto.

Um dos sinais da nossa chegada à idade adulta é o de que poucos objetos neste mundo, ou mesmo nenhum, mantêm qualquer inocência emocional. É muito difícil imaginar objetos emocionalmente neutros. Alguns objetos evocam reações emocionais fracas, quase imperceptíveis, enquanto outros evocam reações emocionais fortes.

Donald Norman considera que *We become attached to things if they have a significant personal association, if they bring to mind pleasant, comforting moments.* (Norman, 2004, p. 48)

Os objetos especiais são aqueles que ficam ligados a memórias ou a associações especiais, são aqueles que ajudam a despertar sentimentos especiais a quem pertencem. Todos os objetos especiais evocam e escondem histórias. O mais importante por vezes não é o objeto em si mas a história a que ele se refere ou a ocasião que ele fez lembrar. (Norman, 2004)

Csikszentmihaly e Rochberg-Halton (1999) no livro *The meaning of things*, estudaram o que torna os objetos tão especiais. Nessa pesquisa entrevistaram várias pessoas, e pediram-lhes para falarem dos seus objetos especiais. Um exemplo é o caso de uma senhora que tinha duas cadeiras que tinham sido as primeiras que ela e o marido tinham comprado, e que quando se sentava nelas, ela associava-as com a sua casa, e com a altura em que teve os filhos nas quais se sentava com os bebés. (Csikszentmihaly e Rochberg-Halton, 1999)

Este exemplo enquadra-se no contexto emocional, para a criação da identidade, no que diz respeito ao entendimento da contínua relação ser humano – objeto, ou melhor dizendo, memória – objeto. Assim sendo, existe uma relação (na maioria dos casos) inconsciente ou até consciente com os objetos e a narrativa dessa relação registada na nossa memória é despertada em nós a partir dessa mesma relação aos objetos.

imagem 6 *An impossible Tea Pot*, Donald Norman

imagem 7 *Michael Grave's Nanna TeaPot*, Donald Norman

imagem 8 *The Ronnefelt "tilting" TeaPot*, Donald Norman

046

047

Os objetos são assim associados e integrados nas nossas relações sentimentais e emocionais com o que nos rodeia e com as nossas experiências, permitindo construir em nós algo único e de forte valor emocional. Este processo é registado à medida que o tempo avança e as experiências que tivemos com cada elemento em particular (objeto) são revisitadas.

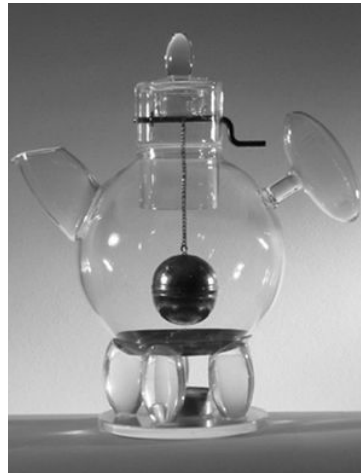
Beyond the design of an object, there is a personal component as well, one that no designer or manufacturer can provide. The objects in our lives are more than mere material possessions. We take pride in them, not necessarily because we are showing off our wealth or status, but because of the meanings they bring to our lives. A person's most beloved objects may well be inexpensive trinkets, frayed furniture, or photographs and books, often tattered, dirty, or faded. A favorite object is a symbol, setting up a positive frame of mind, a reminder of pleasant memories, or sometimes an expression of one's self. And this object always has a story, a remembrance, and something that ties us personally to this particular object, this particular thing

(Norman, 2004, p. 6)

Cada um de nós, seres humanos, viveu determinados momentos e determinadas experiências, e isso leva-nos a crer que é por isso que cada pessoa se relaciona com cada objeto de uma maneira diferente. Ou seja, é inevitável que nós associemos a nossa "história de vida" aos objetos transportados pela memória, e que a maneira de nos relacionarmos com cada um seja uma consequência de algo vivido anteriormente.

Então que experiência emocional existe quando falamos de objetos individuais? Dos nossos próprios objetos, aqueles para os quais a relação emocional já está tão desenvolvida que muitas vezes nos sentimos dependentes ou até parte deles. E que eles só fazem sentido fazendo parte de uma certa rotina ou sítio onde estão ou função que desempenham. A memória transporta a história. A história que acaba por ser feita por nós e pelo objeto.

Donald Norman (2004) refere o exemplo de *souvenir* da torre Eiffel para explicar esta ligação e o valor que a memória induz em cada objeto:



(re)encontro \ enquadramento teórico \ memória, o lado emocional e de ativação

(...) souvenirs are rich in emotional meanings because of memories they evoke (...) that object is important as a symbol, as a source of memory, of associations. The word souvenir means "a token of remembrance, a memento The very sentimental the world of art or design derides is source of something's strength and popularity.
(Norman, 2004, p. 47)

Este exemplo do *souvenir* é um exemplo de um objeto lembrança, ou melhor, de valor memorizável, passando este a ser um objeto referência para a nossa memória como ativador da experiência individual vivida naquele sítio, de uma forma geral associada ao monumento famoso ou à estadia naquele sítio. Neste exemplo Norman mostra que este objeto transporta um caráter de experiência e sentimentos daquele momento em que uma certa pessoa esteve junto da Torre Eiffel. A relação que cada um cria num determinado momento pode estar identificada apenas num objeto.

Por outro lado Roland Barthes (2001) publicou algumas reflexões sobre a semântica do objeto, segundo uma perspectiva não tão emocional como Norman apresentou, mas também pretendia procurar um modo de definir os objetos e de interpretar o que podem significar, como símbolos individuais ou coletivos numa sociedade. Apesar destas ideias mais fundamentais não construírem relações diretas emocionais com os objetos a priori, estas também mostram a dinâmica de relação que existe entre humanos e objetos.

Habitualmente, define-se objeto como algo que serve para alguma coisa, por conseguinte o objeto à primeira vista é absorvido por uma finalidade de uso a que se costuma chamar função. Mas por outro lado, os mesmos objetos que têm sempre uma função, uma finalidade e um uso, são também outras coisas: supõem um sentido. Dito de outra maneira, o objeto serve para alguma coisa mas serve também para comunicar; por isso há sempre um sentido que transborda do uso do objeto.

Barthes questiona-se sobre quais são os significados dos objetos e quais são as informações transmitidas por eles:

Aquí no podemos dar más que una respuesta ambigua, porque los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto. (Barthes, 2001, pág 5)

Numa formulação mais abrangente do antropólogo Roy Wagner, a função simbólica dos objetos materiais conduz aos processos de formação de autoconsciência individual e coletiva. É sugerido que sem os objetos, não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas. O facto importante a considerar aqui é que os objetos não permitem apenas expressar simbolicamente as nossas identidades individuais e sociais, mas também representam a percepção que temos de nós mesmos individual e coletivamente (Gonçalves, 2007).

ativação de memórias e identidade (no design)

Poderá ser preciso destinar à percepção e à lembrança elementos nervosos distintos mas essa hipótese terá contra ela a observação psicológica mais elementar, porque sabemos que uma lembrança à medida que se torna mais clara e mais intensa tende a tornar-se percepção sem que exista um momento preciso em que exista uma transformação súbita que se possa dizer, por consequência que a lembrança é transportada dos elementos imaginativos aos elementos sensoriais. Com efeito, a percepção completa só se define e se distingue pela sua sobreposição com uma imagem - lembrança que lançamos ao encontro dela. (Bergson, 1999)

Para além da narrativa dos objetos e de toda a relação que temos com eles e com o meio ambiente, a ativação da memória nasce a partir da relação com estes mesmos objetos. Muitas vezes existe uma ativação da memória (de uma forma científica) através dos cinco sentidos.

Existem vários estudos a decorrer em paralelo nas diversas áreas de recuperação da memória, ou de terapia para demências neuronais ou para simples lembranças e registos através dos sentidos, nomeadamente do olfato, da audição e do tato. A ciência tem-se preocupado muito com a recuperação e dedicação àquilo que poderia ser a cura para demências, mas outras áreas têm desenvolvido a relação entre essas demências e os objetos. O design pode surgir nesta área com o desenvolvimento de projetos que tentam compreender ou até solucionar estas questões relacionadas com a memória e com a identidade.

Os projetos que são apresentados neste capítulo são projetos de intervenção imediata e direta, realizados a partir de temas e bases científicas em que o foco não é o objetivo principal da tese, e por isso são apresentados como projetos complementares ao trabalho. Estes projetos resultaram de pesquisas realizadas no início do trabalho e são importantes dentro do processo desenvolvido.



9



10



11

Alguns desses projetos são por exemplo:

a) **No campo do olfato**, o projeto *Évanescence* joga com os mecanismos da memória olfativa propondo-se criar uma lembrança olfativa mais forte e duradora. Baseia-se na captura de um momento que ficará associado a um odor. Tem como objetivo solucionar vários problemas de esquecimento ou desconexão com momentos e situações vividas.

São utilizadas várias ampolas com diversas cores escolhidas para cada momento. Cada ampola liberta um odor (que não é perfume ou ambientador e foi testado para que não nos lembre nenhum desses dois) quando é quebrado o bico da ampola e aberto. A ampola é colocada num suporte e começa a pingar gota a gota para um “disco” onde fica acumulado o líquido com o odor. Esse disco vai ficar para sempre associado a este momento e depois é guardado e através do cheiro transporta-nos sempre para esse momento. O objetivo é ser uma ferramenta que facilmente nos leva a recordar momentos ou situações através do cheiro.⁶

⁶ <http://cargocollective.com/charlineronzonjaricot/Evanescence>



12



13



14

b) **No campo do tato**, o projeto *Interior Architecture*, de Alicia Framis, faz uma pesquisa à nossa “casa interior”, o nosso mundo mental que com os seus vários “quartos” forma a nossa experiência vivida. Este projeto inicia-se com uma série de entrevistas com pessoas diferentes nas quais é possível criar uma percepção e uma relação tátil com o objeto de cera produzido para este projeto. Este objeto de cera é um modelo, que pertence a uma caixa, e tem cavidades de diferentes formatos cobertas por vaselina. É feita a proposta a cada indivíduo que se relacione com essas cavidades através do toque dos espaços vazios durante a entrevista. De modo a que as pessoas possam viajar num imaginário e pelas suas lembranças de quartos onde viveram no passado e aos que gostariam de viver no futuro, e assim sendo, relacioná-los com diferentes experiências.⁷

⁷ <http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/>



Outro exemplo, **no campo do tato**, é o projecto *Tools for Therapy*, que é um “kit de comunicação” que ajuda pessoas que estejam em terapia a expressarem os seus pensamentos. Nicolette Bodewes desenvolveu objetos táteis que são capazes de ser objetos de explicação ou conversação. Permitindo estas terapias onde é mais fácil materializar os sentimentos/ problemas/lembranças do passado que possam não estar bem resolvidas. Este tipo de tratamento é usado para a perceção de nós mesmos e com a nossa identidade, permite a ligação e o despertar das emoções que estão guardadas, no decorrer da conversa. O facto de ser tátil e os objetos serem feitos de diferentes materiais também permite que estes possam ser distinguidos e atribuídos a diferentes coisas, situações, pessoas consoante a nossa sensibilidade tátil:

*The elements are your metaphors, and by placing them on the board you put them into a context.*⁸



⁸ <https://www.dezeen.com/2016/11/04/tools-for-therapy-nicolette-bodewes-tactile-object-psychotherapy-dutch-design-week-2016/>



18



19

c) **No campo da audição** o projeto *Alive Inside* é um projeto desenvolvido pelo assistente social norte americano Dan Cohen e que deu origem a um documentário onde mostra como é que a música pode ser ferramenta de ativação da memória. Depois deste documentário feito pelo realizador, Michael Rossato Bennett o trabalho de Dan Cohen continuou e o projeto “música e memória” tem agora gerado uma corrente e procuram a implementação em todos os Lares da América. Entre estudantes e idosos a alegria de ver que a música que estes ouviam antigamente reativa circuitos neuronais e consequentemente emoções que há muito estavam adormecidas. Nomedamente pessoas com demências provocadas pelo Alzheimer mas não só.⁹ *A experiência para o cérebro é diferente de recordá-la.*¹⁰ Estes idosos dementes são capazes de se lembrarem das letras das músicas que estão a ouvir, ainda que não saibam reconhecer familiares nem consigam falar de coisas do dia-a-dia (o Documentário, para além de todos os idosos com quem Dan Cohen experimentou esta “terapia”, teve a contribuição do incrível Oliver Sacks)



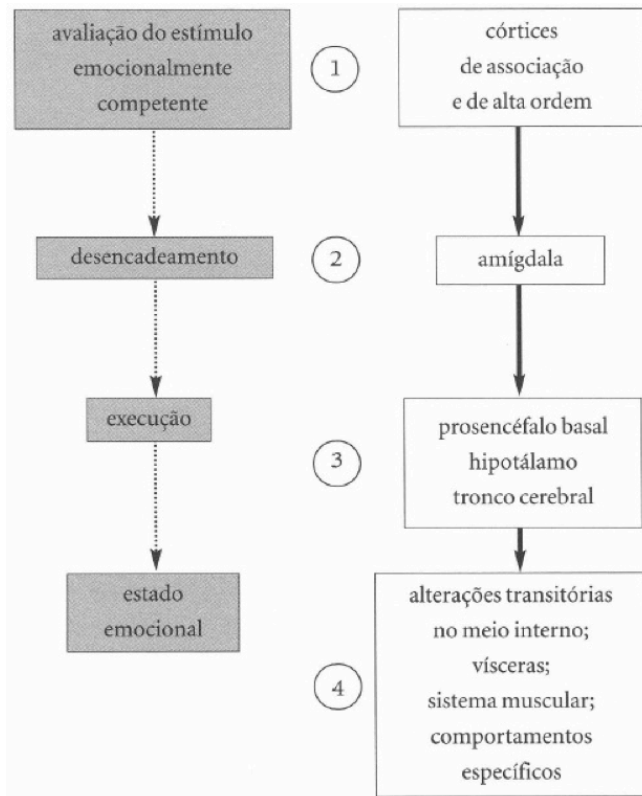
20

⁹ <https://www.aliveinside.org/>

¹⁰ “Segundo um estudo publicado na revista científica Brain no início do mês, a possível causas desse fenómeno é o facto de guardarmos a música em áreas cerebrais diferentes das que guardam as restantes lembranças” <https://zap.uei.pt/alzheimer-nao-afeta-memoria-musical-73505>

Os exemplos acima apresentados não incluem exemplos de imagens visuais para a ativação da memória. No entanto, quando Damásio refere o termo “imagem” quer dizer um “padrão mental” com uma estrutura construída com sinais sensoriais quer sejam visuais, auditivos, olfativos, gustativos e somato-sensitivos. Imagem não é portanto só visual, mas também sonora e até muscular.¹¹ As imagens mentais explícitas na memória surgem da ativação sincrónica e transitória de padrões de disparo neural que resulta numa representação topograficamente organizada. (Damásio, 2011)

A imagem mental, será referida e aprofundada no capítulo Memória no Tempo, onde será apresentado o conceito de imagem lembrança (defendido por Bergson, 1999) e onde é possível entender o importante significado da percepção visual e a construção de imagens no que diz respeito à memória. Esse capítulo aborda também o conceito de imagem cristalizada e também a construção de mapas mentais através de exemplos de mapas reais de imagens: um atlas.



(re)encontro \ enquadramento teórico \ memória, o lado emocional e de ativação

¹¹ Albert Einstein chamava “imagem muscular” aos padrões da resolução mental de problemas.

corpo performativo, experiência e ambiente

Este capítulo aborda a relação das percepções e representações dispositivas (o nosso depósito de saber) que se efetuam no cérebro, com o meio ambiente através do corpo. Esta relação só é possível acontecer porque o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si formando um organismo que interaja também de forma intensa com o ambiente que o rodeia.

O organismo e o ambiente não podem ser tratados de modo separado. O ambiente não é uma estrutura externa imposta aos seres vivos mas, é uma criação co-evolutiva com eles. Assim como não há organismo sem ambiente também não há ambiente sem nenhum organismo (Greiner, 2005)

Sendo assim, a experiência perceptiva que se desenvolve no cérebro vai sendo alterada a partir de experiências de relação com o ambiente. O corpo anatómico e o corpo vivo atuando no mundo são inseparáveis. Por isso os processos co-evolutivos entre corpo e ambiente têm necessariamente de ser tidos em conta. Co-evolução significa por isso, que não é o ambiente que constrói o corpo nem o apenas o corpo que constrói o ambiente, ambos estão ativos o tempo todo.

Walter Benjamin tenta compreender a memória como a experiência de indivíduos que se relacionam entre si e estão localizados no tempo e no espaço. Benjamin compreendeu a memória como o produto da razão como um sentimento, intuição e movimento. Este distingue um aspeto muito importante, em que afirma não haver apenas uma forma de nos relacionarmos com o mundo, mas sim várias.

Por isso, a toda ideia que indica um estado do nosso corpo está necessariamente ligada uma outra espécie de ideia que envolve a relação desse estado com o estado passado. Espinosa explica com precisão: não devemos acreditar que se trata de uma operação intelectual abstrata, pela qual o espírito compararia dois estados. Nossos sentimentos, por si mesmos, são ideias que envolvem a relação concreta do presente com o passado em uma duração contínua: eles envolvem as variações de um modo existente que dura. (Deleuze, 1968)

Greiner reforça a ideia de um “corpo – sistema” para entender melhor a relação entre corpo e mundo. Ou seja, é importante observar que o tipo de performance de um corpo depende sempre da estrutura do sistema, na relação com o ambiente e na forma como a memória se manifesta. Para se perceber a performance de um corpo é necessário perceber o corpo a partir das suas mudanças, nas interações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, assim como durante o fluxo incessante de imagens e recategorizações. O filósofo Mark Johnson, no livro *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason*, sustenta a ideia de que existe algo de que a significação compreende os esquemas da experiência corporal e das estruturas pré-concebidas da nossa sensibilidade, nosso modo de percepção, nossa maneira de orientar e de interagir com os objetos, eventos ou pessoas. (Greiner, 2005)

Segundo Sacks existe um sexto sentido para além do tato, visão, audição paladar e olfato que é a propriocepção. Este chama-lhe o sexto sentido, ou seja um sentido inconsciente ou não, de que nos movemos no espaço, e que é inerente às partes móveis do nosso corpo, por meio do qual tomamos conhecimento do nosso corpo no mundo e que é indispensável para o sentido do eu. O sentido do corpo é dado por 3 dispositivos, a visão, os órgãos do equilíbrio e a propriocepção.

Questions of memory have been entwined with the construction of the individual. Indeed, the self involved in the situation of the modern possessive individual as such. And over the last century memory has come to acquire an ever greater significance as one of the principal relays between interior life and exterior life, between private and public, the individual and society.

(Lury, 1998, p.105)

Ou seja, para que algo seja entendido como metáfora, precisa ser diferente do outro tipo de atividade. Nem sempre é fácil identificar. As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais maquiagem emocional etc.), de nossas relações com nosso ambiente físico (mover, manipular objetos, comer etc) e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, económicos e religiosos)
(Greiner, 2005, p. 46)

Dominique Gonzalez é uma artista francesa que é conhecida pelo seu variadíssimo trabalho desde vídeo arte, fotografia e instalações. Gonzalez consegue por meio da experiência uma forma de questionar as essências dos objetos e o significado do contexto.¹² Trabalha com o espaço e apresenta peças que são ocupadas e experimentadas em museus como instalações, não apenas para serem vistas, mas também vividas. Com intenções específicas as instalações pedidas e feitas para os diferentes museus acompanham a arquitetura e a referência de que Gonzalez não quer apenas fazer esculturas ou peças estáticas mas sim fazer referência à experiência, experiência de viver a obra por parte do público que vai ao museu. Este é conteúdo e contexto na própria peça.

Um exemplo é uma obra sua que esteve como exposição principal na inauguração do MAAT (Museu Arte, Arquitetura e Tecnologia), em Lisboa, com o nome de *Pynchon Park*, é um recinto no qual outros seres poderiam observar as reações e o comportamento dos humanos dentro desse mesmo recinto fechado (que apenas abre de 10 em 10 min).¹³ Um espaço composto por bolas de pilates e livros e colchões que proporcionam uma experiência lúdica intrigante em que os espectadores e os intervenientes se tornam também parte da obra de arte.

¹² <http://www.303gallery.com/artists/dominique-gonzalez-foerster/biography>

¹³ <https://www.maat.pt/pt/exposicoes/dominique-gonzalez-foerster-pynchon-park>

Imagem 22 Pynchon Park, Dominique
Gonzalez, maat, 2016/17

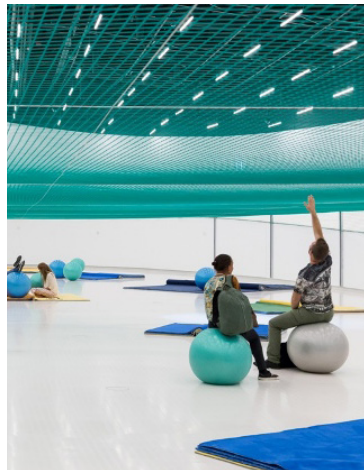


Assim a relação corpo - ambiente é extremamente importante para explicar a relação que temos com determinados objetos e acontecimentos, fazendo também o registo do espaço e uma aproximação da relação corpo - espaço. Neste caso do *Pynchon Park* uma relação entre consciência e memória de um acontecimento, representado e criado por uma artista mas vivido por cada um individualmente, com uma relação única e bastante corporal.

Quando entramos em contacto com objectos (pessoas, lugares, ações como um ranger de dentes etc), através de um movimento que vai do exterior para o interior ou vice-versa (quando, por exemplo, reconstituímos objectos através da memória), estamos sempre a construir imagens. A operação é incessante durante os períodos de vigília e também, em boa parte do sono, quando sonhamos. Estas imagens são a moeda de troca da mente. Todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais. Mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de toda a vida mental, são também imagens somatossensoriais que dizem respeito a diversos aspectos dos estados corporais. (Greiner, 2005, p. 79)

Ao longo do tempo, esses estímulos competentes adicionais podem levar ao desencadeamento da mesma emoção ou ao desencadeamento de modificações dessa emoção, ou até induzir emoções que colidem com a original. Em relação ao estímulo inicial, a continuação e a intensidade do estado emocional estão à mercê do desenrolar do processo cognitivo. Os conteúdos da mente ou provocam novas reações emotivas ou reduzem a sua probabilidade e, como consequência, a emotividade amplifica-se ou reduz-se.

O ponto chave é que os seres vivos e seus ambientes se situam em relação, uns com os outros, através de suas especificações mútuas ou de uma relação de co-determinação. As regularidades ambientais são o resultado de uma história conjunta, de uma harmonia que nasce desta história co-evolutiva. Assim, o organismo é, ao mesmo tempo, sujeito e objecto de evolução. (Greiner, 2011, pág 44)



23



24



25

Em suma, o fluxo de conteúdos mentais provoca respostas emocionais, que ocorrem no domínio do corpo ou dos seus mapas cerebrais e que eventualmente conduzem aos sentimentos. Curiosamente, quando o processo atinge a fase dos sentimentos, regressa ao domínio mental onde tudo começou. Os sentimentos são tão mentais como os objetos e as situações que desencadeiam as emoções. (Damásio, 2009)

070

071

selecção e escolha - catalogar

A selecção é um capítulo que nos mostra a especificidade e importância de uma escolha, neste caso, escolha de objetos fazendo estes parte do universo da consciência e da nossa percepção. A relação com o objeto emocional é agora posta em prática no que diz respeito a uma selecção e escolha de um objeto perante todos os objetos existentes no “mundo” ou apenas uma selecção dentro das nossas próprias casas. Considerando um fundamento chave neste projeto, esta selecção dos objetos, que já poderão ser considerados objetos de memória (ou dos objetos em geral) é um estreitar de informação. Que informação é esta? Esta é a informação da importância do objeto emocional de que se falou anteriormente. Existe uma relação significativa com as coisas que escolhemos ter, guardar ou até separar para as identificarmos como nossas ou apenas como objetos de memória. Por exemplo, quando se fala em seleccionar referimos também a mudanças, à escolha na mudança, e pode ser essa uma mudança interior ou de ambiente (de casa, de quarto, etc). Essas mudanças fazem-nos rever os objetos que temos e os que devemos manter.

Como afirma Jean-Sébastien Marcoux sobre a mudança:

Moving becomes a means to reshuffle relationships and memories by bringing them back into consciousness, by making them explicit and for deciding which ones to reinforce, which ones to abandon or put hold. It allows people to keep track of their relationships and memories, keep a map of these and transform this map. In other words, moving allows people to order their relations and memories.

(Miller, 2001, pág 83)

Numa outra perspectiva, seleccionar as memórias é passar pelas mesmas, é referir relações que temos com esses objectos e escolher ligações - mais diretas ou não. Seleccionar é poder dizer qual o objeto que queremos ter e manter ou levar para casa. **Que ligação atribuímos quando seleccionamos?** Experienciando de determinadas maneiras a relação corpo - mundo (de onde seleccionamos e também retiramos aquilo que queremos para nós), as relações que queremos criar com

objetos e neste caso com um objeto específico permite também contribuir para a criação da nossa identidade.

Selecionar um objecto de entre muitos também é valorizar e é fazer a passagem a uma relação diferente quando agarramos num objeto guardado e o mudamos de sítio ou o colocamos num sítio visível ou num outro local/suporte de maior importância em que ele se encontra “isolado” de tantos outros (que ficaram para trás pois não foram selecionados) como por exemplo uma moldura. Selecionamos quando escolhemos colocar uma fotografia ou um objeto num espaço especial, e também quando conseguimos catalogar ou “categorizar”.

(...) and that memory is selective, it follows almost logically that the sorting out of things becomes a metaphor for the sorting out of relations and memories.

(Miller, 2001, pág 83)

Não podemos, no entanto, concluir que as coisas que as pessoas guardam ou têm consigo representam tudo o que é importante e que o que não guardam não interessa. Por vezes não guardamos um determinado objeto apenas por causa do seu valor, seja ele económico ou sentimental.

Existem exemplos de “projetos” que exemplificam este conceito de seleção aos quais podemos aceder para uma melhor compreensão deste conceito como por exemplo:

Morioka Shoten é uma livraria no Japão inaugurada em maio de 2015, que vende em cada semana uma única obra literária selecionada. Esta está localizada numa luxuosa rua de compras do distrito de Ginza, em Tóquio. A Morioka Shoten arriscou numa livraria diferente.

072

073



Imagem 26 Fachada do edifício da livraria Marioka Shoten, Tóquio, Japão

Esta livraria é uma espécie de exposição e seleciona e apresenta apenas um obra literária, criando envolvimento com a obra e onde o centro das atenções não é apenas essa obra, mas sim todo espaço definido para a sua exposição, tornando-se ainda mais valorizado pela singularidade da venda exclusiva. Não existem desfoques ou outros possíveis livros selecionados para adquirir. A experiência é feita pela seleção que existe à priori por parte da livraria. A aquisição da obra pode ser somente e apenas pelo interesse de se poder comprar um livro que era exclusivo daquela livraria naquela semana. O sentido de seleção está presente e é um facto que o cliente não consegue contornar, o que torna a experiência e a relação com aquele objeto mais particular. Ou seja, a mesma obra com o mesmo conteúdo comprada numa outra livraria não terá a mesma carga emocional ou de “memória” ou de relação afetiva especial como aquela comprada naquele único espaço em que a envolvimento permitiu uma relação com o conceito e não apenas com o livro que estamos a comprar.



Imagem 27 Interior da livraria Marioka Shoten, Tóquio, Japão

For instance, when selling a book on flowers, in the store could be exhibited a flower that actually appears in the book. Also, I ask the authors and editors to be at the bookstore for as much time as possible. This is an attempt to make the two-dimensional book into three-dimensional ambience and experience. I believe that the customers, or readers, should feel as though they are entering 'in side a book'.¹⁴



¹⁴ <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/23/japanese-bookshop-stocks-only-one-book-at-a-time>

Imagem 30 Projeto *Monument The Lost Glove*, Ilya Kabakov, Lyon, 1996
Imagem 31 Projeto *Monument The Lost Glove*, Ilya Kabakov, Lyon, 1996 (a luva)

076

077

Outro projeto referência como exemplo de seleção de objetos é um projeto de Kabakov.¹⁵ Uma instalação que se chama *Monument to the Lost Glove* que foi feito numa primeira vez para Lyon em 1996 e posteriormente na Broadway, Nova Iorque. Num passeio junto ao Madison Square Park está uma luva velha vermelha em pele, esquecida por alguém. À sua volta em forma de meia lua estão colocados nove suportes em metal com pé. Vista do lado exterior esta instalação faz lembrar um conjunto de suportes de partitura de música colocados em meia lua para um concerto ao ar livre. Nas 9 placas há textos escritos em quatro línguas diferentes (Inglês, Francês, Russo e Alemão) com narrativas criadas em torno dessa tal luva, como se esses textos representassem os pensamentos que de repente surgiram nas cabeças de várias pessoas diferentes, claro, em sintonia com a personalidade de cada um no momento em que visualizaram esse “objeto inesperado” no chão. No conjunto, tudo forma um espectro de imagens interiores, memórias e associações, que podem incluir um certo grau de humor, tristeza ou poesia – tal como acontece com tudo o que envolve a nossa memória. Esta é a justificação para o nome desta instalação, *Monument to the Lost Glove*, pois até uma luva perdida por alguém, pode adquirir valor infinito e significado, se for capaz de tocar ou lembrar algo que seja muito importante e querido para nós nas nossas memórias, no nosso passado.



29



30

(re)encontro \ enquadramento teórico \ memória, o lado emocional e de ativação

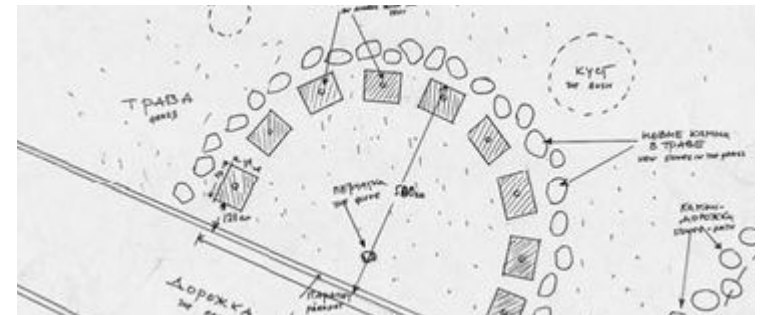


Imagem 32 Esquema/desenho da instalação *The Lost Glove*, Lyon, 1996

Estas ideias de “seleção” para isolar um objeto permitem recriar e fazer uma ponte para o estado de experiência e lembrança de determinado assunto/objeto/momento que é impulsionado a partir deste conceito de seleção.

¹⁵ <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>

MEMÓRIA NO TEMPO

Da acumulação à imagem cristalizada

Este capítulo procura explicar a percepção da passagem do tempo e ao registo e “gestão” daquilo que acumulamos ou guardamos. Esses objetos e experiências são acumulados à medida que o tempo passa e por razões específicas.

Chamamos-lhe arquivo, mas muitas vezes esquecemo-nos que as nossas casas são estes arquivos e que estes arquivos vão sendo feitos ao longo da nossa vida. Existem vários artistas a trabalhar a relação com arquivos e/ou acumulação de determinados objetos, muitas vezes com um propósito intencional e outras não. Tal como nós, quando de um modo inconsciente guardamos e acumulamos objetos, pelo seu valor emocional, pelas suas características ou pela lembrança já empregue nesses determinados objetos.

É também neste capítulo que é possível compreender aquilo a que chamamos imagem cristalizada, uma imagem lembrança que é fruto da memória. Esta também chamada de imagem mental. Que nos leva à compreensão desta criação de imagens e possíveis mapas mentais. Falando também dos mapas reais a que damos o nome de – atlas, interpretamos os mesmos como objetos de poder visual para que a lembrança também seja ativada. Nesta tese este modelo *atlas* será importante na produção dos projetos, e assim sendo, é explicado e apresentado neste capítulo.

tempo

A percepção do tempo é inconsciente. Apercebermo-nos que existe a passagem de tempo e que quando o tempo passa existe construção de memória. Memória é aquela que opera aquilo que é vivido no presente mas já projetado no passado.

O tempo continua a ser um tema importantíssimo e há muitos autores a estudar o tempo e a relação do humano com essa tal parcela do tempo que também se relaciona com a vida e com a construção mental que temos e que nos faz reagir e ir vivendo à medida que o tempo passa. O diretor do Instituto de Neurociência em La Jolla (Califórnia) Gerald Edelman, recebeu o prémio Nobel de Medicina em 1972 por desenvolver uma teoria baseada no que chamou de neurodarwinismo.

Esta teoria também chamada de “Teoria da seleção de Grupo Neuronal” tenta explicar e indentificar a origem dos padrões de funcionamento da mente. A medicina sente que é um desafio que se propõe investigar através da fisiologia, neurologia e psiquiatria. A memória como *uma capacidade de categorização pré-estabelecida, mas ao mesmo tempo passível de modificações dinâmicas. A modificação das forças sinápticas dos grupos neuronais em uma cartografia global constitui a base bioquímica da memória. Em um tal sistema, a rememoração não é estereotipada(...) e a dinâmica das populações neuronais implicadas nas categorizações originais também se transformam.*¹⁶

Já Espinosa introduz os sentimentos nestas relações de memória e de tempo, onde a relação sentimental é importante para a percepção da relação com as coisas e até com a passagem do tempo, e explica com precisão:

*não devemos acreditar que se trata de uma operação intelectual abstrata, pela qual o espírito compararia dois estados*¹⁷

¹⁶ <https://neoplasia benigna.wordpress.com/tag/teoria-da-selecao-de-grupos-neuronais/>

¹⁷ definição geral dos afetos: “Não entendo que o espírito compare a presente constituição do corpo com uma anterior, mas sim que a ideia que constitui a forma do afeto afirme do corpo alguma coisa que envolva, na verdade, mais ou menos realidade do que antes” (Deleuze, 1968)

Nossos sentimentos, por si mesmos, são ideias que envolvem a relação concreta do presente com o passado em uma duração contínua: eles envolvem as variações de um modo existente que dura.

(Deleuze, 1968, p. 149)

Memória e transmissão efetuam-se simultaneamente através da produção do acontecimento, que em última análise se identifica como a produção de um lugar de memória. A memória inconsciente atualiza-se pelo tempo lógico através do surgimento de um novo significante metafórico que afeta o corpo e só nesse momento tem lugar a transmissão de memória. Vários autores negam a possibilidade de qualquer abordagem objetiva à memória que não tenha em conta o diálogo entre passado e presente valorizando o processo de aprendizagem a partir de experiências do passado. (Santos, cadernos de sociomuseologia)

Tempo, há quanto tempo e quando consigo ter noção da passagem do tempo?

O que faz a relação tempo-memória?

Na medida em que a memória ignora o tempo, a memória inconsciente constrói as temporalidades instauradoras do acontecimento. (...) Entretanto, é de facto uma temporalidade lógica que ordena os processos inconscientes. (...) A temporalidade lógica que orienta a memória inconsciente pauta-se pelo processo paradoxal do depois comparável a uma prática de acção póstuma.

(Poulichet, 1990, pp. 88-89)

Ou seja, se uma percepção teve lugar no passado esta percepção só posteriormente poderá verdadeiramente existir, quando uma segunda percepção atual tiver lugar e vier acordar a primeira sobrepondo-se a ela.

Por outro lado, como compreendemos a acumulação de memória no tempo?

A acumulação de memória no tempo é a narrativa de um conjunto de pessoas/situações/espacos/objetos que pertencem a um presente mas que agora se assumem como uma memória.

O tempo não é mais que uma acumulação de presentes. Os vários presentes que dão origem à construção do passado - quando olhamos para trás, e um possível futuro quando imaginamos o que vem depois que e que antes era futuro e depois passaria a ser presente. E assim, a memória não é mais que uma acumulação de presentes, em sítios, pessoas, objetos, palavras e afins. A memória é a bagagem da acumulação de presentes. Esta memória não se reduz à reconstrução do passado no presente, muitas vezes é traduzida em lembranças, lembranças que vão variando com o tempo. Atendendo à proposta e à maneira como esta percepção do tempo é tida como consciente na vida de cada um, podemos escolher acumular “presentes” de diversas maneiras (acumular memórias). Como por exemplo, um diário gráfico que é uma acumulação de desenhos e por si só já inclui memória nos desenhos, que também têm uma carga simbólica e um traço de memória a partir do contexto onde foram feitos.

Tempo cristalizado: as caixas segredo por exemplo, e as imagens de estantes cristalizadas (objetos na estante/prateleira).

Assim, também os objetos que temos em casa são fruto da passagem do tempo e de uma acumulação contínua, mais ou menos intensa e de mais ou menos necessidade. Será possível ver a nossa casa como um arquivo (tema aprofundado no capítulo seguinte), que é consequência desta passagem do tempo e onde a acumulação também é registo de memórias e passagens. Esta acumulação é fruto também da seleção (capítulo anterior) e da empatia com que nos relacionamos com os objetos à medida que o tempo corre. Por exemplo, as nossas estantes/armários são acumulação de imagens e lembranças paradas no tempo. São imagens que são composições de objetos parados, cristalizados.

Quando se fala em tempo, na acumulação de “presentes” é a relação com diversas coisas que serão adquiridas e somadas. Podem ser elas momentos específicos, memórias específicas que são consideradas um *layer*, uma sobreposição a uma memória que já existiria num tempo anterior. Ou seja, o que acontece é precisamente a acumulação de *layers*, *layers* sobre *layers*. Ora com os objetos, como já foi referido anteriormente acontece a mesma coisa.



arquivo

O termo arquivo deriva do latim *archīvum*, embora a sua origem mais remota venha da língua grega e se possa traduzir por “sede do governo”. O termo é usado para se referir ao conjunto ordenado de documentos que uma sociedade, uma instituição ou uma pessoa elabora no âmbito das suas actividades e funções.

Um dos significados da palavra “arquivo” no dicionário é o de um conjunto de documentos (manuscritos, livros, fotografias, objetos, etc) que resulta da atividade de uma entidade ou um serviço. Mas um outro significado no sentido figurado diz que, “arquivo” é uma pessoa de boa memória.

A ideia do arquivo também tem sido considerada por alguns autores como um lugar de contrapeso ao sempre crescente passo da mudança, um lugar de preservação espacial e temporal. Do ponto de vista do arquivo, o esquecimento é a última das transgressões.

Nas sociedades industrializadas, o que é importante para os indivíduos é o que acontece dentro das suas casas, na esfera privada. A casa propriamente dita tornou-se o lugar onde as pessoas refletem e estão consigo próprias longe dos outros. Por esta razão as pessoas dão cada vez mais atenção à sua relação com a sua própria casa, com a sua estrutura, com a sua decoração, com o seu mobiliário e com os layers de objetos que preenchem os seus espaços.

A maior parte da literatura que considera a casa para o estudo das relações sociais tem tendência para identificar a casa como o espaço físico limitado a que nós normalmente chamamos “casa”. O perigo por trás deste tipo de identificação é que se dá mais ênfase à natureza simbólica das estruturas físicas do que ao modo como as próprias pessoas compreendem e vivem o seu ambiente.



The concept that should be used instead and which captures the ontological significant of home is “place”. Place are ‘contexts for human experience, constructed in movement, memory encounter and association’ (Tilley 1994: 15) Paraphrasing Mary Douglas, home is rather ‘a kind of place’, which acquires its meaning through practise; and as such, it forms part of the everyday process of the self (Miller, 2001, pp. 87-88)

Considerando que as coisas incorporam relações e memória (Miller 2001) e que a memória é seletiva, significa logicamente que a escolha de objetos ou coisas se torna dependente de relações e memórias. Por isso se torna difícil desfazermo-nos de objetos que possuímos que foram sendo guardados ao longo do tempo.

Podemos falar da casa como identidade, como a nossa casa com os nossos objetos. **Que objetos são esses?**

Que relação temos com esses mesmos objetos?

“Os meus objetos”, serão eles parte do que vou acumulando inconscientemente ou serão eles o que eu acumulo conscientemente por alguma razão. As nossas casas estão cheias de objetos. Objetos que fomos nós que os levamos para lá, alguns escolhemos e selecionamos. Saber chamar à nossa casa “um arquivo” é ter noção que ao longo do tempo vamos acumulando objetos sem fim, objetos espalhados por toda a casa, à vista ou em caixas, em uso ou em desuso. Por onde começo a olhar? Que dizem esses objetos de mim, da pessoa que sou, ou da minha família que habita comigo e acumula coisas em conjunto. O quarto é uma área da casa muito pessoal, e geralmente é onde guardamos as coisas mais pessoais. É um pequeno arquivo dentro do grande arquivo – casa. Mas há mais! Se a casa for uma “caixa” gigante de coisas, conseguimos imaginar caixas dentro de caixas com coisas. São memórias, são coisas que se vão juntando à medida que o tempo passa, são objetos com um tempo específico.

Não falamos só de fotografias, eventos acontecimentos nem

apenas de lembranças por memória ou conversa. Falamos de objetos com os quais interagimos diariamente ou na maioria dos casos interagimos no passado. Estes estão guardados ou acumulados. Estão arquivados ou espalhados por uma imensidão de espaços e recantos das casas que habitamos. Fazemos a recolha, ou a acumulação inconsciente de objetos em contínuo. Fazemos crescer uma relação com esses mesmos objetos que cai apenas no inconsciente, e na fórmula prática da materialidade de os ter. De os ter nalgum sítio, de os relacionar com alguma coisa, com alguma história, com algum lugar, com alguma pessoa, de os fazer memória de alguma maneira.

Miller refere que: *People take with them what matters. But the things matter all the more when they are brought, once they are brought. By abandoning this thing, by getting rid of that one, a person confers more value on the objects retained, she or he confers it some importance it did not possess at the outset. The production of rarity, hence of value, is indeed the collar of the sorting out of things.*

(Miller, 2001, p. 84)

Aparentemente os objetos materiais são as coisas mais concretas que nos rodeiam nas nossas casas. Podemos olhá-las, tocá-las, usá-las, sentar nalgumas delas e até deitarmo-nos em algumas, e assim tocarmos a sua materialidade. Podemos questionar-nos se os sinais ou símbolos associados aos objetos se referem apenas a coisas tais como objetos religiosos, troféus, diplomas ou anéis de casamento cuja principal função, se de facto existe, é representar algo como a religião, prémios ou relações. (Csikszentmihaly & Rochberg-Halton, 1981)

Uma vez que não há dúvida que vivemos em nossas casas rodeados de objetos que vamos adquirindo ao longo do tempo por motivos diferentes, em 1997 Csikszentmihaly e Rochberg-Halton fizeram um estudo onde tentaram responder à seguinte pergunta: **que tipos de objetos são mais importantes nas vidas dos americanos contemporâneos?** Na *imagem 35* estão apresentados os resultados obtidos para as 10 categorias de objetos que foram escolhidos pelas 315 pessoas, das 81 famílias de americanos que viviam na área metropolitana de

Chicago.

Objects	Percentage
1. Furniture	36
2. Visual art	26
3. Photographs	23
4. Books	22
5. Stereo	22
6. Musical instruments	22
7. TV	21
8. Sculpture	19
9. Plants	15
10. Plates	15

35 Quadro das 10 categorias¹⁸

As dez categorias incluídas neste estudo representam a maior parte dos tipos de objetos das suas casas mais importantes. Não é de admirar que os objetos mais mencionados tenham sido objetos de mobília com 36% do total (cadeiras, sofás, mesas).

Em contrapartida à ideia de consumir objetos em massa e contribuir para determinado capital, o verdadeiro colecionar, ou collector, segundo Walter Benjamin são aqueles que guardam e colecionam objetos que saem do círculo de objetos utilitários. Este analisa o séc. XIX como o século do colecionar positivo, refere que objetos que escolhemos ter, também são objetos fora de uma função específica, saindo do mundo da utilidade e pertencendo ao mundo de uma possível relação mais próxima. *that the objet be disassociated from all its original functions in order to enter into the closest possible relationship with its equivalents* (Krauss, 1999, p. 38)

Existem alguns artistas que trabalham a memória em que o resultado das suas instalações e peças de arte são nomeadamente acumulações de algo, sendo estas consideradas arquivo. O arquivo é representado muitas vezes por objetos, sons e conceitos. São arquivos muitas vezes inconscientes (como acontece com alguns objetos nas nossas casas) e que muitas vezes também são fruto de coleções ou de práticas de estudo ou

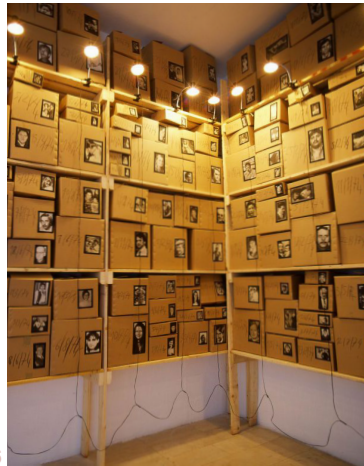
¹⁸ Percentagem de pessoas que mencionaram pelo menos um objecto especial em cada categoria (N=315), in Csikszentmihaly & Rochberg-Halton, 1981)

imagem 36 Projeto *Les Archives*,
Christian Boltanski, 1988

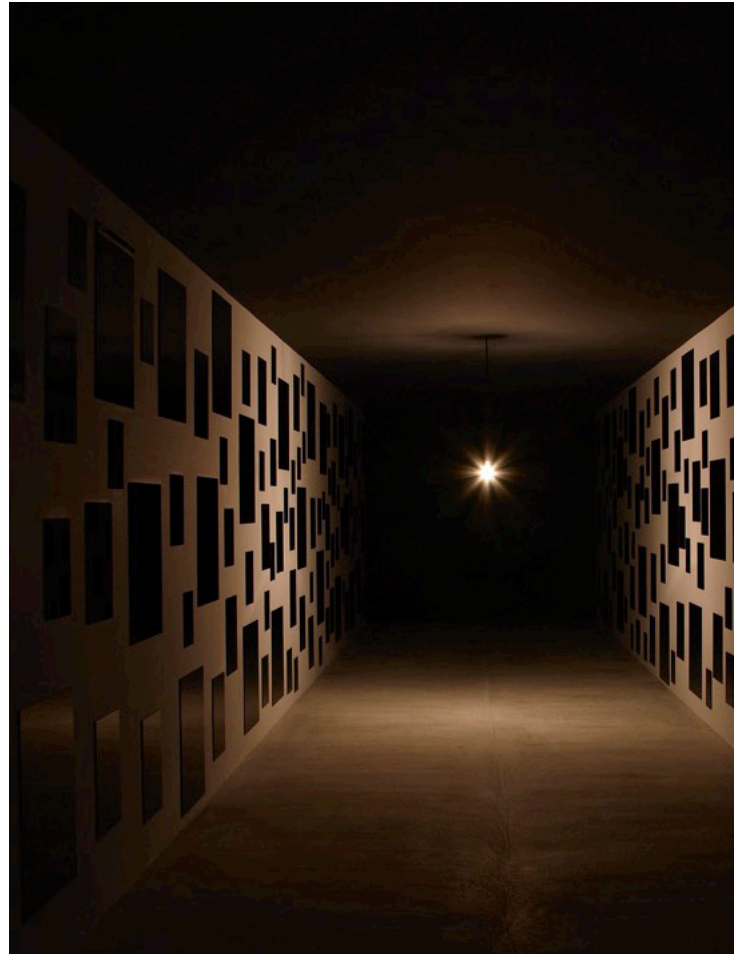
imagem 37 Projeto *Les Archives de
Coeur*, Christian Boltanski

imagem 38 Projeto *Autel De Lycée
Chases*, Christian Boltanski, 1998

imagem 39 Projeto *Réserve*, Christian
Boltanski, 2010



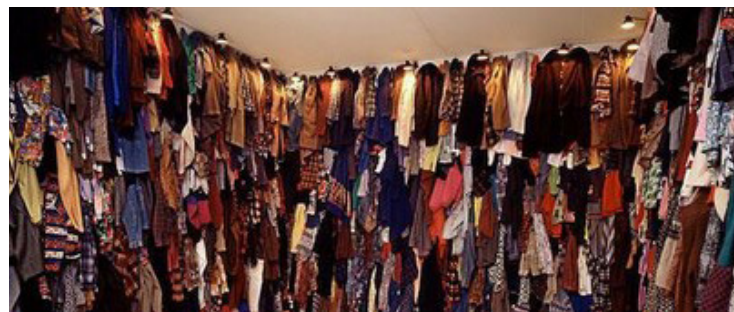
36



37



38



39

de hábitos de recolha.

Christian Boltanski é um desses artistas, cujas obras se têm centrado na sua vida pessoal (verdadeira ou ficcionada), mas também nas questões da memória, identidade, ausência, perda ou morte. O seu trabalho lida com o reposicionamento da identidade e da reavaliação do percurso de vida individual perante momentos históricos de grande impacto civilizacional sempre com um impacto forte devido à acumulação excessiva (dentro destas instalações) que explicam e mostram todos estes valores simbólicos e carga de memória. Por exemplo A memória histórica do Holocausto é o tema de trabalhos como *Les Archives* (Os arquivos) **imagem 36**, que apresentou na Documenta de Kassel em 1988, e em instalações como *Autel De Lycée Chases* (Altar ao Liceu de Chases) **imagem 38**, 1988, que inclui fotografias de crianças judias vítimas do genocídio, ou *Réserve* (Reserva) **imagem 39**, 1990, onde acumulações de roupa usada evocam cheiros, melancolia de quem seriam aquelas roupas. Boltanski é fascinado pela singularidade de certas experiências humanas e pela efêmeridade da vida. Outra obra que revela no espaço, a grandeza e a essência da mensagem que Boltanski quer passar é a instalação *Personne (no one)* **imagem 33**, em 2010 na Monumenta, Grand Palais em Paris. Representando uma imagem de memórias desconhecidas que tentam expulsar o passar do tempo. Existe uma conexão entre uma pessoa e os objetos visíveis (acumulados e aquivados). Isso cria uma luta intrigante entre a vida e a morte, que consegue criar um espaço de sensibilidade intensa para o espectador, tornando-se este bastante inseguro.

A exposição *Les archives de Coeur* **imagem 37** de Boltansky é outro projeto bastante peculiar, pois Boltansky faz agora a recolha e o arquivo de som, som dos corações das pessoas. Esta divide-se em três partes. Uma instalação; um espaço onde os visitantes podem escolher e ouvir as gravações já existentes e uma sala de gravação onde os visitantes podem gravar os seus batimentos cardíacos. Assim como as impressões digitais, os batimentos cardíacos são únicos para cada indivíduo. Boltansky quer que as

¹⁸ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/christian-boltanski>

Estou interessado no que eu chamo de 'memória breve' – uma memória emocional, um conhecimento cotidiano breve que, ao contrário da memória que é preservada nos livros de história, é esta que nos torna únicos, mas que é, também, extremamente frágil e desaparece com a morte. Essa perda de identidade é muito difícil de aceitar.
Christian Boltanski²³



pessoas se vejam ao espelho e aprendam algo sobre si mesmas. Ilya Kabakov é outra artista, que faz parte de uma dupla Ilya and Emilia kabakov, um casal russo que trabalha na América como artistas que trabalham ambientes que fundem o dia-a-dia com algo conceptual. O seu trabalho está enraizado na cultura soviética social e cultural e assim sendo o trabalho tenta atingir um significado universal.

Em 1982, Ilya Kabakov¹⁹ começou a sua história de *The Man Who Never Threw Anything Away*. A visão de Ilya é que nesse projeto aquilo que é considerado lixo tem um valor especial que ele cataloga e organiza como o seu exclusivo “Museu de lixo”. Simultaneamente Kabakov apresenta como um espelho da sociedade Soviética, um arquivo de memórias e também um símbolo da cultura caracterizada pela desordem e falha para alcançar conclusões.

The Museum of Rubbish (Museu do Lixo) coleciona estes objetos que estão em desuso dos seus utilizadores, e onde estes estão entre objetos de memória ou esquecidos. Objetos que não serão mais usados pelos seus utilizadores e onde existe uma linha que separa a memória do esquecimento. Tudo está espetacularmente preservado no Museu do Lixo e é claro que cada objeto tem um significado e valor especial.

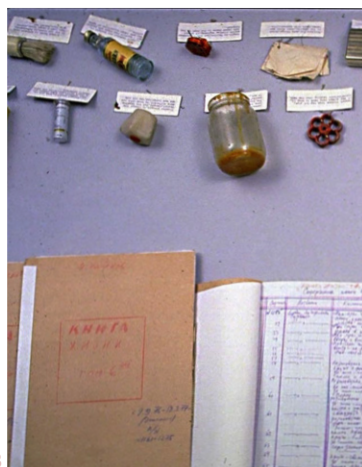
Song Dong, um artista plástico que trabalha instalação, video e fotografia fez uma exposição em Pequim, no Museu de Arte Moderna de Nova York. *Waste Not* é uma instalação transformadora concebida por Dong após a morte de seu pai, levando todo o conteúdo de sua casa para o museu. O seu trabalho representa o processo de luto e lembrança de sua mãe. *Waste* não reflete uma jornada de dificuldades e sofrimento, resultando em uma demonstração de resiliência pessoal e, finalmente, uma celebração da vida *imagem 45*. Embora a exposição fosse quase inteiramente composta de produtos manufaturados de forma isolada, quando juntos e colecionados, pareciam contar uma história única.



42



41



43



44

¹⁹ <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>

Imagem 45 Projeto Waste Not, Song Dong, Museu de Arte Moderna de Nova York



Imagem 46 Projeto *Side-Show*, Peter Blake

Imagem 47 Exposição *Magnificent Objects: The artist as a collector*, Barbican, Londres

Imagem 48 (detalhe) Projeto *Waste Not*, Peter Blake

Imagem 49 Projeto *175 Cookie Jars*, Andy Warhol



46



47



48



49

Talvez seja necessário, então, diferenciar ou melhor classificar as ideias de coleção e de arquivo presentes no processo de trabalho. Em alguns momentos, é difícil separar ocorrências, uma vez que se interpelam e recebem influências uma na outra. O arquivo, por assim dizer, estabelece uma localização, ordenação e estruturação de conteúdo, um espaço/momento de armazenamento de informação. O arquivo pressupõe, assim, a possibilidade de consulta, de averiguação de dados passados, organizados ou “engavetados”.

Outros artistas que também exploram a questão do arquivo, para além dos anteriormente referidos, são Andy Warhol, artista plástico de Pop arte, colecionava compulsivamente objetos, algo que é preceptível pois após a sua morte pois quando foram leiloados demoraram vários dias a serem vistos (mais de 10.000 objetos). A *imagem 49* é um exemplo de uma das suas coleções *175 Cookie Jars*.²⁰

Peter Blake, também “acumulador” ou “dono” de mais um arquivo, criando um universo obre ele, *Side-Show* (*imagem 46*) continha uma seleção bizarra de itens, onde mostra o seu fascínio e prazer carinhoso de estranhezas. Coloca objetos de amigos e de celebridades tal como Elvis Presley e alguns manuscritos e assinaturas, peças pessoais de amigos numa *assemblage*.

A *imagem 47* foi uma exposição em Londres, *Barbican*, com o nome de *Magnificent Obsession: The Artist as a collector*²¹ que mostra as coleções pessoais de quinze artistas pós-guerra. Organizado como um “museu dentro de um museu”, a exposição possui mais de 8000 objetos de todos os tipos e tamanhos. Das reconstruções de estúdios de artistas para expositores e arquivos vintage, cada cenário oferece uma imagem e contacto com os pertences pessoais de cada artista. Entre eles estão Peter Blake, Andy Warhol (anteriormente falado) Hanne Darboven, entre outros.

²⁰ <https://superradnow.wordpress.com/2012/01/09/the-cookie-jars-of-andy-warhol/>

²¹ <http://ephemeralmag.com/?p=449>

O arquivo, talvez esteja mais presente enquanto “entidade” devido à sua capacidade de reter evidências do que propriamente devido aos dados e informações que enclausura.

A coleção, por sua vez, aplica-se como um método, meio ou hábito que gere e alimenta o arquivo. Entende-se, pois, como um sistema de inter-relações entre as partes que a constituem. A coleção é um processo, um movimento contínuo em expansão e ramificação, de modo que, a partir do que lhe é agregado em consonância com o todo, abre-se para outras novas relações de inclusão de bens colecionáveis. A acumulação desenfreada é muitas vezes o mérito e o colapso do colecionador que pode reverter-se assim em arquivo, e às vezes em esquecimento. A coleção está ligada à desconstrução da função original da imagem ou do objeto, submetendo-a à regra do conjunto formado (Benjamin, 2006). Um aspecto curioso da coleção é que essa parece “nunca estar completa” (Benjamin, 2006) .

Deste modo, o arquivo pode ser uma coleção, mas uma coleção não necessariamente é um arquivo.

Nos tempos romanos e da Idade Média, o arquivo foi definido como o “locus de quo acta public asservantur, ut fident fidem” (onde os documentos públicos são mantidos para garantir a confiança do público). Vale ressaltar a O papel da palavra “fidem” - porque nos permite sublinhar que um dos lados mais fascinantes e importantes do conceito de arquivo é o seu vínculo com a noção de verdade histórica. Ele levanta questões sobre como a noção histórica de recursos de arquivo é inextricavelmente ligados aos de plausibilidade, ficção, mentiram como demonstrado por Carlo Ginzburg em seus ensaios. (Francesca di Nardo)

memória cristalizada

Memória Cristalizada refere-se a uma imagem que é criada pelo simples facto de estar estática ou poder estar num determinado tempo/duração, numa situação fixa. Esta é a possível interpretação. Aquela última memória visual, o último registo que o nosso cérebro faz entre aquilo que está num determinado sítio ou numa imagem e depois quando se relembra daquilo que registou, e a partir das imagens que registou no hipocampo.

Muitas vezes esta memória é criada num misto entre o que o cérebro capturou consciente com uma lembrança inconsciente, ou seja, pensamos e muitas vezes afirmamos “ah eu acho que era qualquer coisa” e daí surge uma vaga ideia.

A Imagem Cristalizada é um culminar do que Deleuze (1989) vê no cinema com a teoria apresentada e feita a partir da imagem-lembrança de Bergson (anteriormente falado).

Bergson afirma que a noção de duração é uma realidade e esta é vista por Deleuze como a imagem-cristalizada. A descrição da duração tem como base “a base do tempo, tempo não cronológico”. É somente através da visão do trabalho de Bergson (1999) sobre a memória que podemos entender completamente a duração (e, portanto, a imagem de cristal). Embora seja ele próprio, um conceito que supervisiona o esquema de memória.

²²

A imagem cristalizada ou memória cristalizada foi neste contexto o nome atribuído à percepção de uma estante que não é tocada há muito tempo. Essa mesma estante está em modo cristalizado, está disposta e com os objetos numa mesma posição durante muito tempo. A imagem que temos da mesma é sempre a mesma, porque na verdade ela mantém-se igual e formamos um conhecimento sobre as coisas que lá estão estáticas e cristalizadas e ao mesmo tempo sabemos que a estante pode

²² <https://allfordeadtime.wordpress.com/2009/10/30/deleuze-and-the-crystal-image/>

mudar mas vamos ter sempre aquela imagem cristalizada como sendo a última memória, até ser formada uma nova memória sobre aquele espaço. Se nós não nos relacionarmos mais com a mesma ou não obtivermos uma nova imagem “cristalizada” a última será a “real” e atual.

What constitutes the crystal-image is the most fundamental operation of time: since the past is constituted not after, the present that it was but at the same time, time has to split itself in two at each moment as present and past, which differ from each other in nature, or, what amounts to the same thing, it has to split the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past.

(Deleuze, 1989)

Esta imagem cristalizada dá-nos a chave e suas composições. A imagem cristalizada tem dois lados definidos que não devem ser confundidos. Pois a confusão do real e do imaginário é um simples erro de facto e não afeta sua discernibilidade: a confusão é produzida unicamente “na cabeça de alguém”. Mas a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; não suprime a distinção entre os dois lados, cada lado assume o papel do outro em uma relação que devemos descrever como pressuposição recíproca ou reversível. Na verdade, não existe um virtual que não se torne real em relação ao real, o último tornando-se virtual através da mesma relação: é um lugar e o seu inverso são totalmente reversíveis. Estas são “imagens mútuas”, como diz Bachelard, onde uma troca é realizada.

These are ‘mutual images’ as Bachelard puts it, where an exchange is carried out. The indiscernibility of the real and the imaginary, or of the present and the past, of the actual and the virtual, is definitely not produced in the head or the mind, it is the objective characteristic of certain existing images which are by nature double.

(Deleuze, 1989)

A brincar digo que muitas vezes faço um registo visual, chamada “memória fotográfica”. Significa pôr de parte a máquina fotográfica para que o nosso olho seja ele a última captura de

imagem e que a informação chegue consciente ao cérebro, ou seja muitas vezes estamos a olhar mas não estamos a ver. É preciso fazer o registo consciente da imagem que estamos a ver para que ela fique na nossa memória e possa ser repetida quando tentamos relacionarmo-nos com ela. É por isso que é recorrente não sabermos onde pomos as coisas, pois esse processo de usar os objetos muitas vezes é feito de uma maneira inconsciente e deixamos de saber onde pusemos o tal objeto ou não lembramos qual a cor da roupa que a pessoa x tinha no dia tal. Apenas lembraremos quando num momento de captura da imagem e registo esta seja consciente.

Iain Baxter,²³ artista Canadano é referência neste capítulo como criador de imagem estática através de diversos objetos, instalações e fotografias, e a partir das suas criações surge uma imagem cristalizada, associada sempre a uma memória. Baxter foi pioneiro no desenvolvimento de caixas de luz para colocar fotografias e foi também pioneiro no uso do plástico na arte, algo que para a altura era bastante evoluído (sem saber Baxter antecipava a era da plastificação global).

Iain Baxter é conhecido pela instalação *The Bagged Place, 1966* onde reúne os métodos de ensacamento e marcação e as formas plásticas de vácuo dos anos 60. *imagem 50, 51, 52 pág 108.*

Em 2013, Iain Baxter recria a sua instalação de 1966, e cria *Rebecca’s Bagged Place*²⁴ uma instalação onde Rebecca Levy morreu. Este apartamento, situado acima da galeria Raven Row em Londres, depois da morte de Rebecca ganhou uma outra vida, tornando-se uma obra de arte e uma recriação da instalação de Baxter anteriormente referida.

Aqui, Baxter re-imagina seu clássico conjunto de 1966 *Bagged Place* em cada recanto do apartamento abandonado de Rebecca *imagem 53, 54, 55, 56, 57, 58 pág 108/109*, envolvendo plástico transparente em torno dos conteúdos que anteriormente

²³ http://www.ravenrow.org/exhibition/iain_baxter__adam_chodzko_/

²⁴ <http://beautifuldecay.com/2013/09/06/iain-baxter-reimagines-1966-bagged-place-installation-key-rebecca/>



50



51



52

tenham sido doados “intactos” à galeria de sua família. Não é de surpreender que, *Rebecca’s Bagged Place*, (a versão de 2013) parece ter mais sentimento pessoal, o que imediatamente mostra não só novas relações com o trabalho de Baxter, mas também com a narrativa ou intenção subjacente. Não se trata de esterilização nem de consumismo como retratado na instalação *The Bagged Place*²⁵, 1966 *imagem 50/51/52*, mas em vez disso, é sobre Rebecca, o seu passado, presente e futuro.

Do desenvolvimento e da percepção que é criada e é real neste trabalho e neste espaço (o apartamento da Rebeca) existem diversos sentimentos e emoções. O apartamento de Rebecca deixou de ser um sítio vivo e habitado, onde existia vida e os objetos eram tocados e usados por alguém, passando a ser um habitat silencioso desmembrando-se e construindo um universo à parte daquele que era vivido ali.

Baxter cria a possibilidade de pensamentos e reflexões sobre o espaço. Não só sobre o espaço habitável exterior mas também com o nosso “espaço interior” que é agora frágil naquilo que dizem ser o último adeus e a preservação dessa despedida, fugindo à incapacidade da percepção da morte e prolongando a vida. Recria cenários emocionais a partir da cristalização de um espaço que antigamente era vivido e usado de outras maneiras.

O que absorvemos como espectadores?

O que aceitamos e que memória cristalizamos?

Qual seria a última imagem deste espaço e que memórias essa imagem possibilita e evocará sempre? O “congelamento” em plástico que nos permite uma ligação ao universo de Rebecca e uma lembrança permanente de uma memória da mesma agora cristalizada através da sua casa envolvida em plástico. Todas as divisões e objetos deixados pela mesma estão agora intocáveis e cristalizados. Existe a preservação de algo e este é um exemplo possível de ser referência de como nos relacionamos com objetos e espaços “congelados”.

²⁵ http://ccca.concordia.ca/resources/searches/event_detail.html?languagePref=en&v k=8642



Imagem 59 Sala de Jantar, Projeto
Rebecca's Bagged Place, Ian Baxter,
2013





Sophie Calle²⁶, artista plástica, numa determinada altura fascinou-se pela interface entre a nossa vida pública e o nosso eu particular. Isso levou-a a investigar padrões de comportamento usando técnicas semelhantes às de um investigador particular, um psicólogo ou um cientista forense. Devido a esta inquietação Calle começou a investigar o seu próprio comportamento/vida.

The Birthday Ceremony é a sua primeira grande instalação escultural e foi concebida especialmente para Art Now 14, apresentada a 1998 embora tenha sido feita entre 1980 a 1993 (no período de 14 anos).

Calle inventou e sustentou uma série de rituais privados e compartilhados em torno do seu aniversário dando origem a estas vitrines de memórias, os presentes oferecidos pelos convidados. Esta memória cristalizada a cada ano, sofria uma nova composição, com novos objetos a cada ano, ficando “congelada” no tempo durante esse mesmo ano.

Calle realizava um jantar anual de aniversário. E convidou um grupo de amigos e parentes (o número exato de convidados correspondentes ao número de anos de sua idade) uma pessoa anónima adicional nomeada por um convidado escolhido, para simbolizar o desconhecido de seu futuro. Estes jantares serviam para garantir que o seu aniversário era lembrado a cada ano. Os presentes e os objetos oferecidos eram colocados num armário de vidro, e depois de um ano eram guardados em caixas fechadas e apenas revisitados quando esta tinha necessidade, de se sentir próxima destes momentos e de si mesma.

A exposição anteriormente referida é composta por treze armários individuais (cópia da primeira vitrine oferecida pelo seu pai, um armário de médico) com os tais objetos recebidos a cada aniversário. Os presentes (objetos oferecidos) variam do normal ao bizarro. Incluem obras de arte, tokens feitos à mão, livros e letras, lixo e antiguidades, curiosidades de plástico, itens

²⁶ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle>

roubados de um restaurante, garrafas de vinho, chocolates e assim por diante.

Graças a esta composição cristalizada destes objetos é possível sentir que Calle torna os objetos e a relação que temos com os mesmos atrás da vitrine diferente e especial. A cada objeto é associada a memória de quem o terá oferecido e a cada vitrine é lembrado esse mesmo aniversário e o ano vivido por Calle. Esta imagem cristalizada de objetos, em vitrines é para Calle tão importante como a sua aproximação a si mesma, fazendo referência e catalogando a passagem dos anos através dos presentes dados pelos seus convidados.

Quando Calle fez 40 anos, em 1993, Calle percebeu que curou essa insegurança obsessiva e já não sentiu a necessidade de recordar suas amizades e laços familiares de uma maneira tão formal.

114

115

criação de imagem

As fotografias têm sido utilizadas com sucesso como documentos pelos historiadores, pelos sociólogos e pelos antropologistas. A fotografia pode também ser aqui um meio de transporte para outras criações. As fotografias podem ser usadas, não só como dados primários réplicas da própria realidade, mas também como representações que requerem uma leitura crítica e de reinterpretação.

Ernesto de Sousa (Medeiros, 1998) (é um exemplo, um criador, investigador e crítico de arte português que desenvolveu reflexões teóricas na área da fotografia que foram elementos fundamentais para a inauguração da contemporaneidade artística nesta área. O desenvolvimento das pesquisas fotográficas é feito com a ideia de que a fotografia é um veículo de memória. Ernesto de Sousa utilizava muitas vezes a expressão da popular Rosa Ramalho “Se pudesse trabalharia só para a memória”. Ernesto de Sousa encara a fotografia como motor de pesquisa do que envolve a realidade humana e do seu trabalho.

A fotografia de Ernesto de Sousa faz as incursões fotográficas dos anos cinquenta, nas quais o povo português e o quotidiano do exterior incluindo as formas arquitetónicas que o ajudaram a criar a ideia de narrativa, como existe no cinema. Ernesto de Sousa direciona-se para a iconografia escultórica barroca (...) *dirige-se, com a máquina aos objetos de pedra, transformando-os em imagens bidimensionais.* (Medeiros, 1998 p. 123) Afirma também que a máquina permite-lhe pensar, ver as coisas de outra maneira, reperspetivar. A fotografia fá-lo procurar discursos não-fotográficos sobre a escultura, “trabalhos de outros estudiosos”.

A questão da memória é omnipresente *memória como recorte de saliências a reter, memória do que não poderia ser visto senão depois da imagem* (Medeiros, 1998, p. 123)

Para Ernesto a imagem fotográfica é uma espécie de mola, de rasto mnésico como suporte de um discurso exterior a ela mesma, mas não é por isso que esta merece de nós uma atenção mais desprendida.

Como por exemplo para uma história, uma sequência de uma forma visível, uma montagem que surge e se aproxima do sentido cinematográfico *a partir de um conjunto de fotografias, com um espírito paciente, analítico e obsessivo de um investigador da forma de experimentador.*

uma imagem fotográfica está no caminho para qualquer coisa

(Medeiros, 1998, p. 124)



Ernesto de Sousa é um investigador daquilo que viria a ser experimentado por vários artistas como por exemplo Sophie Calle. A passagem da fotografia a algo que se apresenta segundo uma história que começa na mesma, que parte de um registo e é vista como uma imagem que será lembrança e “mola” para outras criações, para outros acessos. Acessos de memória, aquela memória inconsciente descrita nos capítulos anteriores em conjunto com uma determinada acumulação e arquivo daquilo que viriam a ser imagens fotográficas. A questão inconstante do impacto que pode ter uma imagem no nosso consciente. Aquilo pelo qual não escolhemos associar, ou relembrar. Uma memória construída a partir do que vemos.

The researcher must approach must approach the photograph as a social artefact, to understand the process of interaction between the producer of the image, the subject of the image, and the viewer. Proposed here is a reflexive, critical, study of photographs that contextualizes images to aid in the reconstruction of cultures

Sophie Calle desenvolveu o projeto *Les Dormeurs* (*The Sleepers*), 1979 onde convidou pessoas para dormirem na sua cama para as fotografar. Estas dormiram em média 8 horas. Sophie Calle tirou fotografias a cada hora e observou as pessoas a dormir. Este projeto existe dentro do universo de uma narrativa criada

Imagem 65 Projeto Les
Dormeurs, Sophie Calle, 1979
Imagem 66 Projeto Le Hotel, Sophie
Calle, 1979
Imagem 67 Projeto Les
Dormeurs, Sophie Calle, 1979
Imagem 68 Projeto Le Hotel, Sophie
Calle, 1979



65



67 199. 5.30 P.M. Ann D, who must share the bed, is 2



66



68

e de um registo contínuo de uma fotografia lembrança e uma conceção destas observações registadas das 29 pessoas. (das 45 pessoas contactadas)²⁷

(...)nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direcção da percepção nova. O que sugere as hipóteses, o que preside de longe à seleção, são os movimentos de imitação pelos quais a percepção prolonga-se, e que servirão de quadro comum à percepção e às imagens rememoradas. (Bergson, 1999, p.116)

Outro projeto Sophie Calle também da mesma “natureza” fotográfica é o do *Hotel*. Quando Sophie Calle regressou a Paris, depois de sete anos ausente, arranhou um trabalho temporário num hotel o que lhe permitiu entrar em quartos de hotel que estavam “ocupados” com pessoas nesses dias e fez registos do que encontrava e de como estavam os quartos. Fotografava objetos, roupas, malas e inclusivé a casa de banho e a maneira como estavam colocados esses objetos no quarto.

Tal como o cheiro e a audição, a imagem é um processo de memória, é um reconhecimento de imagens que nos levam à construção de imagens relacionadas com esta mesma. O Papel da imagem é tão importante que Krieger afirma que *Pictures have been seen as feminine, deceptive and irrational when compared to words, which are male, truthful and rational.* (Krieger, 1979, p. 253).

Bergson (1999) considera que *A descoberta recente de fibras perceptivas centrífugas nos inclinaria a pensar qua as coisas se passam regularmente assim, e que, ao lado do processo aferente que traz a impressão ao centro, há um outro, inverso, que leva de volta a imagem à periferia. É verdade que se trata aqui de imagens fotografadas sobre o próprio objecto, e de lembranças imediatamente consecutivas à percepção, da qual elas não são mais que o eco. Mas por trás dessas imagens idênticas ao objecto existem outras, armazenadas na memória (...)* (Bergson, 1999, p.116)

²⁷ <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/55966919128/sophie-calle-les-dormeurs-the-sleepers>

O objecto externo é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto poderiam ser. Como um padrão neural se torna uma imagem, a neurologia ainda não explicou em termos de procedimentos, mas por ora interessa estender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação (Greiner, 2001, p. 73)

A área da antropologia da comunicação visual inclui o estudo da perspectiva do fotógrafo sobre o “outro”; o estudo da influência dos temas na imagem, bem como uma análise dos próprios temas, e também o estudo da construção que o fotógrafo faz do “outro”. (Edwards, 2015)

Margaret Mead suggested that *photographs taken by an observer can be subjected to continued re-analysis by others can be subjected to continued re-analysis and reappraisal*. (Scherer, 1994, p. 34)

Margaret afirma também que é tempo de aceitar o desafio e mostrar que a informação de uma fotografia continua a ser cuidadosamente analisada e avaliada e é possível separar diferentes níveis ao analisar a informação das mesmas.

atlas/mnemésis

O termo Atlas soa talvez mais familiar na língua alemã do que em inglês, sendo definido desde o final do século XVI como um formato de livro que cumpre e organiza o conhecimento geográfico e astronómico. Foi dito que este formato recebeu o nome de uma das coleções de mapas da Mercator no ano de 1585, que tinha um frontispício que mostrava uma imagem de Atlas, o titã da mitologia grega que mantém o universo no limiar onde o dia e a noite se encontram. Mas, mais tarde, no século XIX, o termo foi cada vez mais utilizado para identificar e exibir tabulares do conhecimento sistematizado e poderia ser encontrado um atlas em quase todos os campos das ciências empíricas: um atlas de astronomia, de anatomia, geografia e etnografia. No século XX, o termo “Atlas” parece ter caído em num uso mais metafórico.

Meu sonho seria fazer uma arqueologia do saber visual

(Georges Didi-Huberman, p.31)

Um Atlas é fundamentalmente a tentativa de combinar uma abordagem filosófica com a imagem histórica. Warburg expõe o seu Atlas em tábuas de madeira cobertas com pano preto, fotografias de imagens, reproduções de livros e materiais visuais de jornais e/ou vida diária, que Warburg organiza de forma a ilustrar uma ou várias áreas temáticas.

Este conjunto de séries de imagens representam determinados movimentos interiores da nossa vida e podem também ser o fundamento de uma nova teoria da função que as imagens têm na memória do humano.

Abraham Moritz Warburg mais conhecido como Aby Warburg foi um historiador de arte e antropólogo, nutrido de uma informação livresca, escrita erudita, e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico, que



pretendia firmar uma procura de entendimento das culturas humanas. Warburg tinha a ambição de projetar um Atlas onde construía um modelo e uma mnemónica – de uma memória histórica e uma contínua experiência.

In a entry in his journal in 1929 Warburg described the method of assembling the Mnemosyne atlas by the enigmatic phrase “iconology of the interval”, an iconology based on the meaning of images but on the interrelationships between images and their complex, autonomous arrangement, which cannot be reduced to verbal discourse.

O que viria a definir e esclarecer duas coisas. Warburg queria reunir e fomentar a constituição de uma “Ciência da Cultura” (Wissenschaftliche Kultur) de onde surgiu uma biblioteca e uma composição de imagens nessa mesma biblioteca onde colocou o nome de Mnemosyne na entrada da sala principal.

Mnemosyne, The goddess of memory and the mother of the nine Muses. In antiquity the goddess Mnemosyne represented the mysteries associated with memory, remembrance and time before the invention of writing in order to preserve the stories of history and myth. (Mendes et al., 2012, p. 171)

Ou seja, *Mnemosyne* foi não só o nome que Warburg fez gravar na entrada interna da Biblioteca de Hamburgo, mas também o nome atribuído a esta grande obra (e paixão) de composições que empreendeu desde 1924, a “construção” de um Atlas de imagens. O nome *Mnemosyne* [*Der Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2000)], homenageia a musa grega da memória, isto é, segundo o seu próprio desejo, “Uma História de Arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas.”²⁸

Pois se Atlas lembra essa personagem da mitologia carregando o universo sobre as suas costas, *Mnemosyne* (isto é, um conjunto de 66 pranchas) era, na visão de Warburg, encarregada de oferecer e de abrir imagens visuais não de uma história da Arte,

²⁸ http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

Imagem 70 Mnemosyne, Aby Warburg, Biblioteca, 2000 (atlas)



Imagem 71 Mnemosyne Atlas, Aby Warburg
Imagem 75 Atlas, Richter
Imagem 73 Mnemosyne Atlas, Aby Warburg
Imagem 74 Mnemosyne Atlas, Aby Warburg Biblioteca Hamburgo,



71



73



72



74

mas de uma memória impressa na história (Didi-Huberman, 2002).

O Atlas do artista alemão Gerhard Richter, uma coleção/arquivo, reúne também inúmeras imagens recolhidas da imprensa ou fotografadas pelo artista, organizadas por “temas” e numa esquadria semelhante a um álbum de família. Dessa vasta coleção de imagens distintas e mais ou menos relacionáveis, Richter tanto retira motivos para a sua pintura (retratos da família, reminiscências do período nazista alemão, paisagens, publicidade, pornografia, etc.), quanto, por exemplo, estabelece relações diretas com o pictórico, no que diz respeito à cor e à composição. A multiplicidade das fontes e assuntos destes conjuntos, bem como a não hierarquização desses, tornam essas imagens ao mesmo tempo importantes e menos importantes, igualmente banais e representantes de uma memória individual e coletiva.

Benjamin Buchloh (2009) relaciona o Atlas de Richter com Mnemosyne Atlas, de Aby Warburg. O projeto inacabado de Warburg objetivou um sistema relacional pela junção de imagens do longo da história, de modo a obter, exclusivamente através de imagens, um conhecimento do pensamento humanista ocidental. Com um método de acumulação e distribuição de certas peças em painéis, seria possível identificar, acompanhar e compreender um imaginário representativo de uma memória coletiva através de recorrências e arquétipos contidos nas imagens. A disseminação de certas imagens e a frequência dessas na vida social será responsável pela forma de ver e representar através desse grande repertório formado no imaginário coletivo. Buchloh ainda observa uma redefinição do objeto fotográfico e a sua forma de organização, que, segundo o autor, *passará a ser, a partir de então, aquela do arquivo ou (...) a do álbum fotográfico, uma reunião imprecisa de fotografias corriqueiras mais ou menos coerentes entre si, dispostas de modo a documentar um determinado assunto* (Buchloh, 2009, p. 202).



Um mundo particular é assim coordenado pela presença dessas imagens, que testemunham, em silêncio, o fazer. Identificar ou mesmo inventariar as recorrências do processo criativo através do que nos circunda e nos acompanha, muitas vezes, nos geram pistas, ainda que rarefeitas, sobre o percurso, as estratégias de construção e o desdobramento do trabalho. O fator que torna uma dada imagem ou objeto num documento e o que faz com que seja arquivado talvez não esteja diretamente na obra ou na informação que carrega, mas nos interstícios entre lembranças e descobertas. Diferentemente do fóssil que petrifica as informações a serem descobertas, o documento, assim como a obra, mantém-se abertos a novas inscrições e impressões da experiência. Um documento de trabalho apresenta-se como possibilidade de algo que está a ser colecionado e arquivado, e recebe a promessa de um gesto futuro de recordação.

Batia Suter, outra artista plástica que estudou na academia de Zurique, faz impressões de imagens manipuladas em locais específicos e trabalha também em animação em fotografia, sequência de imagens e colagens, geralmente de fotografias encontradas. O seu trabalho também situa imagens antigas em novos contextos e assim provoca novas reações. Suter cria espaços onde as imagens conseguem comunicar pela sua própria lógica num forçado campo de uma metamorfose imaginativa.²⁹

***knowledge montage the
image is not a closed
field of knowledge but a
whirling centrifugal field,
a movement demanding all
the anthropological aspects
of being and time***

(Didi-Huberman, 2004, pp. 12-13)

Imagem 76 *A life on the Ocean Wave*,
Linda Fregni, exposição *Beyond the
Dust*, 2010/2011

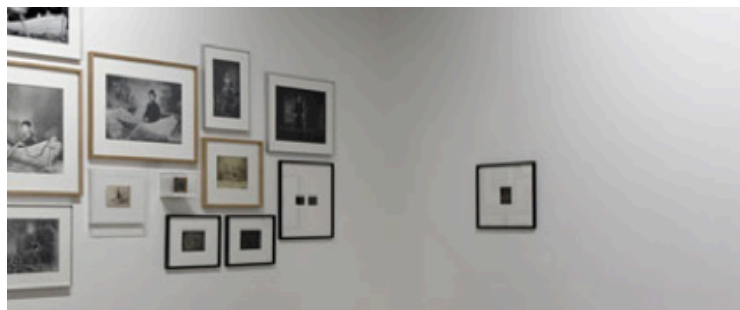
Imagem 77 Instalação, Batia
Suter, exposição *Beyond the Dust*
2010/2011

130

131

Beyond the Dust – É uma exposição de doze artistas que ocorreu de setembro de 2010 a janeiro de 2011 nos Países Baixos, em Itália e em França. Esta exposição, na qual os artistas abordam um aspeto específico de um projeto geral sobre autenticidade ou falsificação de documentos e material de arquivo, é sempre diferente.

Document of artist atualmente, oferece ao público uma hipótese teórica sobre o uso e manipulação de formas, imagens e textos pelos artistas. O objetivo é destacar as implicações formais dessas ações e os seus conteúdos filosóficos, políticos e sociais. Os artistas não só refletem sobre os temas e possíveis potenciais dos temas criados pelos vários componentes das peças, mas também fazem uma reflexão mais ampla sobre as formas contemporâneas de compreender a memória e as noções de autenticidade, ficção e falsificação.



76



77

(re)encontro \ enquadramento teórico \ memória no tempo

relação entre as pessoas e objectos: estudos práticos

139. Registo

- 141. metodologias de registo
- 145. registo de uma avó (estudo prático)

155. (Re)encontro

- 157. metodologia
- 164. a indetidade
- 167. a revisita (estudo prático)

179. Os dias num desdobrável

Neste capítulo são apresentados alguns estudos que investigam o modo como as pessoas lidam com os seus objetos na produção/devolução de memória e das narrativas que existem e são devolvidas no contacto e na relação com eles. Será apresentada uma perspetiva do reencontro/revisita, do registo e da acumulação.

Como é que esta relação entre as pessoas e os objetos tem o potencial de devolução de memórias, histórias e narrativas?

São apresentados os estudos práticos desenvolvidos, a partir da investigação teórica, numa perspetiva de desenvolvimento de conceito e estudos de campo que serviram de motor para a realização dos projetos que são apresentados no capítulo dos projetos.

Estes estudos para além de servirem de motor para o trabalho, permitem gerar pistas, ainda que rarefeitas, sobre o percurso e as estratégias de decisão do processo criativo através do que nos circunda e nos acompanha para a construção de documentos de trabalho.

Um documento de trabalho apresenta-se como possibilidade; colecionado e arquivado, recebe a promessa de um gesto futuro de recordação.¹

Na sua obra “O corpo”, Greiner (2005, p. 73) escreveu:

O objecto externo é real, as interações são tão reais e as imagens são tão reais quanto poderiam ser. Como um padrão neural se torna uma imagem, a neurologia ainda não explicou em termos de procedimento, mas por ora interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação.

Em termos de percepção, aos poucos tornou-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são

¹ http://artcontexto.com.br/artigo-edicao07_marcos_fioravante.html

processadas no organismo é quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detetados visivelmente (Greiner, 2005).

Quando pegamos num objecto, por exemplo, há muitas modificações que ocorrem ao mesmo tempo. O filósofo William James (1890) já havia proposto que a organização cerebral opera especialmente por "reflexologia". Isso significa que o cérebro é entendido como um sistema complexo de inputs e outputs nascidos do ambiente. Mas segundo James a produção de movimento deve ser sempre dirigida por uma sensação, e a geração de movimento é a resposta para a chave sensorial. (Greiner, 2005, p. 64)

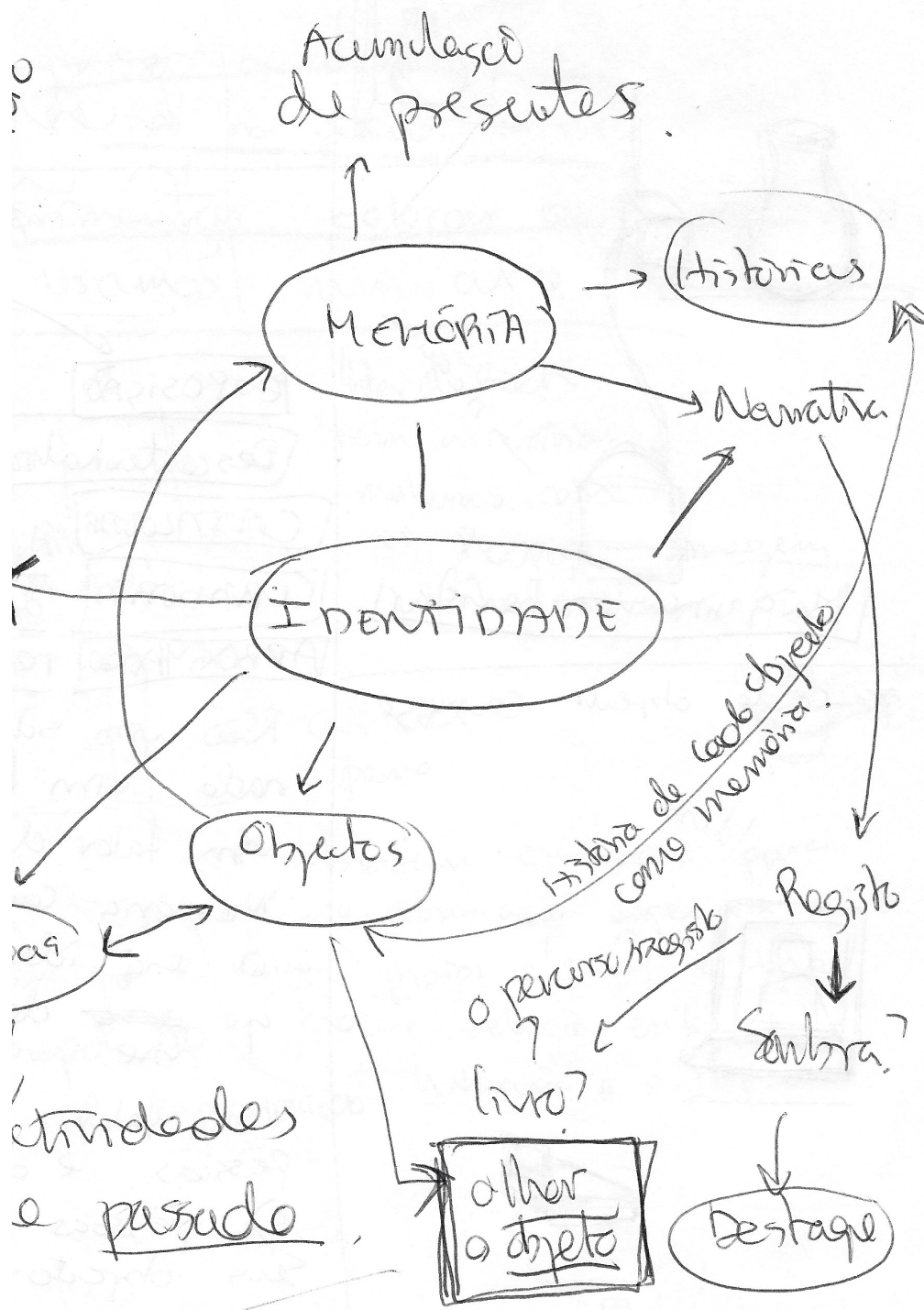


imagem 77 Rascunho/desenho retirado do caderno

os objectos repetem quizes coisa. Se nascer uma sombra há a presença de um corpo!!!

REGISTO

O registo surge nesta tese como uma fase do processo para o desenvolvimento do projeto propriamente dito. É uma maneira de se chegar ao que se quer explorar e apresentar e envolve procura e descoberta. O exercício de procura é mais forte que a descoberta, a descoberta é um registo apenas, que passa por ser um *layer* acrescentado. Como falamos de *layers*? Tal como foi referido no capítulo do enquadramento teórico, Damásio fala de *layers* pelo abstrato da memória, a nossa consciência. Assim somos conscientes que os nossos objetos também formam histórias e a memória. Esta é mais uma vez registada pela relação e consciência de que os objetos são um meio de pertença com os quais temos relação. Cada coisa individualizada que nos pertence tem uma simbologia concreta.

Memories make objects become alive, making them more interesting, more relevant and imbued with meaning. Recording these memories online (whether by aggregating pre-existing content or inserting it manually) and linking the object uniquely with it, means an object can act as a key to virtual groups of memories.²

² <https://madebymany.com/stories/objectified-giving-objects-memories>

Imagem 78 Printscreen da conta de *instagram* @a.mafaldamatos
 Imagem 79/80 Printscreen, website do projeto da BBC, arquivo digital de objetos

metodologias de registo

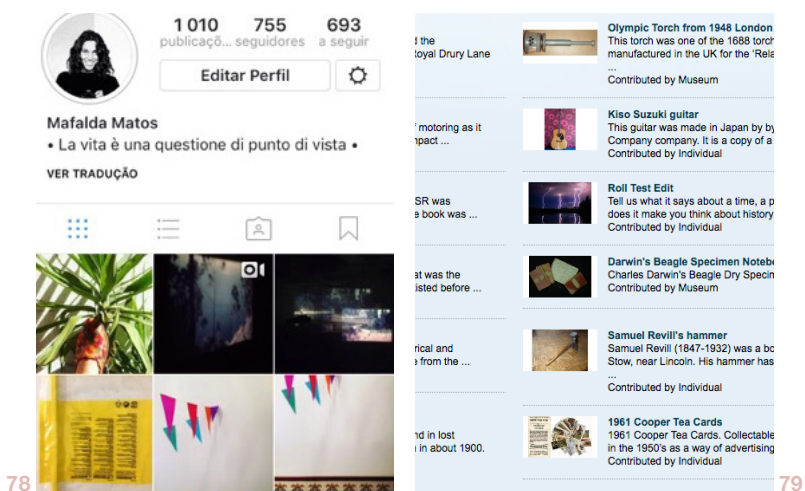
Há várias metodologias de registo que são formas de nos aproximarmos da realidade que nos propomos estudar e entender. Ao longo do tempo estes registos acompanharam a evolução tecnológica e passaram a ser feitos em suporte digital.

Os computadores têm pouco mais de cinquenta anos de idade e, no entanto, já são necessários “arqueólogos de dados” para desvendar os mistérios dos primeiros programas. Uma das maiores ironias da idade da informação é o facto de que se não encontrarmos métodos de preservação duradoura das gravações eletrónicas, esta poderá ser uma era sem memória. De facto, a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registos eletrónicos e dados, da parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo.

O *Instagram* por exemplo, que utiliza este método de recolha e registo de dados em formato digital, é um dos suportes de registo visual/fotográfico mais utilizado hoje em dia. Este regista e apresenta um mural de fotografias (para cada utilizador) que vão sendo colecionadas criando uma linguagem e criando memórias. Estas memórias são importantíssimas no que diz respeito ao suporte e à plataforma onde estes registos podem ser sempre vistos e revistos. Este método de registo visual permite apresentar e guardar eventos, momentos, pessoas, ficando para sempre marcado como aquele *post* (através de um registo cronológico). Tal como esta aplicação digital de recolha de dados/memórias existe também o *Facebook* e outras.

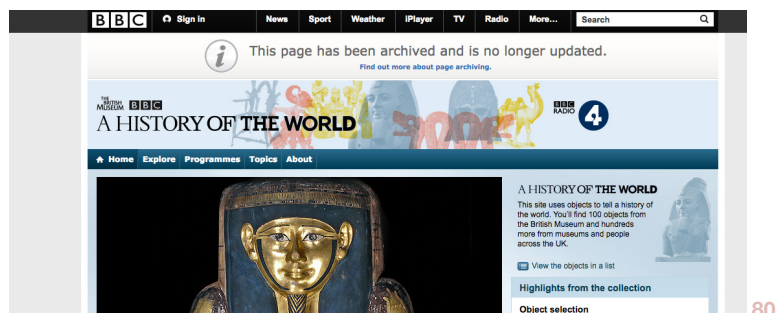
Um exemplo de projeto de registo e ao mesmo tempo de arquivo digital é o projeto da BBC³ que regista eletronicamente objetos inseridos pelas pessoas no site. Ou seja, são introduzidos pelas pessoas objetos históricos ou não, antigos ou recentes com uma mesma história associada a cada objeto. Estes podem ficar registados como memória a nível universal, utilizando a tecnologia e a internet como potenciadores deste mesmo.

(re)encontro \ relação entre as pessoas e os objetos: estudos práticos



78

79



80

³ <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/>



O registo quase sempre implica trabalho de campo para recolha de dados como por exemplo imagens, sons, objetos, fotografias, de alguma forma semelhante ao método etnográfico que é por excelência o método utilizado pela antropologia na recolha de dados.

O trabalho de campo desenvolvido nesta tese surge sobretudo como uma atividade construtiva que se baseia na recolha de informações, dados e experiências para a exploração e interpretação do tema proposto. Neste capítulo será apresentado o estudo de caso: o “Registo de uma avó” como um registo que tenta mostrar o que foi na prática a descoberta e o aprofundar de conceitos teóricos.

A metodologia que foi utilizada para o registo e processo neste caso de estudo, partiu de um momento vivido por mim no *Doc Lisboa* em 2016, durante a observação do filme “95 and 6 to go” de Kimi Takesue. Este filme sobre a indagação acerca da mortalidade e de como se constrói uma narrativa pessoal com memórias de quase um século, baseia-se nas interrogações de uma neta a um avô (filho de emigrantes japoneses no Havai) nos anos 1910 sobre o amor e a perda. *imagem 81*

Tendo como ponto de partida a referência deste filme, comecei também a registar a minha avó, fazendo registos vídeo para o caso de estudo.

*O inconsciente é construído e modificado na relação com o outro, ele é relacional, não podendo ser considerado uma instância pertencente a um único sujeito. Assim também é a memória, concebida na relação.*⁴

⁴ <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/eip/v5n1/a08.pdf>



82

registo de uma avó (estudo prático)

Este estudo prático foi desenvolvido durante alguns dias passados junto da minha avó. O meu avô faleceu em abril de 2016 e desde aí senti que estar próxima da minha avó seria importante. Esta foi a fase em que o processo de registo foi realizado em casa da minha avó para fazer um registo, de dias, horas e diálogos à volta de objetos e histórias. Nestes encontros eu fazia-lhe perguntas sobre objetos existentes expostos na casa, objetos guardados ou objetos que estavam em cima da mesa de jantar. A narrativa sobre cada um por vezes era longa, com palavras e gestos, histórias e emoções sobre cada objeto.

Esta foi a metodologia escolhida, para esta fase, tentar perceber qual o caminho a seguir, que permitisse investigar sobre as diferentes relações das pessoas com os objetos que estas têm nas suas casas. (Neste caso de uma pessoa idosa)

O método que foi seguido no estudo de campo de observação e registo, partilha e algumas perguntas à minha avó sobre os objetos que tinha em sua casa deu origem a histórias relacionadas como os objetos da sala e da cozinha (maioritariamente), como foram obtidos e porque foram colocados nos lugares que ocupam agora.

Esta ideia também existe como referência numa técnica utilizada e escrita por Miller (2001, p. 113):

As well as participation in shopping and other acts of provisioning, one of our techniques (which we undertook together), was to ask people stories about how objects in the living room and kitchen were obtained and come to be in the place they now occupy. This provided us with narratives not only of how objects in the living room and kitchen were obtained and came to own these goods but subsequent issues over how these goods should be consumed in the longer term.

Não foi assim tão fácil iniciar, mas entrando na metodologia, foi mais fácil surgir conversa e a minha avó saltava de umas histórias para as outras sem passar pela casa da partida. Surgiram longas conversas documentadas: **Filme no capítulo anexos**, e storyboard do filme na p. 148/149.

Desabafos de 4/11/2016:

Documentar a minha avó vai ser difícil. Cheguei e perguntou-me logo se estava a filmar. A câmara estava ligada a apontar na direção dela, claro.

Quando cheguei, vinha a tremer. Pois não sabia como filmar, onde pousar a máquina, que perguntas fazer. Como começar. Que estranho, ter de incorporar um novo ser, um novo objeto entre mim e a minha avó. Como poderia ser natural esta existência de um novo corpo, que de alguma maneira “pressionava” o acontecer o “dizer”. Como não me sentir desconfortável com isto?

Mafalda.

Desdobrável

Foram várias imagens e os momentos onde observei a minha avó: como reagia ao problema inicial apresentado no meu “trabalho”, e não só, a relação com os objetos mas também analisando o problema das suas falhas de memória.

Sem dúvida que um idoso é alguém que tem variadíssimas histórias e objetos acumulados e referências - aquilo a que chamamos de memória. Memória que é relacionada com cada objeto. Mas neste caso a minha avó com o problema da falta de memória não relacionava alguns objetos com a sua história e com o lado emocional do objeto (lembranças e memórias) mas conhecia todos os objetos como sendo seus.

Para além do registo de conversas, sobre a questão do “trabalho” que eu precisava de desenvolver para a escola, foi feita uma experiência de registo de seleção de objetos, feito por ela, com a minha ajuda claro. Ou seja, pedi-lhe para selecionar 9 objetos que considerasse importantes para ela. Mas ela respondeu que para ela todos eram importantes! Disse-lhe que íamos fazer um jogo e começámos à procura. O objetivo era ela preencher os nove espaços de uma “prateleira”. Para mim era poder ver como é que a minha avó ia interagindo e de quais se lembrava, como era a sua relação com os objetos. Foi feito o registo do processo de seleção e respetivas memórias existentes ou não, e passado já quase um ano é possível constatar que este foi o motor e o salto para que não surgisse apenas um documentário sobre a minha avó mas que fosse também um estudo de campo sobre a memória e a sua relação com os objetos. Ainda assim, a experiência da seleção mostrou que a memória de uma pessoa que já não consegue relacionar os objetos com a componente emocional, ainda lhe permite saber que estes lhe pertencem e existem sendo seus. Mesmo quando já não há na memória uma história ligada ao objeto, ele existe na memória como objeto conhecido que faz parte do quotidiano e que teve alguma história ou ligação ao passado. A pessoa conhece o objeto, ele esteve sempre lá vários anos mas em alguns casos a sua proveniência ou história já não existe.

O filme final do “Registo de uma Avó” ficou com 01.31.53h.



Imagem 84 Seleção de objetos, feita pela minha avó





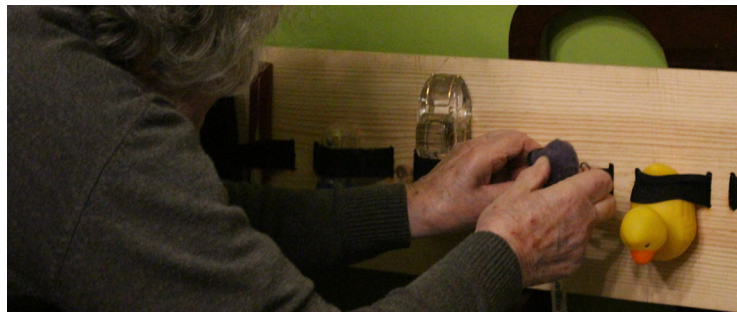
85



86



87



88

Individualizando cada coisa que nos pertence com uma simbologia concreta, a memória trazida no contacto com o objeto é uma descoberta sobre a narrativa da própria memória de uma relação de um sítio, de uma pessoa e de algo concreto que se relaciona com aquele objeto. Sendo assim, a nossa experiência será acrescentar uma consciência de memória sobre o objeto criando uma memória do momento em que se está a recorrer à memória pela interação com o tal objeto. (Greiner, 2005)

Mas por vezes existem muitas vezes falhas na consciência ou na relação com estes objetos, o que não permite uma revisita mental. É um vazio sobre aquele objeto ou código ou algo que é de uma natureza automática. Algo que é da natureza de uma rotina. No caso da minha avó, tendo ela um esquecimento imediato, ou uma impossibilidade de se lembrar de conversas recentes ou uma memória a curto prazo, ela é capaz de se lembrar de todas as tarefas e rotinas diárias, sem as tornar consciente, ou seja desenvolve-as de forma automática.

Com a minha avó comecei este processo da tese e esta investigação de como é colocar pessoas e objetos, na tentativa de perceber qual era o *gap* existente para o desenvolvimento de projeto.

(RE)ENCONTRO

O passado assume mais uma vez o seu registo de passado quando é revisitado. Quando existe um reencontro consciente ou inconsciente. Muitas vezes este reencontro só se torna consciente quando é estimulado. Ou é um encontro raro, ou é até uma espécie de ligação e reflexão feita junto desse mesmo encontro.

É uma situação delicada que pertence ao nosso estado mais íntimo e psicológico quando nos relacionamos com aquilo que somos/temos/vivemos. No fundo são estes os estados transmitidos pelos objetos, por pensamentos e por encontros mentais com tudo o que deixamos para trás na memória a cada dia que passa.

Edelman tem desenvolvido ainda a ideia de “reentrada” como um processo através do qual sinais paralelos vão de um lado para o outro do cérebro, passando entre mapas. Estes mapas são feixes de neurónios com alguns pontos relacionados com células receptoras (na pele, na retina, etc). Por isso, a “reentrada” não é uma operação de feedback (uma simples relação de emissão-recepção).

metodologias

Os métodos da pesquisa etnográfica são utilizados em diferentes áreas como a sociologia, a psicologia e até mesmo o design.

Os estudos etnográficos são técnicas provenientes das disciplinas de Antropologia Social, que consistem no estudo de um objeto através da vivência direta da realidade onde este se insere. Estes estudos têm mostrado que o trabalho das pessoas é normalmente mais rico e complexo do que o descrito pelas definições dos processos e pelos modelos dos sistemas. O principal problema da aplicação deste método é fruto da dificuldade na generalização dos resultados. É um método qualitativo que se insere na corrente filosófica do Interpretivismo.⁵

A fotografia etnográfica pode ser definida como o uso de fotografias para o registo e compreensão de culturas. O que permite obter uma fotografia etnográfica não é necessariamente a intenção da sua produção mas o modo como é utilizada para obter registos etnográficos. (Scherer, 1992) Nesta fase do trabalho a fotografia foi utilizada numa perspetiva etnográfica partindo exatamente da observação e da aproximação aos objetos.

Depois da fase dos registos, foi seguida uma metodologia para a “reunião” de objetos, o reencontro entre estes mesmos e as pessoas a quem pertencem com as suas memórias, focando as seguintes três categorias de objetos:

⁵ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etnografia>

Imagem 89 Uma das caixas segredo visitada (caso de estudo)

Imagem 90 Anel de Prata oferecido por um familiar (mão de uma amiga)



a) Objetos segredo guardados (escondidos)

Os objetos guardados, são memórias e geralmente os mais íntimos e mais importantes, os mais sensíveis e pessoais. Temos sítios como caixas, gavetas, armários para guardar objetos. Temos os objetos que estão guardados e estes são aqueles que geralmente não estão à vista. Ou seja, estão dentro de caixas pois são coisas que já não estão a uso mas guardamos como memórias. A caixa das memórias. É algo que não queremos que esteja todos os dias à mão nem temos assim tanta necessidade de ir ver. Todos nós temos uma caixa onde guardamos coisas antigas, fotografias lembranças, geralmente de tamanho mais pequeno. Estas caixas não são visitadas habitualmente a não ser para ir recordar, ou porque nos lembramos de algo que está nelas a que queremos ter acesso. São objetos “escondidos” ao nosso olhar. E guardados. Isso dá-nos alguma sensibilidade sobre as coisas que estão dentro dessas caixas. Por exemplo: a minha tia dizia-me que tem caixas que só as abre quando se sente nostálgica, são caixas onde até tem coisas dos seus ex-namorados. Não quer ter acesso todos os dias, nem quer ver essas memórias todos os dias.

b) Objetos de uso diário (favoritos ou não)

Os objetos de uso diário também podem ser memória. Mas são aqueles que usamos todos os dias sem pensar muito neles. Sabemos que vamos conjugar aquela camisola com aquelas calças ou colocar o mesmo relógio de sempre mas esquecemo-nos de olhar os objetos como sendo objetos de memória. Ou seja, aquele relógio foi oferecido pela pessoa tal, ou comprado em tal lugar, ou a cor foi escolhida pelo senhor da loja. (são exemplos de como os objetos têm uma história e uma memória relacionada com cada um). Claro que falamos de objetos que são nossos ou que nos foram oferecidos. E falamos dos objetos de uso diário, que não são olhados como objetos de memória nem concentrando a sua importância como tal, e apenas ou talvez usamos porque gostamos da cor ou do formato. Eu uso o meu relógio sem olhar para ele como o relógio que o meu tio me deu no Natal. Geralmente há muitos objetos de uso diário que são os nossos preferidos e esses também são objetos de memória e com bastante carga emocional, talvez até os mais importantes.

Imagem 91 Estante com objetos da casa da minha avó

Imagem 92 Aparador com objetos, Sala de Jantar, casa da minha avó



c) Objetos que estão na estante/prateleira (expostos)

Os objetos que estão expostos são normalmente aqueles pelos quais passamos todos os dias e não reparamos que lá estão. Nesta tese são objetos invisíveis numa imagem cristalizada – “Estante Cristalizada”. Estas são as estantes e as prateleiras que não são tocadas/olhadas diariamente. A imagem e a sua presença é consciente e existente, mas a relação que temos com esses mesmos objetos é, pelo contrário, inexistente. Não nos relacionamos com estes tais objetos que decidimos escolher para estarem ali expostos. Sejam eles *souvenires*, ofertas, fotografias e/ou memórias mais ou menos antigas e mais ou menos importantes. Esta imagem “estática” também constitui os objetos com o quais só nos relacionamos inconscientemente, ou melhor dizendo na nossa percepção imagem-lembrança (como foi referido no capítulo da imagem cristalizada) daquilo que registamos e temos como memória dessa estante/prateleira. Será uma imagem estática criada com a qual não nos relacionamos com o seu conteúdo em particular, mas apenas com a existência desse tal conteúdo. Se não há o contacto e relação com esta estante/prateleira, os seus objetos acabam por cair no esquecimento. Estes são os objetos com os quais podemos ter relação.

Para o início do estudo do processo de aproximação e reencontro das pessoas com os seus objetos pessoais foram lançadas algumas questões como:

Vale a pena retirar os objetos do contexto? É só necessária uma passagem? É necessário um jogo? Um texto? O que nos torna conscientes? Como chego ao outro para que ele pare a sua vida agitada e se faça aperceber dos seus objetos e da sua identidade? Nós não somos os nossos objetos mas os nossos objetos somos nós, são alguma narrativa da nossa identidade. São algum registo da relação criada, vivida, experimentada.

Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobilizam objetos (pessoas, coisas, lugares, etc), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. (Greiner, 2005)

Para o caso estudo que será apresentado no capítulo da revisita foi necessário definir um percurso ou metodologia, apesar de que definir apenas um seria limitar muito a escolha e o reencontro da própria pessoa com os objetos. Foi chamado percurso, talvez um percurso pelos objetos, fosse ele qual fosse, mas que permitisse o mesmo ponto de chegada. Um novo layer, um reencontro com os objetos que existem no nosso arquivo, no nosso arquivo casa. E depois disso os registos dessa relação, desse reencontro foram conseguidos com a construção de um Atlas (ou mapping de objetos).

Uma metodologia nesta tese, começaria apenas com uma boa conversa sobre este tema. Tornar as pessoas conscientes desta relação de que me fui apercebendo era apenas o que queria. Foram muitos os jantares onde falei da minha tese e do tema de trabalho e eram várias as reações de espanto acerca deste olhar os objetos com uma relação. Essa seria a memória consciente e o possível acesso àquilo que era geralmente desvalorizado na nossa vida do quotidiano. Num exemplo concreto de um jantar com 3 amigas em que uma delas pediu para lhe explicar o que era isto da memória nos objetos, eu aponte para o lenço que ela tinha ao pescoço e perguntei-lhe: "Por exemplo esse lenço veio de onde?" Ela já bastante entusiasmada respondeu "Ah este lenço tem uma história, foi quando tive um casamento e precisava de uma écharpe e encontrei este lenço com o tom exatamente igual ao vestido e pensava que não ia encontrar. Foi a minha mãe que me deu, etc etc."

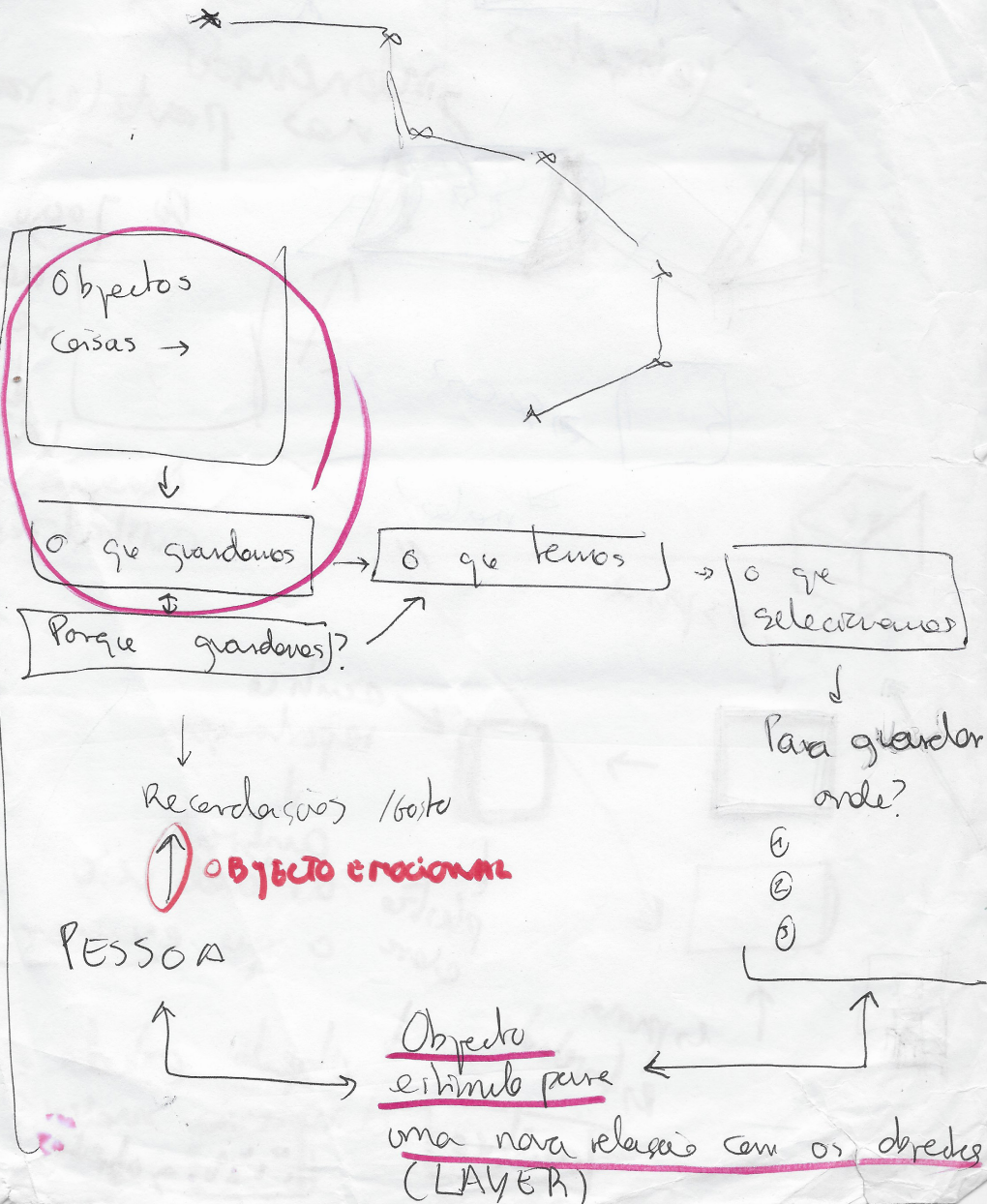
(re)encontro \ relação entre as pessoas e os objetos: estudos práticos

Imagem 93 ERascunho/Desenho retirado do caderno de trabalho

Tese

↳ Percurso Caminhar — um encontro entre mim e a memória.

Construção de memória. → memória como rede



a identidade

A procura de identidade é uma questão recorrente. Costumamos precisar de vários anos para nos conhecermos e sabermos exatamente como devemos lidar conosco mesmos. Porque é que esta questão se relaciona com a identidade? A identidade é algo que vai sendo construído e também definido à medida que vamos crescendo e tendo mais identidade. Esta identidade, também pode passar pelas nossas memórias, ou seja, passa por todos os acontecimentos e situações e até pelas pessoas que alteram e interferem na nossa vida e naquilo que nos constitui e define toda a nossa identidade. Os objetos também não são exceção. Eles também constroem a nossa identidade através das suas memórias e relações, e são quase todos objetos emocionais.

Hoje em dia, deparamo-nos com uma procura intensa de quem “nós” somos sobre o que nos rodeia, para encontrarmos o nosso lugar e a tal identidade. Mas creio que procuramos muito no exterior (nas coisas que ainda não fazem parte da nossa vida, querendo sempre mais). Temos vindo a seguir esta procura também estabelecida pela sociedade que imprimiu uma maior velocidade a tudo, sobretudo desde que surgiu a *Internet*. Ou seja, a procura é cada vez mais acelerada, e a utilização de objetos e o “consumo” de tudo o que nos rodeia, também ele é feito a uma velocidade estonteante. Deve ser possível contrariar este fenómeno e esta geração *fast food*. Ou se não for possível, a consciencialização do que esta está a acontecer já é um importante avanço.

o próprio tempo desenrola [-se] com uma velocidade sempre crescente, porque longe de ser homogêneo (...) é «qualificado» de maneira diferente a cada momento pelas condições cíclicas da manifestação à qual pertence. (...) hoje os homens vivem mais depressa do que antigamente, e isso é literalmente verdadeiro; a pressa característica que os modernos põem em todas as coisas não é, aliás, mais do que a consequência da impressão confusa que eles têm disso. (Guénon, 1989, p. 151)⁶

⁶ in Bettencourt, C. (2016). *Diálogos*. (Tese Mestrado de Artes Plásticas), ESAD, Caldas da Rainha

164

165

Por exemplo, o meu avô teve um par de sapatos durante 20 anos e atualmente os sapatos não duram mais do que 3 ou 4 anos.

No mundo atual a constante procura e troca de objetos pode ser crucial em toda a corrente de transformações de ações, sentimentos e percepções.

A nossa memória e todas as memórias que já acumulamos até à data devem fazer parte, ou devem conter algumas respostas para esta procura do eu, o regresso à essência. Para este *refresh* que muitas vezes não sabemos onde procurar, a melhor percepção daquilo que nós somos pode ser encontrada em todas as coisas que já vivemos e com as quais nos identificamos.

Esses objetos emocionais de que falava são também um veículo de reencontro com as nossas memórias e com a nossa identidade e o mais profundo eu.

Por sua vez Weiner afirma: (...) *nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser. (...) Estamos intimamente envolvidos com objetos que amamos, desejamos ou com os quais presenteamos os outros. Marcamos nossos relacionamentos com objetos (...). Através dos objetos fabricamos nossa auto-imagem, cultivamos e intensificamos relacionamentos. Os objetos guardam ainda o que no passado é vital para nós. (...) não apenas nos fazem retroceder no tempo como também tornam-se os tijolos que ligam o passado ao futuro.* (Weiner, 1987, p.159, citado em Gonçalves, 2007).

Este pensamento é essencial para a compreensão e é possível seguir uma metodologia para obter a ideia certa e a consciência ao olhar para um objeto. Ou seja, a procura daquilo que somos é completada com este reencontro com os nossos objetos. Objetos especiais, objetos que traduzem realmente parte da nossa identidade pois esta está nos objetos tal como apresentado no capítulo “Lufada de memória”.

a revisita (estudo prático)

Qual a importância de nos mantermos perto das nossas memórias? Qual o sentido da revisita, da aproximação aos nossos objetos?

Existe quase um questionamento puro se será necessário a intervenção de alguém ou de alguns objetos para que se olhe os objetos, não apenas como objetos de uso quotidiano mas sim para a revisita e reaproximação àquilo que vamos construindo ou adquirindo.

Para Freud (citado em Bochi & Viana, 2012) *a memória não se faz presente de uma só vez, e sim ao longo de diversas vezes, e que é registada em vários tipos de indicação.*

Freud considerou que a mente humana está estruturada em duas partes principais: a consciente (inclui todas as coisas que podem facilmente levar à consciência) e a inconsciente (inclui todos os desejos esperanças e memórias que se encontram fora da consciência mas continuam a influenciar o comportamento).

A memória trazida ao contacto com o objeto é uma descoberta sobre a narrativa da própria memória, de um sítio, de uma pessoa ou de algo concreto que se relaciona com aquele objeto. A nossa experiência será acrescentar uma consciência de memória sobre o objeto criando uma memória do momento em que se está a recorrer à memória pela interação com o tal objeto. Falar sobre os objetos importantes e com significado que estão numa sala, é uma forma de abordar a liberdade do corpo interagir com a sua memória – como agarra - como conta – como experimenta – são tudo formas de revisita do passado.

É difícil fazer parar uma pessoa para que repense e olhe os seus objetos de uma maneira diferente, ou melhor de uma maneira a relacionar-se com eles não apenas como uma coleção de coisas que adquiriu e guarda com valor e estima, mas de modo a fazer com que a pessoa possa fazer um *mapping* mental que também seja registo claro daquilo que é, e da relação com o objeto, objeto esse que faz parte de um conjunto de objetos

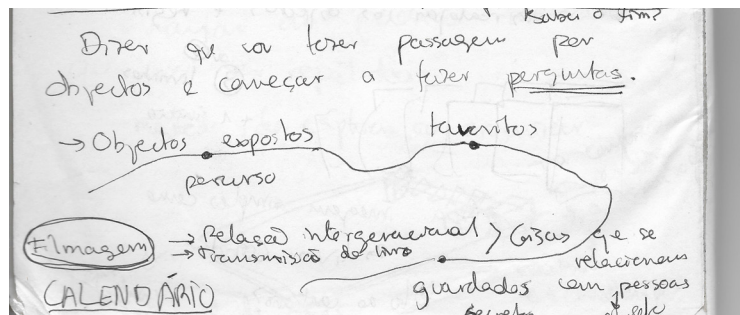


Imagem 95 Balança e caixas de especiarias, oferecidas pela avó da Laura

Imagem 96 Caixa de costura e frascos de botões, oferecidos pela avó da Laura; fotografia impressa do Caril e algumas cerâmicas

Imagem 97 Fotografia impressa do Caril (à esquerda); uma faca de chefe e outros objetos (cerâmica e madeira)

Imagem 98 Caixa secreta (verde) e as mãos da Laura a descobrir o que há dentro da caixa



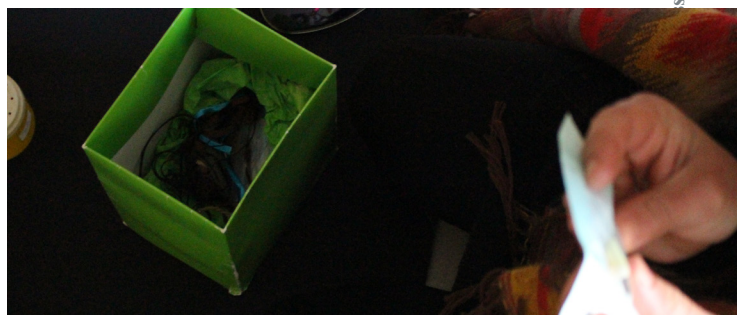
95



97



96



98

com os quais há relação emocional e que contam histórias e narrativas. Essas narrativas são propriedade da passagem do objeto ao mapeamento e reflexão sobre nós próprios, sobre a nossa identidade de certa forma exposta e trazida ao de cima através desses objetos e da relação com eles.

A memória nasce desse revisitar da nossa memória que se relaciona com a nossa identidade.

Com a metodologia do percurso e consciência anteriormente mencionada, foi realizado um estudo prático no qual eu seria o veículo potencializador de um percurso, que permitiu acionar uma busca de objetos e uma revisita.

Neste estudo de campo pretende-se descobrir como conseguir na prática que a nossa memória seja revisitada.

Foi realizado um estudo prático com visita a 2 casas diferentes e foi possível registrar o reencontro e esta revisita a alguns objetos existentes em casa.

Uma delas foi a uma amiga minha de 25 anos que tem um cão. Mora nas Caldas da Rainha, onde estudou artes plásticas.

Pedi-lhe que pusesse os objetos em cima de um tecido no chão, e que fosse buscar objetos que fossem especiais para ela. Comecei por lhe perguntar por determinados objetos, fazendo o tal percurso anteriormente descrito. Perguntei-lhe por objetos que via, os que estavam expostos, perguntei-lhe por caixas onde teria coisas que já não via há muito tempo e perguntei-lhe por coisas que usa todos os dias, as favoritas. Foi assim que a Laura me mostrou a balança cor de laranja que a avó lhe deu um dia, a cesta de costura também da avó, os frasquinhos de especiarias e os pratos e a faca. A planta “não me toques” e a caixa verde “secreta” de onde tirou várias coisas importantes. Também mostrou e colocou a caixa de cerâmica que a mãe lhe ofereceu. Trouxe a fotografia impressa do seu cão, o Caril, que estava impressa posta no frigorífico. Mas à medida que ia compondo este *mapping* no chão, esta imagem de relação entre todos os objetos, o Caril aproximou-se e quis também ele fazer parte daqueles que eram só uns objetos que a Laura tinha em casa.

Imagem 99 Atlas da laura:
composição com os seus objetos e
Caril (cão)



Imagem 100 Bonecos de infância e um pote branco oferecido por um familiar (atrás); Triptico; cartões e uma caneta oferecida

Imagem 101 Objeto de madeira africana (atrás); peluches de infância da minha tia, e outros dois objetos oferecidos

Imagem 102 Boneco de infância da minha tia na sua mão

Imagem 103 Helicópteros do meu tio



100



102



101



103

Esta relação existiu como registo visual quando a composição foi feita. O *layer* acrescentado à memória que já existia nestes objetos aconteceu no momento do registo final: a captura deste *mapping*, um atlas de Laura, feito através dos objetos.

A segunda visita foi realizada a casa da minha tia, esta tinha muito mais objetos que a minha amiga Laura. A minha tia chama-se Cristina e é casada com o meu Tio Carlos. E têm respetivamente 53 e 44 anos. Foi também feito um percurso sobre os objetos tal como aconteceu em casa da Laura. Foi possível verificar que a à medida que avançamos na idade temos mais e mais objetos, guardados e expostos, que foram oferecidos ou recolhidos. Também dependendo da personalidade somos mais ou menos “arquivadores” de objetos, memórias e lembranças. A minha tia mostrou-me e construiu um atlas não só com os seus objetos mas também com objetos do meu tio ou dos dois. Começou pela estante da sala e foi tirando para os juntar e colocar em cima da mesa. Pegou num helicóptero que o meu tio tanto gosta, dentro dos objetos de construção preferidos. Também num triptico que fez a mãe da minha tia e uns bonecos antigos, o primeiro boneco “nenuco” que a minha tia teve. Canetas especiais que o pai ofereceu, os relógios antigos (objetos que estavam guardados mas que já foram de uso diário). Este percurso foi feito entre a sala e o quarto, e foram mais de 30 objetos trazidos e postos em cima da mesa, que viria a tornar-se uma composição. Novamente um atlas e uma composição feita pelos meus tios com os seus objetos que estavam expostos e guardados e há muito não eram tocados ou revisitados. Foi com enorme entusiasmo que a minha tia não parava de ir buscar objetos e objetos para completar a sua composição. Os objetos com mais valor, e os realmente especiais pelos diversos motivos. Esta revisita e este atlas fizeram surgir uma nova memória sobre todos estes objetos.

Agora a relação criou-se com esta imagem e também pela percepção e consciência do presente de que aqueles objetos existiam como memória e como relação, como identidade.

Imagem 104 Atlas da minha Tia:
composição com os seus objetos e
também alguns do meu tio



*There was something about the way tat camera gave an instante image (...) that he found propitious, and useful, for his task of location hunting. That, and the fact that he liked (...) the colour reproduction, which gave to each of the stills an airo f mystery*⁶

Com estes estudos práticos foi possível mostrar uma relação de memória que se relaciona com vários objetos, ou melhor, com quase todos os objetos que nos pertencem – trazem uma relação emocional em cada objeto. Estas relações dão frutos e vão materializando a ideia de que os objetos com os quais e dos quais permanece alguma relação ou um sentido emocional formam aquilo que também define a nossa Identidade.

Num outro exemplo de reencontro com objetos de memória, Csikszentmihaly e Rochberg-Halton no livro *The meaning of things* (1999) apresentam um exemplo onde pediram para ter acesso aos objetos acumulados ao longo dos anos por duas mulheres diferentes com mais de 80 anos que viviam sozinhas, na tentativa de que elas identificassem aqueles que eram mais especiais para elas. A ideia era mostrar o significado dos objetos especiais que tinham acumulado ao longo da sua vida e que tinham na sua casa. Este exemplo mostrou que os significados dos objetos de que elas se rodearam eram sinais das suas ligações a um sistema do qual faziam parte, porque cada uma reagiu de maneira diferente selecionando e relacionando os objetos com uma lógica e significados diferentes.

Conservation takes on its importance despite displacements. It even acquires its full sense through those displacements, because of them. It would be futile to start from some classification of belongings in an attempt to understand what governs the sorting out of things. It would be futile to start from some classification of belongings in an attempt to understand what governs the sorting of things.

(Miller, 2001, p. 84)

⁶ Dito por Le Fanu numa entrevista de Maev Kennedy para o The Guardian, Agosto 2016, in Bettencourt, C. (2016). *Diálogos*. (Tese Mestrado de Artes Plásticas), ESAD, Caldas da Rainha

De certa forma tornou-se evidente que as pessoas passam pelos seus objetos sem os notarem, sem se aperceberem de como são, a cor ou o formato. Tudo isto é o próprio objeto. “Já reparaste como é o tapete que está à porta de tua casa? Lembras-te dele?” Numa conversa no carro, um amigo meu descreveu o andar do seu prédio. Quinto andar, esquerdo, aquela janela ali. E de repente perguntei-lhe como era o seu tapete de casa. Ele respondeu: “O meu tapete de casa?”. Com alguma admiração, sem se lembrar, respondeu que não sabia. Realmente não se lembrava como era o tapete que estava à porta de casa, o tapete que divide a rua (ou o corredor do prédio) para a habitação. Este episódio refere e realça o facto de vários objetos não estarem ao nosso alcance e forma consciente, ou seja, a não relação com os mesmos faz-nos esquecer as formas, texturas, cor e todo o tipo de perceções visuais que alimentam a nossa lembrança sobre o tal objeto. São objetos que se tornam inúmeras vezes num estado consciente, e assim sendo, são dificilmente lembrados aquando de uma memória.

O mesmo se passa quando introduzimos o código de multibanco ou de telemóvel de forma automática e ao querermos dizê-lo a alguém nalguma altura sem termos conscientemente memorizado e revisitado o mesmo, pode tornar-se absolutamente esquecido, sem qualquer “imagem” e relação ao mesmo, tal como aconteceu com o tapete.

OS DIAS NUM DESDOBRÁVEL

Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita

(Jean-Luc Godard, *Aqui e alhures*, filme de 1974)

O atlas, sempre foi chamado de Atlas. Aquele “objeto” que me pertenceu desde o dia em que comecei a mergulhar nesta tese, aliás neste tema de trabalho. Este ATLAS foi para mim um projeto que apresenta a: memória de um ano; a memória de uma tese; a memória de um processo; a memória de uns sentimentos; a memória de uma etapa no percurso.

Sempre senti que esta tese também poderia ser um encontro entre mim e a memória, ou melhor agora olhando para este projeto ou para este trabalho simplesmente me procurei ou procurei enquadrar este tema nas coisas que me faziam sentido. Naquilo que era para mim importante reter como fruto.

Colecionar imagens tornou real aquilo que pode ter sido um estudo prático inconsciente de todos os temas, que refiro ao longo desta dissertação. Um projeto que nasce comigo, Mafalda, e termina comigo quando me relaciono com o “objeto” que fui criando sendo apenas para mim referência de memória e significado no seu conteúdo. O projeto nasce da acumulação de imagens em sequência num desdobrável com cerca de 15 metros, que está organizado cronologicamente.

Desdobrável

Este Atlas tornou real a experiência da acumulação, a experiência do visual e do significado do objeto na memória. Este é um objeto que carrega cada imagem como sendo espelho de cada momento e os tempos (tempo real) do processo desta dissertação. Foram meses a colecionar imagens inconscientemente, mas consciente do significado de cada uma. Inconscientemente acumulava imagens que não seriam só imagens, mas informação e memória sobre aquele tempo, um registo, uma coleção de significados em imagem, sobre o desenrolar da dissertação ao longo do tempo. Aqueles “tempos” foram acumulados ali em papel, em comprimento e quando fechado em altura. Foi crescendo, fui escrevendo com imagens, fui querendo acrescentar aquilo que vivia, aquela tese que fazia.

Não recordo as datas, recordo presentes intemporais que já estão no passado. Rapidamente são um “hoje” do ontem.

E este processo de recolha e coleção de imagens aconteceu muito devido ao processo inicial de leitura de textos teóricos. Quando mergulhei na leitura para perceber que caminho da memória iria optar comecei a perceber que só apenas dedicar-me à leitura seria uma fase muito teórica e percebi que teria de optar por algo que realmente gostasse de fazer para completar aquele tempo, algo mais prático. A ideia da imagem convidou-me a começar a fazer um atlas. Ou seja, comecei a fazer o meu registo daqueles tempos de leitura e daquela fase de vida (no que toca a acontecimentos e sentimentos) em imagens. A acumulação de imagens foi crescente de forma exponencial, cada uma tinha um propósito, um significado, e uma memória implícita. Foi assim que comecei a acumular “presentes” e a perceber que também eu criava uma memória em registo de imagem do processo da minha tese. Existe uma memória e acumulação de palavras, livros e rabiscos de ideias mas este processo representado por imagens (já existentes) não é tão recorrente (sem contar com as fotografias, mas essas somos nós que registamos e a memória atribui-se pelo significado real do momento).



na medida em que ignora o tempo, a memória inconsciente constrói as temporalidades instauradoras do acontecimento. (...) Entretanto, é de facto uma temporalidade lógica que ordena os processos inconscientes (Poulichet, 1990, p. 88)

A acumulação da memória é a narrativa de um conjunto de pessoas/situações/espacos/objetos que pertencem a um presente mas que se assumem como uma memória. Por isso a acumulação e os *layers* que acrescentei no Atlas, os dias, os estados e a memória que pertencia àquele tempo foram acrescentados folha a folha, como imagens que permitiam explicar a vivência naquele “presente”.

The atlas speaks a fundamentally private, in some respects autobiographical language, and in these respects it resembles rebuses far removed from it in time (...)

(Mendes et al., 2012, p. 175)

Na técnica seguida apenas foi utilizado um rolo de fita cola e numa tesoura. As folhas quase sempre eram encontradas no meu atelier (de onde tinham sido selecionadas e recolhidas anteriormente), depois eram coladas umas às outras. Este processo de composição geralmente acontecia nos momentos mais calmos, quando a sala 18 (Sala de mestrado de produto) ficava vazia. Nessa altura começava por arrumar os papéis, rever imagens e refletir sobre o que sentia ou queria exprimir. O Atlas consistia num estudo e representação visual do processo que estava a ser desenvolvido de procura de projeto de trabalho. Com as folhas todas no chão, desenrolava o desdobrável. Podia fazer isto todos os dias, ou por vezes passavam-se dias, semanas ou até meses, para regressar ao meu Atlas. Este é e tem o nome de “Uns dias num desdobrável” pois acumula imagens ao longo dos dias, ao longo do tempo, ao longo do processo.

Esta composição visual começou em fevereiro de 2016 (início do segundo semestre letivo) e terminou em fevereiro de 2017. Esta pausa desde fevereiro de 2017 aconteceu devido ao início dos projetos práticos que são apresentados no capítulo “projetos”. O tempo já não era apenas de concepção mas sim de implementação prática.

Um mundo particular é assim coordenado pela presença dessas imagens, que testemunham, em silêncio, o fazer. Identificar ou mesmo inventariar as recorrências do processo criativo através do que nos circunda e nos acompanha, muitas vezes, nos geram pistas, ainda que rarefeitas, sobre o percurso, as estratégias de construção e o desdobramento do trabalho. O fator que torna dada imagem ou objeto documento e o que faz com que seja arquivado talvez não esteja diretamente na obra ou na informação que carrega, mas nos interstícios entre lembranças e descobertas. Diferentemente do fóssil que petrifica as informações a serem descobertas, o documento, assim como a obra, mantém-se aberto a novas inscrições e impressões da experiência. Um documento de trabalho apresenta-se como possibilidade; colecionado e arquivado, recebe a promessa de um gesto futuro de recordação.⁷

**(...)virtue of its
fragmentation of
traditional pictorial
contente collage reflects
not an organic process
of creation but, like the
plates of Warburg's atlas,
a calculate combination of
interchangeable elements**

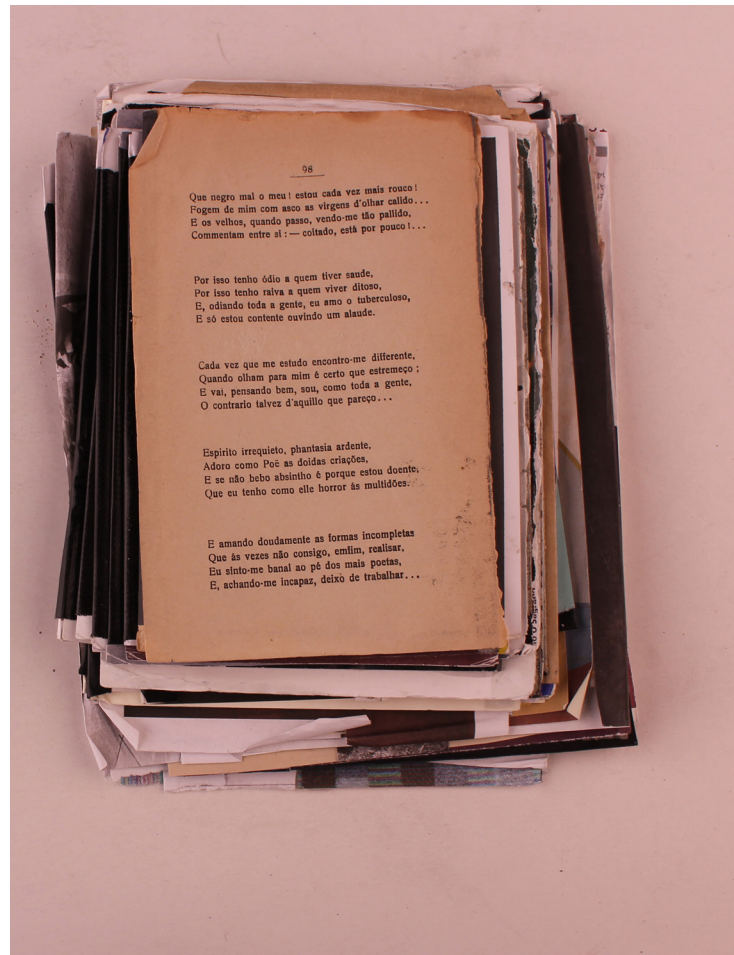
(Mendes et al., 2012, p. 177)



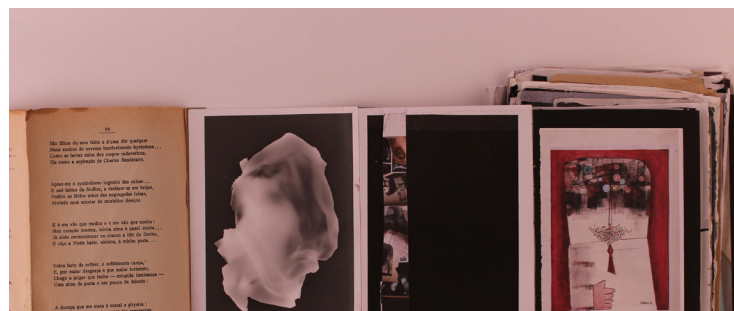
107



109



108



110

⁷ http://artcontexto.com.br/artigo-edicao07_marcos_fioravante.html



projetos

195. Moldura seleção

207. Moldura cristalizada

225. Caixa segredo

241. Coisas de_

Neste capítulo são apresentados os projetos de peças criativas que traduzem para a prática conceitos apresentados e que pretendem trazer uma nova perspectiva de abordagem ao modo como nos podemos aproximar e relacionar com os objetos que temos. Estes objetos pertencem às 3 categorias que foram definidas no capítulo **relação entre pessoas e objetos: estudos práticos**, e é através deles que é possível uma relação que permite uma sobreposição de memória e a devolução da mesma através da consciência e percepção obtidas no presente.

Como referiu Greiner (2005, pp. 41-42), *Contrariamente à memória electrónica, a memória cerebral é imprecisa mas possui, em contrapartida, a capacidade de generalização. As propriedades de associação, de imprecisão e de generalização partem todas do facto de que a categorização perceptiva, que é uma das primeiras bases da memória é de natureza probabilística.*

Nos projetos apresentados são desenvolvidas peças estímulo com objetos colocados em diferentes “modelos” (molduras) para que sejam olhados e guardados com uma intenção diferente. Para os 3 projetos dos **estudos práticos** o objetivo é conseguir que cada pessoa individualmente, contacte com os seus objetos pessoais, de modo a conseguir fazer um estímulo à relação individual com as suas memórias, lembranças e objetos de carácter identitário para o próprio. Já o projeto “Coisas de_” apresenta uma perspectiva coletiva da memória, ou seja este propõe a outras pessoas a possibilidade de olharem objetos de memória de outras. Através dessa peça as pessoas podem relacionar-se com um qualquer objeto que teve e tem uma relação de memória com uma pessoa apenas e que é desconhecida. Há a criação de pontes para o futuro, o futuro de relações e de observação dos objetos potenciadores de consciência. Consciência essa que os transporta para o universo dos objetos de memória.

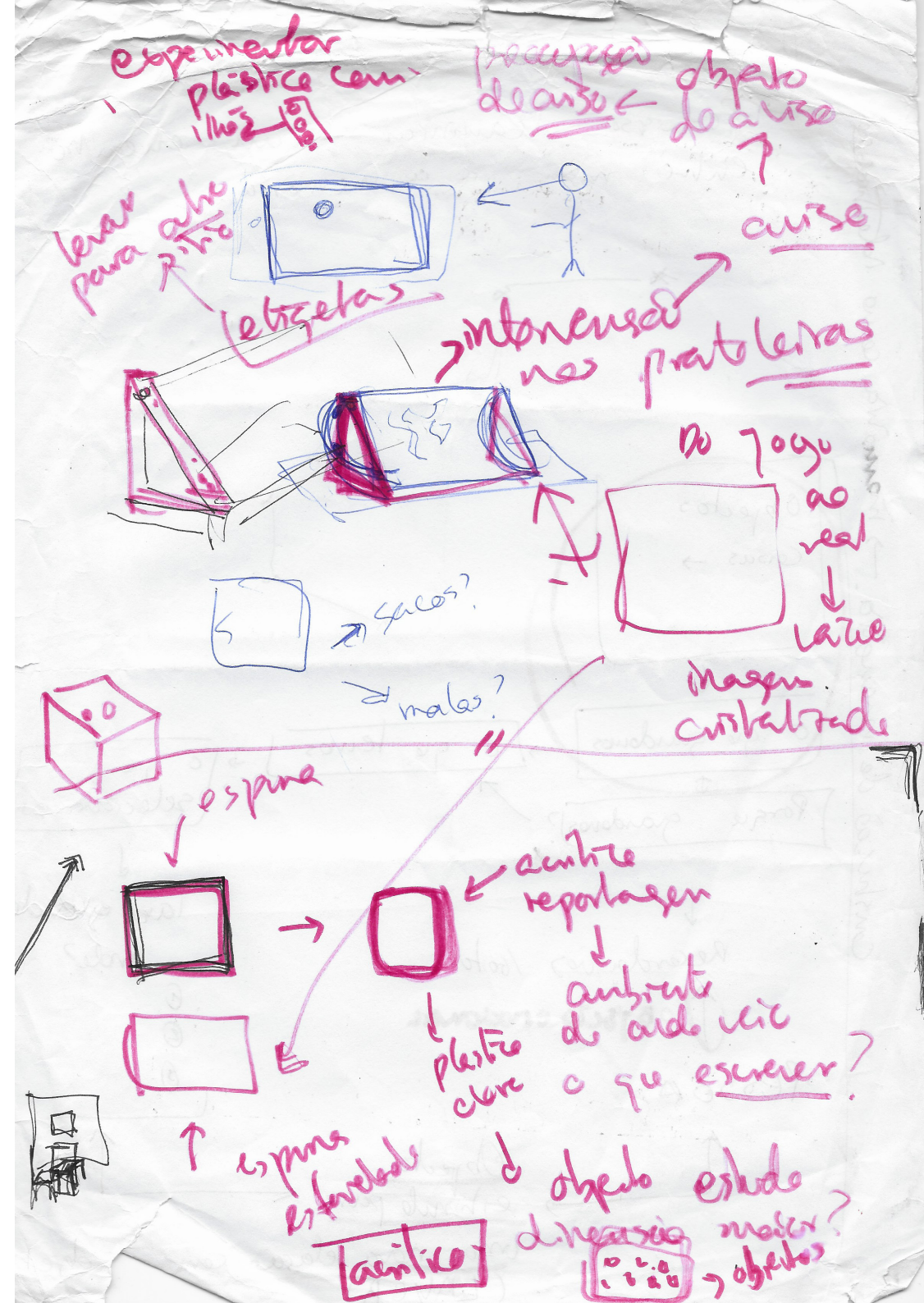
Todos estes projetos que são apresentados neste capítulo criam pontes para o futuro na medida em que dão a possibilidade do utilizador vir a criar essa aproximação aos objetos pessoais e ao criar essa relação estes possibilitem que o seu consciente aceda novamente às memórias que os objetos trazem.

É proposta uma reconstrução e um puxar do passado para o presente de coisas que temos arquivadas e guardadas nas nossas casas e não só, tal como refere Andreas Hyussen (2000):

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objectivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou, há talvez algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo, que seja, de fato específico à estruturação da memória de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas.

Aquí no podemos dar más que una respuesta ambigua, porque los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto.

(Barthes, 2001, pág 5)



MOLDURA SELEÇÃO

Em história, tudo começa com o gesto de pôr de parte, de reunir, de transformar, assim em “docmentos” certos objetos distribuídos de maneira diferente. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo facto de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos, mudando, ao mesmo tempo, o seu lugar e o seu estatuto. Esse gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física. Ele forma a coleção. Constitui coisas em “sistema marginal”, como diz Jean Baudrillard; exila-las da prática, para as estabelecer como objetos “abstractos” de um saber. Longe de aceitar dados, ele constitui-os. O material é criado por acções concertadas, que o destacam do universo do uso e que o destinam a um reemprego coerente. É o vestígio dos actos que modificam uma ordem recebida e uma visão social. Instauradora de sinais oferecidos a tratamentos específicos, essa ruptura não é, por isso, somente, nem em primeiro lugar, o efeito de um “olhar”. É-lhe necessária uma operação técnica.

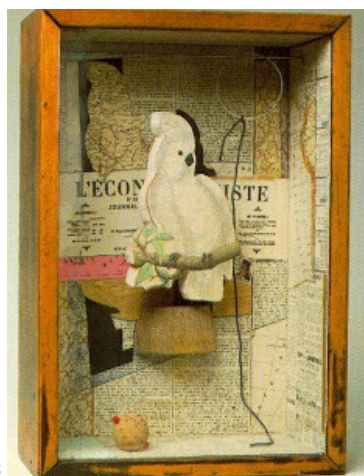
(Le Goff & Nora, 1987)

Construir um objeto para a seleção faz-nos valorizar, faz-nos rever aquilo que é nosso e o que queremos realmente emoldurar. Como uma moldura onde pomos uma fotografia. Mas a moldura é apenas para um objeto, possibilitando a criação de uma nova relação com este mesmo - o escolhido. Acontecerá então que a nossa relação com este mesmo objeto é ativada e passa para a categorização, oficializando-o como um

Imagem 113 *A Parrot for Juan Gris*,
Coleção Paul Simon, 1953/1954

Imagem 114 *Planet Set, Tête Etoilee*,
1950

Imagem 115 Joseph Cornell, Tilly
Losch



113



114



115

objeto de memória. Será valorizada a memória desse objeto, será o foco de toda a atenção e a escolha como identidade perdida e identificada pela escolha da memória. Sem dizer que é uma memória a imagem acaba por ficar também cristalizada, e catalogada, num arquivo único.

Porque é que temos a necessidade de selecionar algo?

Ganhar uma nova relação com o objeto. **Como é feita a seleção? Porque devo colocar na moldura este objeto?**

O objeto é selecionado dentro dos vários que temos por uma razão concreta e consoante a relação ao objeto. Este passará a objeto de memória quando é selecionado. Ou seja, esse tal objeto pode estar a uso ou guardado num outro local, arquivado ou simplesmente já não ser mais usado, mas poderá perder a função ao ser escolhido e selecionado para estar fora do contexto e isolado, passando a objeto de memória. A justificação apresentada no capítulo da **Memória o Lado Emocional e de Ativação**, subcapítulo **seleção e escolha - catalogar**, é essencial para o entendimento desta estratégia de quase isolamento da peça para que a relação com a mesma seja diferente. É o que acontece também nos museus quando as obras são selecionadas e até isoladas em grandes espaços. A essência de as selecionar e “isolar” torna-as tangíveis ao ganharem uma nova “vida”, neste caso não como objeto de memória mas como algo que requer importância e uma observação, para um entendimento e relação pessoa - obra.

Joseph Cornell⁶ é um artista que tem um exemplo de “projeto” ou peça de arte. Este cria caixas de vidro nas quais coloca fotografias antigas, “bugigangas” e outros elementos encontrados. Geralmente referidas como “caixas de sombra”, as peças resultantes são mesas em miniatura, de sonhos que inspiram o espectador a ver cada componente com uma nova luz. Cornell costumava usar as caixas de sombra para abordar temas recorrentes de interesse como a infância, o espaço e os pássaros, e estes “ambientes” representavam uma espécie de escape para o criador, que era famoso.

Imagem 116 Construção da caixa moldura, processo de corte

Imagem 117 Construção da caixa moldura, processo de lixar

Imagem 118/119 Construção da caixa moldura, corte das ranhuras laterais



116



117



118



119

A forma de arte de assinatura de Cornell é a caixa de sombras. Estas convidam o espectador para o próprio mundo privado, mágico de Cornell. Alternativamente conhecidas como “caixas de memória” ou “teatros poéticos”, as caixas evocam as memórias associadas aos itens contidos dentro, ao mesmo tempo que possuem paralelos ou expressam referências a outras formas de arte, como teatro, *ballet* e cinema.

Inspirado pelos “readymades” de Marcel Duchamp, Cornell elevou o objeto encontrado ao centro da sua obra e incorporou um novo paradigma do artista como colecionador e arquivista. Muitas vezes comprados nas visitas frequentes de Cornell a lojas de segunda mão de Nova York ou recortados de revistas, esses objetos habitam as *caixas de sombra* de Cornell, mas também são fundamentais para outros aspetos da sua prática artística, como os seus famosos “dossiês”.¹

O **projeto moldura seleção** desenvolvido nesta tese é um objeto de seleção, uma moldura seleção para a colocação de um objeto. Tal como existem as molduras para fotografias (objetos bidimensionais) este é para objetos tridimensionais. Foi feita uma caixa moldura em madeira mogno com um vidro na parte da frente. O seu interior é composto por uma espuma quadrada viscoléstica, da medida interior da caixa 30 x 30 x13 cm. Esta espuma é o que permite dar estabilidade e “fixar” sem qualquer cola, através do processo de pressão sobre o objeto na caixa. Para que o objeto fique estável existe na parte de trás da moldura um “sistema” de fecho por rotação de um placa ,que encaixa numas ranhuras dependendo do volume do objeto. Ou seja, se o objeto for mais volumoso a peça de cor que fecha a caixa com um movimento rotativo, entrará nas laterais da moldura, as tais ranhuras, para que esta não se abra e o objeto não caia ou saia da posição onde foi inicialmente colocado.

¹ <http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.htm>

Imagem 120 Sequência do processo de uso da Moldura Seleção

Imagem 121 Moldura Seleção com a caneca da minha avó, contexto de utilização

200

Desdobrável





Imagem 122 Pormenor da Moldura
Seleção
Imagem 123 Moldura Seleção,
contexto de utilização

202



Imagem 124 Moldura Seleção,
contexto utilização (sala de estar)



MOLDURA CRISTALIZADA

A Moldura Cristalizada é um projeto que critica e explora a relação que não existe com os objetos que estão na estante. E surgiu a questão de como seria colocar todos os objetos que estão habitualmente numa estante, numa estante real intocável, já que estes pertencem a um universo cristalizado ou de pouca visibilidade/relação visual e emocional. Neste projeto é feita uma proposta de objeto cuja função é colocar esses objetos que estão nas estantes/prateleira numas possíveis “estantes vácuo”. Reforçando a questão dos objetos dessa estante estarem sob a forma de “imagens cristalizada”, tal como o projeto da Rebecca, descrito no capítulo **Memória no Tempo**, subcapítulo *imagem cristalizada* onde o apartamento de Rebecca foi revestido de plástico e é proposta uma nova relação com esse mesmo apartamento. Uma relação de memória e uma nova relação sobre um espaço e objetos que antigamente teriam outra função e relacionavam-se através da interação de uso com os mesmos.

Estes objetos que estão ou poderão ser expostos, são objetos que raramente são olhados como objetos de memória, são locais invisíveis das nossas casas onde existe a acumulação de dias, tempo, memória nos próprios objetos. Objetos esses que fazem referência à nossa própria história, passíveis de permitir a narrativa de memórias, uma situação, ação, pessoas, locais, acontecimentos e tudo o que aquele conjunto de objetos nos pode devolver enquanto memória e identidade.

Imagem 125 Experiências no saco de vácuo, com cor

Imagem 126 Experiência I de objetos no saco de vácuo

Imagem 127 Relevo e sombra de objeto num saco de vácuo, debaixo da cor

Imagem 128 Experiência II de objetos identificados num saco de vácuo



125



127



126



128

No início deste projeto foram feitas as primeiras experiências com uns sacos de vácuo (normalmente utilizados para guardar edredons ou almofadas para que estas não fiquem nos armários a receber pó e não ocupem tanto espaço, visto que é feito vácuo retirando o ar de dentro dos mesmos). Através destes sacos de vácuo foi obtida esta imagem cristalizada que queria transmitir e obter pois os objetos ficavam realmente cristalizados, estáticos e intocáveis.

O material usado e o processo de retirar o ar dos sacos⁸ resulta numa chamada de atenção para os objetos. A estranha forma de embalar, e quase retirar a sua existência de uma presença utilizável ou de retirar o seu acesso, cria uma imagem cristalizada que nos convida a uma relação diferente com os mesmos. Uma relação visual que faz um convite ao nosso lado psicológico e emocional, visto que a relação tátil ou de acesso direto deixa de ser possível. Surge também a construção de um novo *layer* de memória sobre os objetos, dentro deste saco e devido a esta condição relação visual/emocional como objetos de memória.

Ao colocarmos os objetos dentro do plástico estamos a manipular a nossa mente para o acesso aos mesmos e para uma reorganização mental daquilo que são os próprios objetos que guardamos. A presença da relação de memória com os objetos que guardamos é ativada principalmente quando se trata dos nossos objetos pessoais.

Dentro das várias propostas possíveis, uma delas seria obter este novo *layer* também através da escrita e identificação explícita dos objetos, do conteúdo que cada saco tinha, **imagem 128**.

A cor foi introduzida como elemento para uma exploração ainda maior pois alguns objetos ficam escondidos e podem ser “descodificados” ou interpretados através do tato ou da interpretação da forma.

Imagem 129 Saco de plástico com a tinta amarela estalada

Imagem 130 *Penique Productions*, Convento de Ciudad, México

Imagem 131 Latas de tinta Montana 94 (utilizadas)

Imagem 132 Testes de cor no plástico



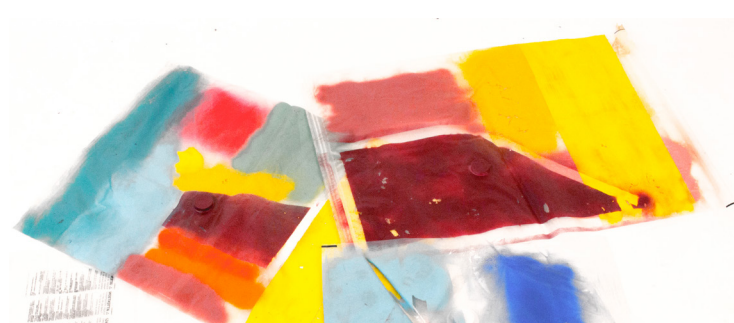
129



131



130



132

Penique productions, estúdio de Barcelona é um projeto que se baseia na ideia de fazer instalações efêmeras insufláveis.

O ponto de partida de cada projeto é a seleção de um local, que será o local onde é construída uma peça única e personalizada: um balão inflável que expande e invade completamente o espaço por si só. O balão cresce até preencher todo o espaço e torna-se parte da arquitetura existente. *Penique Prodction* apropriam-se do sítio original que perde a sua rotina habitual para se tornar parte do trabalho obtendo uma nova identidade. O balão atua como um camuflado e enquadra-se no espaço.

Como por exemplo na *imagem 130*, no *Museo de la Ciudad*, localizado no antigo convento de San José de Gracia, no México e consistiu em cobrir completamente o claustro do prédio. Com a luz do sol forte, a instalação era azul profundo do lado de dentro e a arquitetura que o envolveu foi matizada de azul céu. À noite, a luz artificial quente utilizada na galeria ao redor da peça inflável e a luz da mancha instalada na fonte central delineava os volumes num tom mais escuro de azul.⁴

Este projeto entre os outros anteriormente descritos, é referência para o projeto *Moldura Cristalizada* também pela cor. Para além da utilização do plástico e do ar insuflado para dentro do espaço, os projetos de *Penique Productions* (já mais de 20) têm a forte utilização da cor como elemento principal.

Depois da escolha dos sacos de vácuo foi explorada a cor nos sacos e foram selecionadas 3 cores mais suaves e 2 cores mais “carregadas”. As cores escolhidas foram verde água, amarelo, terracota, *bordeaux* e azul.

Inicialmente comecei por utilizar latas de tinta MONTANA 94 *imagem 131* mas percebi que estas depois de bem secas, no plástico, acabariam por estalar, como mostra na *imagem 129*.

Imagem 133/134/135/136 Processo de pintura; testes dos sacos de vácuo
Imagem 137 Estruturas metálicas (frames) já pintadas
Imagem 138/139/140 Pormenores de objetos em vácuo
Imagem 141 Sacos de vácuo pintados

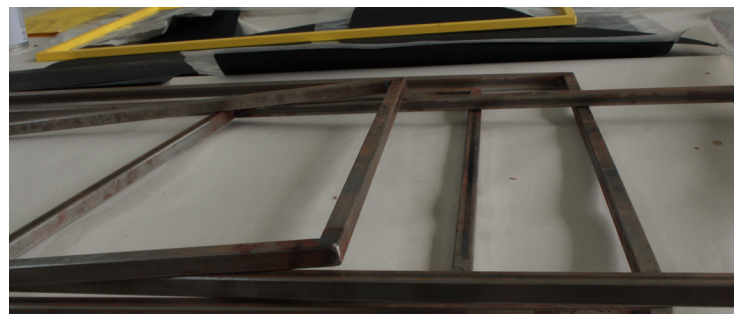
134



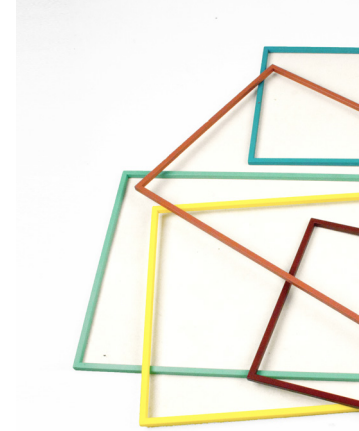
133



135



136



137
138



139
140



141

O processo dos sacos de vácuo, ao permitir o interior dos mesmos ficar em vácuo, existe a cristalização da memória do passado para o futuro. Não existe qualquer interação e transformação nos objetos que estão dentro do saco em vácuo, cristalizados, intocáveis. Tal como no caso dos produtos alimentares que não se alteram quando estão em vácuo.

Estes sacos funcionam como qualquer saco de vácuo utilizado para guardar edredons ou almofadas. O contexto de uso deste projeto é que estes sejam sacos rapidamente utilizáveis onde o ar é retirado do interior dos mesmos em alguns segundos. A composição das cores e os objetos inseridos em cada vácuo permitem criar universos de relação, também estes possíveis de serem associados às recordações inseridas no interior dos mesmos. Por exemplo, a utilização de cores mais pastel para colocar objetos de infância, e as cores mais escuras ou “sérias” para assuntos mais sérios como recordações de *Erasmus* ou de um evento, ou viagem.

Os sacos de vácuo têm um frame de metal e este permite que sejam colocados na parede apenas com imanes. Os imanes presos na parede e os sacos “coloados” nos imanes a partir do metal de frame. Esta opção de uso foi tomada para que as Molduras Cristalizadas pudessem ser trocadas e substituídas facilmente sem alterar o suporte que os fixa (imã).

O projeto Moldura Cristalizada projeta a memória nos objetos que são cristalizados nestes sacos transparentes mas que mantém os objetos organizados e dispostos de maneira a estarem visíveis mas ao mesmo tempo numa posição de imóveis. Uma ironia criada às memórias que estão geralmente em estantes, ou guardadas em prateleiras mas que também estão cristalizadas ainda que não seja consciente.

Imagem 142 Pormenor de saco de vácuo amarelo



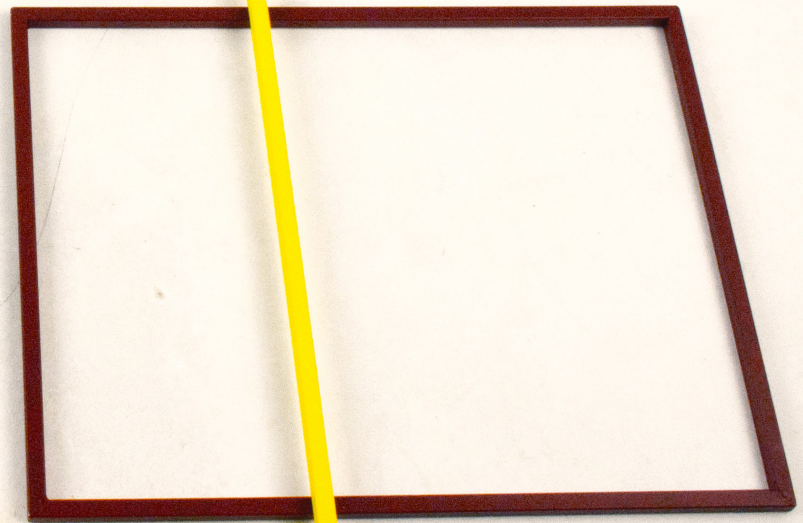
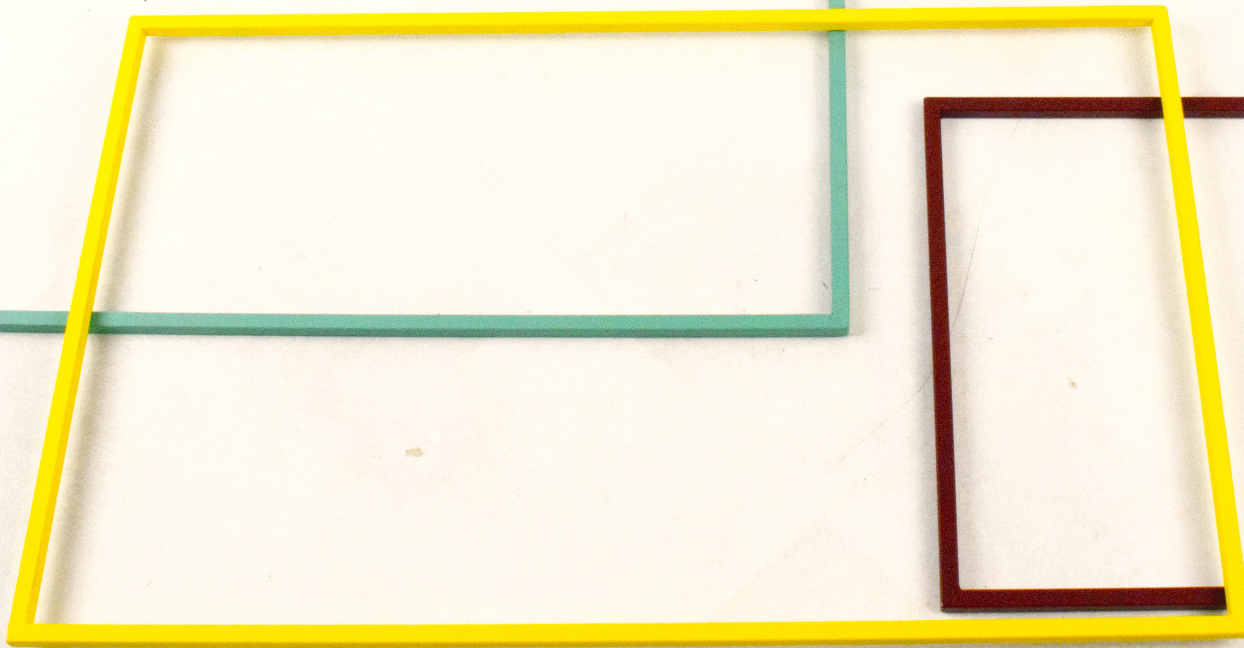
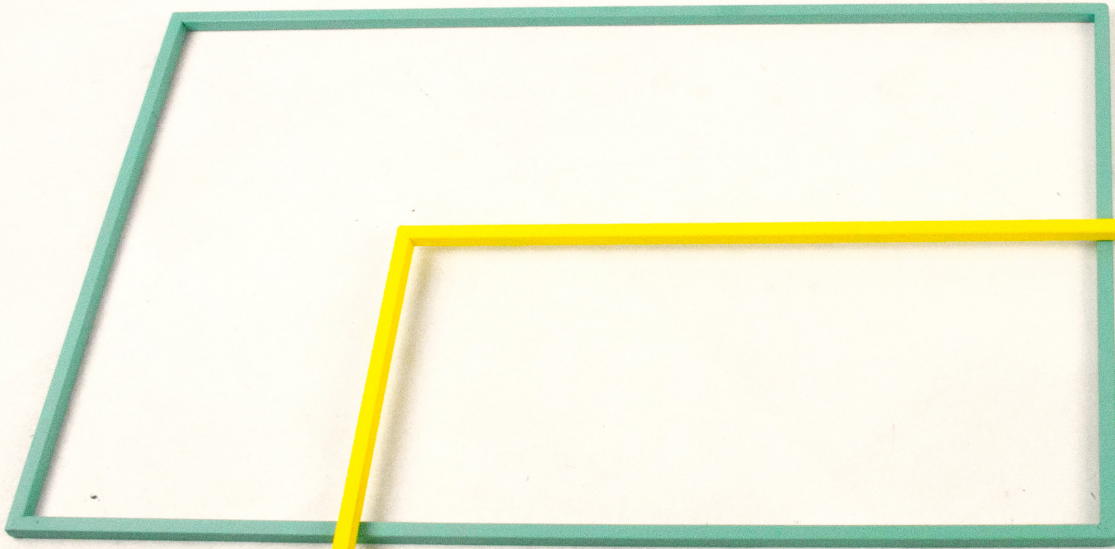
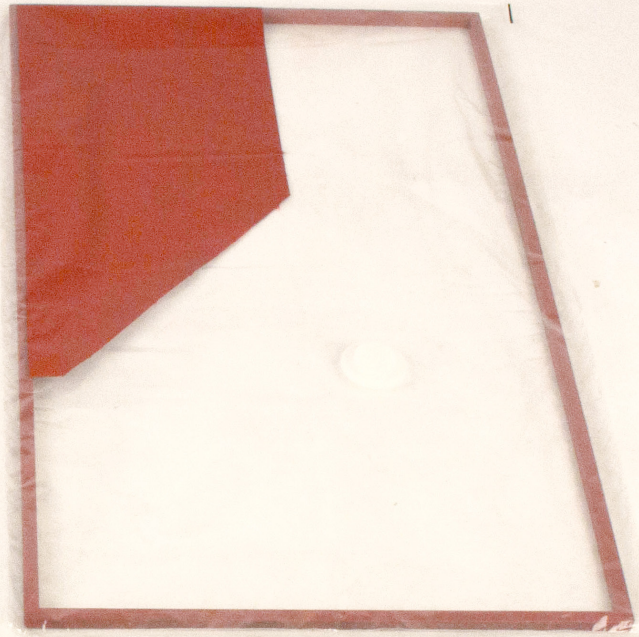
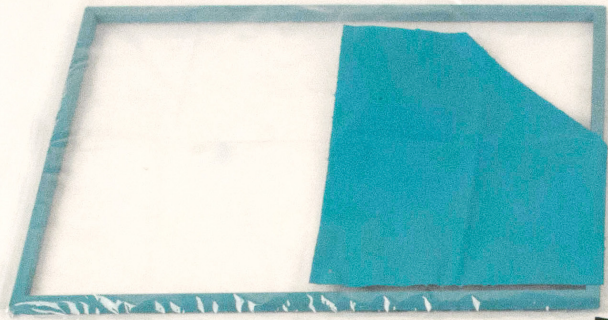


Imagem 144 Sequência I do processo de uso da Moldura Cristalizada

218

219

Imagem 145 Sequência II do processo de uso da Moldura Cristalizada

Desdobrável

Desdobrável





Imagem 146 Pormenor da Moldura
Cristalizada (segura com um iman)
Imagem 147 Moldura Cristalizada em
contexto de utilização (quarto de criança)



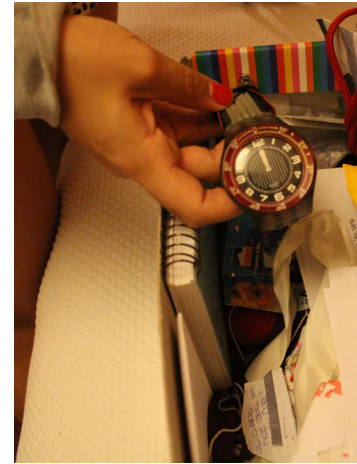
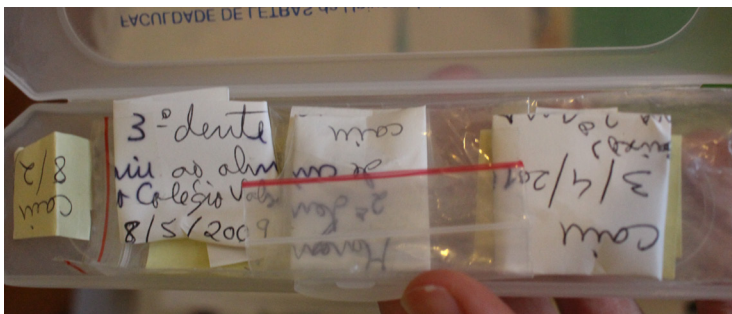
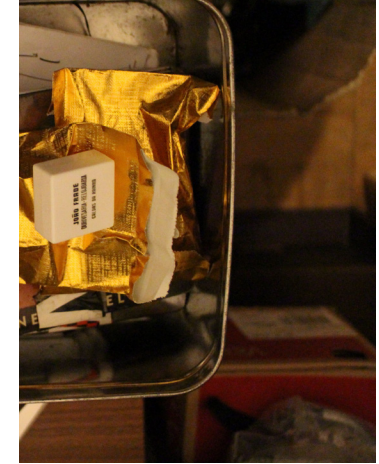
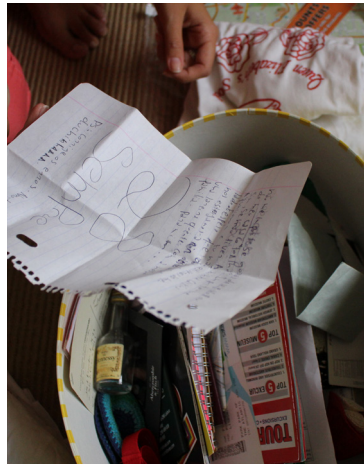


CAIXA SEGREDO

O conteúdo e a forma são motores da identidade. O que guardo agora, o que guardo antes, o que escondo, o que guardo escondido. As caixas segredo.

Foi feita uma pesquisa com a ida a casa de várias pessoas pedir para ver as caixas que continham os objetos segredo. O objetivo era apenas ver o que tinham estas caixas e como eram as caixas. É habitual todos termos caixas segredo, ou caixas antigas arrumadas com coisas de quando éramos mais novos, ou secretas, que já não queremos que estejam expostas mas que também não queremos deitar fora. Estas caixas geralmente são grandes ou pequenas, coloridas ou não, e o que verdadeiramente importa não é a caixa em si mas sim o conteúdo da mesma.

E de facto foi verdade que todas estas pessoas tinham essa tal caixa, mais ou menos cheia, maior ou menor. O pedido para fazerem a revisita das caixas resultou num grande espanto e as pessoas expressaram reações de alegria ou outros sentimentos ao abrirem as caixas. São caixas que só são visitadas muito de vez em quando, mas que têm o mais profundo e secreto de nós. Segredos, coisas antigas ou coisas que já não queremos lembrar mas fizeram parte da nossa história. Tinham ali a maior concentração de coisas que eram realmente a sua identidade: cartas, coisas oferecidas e coisas bastante pessoais.



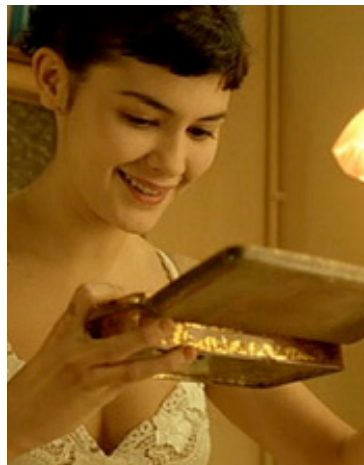
A minha tia dizia: ***ah essas caixas eu só vou ver quando estou nostálgica ou triste, têm cartas e coisas dos meus ex-namorados, coisas de capítuos do passado que não quero estar sempre a rever.***



159



160



161



162

Por exemplo temos o caso de Amélie Poulain que descobre por acaso uma caixa dentro da parede da sua casa de banho, e fica a pensar e a refletir de quem será essa caixa. Deita-se na cama a pensar que terá de devolver aquela relíquia de alguma maneira ao dono. Estas caixas são exemplos de coisas preciosas, delicadas e que não são para ser vistas por qualquer um ou encontradas dispersas ou por aí. “São relíquias”. Esta caixa, em particular, que Amélie encontrou tinha uma bicicleta de brincar e coisas antigas de infância.

Este projeto seguiu este pensamento e o uso da cerâmica como material escolhido, permitiu expôr esta delicadeza que existe no interior destas mesmas caixas. É compeensível que uma caixa de cerâmica não venha substituir as nossas habituais caixas de segredos e caixas onde guardamos coisas que temos vindo a acumular ou guardar por alguma razão. As nossas relíquias, mas esta também apresenta outra característica especial.

Estas caixas de cerâmica têm um vidro numa das faces, o que representa uma contraposição às habituais caixas de segredo todas fechadas, onde nada é visível. Mas para contrariar esse efeito do vidro e proporcionar a “descoberta”, cada caixa destas terá um elemento, elemento para “esconder”, delicado ou dinâmico, com um material no seu interior, texturado ou de cor, tal como o algodão, feijão, grão, ou materiais que possam cobrir as relíquias de objetos e lembranças pessoais do interior das mesmas..

Imagem 163/164/165/166 Processo de construção do projeto Caixa Segredo, Processo de lastra
Imagem 167 Peças prontas para irem ao forno
Imagem 168 Peça redonda pequena a ser acabada
Imagem 169 Peças secas, a redonda pequena, a alta e a retangular
Imagem 170 Peças a secar





Estas caixas foram pensadas a partir do tal conceito “segredo” e que a experiência de esconder os objetos ou enterrá-los (no caso que a terra fosse também sinónimo de enterrar o passado). O conteúdo das caixas automaticamente também é experimentado pelo utilizador e vivido como uma experiência ou sensação diferente no que diz respeito ao guardar dos nossos objetos secretos.

A experiência tátil e a simbologia que cada material carrega, a leveza do algodão ou a textura das sementes ou missangas, é também ela bastante importante para a relação entre os objetos que estão a ser guardados e o que esconde. Esta relação provoca também ela uma sensação que é obtida quando mergulhamos as nossas mãos dentro de cada caixa, e interagimos com o material para encontrar os objetos escondidos e guardados anteriormente.

234



172

Imagem 171/172/173 Projeto Caixa Segredo



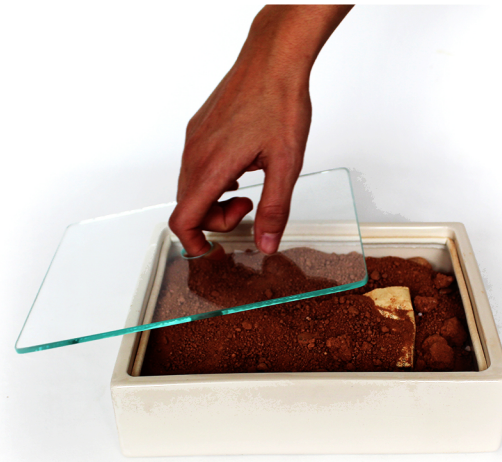
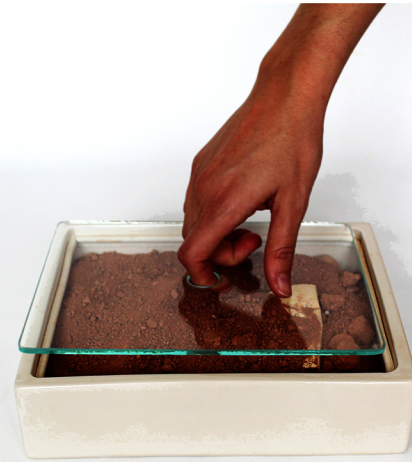
171



173

Desdobrável







COISAS DE_

Experiência - performance - corpo - memória coletiva

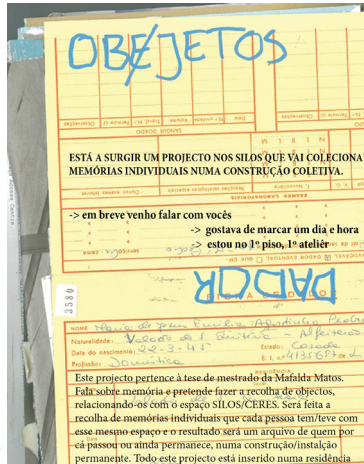
Este projeto foi pensado para dar um salto da individualidade para algo coletivo. Todos os projetos anteriormente descritos permitiam criar uma relação de um modo individual com um objeto de memória, com memórias individuais.

Foi lançada a proposta de trabalho ao responsável dos Silos Contentor Criativo, Nicola Henriques, para a realização de um projeto de coleção-arquivo e registo de memórias conjuntas, no espaço Silos, inserido na fábrica CERES.

Este projeto pretende reunir objetos de memória individual, das pessoas que trabalham ou que têm ou já tiveram alguma ligação ao espaço Silos/Ceres, para a construção de um objeto/instalação - arquivo permanente, uma memória coletiva. O projeto teve 3 fases, a fase da **recolha dos objetos/entrevistas, a interação das pessoas com os objetos já recolhidos** (com os objetos de outras pessoas também) e a colocação destes mesmos objetos em blocos de betão para a construção de um arquivo.

Este projeto “Coisas_de” foi desenvolvido durante 2 meses com o início no dia 11 de Maio de 2017 nos Silos Contentor Criativo no âmbito de um projeto residência artística com os S.C.C, num atelier de trabalho no primeiro piso à esquerda.

Imagem 177 Primeiro flyer de divulgação do projeto Coisas de_ **Imagem 178/179** Fachada do edifício da fábrica CERES **Imagem 180** Entrevista ao Samuel Reis



177



178



179



1780

A primeira fase consistiu na recolha de objetos. Através de entrevistas foi pedido a cada utilizador do espaço Silos que “doasse” um objeto que fosse referência e simbolizasse a sua relação com o espaço Silos ou a relação com o seu atelier, ou com o seu trabalho nesse mesmo espaço. Um objeto que traduzisse essa relação, e que passasse a objeto de memória. Muitas vezes as entrevistas levavam a que as pessoas considerassem ou olhassem os objetos de maneira diferente, até assumirem que estes passariam a ser objetos de memória. Essa tal memória que representava a sua relação com aquele espaço, um objeto que passaria a ser motor de memória, representativo dessa estadia e de cada identidade individualmente.

As entrevistas eram então uma conversa com as pessoas e o primeiro passo foi fazer uma base de dados (no Excel) com quase todas as pessoas que tinham estado num atelier/estúdio nos Silos e com as que ainda estavam presentemente - cerca de 100 pessoas.

Essas pessoas foram contactadas via email (para as que já não estavam presentemente nos Silos nas Caldas, via entrevista (a tal conversa) ou conversa de corredor.

Antes da realização das entrevistas (**imagem 179**), entrevista com o Samuel Reis), foi necessário a preparação de um discurso e algumas perguntas para explicar este projeto às pessoas, para que estas pudessem entrar neste “universo” e no tema. Algumas perguntas para a conversa/entrevista foram as seguintes:

- Há quanto tempo ou durante quanto tempo estiveste nos silos?
- Quando vieste para este atelier estava vazio? Foste tu que o escolheste? Guardaste alguma coisa que estava aqui?
- Que recordações tens deste lugar? Ou qual é a maior recordação deste sítio desde que aqui chegaste? Algum episódio etc, etc.
- Se tivesses que me dar um objeto que esteja neste teu atelier que represente a tua estadia aqui e a tua relação com o espaço, qual darias?

Estas conversas foram registadas em formato áudio (apenas som), vídeo e som, ou nada (quando a conversa era no corredor). Para que fosse melhor entendido no fim destas conversas era

dada uma sugestão de objetos que me poderiam dar tais: como parte de um projeto que correu mal, alguma coisa que levassem sempre para os Silos ou que fizesse parte da sua rotina, um objeto antigo, uma ferramenta, matéria prima com que trabalhassem, algo que gostassem muito, etc, etc.

Depois de recolhidos os objetos foram colocados em sacos de plástico sob vácuo e devidamente identificados - Nome, e data do dia da recolha do objeto - num papel amarelo (antigos papeis de registo de saída das sacas de farinha, utilizados na fábrica CERES aquando do seu funcionamento).

A recolha durou cerca de duas semanas, apesar de ir sempre recebendo objetos de pessoas que tomavam conhecimento do projeto e também queriam fazer parte deste arquivo coletivo de memórias individuais. Os objetos ficaram embalados e registados tal como é habitual nas amostras recolhidas por detetives, prontas a irem para “análise”.

No fim dessas semanas realizou-se o primeiro momento de exposição (podendo chamar de análise, ou relação com os objetos), a fase intermédia deste projeto. O momento onde foram expostos todos estes objetos recolhidos (dentro dos sacos) para que pudessem ser observados. O objetivo desta exposição foi de permitir que as pessoas entrassem em relação com estes objetos, e pudessem associar a quem pertencem ou até de criar uma relação com esta memória cristalizada, esta memória individual recolhida do ambiente individual de cada um. Os objetos recolhidos foram associados ao nome e data dando origem a um novo significado e *layer* sobre os tais objetos que já eram objetos de memória para os próprios donos. Foi interessante registar este encontro e (re)encontro de cada pessoa com o respetivo objeto e com os outros, que permitiu estabelecer uma relação. (imagem 180)

Em simultâneo estavam a ser registadas as interações e reações das pessoas aos objetos. Estas podiam tocar, observar e ter um momento de relação com estes objetos, sabendo que eram de outras pessoas. Nessa sala de exposição, para além dos objetos expostos podiam ouvir-se as gravações de voz das entrevistas

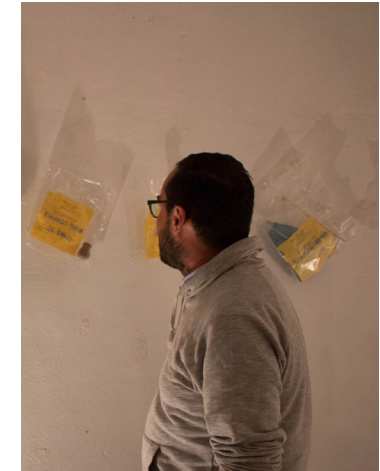
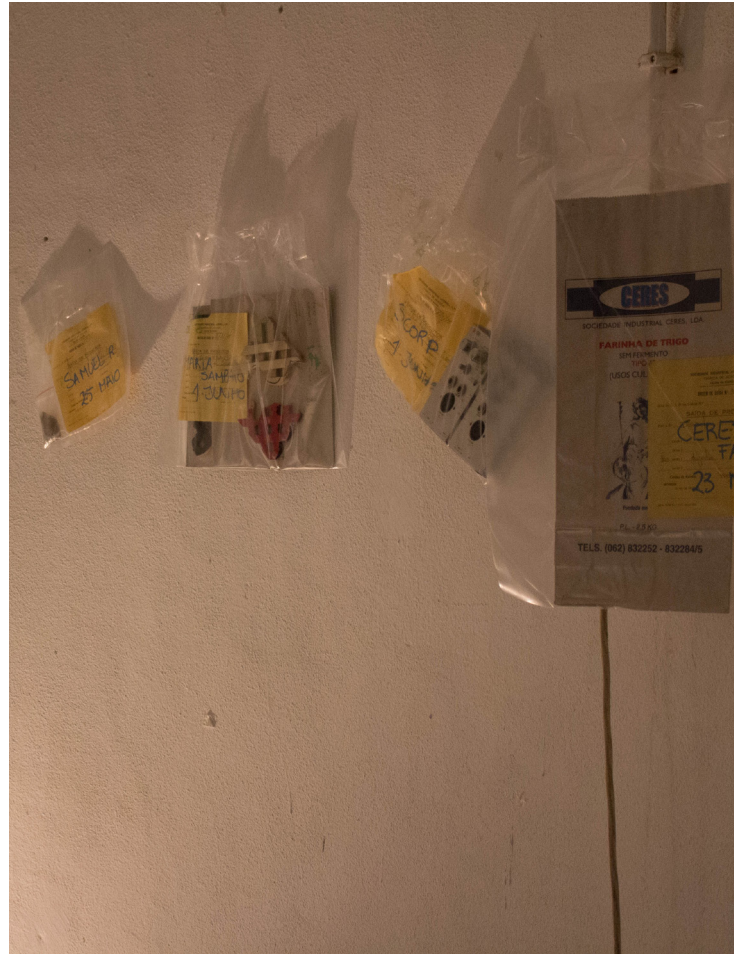
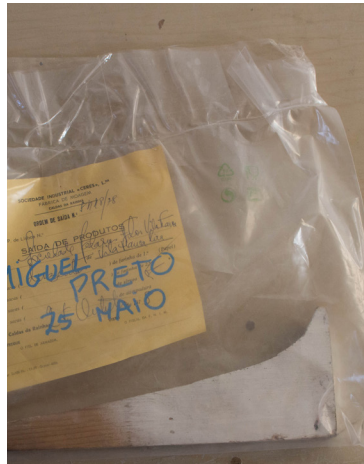


Imagem 181 Objetos recolhidos em cima da mesa do Atelier

Imagem 182/183/184/185/186/
187/188/189/190 Fotografias da
exposição de dia 1 de junho: "O meio
projeto", onde foram mostrados os
objetos recolhidos das pessoas dos
silos

246

247



objecto - pessoa - colectivo -
- espaço - memória - objecto

Coisas de memória é uma
relação entre espaços,
pessoas e objectos dos Silos.

Recolhi coisas de pessoas
que estão ou estiveram
com atelier neste espaço.
Representam momentos,
memórias e identidades.

Hoje quero registar a
relação entre as pessoas e
os objectos, criando uma
obreposição de camadas de

COISAS DE
SAÍDA DE PRODUTOS
Para o Sr. Luís
Caldas da Rainha, de 1 de Junho
ENTREGUE O FISCAL DE P. N. 1. H.

OBJETOS
SAÍDA DE PRODUTOS
Para o Sr. Luís
Caldas da Rainha, de 1 de Junho
ENTREGUE O FISCAL DE P. N. 1. H.

1 JUNHO
22h - 24h.



Imagem 191 Cofragem cheia com cimento e um objeto (peça de madeira)

Imagem 192 Objetos ainda nos sacos de recolha e cofragens

Imagem 193 Cofragem cheia com cimento e um objeto (caixa)

Imagem 194 Cofragens vazias



191



193



192



194

a serem reproduzidas, o que permitia que as pessoas também pudessem relacionar o que iam ouvindo com o que estavam a ver.

Depois desta exposição os objetos foram retirados dos sacos à medida que iam sendo colocados em blocos de betão. Foram realizadas várias experiências para determinar o melhor modo de fazer o cimento, e também para conseguir o melhor modo para juntar cada objeto recolhido ao respetivo bloco.

Inicialmente foram usadas umas caixas/estruturas de madeira já feitas para experimentar encher de cimento. E passei de areia grossa para a fina. E depois de vários testes a receita utilizada foi:

- 2 copos de areia fina da duna
- 1 copo (o mesmo da areia) de cimento
- água (a olho)

Decidi fazer o cimento, tal como fazia o meu avô, apenas com uma pá de pedreiro para mexer e um pequeno “vulcão” de cimento com areia (as medidas certas) no centro onde ia colocando a água e misturando apenas com a pá num piso acimentado também.

Os resultados começaram a aparecer e depois dos tais testes, os blocos de cimento já pareciam bastante regulares. Tinha 7 cofrages 2 médias com as medidas 30,5 x 23,25 cm, 3 pequenas 15 x 23,25 cm, 1 grande 46,5 x 30,5 cm, e 1 comprida 46,5 x 15 cm, todas com 5,5 cm de altura. Enchi cerca de 6 séries de 7 cofragens mais uma ou outra *cofrage* em separado e no total obtive 43 peças de cimento e apenas uma ganhou fenda. e rachou.

Os objetos eram mergulhados no cimento ao centro do bloco e o tamanho da cofragem era escolhido consoante o tamanho do objeto. Este processo de “acimentar” os objetos, realizado na rua no exterior dos Silos e numa zona junto à passagem da entrada, permitiu que este processo fosse também acompanhado por quem passava e inclusive por muitos que passavam para ir para os seus ateliers ou seja, os “donos” dos objetos que eu estava a “acimentar”.

Imagem 196 Proposta de estrutura para o arquivo final (base madeira, com 10 peças de cimento)

Imagem 197 Segunda exposição, blocos empilhados (no exterior)

Imagem 198 Propostas digitais, da composição visual final do arquivo

Imagem 199 Segunda exposição, peças empilhadas e visitantes



196



197



198



199

Os 42 blocos assim obtidos foram lixados e ficaram prontos para a realização do arquivo permanente nos Silos C.C. Foi então realizado um segundo momento de exposição. Uma segunda exposição na qual os mesmos objetos já foram apresentados num pré arquivo: os 42 blocos de cimento com os objetos, todos juntos. O conjunto destas peças individuais formou um arquivo coletivo. Cada objeto “doado” já estava definitivamente arquivado. O cimento foi usado como material precisamente para que este pudesse simbolizar algo imutável e permanente. O cimento é um material “duro” inquebrável e permitiu que os objetos fossem colocados e mergulhados no cimento, que depois de seco tornou impossível que os objetos pudessem ser retirados.

A segunda exposição ou segundo momento, também permitiu o relacionamento das pessoas com os objetos. Sendo este projeto um projeto em evolução, o facto de agora as pessoas verem os mesmos objetos já imutáveis e fixos, e com um aspeto sólido, também modificaria a relação com os mesmos. Foi mostrado o local de trabalho, sendo esta exposição quase um abrir de portas do meu atelier e do espaço exterior onde acimentei as 42 peças.

Foram empilhados os 42 blocos em diagonal no espaço exterior junto ao edifício da CERES e foi também apresentada uma proposta de arquivo, em madeira, um objeto que poderia ser uma possível estrutura para fixar na parede este enorme arquivo de 42 blocos.

objeto – pessoa – coletivo – espaço – memória –

(...) uma vez retirados da circulação cotidiana, vêm a ser, no contexto das modernas sociedades ocidentais, classificados como “património cultural”. (Horta, 2005)

Coisas de_ memória é por isso uma relação entre espaços, pessoas e objetos dos Silos.

Imagem 200 Bloco cimento a ser furado

Imagem 201 4 Propostas digitais da composição visual do arquivo

Imagem 202 Parede final do arquivo a ser construída

Imagem 203 Parede final a ser construída

254

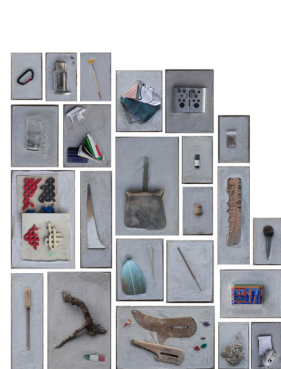
255



200



202



203

Foram feitas várias propostas da possível disposição do arquivo em formato digital como representado na *imagem 200*. (*mais imagens das composições no capítulo Anexos*) Os ensaios do mapping dos blocos de cimento foram essenciais para que a composição final do arquivo funcionasse também como registo visual. Esta composição viria agora a ser um atlas na parede dos Silos C.C.

A parede final foi construída numa das Salas do rés do chão do espaço C.C e cada bloco foi segurado com dois parafusos e duas buchas na parede e encaixada nos dois furos feitos no bloco de cimento. Ou seja, permite que a colocação dos blocos seja feita apenas por encaixe, permitindo ainda a alteração deste *mapping* visual e a disposição dos mesmos se necessário.

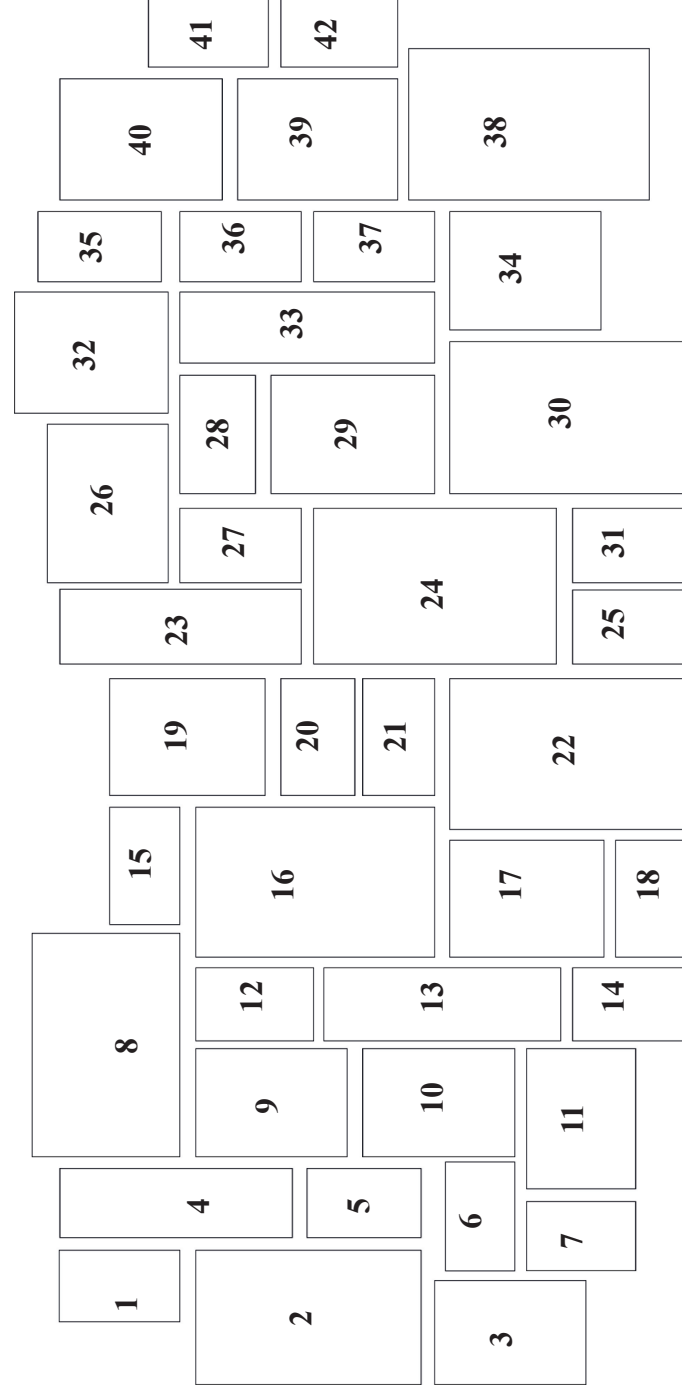
Os objetos ficaram definitivamente expostos num ambiente necessário ao estímulo e interação com esse novo universo. Falamos em relação, relação entre objeto, pessoa e coletivo (de pessoas, espaço, memória e objeto). A criação desta parede teve como principal objetivo, a aproximação das pessoas a outros objetos e será criado um espaço para novas relações, para a criação de memória. O espaço envolveu os objetos e de futuro poderá sempre envolver as pessoas com os objetos de memória. O Arquivo permanente nos Silos C.C com os objetos que podem ser reconhecidos, tocados, experimentados e vividos no que diz respeito a relações e experiências criadas em redor da parede.

201 Mark Johnson afirma *"The body in the mind, the bodily basis of meaning, imagination and the reason"* onde sustentou a ideia de que a *significação compreende os esquemas de experiência corporal e das estruturas pré-concebidas da nossa sensibilidade, nosso modo de percepção, nossa maneira de orientar e de interagir com outros objectos, eventos ou pessoas.*

(citado em Greiner, 2005)

Folha de Sala

1. D. Ângela (Primeiro Frasco Ceres)
2. Nelson (Caixa de ovos do estúdio de música + 2 palhetas)
3. D. Aline (Prato)
4. Miguel Preto (Pau para mexer a fogueira)
5. Diogo (primeiro microfone strongold)
6. Mariana (caneta que compra sempre igual)
7. Rodrigo Sampaio (anilha de bicicleta)
8. Elísio (pedaço de árvore e peça encontrada no local do estúdio)
9. XIU (Pedaço de tecido igual ao teto do atelier)
10. Filipe (Parte de um projeto que não correu bem)
11. Splinter (Agrafador que usava nos Silos)
12. Gil (objeto de desporto da empresa de desporto que tem)
13. Ricardo (Baquetas de ensaio)
14. Bruno Carapinha (experiência peça nos côcos)
15. Etoc (ferramenta partida que usou para construir a primeira cadeira)
16. Pão da Rainha (Pá antiga para o fabrico de pão)
17. Samuel (bocado de material mais usado de trabalho)
18. Janna (Pincel que não utilizou para pintar na sua residência)
19. Vinil.Ink (objetos essenciais à colagem do vinil)
20. Nicola (prego)
21. Rui (óculos de trabalho)
22. Mariana (objetos e parte de maquete de trabalho)
23. Luis Dinis (primeira ferramenta que deu o avô, primeira peça da parede)
24. Jorge Carreira (primeiras das peças soldadas nos silos)
25. Eneida (Tecido característico africano)
26. André Meca (Caixa de bolachas de São Francisco)
27. Francisco (ovo, a peça identidade do chico)
28. Ruben (Rato e caderno utilizado nos silos)
29. Alexandrine (Bordado aos 16 anos)
30. Frizer (Peça experiência)
31. Eduardo (pegas desenvolvidas para umpincel)
32. Sandra Roda (parte do mundo, dos preferidos de Sandra)
33. Diogo (pedaço e resto de material madeira)
34. Davide (Café, companheiro)
35. Tocha (Impada, das ideias)
36. Joana (óleo essencial)
37. Maria (Postal para uma edição)
38. Hugo (ferramentas trabalho)
39. Nadine (objeto memória, artístico)
40. Scorp (mesa de mistura)
41. Samuel (camarões presos)
42. Adam (pinceis usados na residência artística)



conclusão

Este é o momento da chegada ao fim de uma tese, de um período de vida e de uma etapa, onde é apresentada a investigação de alguém que tinha a curiosidade de saber mais, de perceber a ligação entre pessoas e objetos, passando pela casa da partida, (ou da chegada) - a memória.

O objetivo principal deste projeto tese foi aprofundar o tema da memória, conhecer mais sobre este conceito e este universo de nos tornarmos conscientes desta ligação que une pessoas a objetos, com base em teorias da relação emocional com os mesmos.

Foi desenvolvido trabalho de investigação sobre a memória e sobre a relação da memória com os objetos, e de como tomar consciência e percepção do que é encontrar a memória nos objetos, ou seja, encontrar histórias, pessoas, momentos, sítios quando nos relacionamos com estes mesmos.

O estudo desta ligação entre pessoas e objetos passou pelo entendimento de teorias sobre a relação emocional inconsciente criada com os mesmos, que permitem entender porque guardamos e colecionamos, podendo estas teorias suportar a ideia de que estes objetos guardados e pessoais são portadores de memória.

O trabalho desenvolvido permitiu a passagem de uma tomada de consciência, no que diz respeito aos objetos como portadores de memória, quer a um nível individual quer a um nível mais coletivo. Os casos de estudo apresentados foram motor de arranque para o entendimento do que seria possível e necessário projetar. Foram vias diferentes que incluíram a análise teórica referida e também uma investigação do tipo etnográfico, e que permitiram desenvolver projetos que partem de objetos e pessoas para obter produtos de utilização e estímulo à percepção da relação objeto - memória.

Na metodologia etnográfica seguida para o estudo do processo de aproximação e reencontro das pessoas com os seus objetos pessoais foram definida três categorias de objetos:

(a) objetos segredo guardados (escondidos); (b) objetos de uso diário (favoritos ou não); e (c) objetos que estão na estante/prateleira (expostos).

Os casos de estudo também mostraram que os objetos são portadores de memória e mesmo quando por motivos de demência (no caso de estudo “O registo de uma avó”) já não existe na memória uma história ligada ao objeto, ele pode ainda existir na memória como objeto conhecido e desejado que faz parte do quotidiano e que teve alguma história ou ligação ao passado. A pessoa pode conhecer o objeto porque ele esteve sempre lá durante vários anos mas a sua história já não existe apesar do objeto continuar lá.

Outro caso de estudo já bem diferente foi a criação de um desdobrável, objeto de coleção de imagens numa linha de imagens numa linha cronológica que foi sendo feito de um modo inconsciente, que começam a ser um objeto com o qual crei uma relação real da experiência do visual e do significado de objeto na memória.

Este objeto Atlas representa um dos campos mais importantes da relação com a memória que é a memória visual criada de forma inconsciente em imagens que são o espelho visual de cada momento real do processo desta dissertação que representam a memória de uma tese, memória de um processo e memória de sentimentos.

A estrutura utilizada neste Atlas representa um processo de criação de novas camadas de memória *layers* sobrepostas às que existiam anteriormente.

Os projetos desenvolvidos no âmbito desta tese, não pretendem apresentar a solução única para a questão da ativação da memória a partir da nossa relação com os objetos e muitas vezes com o meio ambiente, mas sim apresentar propostas que foram exploradas a partir do uso de diferentes materiais e implementadas na forma de abordagens inovadoras ou soluções criativas. Foram exploradas ideias de contacto entre pessoas e objetos pessoais (projeto Moldura Seleção, Moldura

Cristalizada, Caixa Segredo) ou objetos de outros num coletivo (projeto Coisas de_) através de objetos estímulo.

Este projeto Coisas de_ apresenta uma perspectiva coletiva da memória propondo a outras pessoas a possibilidade de olharem objetos de memória de outras. Através dessa peça as pessoas podem relacionar-se com os objetos que têm uma relação de memória com uma pessoa que lhes é desconhecida/ou conhecida (arquivo coletivo de objetos nos Silos C.C). Há criação de pontes para o futuro, o futuro de observação de relações com os objetos potenciadores de consciência. Consciência essa que os transporta para o universo dos objetos de memória.

Este tese só é possível ser entendida através de uma perspectiva do entendimento teórico e que este seja transportado para o conceito e a consequência no que diz respeito ao entendimento dos projetos. A existência de relações entre as referências e o trabalho apresentado é grande, referências teóricas maioritariamente. Deve-se portanto considerar o estudo da memória, em relação aos nossos objetos, uma memória a partir de um lado narrativo.



bibliografia

teses

Bettencourt, C. (2016). Diálogos. (Tese Mestrado de Artes Plásticas), ESAD, Caldas da Rainha

filmes/documentários

Danitz, B. & Fein, J. (2008). *Objects and Memory*; Documentary Film

Jeunet, J-P. (2001). Le fabuleux Destin d'Amélie Poulain

268

269

livros/artigos

Barthes, R. (2001). A Aventura Semiológica (Laranjeira, M., trad.) São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1985).

Bocchi, J.C., Viana, M.B. (2012) Freud, As Neurociências e uma teoria da memória, *Psicologia USP, São Paulo*, 23(3), 481-502

Benjamin, W. (2006). Passagens. Belo Horizonte . UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Liv. Martins Fontes Editora.

Buchloh, B. (2009) Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico, In *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19.

Csikszentmihalyi, M. & Rochberg-Halton, E., (1999). *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. 7ª edição, Cambridge University Press. (Obra original publicada em 1981).

Damásio, A. (2000). *O Mistério da Consciência - Do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Editora Schwarcz, Lda.

Damásio, A. (2009). *Em busca de Espinosa: Prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Editora Schwarcz, Lda

Damásio, A. (2011). *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Damásio, A. (2013). *O Sentimento de Si- Corpo, Emoção e Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Deleuze, G. (1968). *Espinosa e o Problema Da Expressão*. Brasil: Editora 34

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 – The time-image*. University of Minnesota Press

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Ed. de Minuit

Didi-Huberman, G. (2004). *Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)*. In Michaud, P. A. (Ed.) *Aby Warburg and the Image of Motion*. New York: Zone Books

Dos Santos, M. S. (2009). O PESADELO DA AMNÉSIA COLETIVA: UM ESTUDO SOBRE OS CONCEITOS DE MEMÓRIA, TRADIÇÃO E TRAÇOS DO PASSADO. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], 19(19). Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/370> . Acesso em: 24 julho 2017.

Edwards, E. (2015). *Anthropology and Photography: A long history of knowledge and effect*. *Photographies*, 8(3) 235-252.

Edelman, G. (2000). *A universe of consciousness, how matter becomes imagination*. New York : Basic Books.

Gomes da Silva, S. (2011). Oliver Sacks e a “neurofenomenologia do self”, *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*, 14(3)

Gonçalves, J. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro

Greiner, C. (2005). *O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo : ANNABLUME ed.

Guénon, R. (1989). *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa: Ed. D. Quixote

Horta, M.L.P., Priore, M.D. (2005). *A Memória – A memória, o que é, como funciona?* In *Memória, património e identidade*, Boletim 04, Brasil: Ministério da Educação

Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, media*. Rio de Janeiro: Aeroplano

Kandel, E.R. (1999, April). *Biology and the Future of Psychoanalysis: A New Intellectual Framework for Psychiatry Revisited*. *The American Journal of Psychiatry*, 156 (4), 505-524

Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Krieger, D. (1979). *The Therapeutic Touch: How to use your hands to help to Heal*. Simon & Schuster

Lury, C. (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. New York : Routledge

Medeiros, M. (1998). *Ernesto de Sousa e a transicionalidade da Fotografia*. In “*Revolution My Body*”, ed. Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 144 - 148. Lisboa: Centro de Arte Moderna/FCG.

Mendes, A., Dias, I.M., Justo, J.M., Hanenberg, P. (2012). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? - Estudos sobre Aby M. Warburg*. *Estudos de Comunicação e Cultura*

Miller, D. (2001). *Home Possessions – Material Culture behind Closed Doors*. Oxford: Berg

Norman, D. (2004). *Emotional Design- Why we love or hate everyday things*. New York : Basic Books

Padilha, M., Cruz, A., Pinto, V., Queirós, P., Henriques, P., Alves, C., Sousa, R. (2001). *Enfermagem em Neurologia*. Formasau.

Poulichet, S. (1990). Lufada de Memória, In O Corpo, o Nome, a Escrita. Revista de Comunicação e Linguagens. 10/11, 87-92.

Rosenfield, I. (1994). A invenção da memória (V. Ribeiro trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Sacks, O. (1985). O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu. São Paulo: Editora Schwarcz, Lda.

Silveira, F. & Filho, M. (2005). Por uma antropologia do objeto documental: entre a “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto. Horizontes Antropológicos, 11(23)

Scherer, J.C. (1994). The Photographic Document: Photographs as Primary data in Anthropological Enquiry. In Anthropology and Photography: 1860-1920 edited by Elizabeth Edwards. Yale University Press.

documentos eletrônicos

<http://www.303gallery.com/artists/dominique-gonzalez-foerster/biography>

<https://allfordeadtime.wordpress.com/2009/10/30/deleuze-and-the-crystal-image/>

<http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/>

<https://www.aliveinside.org/>

http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao07_marcos_fioravante.html

<http://beautifuldecay.com/2013/09/06/iain-baxter-reimagines-1966-bagged-place-installation-key-rebecca/>

<http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/>

<http://cargocollective.com/charlineronzonjaricot/Evanescence>

<http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/55966919128/sophie-calle-les-dormeurs-the-sleepers>

http://ccca.concordia.ca/resources/searches/event_detail.html?language-Pref=en&v

<https://www.dezeen.com/2016/11/04/tools-for-therapy-nicolette-bodewes-tactile-object-psychotherapy-dutch-design-week-2016/>

<http://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/en/mostra/batia-suter/>

<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mem%C3%B3ria>

<https://www.maat.pt/pt/exposicoes/dominique-gonzalez-foerster-pynchon-park>

<https://madebymany.com/stories/objectified-giving-objects-memories>

<https://makingarthappen.com/2011/11/14/christian-boltanski-les-archives-du-coeur/>

<https://neoplasiabeneigna.wordpress.com/tag/teoria-da-selecao-de-grupos-neuronais/>

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/eip/v5n1/a08.pdf>

274

275

http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

<https://pt.linkedin.com/pulse/hipocampo-onde-mo-ra-mem%C3%B3ria-douglas-dantas-muniz>

http://www.ravenrow.org/exhibition/ian_baxter__adam_chodzko__/

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle>

<https://zap.aeiou.pt/alzheimer-nao-afeta-memoria-musical-73505k=8642>



índice de imagens

Imagem 1

Rascunho/desenho retirado do caderno de trabalho
Fotografia da autora, 2016

Imagem 2

Rascunho/desenho retirado do caderno de trabalho
Fotografia da autora, 2016

Imagem 3

Capa do DVD do Documentário Objects and Memory
<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41BpPjIE%2B2L.jpg>

Imagem 4

Imagem de um senhor com um objeto encontrado
<http://www.objectsandmemory.org/purchase.html>

Imagem 5

Bandeira dos Estados Unidos da América, encontrada
<http://www.gpb.org/objects>

Imagem 6

An Impossible Tea Pot
Norman, D. (2004). Emotional Design - Why we love or hate everyday things.
New York : Basic Books

Imagem 7

Michael Grave's Nanna Tea Pot
Norman, D. (2004). Emotional Design - Why we love or hate everyday things.
New York : Basic Books

Imagem 8

The Ronnefelt "tilting" Tea Pot
Norman, D. (2004). Emotional Design - Why we love or hate everyday things.
New York : Basic Books

Imagem 9/10/11

Projeto Évanescence, Charline Ronzon-Jaricot
<https://cargocollective.com/charlineronzonjaricot/Evanescence>

Imagem 12/13/14

Projeto Interior Architecture, Alicia Framis
<http://aliciaframis.com/mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/>
<http://aliciaframis.com/mialias.net/wp-content/uploads/2014/08/interior-architecture-waxmodel-1.jpg>

Imagem 15/16/17

Projeto Tools for Therapy, Nicolette Bodewes
<http://nicolettebodewes.com/>

Imagem 18/19/20

Projeto Alive Inside, Dan Cohen
<http://madfilm.org/wp-content/uploads/2014/09/Alive-Inside-5.png>
https://i.ytimg.com/vi/4Zo_JQZo3Y0/maxresdefault.jpg
<https://assets.mubi.com/images/film/112957/image-w1280.jpg?1445945122>
<http://nicolettebodewes.com/>

Imagem 21

Quadro do livro Em busca de Espinosa, 2009
Damásio, A. (2009). Em busca de Espinosa: Prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Editora Schwarcz, Lda

Imagem 22

Pynchon Park, Dominique Gonzalez, maat, 2016/17
<http://images-cdn.impresa.pt/visao/2016-10-07-GRS-MAAT-39.JPG/original/mw-1240>

Imagem 23/24/25

Pynchon Park, Dominique Gonzalez, maat, 2016/17 (relação entre corpo - espaço - objeto)
<http://wrongwrong.net/media/ca0e2bed77bd4368ed85f03f86979ed5.jpg>
https://www.maat.pt/sites/default/files/2016-12/Dominique%20Gonzalez-Foerster%20-%20Pynchon%20Park%20-%202016_36_web.jpg

Imagem 26

Fachada do edifício da livraria Marioka Shoten, Tóquio, Japão
<http://inhabitat.com/fascinating-tokyo-bookstore-stocks-just-one-book-a-week/>

Imagem 27

Interior da livraria Marioka Shoten, Tóquio, Japão
<https://www.theguardian.com/books/2015/dec/23/japanese-bookshop-stocks-only-one-book-at-a-time>

Imagem 28/29

Livraria Marioka Shoten, Tóquio, Japão
<https://ja.takram.com/wp-content/uploads/2016/03/morioka-shoten-main-award.jpg>
<https://abunawaf.com/wp-content/uploads/2016/01/Japanese-Bookstore.jpg>

Imagem 30

Projeto Monument The Lost Glove, Ilya Kabakov, Lyon, 1996
<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>

Imagem 31

Projeto Monument The Lost Glove, Ilya Kabakov, Lyon, 1996 (a luva)
http://68.media.tumblr.com/3f55e4a646602c988aa3b76dbc65def5/tumblr_inline_ne3gnq6Ugf1snadlk.jpg

Imagem 32

Esquema/desenho da instalação The Lost Glove, Lyon, 1996
<https://fineartbiblio.com/images/medium/sgfxya7d7epbpfot/ilya-and-emilia-kabakov-monument-to-a-lost-glove.jpeg>

Imagem 33

Projeto Personne, Christian Boltanski, Exposição Monumenta 2010
http://farm5.static.flickr.com/4004/4281655358_72d149beeb_b.jpg

Imagem 34

Estante de casa da minha avó
Fotografia da autora, 2016

Imagem 35

Quadro das 10 categorias
Csikszentmihalyi, M. & Rochberg-Halton, E., (1999). The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self. 7ª edição, Cambridge University Press.
(Obra original publicada em 1981)

Imagem 36

Projeto Les Archives, Christian Boltanski, 1998
<http://www.imj.org.il/en/collections/390529>

Imagem 37

Projeto Les Archives de Coeur, Christian Boltanski
<http://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html>

Imagem 38

Projeto Autel De Lycée Chases, Christian Boltanski, 1998
<http://3.bp.blogspot.com/-aLhH7tzmzeQ/UX5hTzQ8JBI/AAAAAAAAACRY/dsNT7X2e7Fg/s1600/boltanski2.jpg>

Imagem 39

Projeto Réserve, Christian Boltanski, 2010
<http://art.moderne.utl13.fr/2015/09/cours-du-28-septembre-2015/2/>

Imagem 40

Projeto Les Archives, Christian Boltanski
<http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/>

Imagem 41/42/43/44

Projeto The Man Who Never Threw Anything Away, Ilya Kabakov, The Museum of Rubbish, 1982
<http://www.wordsinspace.net/lib-arch-data/2013-fall/?p=216>

Imagem 45

Projeto Waste Not, Song Dong, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
<https://mike-baker.net/2013/01/22/song-dong-waste-not/>
<https://mike-baker.net/2013/01/22/song-dong-waste-not/>

Imagem 46

Projeto Side-Show, Peter Blake
<https://blanchardr.wordpress.com/2011/08/15/peter-blake-a-museum-for-myself/>

Imagem 47

Exposição Magnificent Objects: The artist as a collector, Barbican Centre, Londres
<https://www.apollo-magazine.com/magnificent-obsessions-magnificent-show-artists-collections-barbican/>

Imagem 48

(Detalhe) Projeto Waste Not, Peter Blake
<https://i.pinimg.com/originals/dd/fc/d9/ddfcd9c0a4169f3b58306a225c71bd01.jpg>

Imagem 49

Projeto 175 Cookie Jars, Andy Warhol
<http://www.itsnicethat.com/articles/barbican-artist-as-collector>

Imagem 50/51/52

Projeto The Bagged Place, Ian Baxter, 1966
http://cca.concordia.ca/resources/searches/event_detail.html?language-Pref=en&vk=8642

Imagem 53/54/55/56/57/58

Projeto Rebecca's Bagged Place, Ian Baxter, 2013
<http://beautifuldecay.com/2013/09/06/ian-baxter-reimagines-1966-bagged-place-installation-key-rebecca/>

Imagem 59

Sala de Jantar, Projeto Rebecca's Bagged Place, Ian Baxter, 2013
<http://beautifuldecay.com/2013/09/06/ian-baxter-reimagines-1966-bagged-place-installation-key-rebecca/>

Imagem 60/61/62/63

Projeto The Birthday Ceremony, Sophie Calle, 1980 – 1993
<https://summerbeeeee.wordpress.com/2016/02/02/the-birthday-ceremony-sophie-calle/>
<http://www.mocp.org/exhibitions/2000/0/sophie-calle.php>

Imagem 64

Projeto Les Dormeurs, Sophie Calle, 1979
<https://www.google.pt/search?tbs=isz:l&tbn=isch&q=the+dormeurs+sophie+calle&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwiFp778oKjWAhVFPxoKHTauC-JEQvUlligA&biw=1276&bih=703&dpr=1#imgcr=u7PXQNjLFHuhQM>

Imagem 65

Projeto Les Dormeurs, Sophie Calle, 1979
<https://www.google.pt/search?tbs=isz:l&tbn=isch&q=the+dormeurs+sophie+calle&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwiFp778oKjWAhVFPxoKHTauC-JEQvUlligA&biw=1276&bih=703&dpr=1#imgcr=u7PXQNjLFHuhQM>

Imagem 66

Projeto Le Hotel, Sophie Calle
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>

Imagem 67

Projeto Les Dormeurs, Sophie Calle, 1979
<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/03/09/sophie-calle/>

Imagem 68

Projeto Le Hotel, Sophie Calle
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>

Imagem 69

Mnemosyne, Aby Warburg, Biblioteca de Hamburgo, 2000
<https://www.groene.nl/artikel/op-zoek-naar-de-ziel-van-de-westerse-cultuur>

Imagem 70

Mnemosyne, Aby Warburg, Biblioteca de Hamburgo, 2000 (atlas)
<https://www.groene.nl/artikel/op-zoek-naar-de-ziel-van-de-westerse-cultuur>

Imagem 71

Mnemosyne Atlas, Aby Warburg
<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>

Imagem 72

Atlas, Richter
http://artcontexto.com.br/artigo-edicao07_marcos_fioravante.html

Imagem 73

Mnemosyne Atlas, Aby Warburg
<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>

Imagem 74

Mnemosyne Atlas, Aby Warburg, Biblioteca de Hamburgo
<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>

Imagem 75

Batia Suter, Exposição Beyond the Dust, 2010/2011
<http://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/en/mostra/batia-suter/>

Imagem 76

A Life on the Ocean Wave, Linda Fregni, Exposição Beyond the Dust, 2010/2011
<https://www.fondation-entreprise-ricard.com/en/Expositions/view/76-Beyond-the-Dust-Artists-Documents-Today>

Imagem 77

Instalação, Batia Suter, Exposição Beyond the Dust, 2010/2011
<https://www.fondation-entreprise-ricard.com/en/Expositions/view/76-Beyond-the-Dust-Artists-Documents-Today>

Imagem 78

Printscreen da conta de Instagram @a.mafaldamatos
 Fotografia da autora

Imagem 79/80

Printscreen, website do projeto da BBC, arquivo digital de objetos
<http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/>

Imagem 81

Imagem capa do filme "95 and 6 to go", de Kimi Takesue
<http://www.imdb.com/title/tt5105668/>

Imagem 82

A minha avó
 Fotografia da autora, 2016

Imagem 83

Storyboard "O registo de uma avó"
 Fotografias da autora, 2017

Imagem 84

Seleção de objetos feita pela minha avó
 Fotografia da autora, 2016

Imagem 85/86/87/88

Registos da minha avó em sua casa
 Fotografia da autora, 2016

Imagem 89

Uma das caixas segredo visitada (caso de estudo)
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 90

Anel de prata oferecido por um familiar (mão de uma amiga)
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 91

Estante com objetos da casa da minha avó
 Fotografia da autora, 2016

Imagem 92

Aparador com objetos, sala de jantar, casa da minha avó
 Fotografia da autora, 2016

Imagem 93

Rascunho/desenho retirado do caderno de trabalho
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 94

Esquício do percurso retirado do caderno de trabalho
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 95

Balança e caixas de especiarias, oferecidas pela avó da Laura
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 96

Caixa de costura e frascos de botões, oferecidos pela avó da Laura; Fotografia impressa do Caril e algumas cerâmicas
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 97

Fotografia impressa do Caril (à esquerda); Uma faca de chefe e outros objetos (cerâmica e madeira)
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 98

Caixa secreta (verde) e as mãos da Laura a descobrir o que há dentro da caixa
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 99

Atlas da Laura: composição com os seus objetos e o Caril (cão)
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 100

Bonecos de infância e um pote branco oferecido por um familiar (atrás); Tríptico, cartões e uma caneta oferecida
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 101

Objeto de madeira africana (atrás); peluches de infância da minha tia, e outros dois objetos oferecidos
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 102

Boneco de infância da minha tia, na sua mão
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 103

Helicópteros do meu tio
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 104

Atlas da minha tia, composição com os seus objetos e também alguns do meu tio
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 105

Atlas, 15 metros (técnica de colagem)
 Fotografia da autora, 2017

Imagem 106

Pormenor do meu Atlas
Fotografia da autora, 2017

Imagem 107/108/109/110

Pormenores do meu Atlas
Fotografia da autora, 2017

Imagem 111

Pormenor do meu Atlas
Fotografia da autora, 2017

Imagem 112

Rascunho/desenho retirado do caderno de trabalho
Fotografia da autora, 2017

Imagem 113

A Parrot fo Juan Griss, Coleção Paul Simon, 1953/1954
https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,dpr_1.0,f_auto,w_350/e68jxcuno1rhzb8llrbh.jpg

Imagem 114

Planet Set, Tête Etoilee, 1950
https://www.google.pt/search?q=Joseph+Cornell&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjZ8-Ct-q_WAhXLvBQKHbVIAxwQ_AUICigB&biw=1276&bih=659#imgcr=rIAcKEL7Bh73nM

Imagem 115

Joseph Cornell, Tilly Losch
https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,dpr_1.0,f_auto,w_350/e68jxcuno1rhzb8llrbh.jpg

Imagem 116

Construção da caixa moldura, processo de corte
Fotografia da autora, 2017

Imagem 117

Construção da caixa moldura
Fotografia da autora, 2017

Imagem 118/119

Construção da caixa moldura, corte das ranhuras laterais
Fotografia da autora, 2017

Imagem 120

Sequência do processo de uso da Moldura Seleção
Fotografia da autora, 2017

Imagem 121

Moldura Seleção com a caneca da minha avó, contexto de utilização
Fotografia da autora, 2017

Imagem 122

Pormenor da Moldura Seleção
Fotografia da autora, 2017

Imagem 123

Moldura Seleção, contexto de utilização
Fotografia da autora, 2017

Imagem 124

Moldura Seleção, contexto de utilização (sala de estar)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 125

Experiências no saco de vácuo, com cor
Fotografia da autora, 2017

Imagem 126

Experiência I de objetos no saco de vácuo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 127

Relevo e sombra de objeto num saco de vácuo, debaixo da cor
Fotografia da autora, 2017

Imagem 128

Experiência II de objetos no saco de vácuo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 129

Saco de plástico com a tinta amarela estalada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 130

Penique Productions, *El Claustro*, Convento de Ciudad, México
<http://www.peniqueproductions.com/index.php/project/el-claustro/>

Imagem 131

Latas de tinta Montana 94 (utilizadas)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 132

Testes de cor no plástico
Fotografia da autora, 2017

Imagem 133/134/135/136

Processo de pintura; Testes dos sacos de vácuo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 137

Estruturas metálicas (frames) já pintadas
Fotografia da autora, 2017

Imagem 138/139/140

Pormenores dos objetos finais em vácuo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 141

Sacos de vácuo pintados
Fotografia da autora, 2017

Imagem 142

Pormenor de saco de vácuo amarelo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 143

Sacos e estruturas do objeto Moldura Cristalizada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 144

Sequência I do processo de uso da Moldura Cristalizada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 145

Sequência II do processo de uso da Moldura Cristalizada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 146

Pormenor da Moldura Cristalizada (segura com um íman)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 147

Moldura Cristalizada em contexto de utilização (quarto de criança)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 148/149

Moldura Cristalizada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 150/151/152/153/154/155/156/157/158

Recolha etnográfica de caixas secretas com objetos pessoais e antigos
Fotografias da autora, 2017

Imagem 159/160/161/162

Imagens do filme Amélie Poulain
Fotografias da autora, 2017

Imagem 163/164/165/166

Processo de construção do projeto Caixa Segredo, processo de lastra
Fotografias de Inês Medeiros, 2017

Imagem 167

Peças prontas para irem ao forno
Fotografia da autora, 2017

Imagem 168

Peça redonda pequena a ser acabada
Fotografia da autora, 2017

Imagem 169

Peças secas, a redonda pequena, a alta e a retangular
Fotografia da autora, 2017

Imagem 170

Peças a secar
Fotografia da autora, 2017

Imagem 171

Projeto Caixa Segredo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 172

Projeto Caixa Segredo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 173

Sequência do processo de uso da Caixa Segredo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 174

Projeto Caixa Segredo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 175

Pormenor do projeto Caixa Segredo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 176

Primeiro Flyer de divulgação do projeto Coisas de_
Fotografia da autora, 2017

Imagem 177/178/179

Fachada do edifício da fábrica CERES
Fotografia da autora, 2017

Imagem 180

Entrevista ao Samuel Reis
Fotografia da autora, 2017

Imagem 181

Objetos recolhidos em cima da mesa do atelier
Fotografia da autora, 2017

Imagem 182/183/184/185/186/187/188/189/190

Fotografias da exposição de dia 1 de Junho: "O meio projeto", onde foram mostrados os objetos recolhidos das pessoas dos Silos
Fotografia da autora, 2017

Imagem 191

Cofragem cheia com cimento e um objeto (peça de madeira)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 192

Objetos ainda nos sacos de recolha e cofragens
Fotografia da autora, 2017

Imagem 193

Cofragem cheia com cimento e um objeto (caixa)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 194

Cofragens vazias
Fotografia da autora, 2017

Imagem 195

Peças acimentadas, blocos em pé
Fotografia da autora, 2017

Imagem 196

Proposta de estrutura para o arquivo final (base madeira com 10 peças de cimento)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 197

Segunda exposição, blocos empilhados (no exterior)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 198

Propostas digitais da composição visual do arquivo
Fotografia da autora, 2017

Imagem 199

Segunda exposição, peças empilhadas e visitantes
Fotografia da autora, 2017

Imagem 200

Bloco cimento a ser furado
Fotografia da autora, 2017

Imagem 201

4 Propostas digitais da composição visual do arquivo
Feitas pela autora, 2017

Imagem 202

Parede final do arquivo a ser construída
Fotografia da autora, 2017

Imagem 203

Parede final a ser construída
Fotografia da autora, 2017

Imagem 204

Arquivo final numa das salas dos Silos, Contentor Criativo (atlas)
Fotografia da autora, 2017

Imagem 205

Quadro da disposição do Arquivo final
Fotografia da autora, 2017

anexos



