



A MEMÓRIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA: EM BUSCA DE PASSADOS PRESENTES

Paula Luersen
UFRGS

Resumo

O texto propõe uma reflexão sobre a memória a partir de suas diversas expressões dentro da arte contemporânea: como elemento implicado na produção em arte; como prisma para a retomada de trabalhos e proposições marcados pela efemeridade; como instância política envolvida no regime de museus e espaços de arte contemporânea. A memória tida hoje por alguns autores enquanto obsessão cultural, reconhecida por outros como base fundamental para a construção histórica, é analisada no texto em seus entrecruzamentos com o registro e a experiência, tendo como foco instituições formais e espaços de artistas de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: políticas da memória, registro, espaços de artista.

Abstract

This text proposes a reflection about memory from its different expressions within contemporary art: as an element which is implied in the production of art; as a prism for the retrieval of works and propositions marked by their ephemerality; as a political instance involved on the management of contemporary art museums and spaces. Memory, as it is held today by some authors as cultural obsession, acknowledged by others as fundamental basis for historical construction, is analyzed in this text in its crossroads with register and experience, having as its focus formal institutions and artists' spaces in Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Keywords: politics of memory, register, artists' spaces.

726

O melhor lugar para a obra de arte é a memória
Cildo Meireles

No documentário *Cildo* (2008), realizado pelo diretor Gustavo Moura, Cildo Meireles fala sobre sua produção artística a partir de experiências que o marcaram. As câmeras sinalizam várias vezes no discurso do artista a menção ao marco histórico da chegada do homem à lua. Em seu relato, Cildo comenta seu fascínio acerca de Michael Collins, um dos tripulantes da Apollo 11, que acompanhou a caminhada de Neil Armstrong e Edwin Aldrin pelo solo lunar a alguns metros de distância. Armstrong e Aldrin tiveram sua imagem exibida e reproduzida milhares de vezes nas telas de televisão, jornais, livros. Michael Collins não figura nas icônicas imagens da conquista da lua. Durante o episódio, orbitava pelo espaço, sem tocar os pés no chão.



Imagem 1. Cildo Meireles, *Glove Trotter* (1991). Foto: Pedro Motta.
Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/>

Assim como Cildo, Richard Serra também recorre à memória para citar em um de seus textos um episódio da infância intimamente ligado à sua obra e posicionamento como artista, que continua a instigar o pensar e fazer arte:

Em uma de minhas lembranças mais antigas, vejo-me no carro com meu pai, ao nascer do dia, atravessando a ponte Golden Gate, em São Francisco, em direção ao estaleiro. Quando chegamos, o navio-tanque, uma estrutura de aço em preto, azul e laranja, estava equilibrada no alto de um guincho. Sua dimensão horizontal me pareceu desproporcionalmente grande; para uma criança de quatro anos era como um arranha-céu deitado. (...) Num momento de ansiedade tremenda, o navio tanque estremeceu, balançou, inclinou-se para o lado e mergulhou no mar, submergindo até o meio; depois subiu até encontrar o ponto de equilíbrio. (...) O peso imenso e obstinado de ainda a pouco era agora uma estrutura flutuante, livre, solta. O maravilhamento daquele instante permanece em mim até hoje. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida nesta lembrança, que com frequência reaparece em meus sonhos. (SERRA, 1997, p. 52)

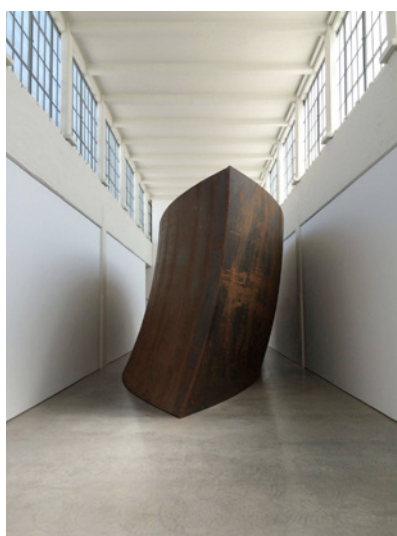


Imagem 2: Richard Serra, *Union of the Thorus and the Spuere* (2001)
Foto: Fernanda Lopes (arquivo pessoal)



É por meio da memória que a experiência “cria raízes na mente”, como diria o filósofo estadunidense John Dewey (2010, p. 124). A reiteração da lembrança de Michael Collins na fala de Cildo e a sucessiva aparição do navio-tanque nos sonhos de Serra indicam a força dessas memórias, anteriores a formulação de discurso sobre a obra pelos artistas. Eles se mostram afetados por tais episódios em um nível que o pensador francês Paul Ricoeur (2007, p. 38) denominaria “memória-paixão”, quando uma lembrança sobrevém à maneira de uma afecção e é retomada por seu caráter emblemático, sem a necessidade de esforço no ato de recordar. Assim, tanto Cildo quanto Serra colheram de suas lembranças, experiências que serviram de base a suas produções. Possivelmente seja essa consciência que levou Cildo a eleger a memória instância privilegiada para a obra de arte.

Parte da produção artística contemporânea aos dois artistas citados, dos anos 60 e 70, levou essa questão ao limite, propondo acontecimentos e objetos efêmeros que têm na memória do espectador seu principal abrigo, ou segundo Catherine Millet (1997, p. 39), seu “depositário” essencial. A crítica e curadora francesa cita intervenções de Christo e Jeanne-Claude – a *emballage* da Ponte Nova, pro exemplo – como exemplos desse tipo de produção em que o registro não dá conta de traduzir a experiência dos passantes, que se depararam subitamente com uma nova configuração da cidade. Para Millet, esas intervenções produziram fotos que são apenas um reflexo pálido do que se passou nas ruas de Paris; essas obras são acessíveis, de forma viva, apenas através da memória de quem as vivenciou.

Se nos anos 60 e 70 a escolha por realizar trabalhos efêmeros era parte do movimento de crítica institucional, a partir dos anos 90 muitos desses trabalhos são retomados pelas instituições, voltando a serem debatidos como precursores das práticas relacionais e colaborativas. Questionamentos expressos em catálogos e textos de exposição mostram as dificuldades de abordar, a partir de um olhar retrospectivo, propostas atravessadas pela imaterialidade e governadas pelo caráter de experiência. Elas têm motivado condutas distintas por parte dos curadores e organizadores de exposições.

Na exposição *L'Informe: mode d'emploi* (Centro Georges Pompidou, Paris, 1996) Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss propunham-se a organizar uma mostra sobre o informe, partindo das ideias que Georges Bataille formulara na Revista *Documents*. Embora os happenings de Alan Kaprow tenham sido considerados importantes dentro do recorte pensado para a exposição a decisão final foi excluí-los da mostra mediante



a questão considerada insolúvel: “Como poderíamos ter apresentado um happening sem encená-lo concretamente?” (KRAUSS, 1996, p. 24). O registro, vestígio ou memória desses eventos, se expostos, criariam outro tipo de relação mediante as demais obras da mostra, acessíveis diretamente.

Na exposição *Do it* (Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2011) a saída encontrada pela curadora Agustina Rodriguez para abordar happenings e obras efêmeras de artistas como Yoko Ono e Michelangelo Pistoletto, foi selecionar trabalhos que partiam de instruções e adotar uma estratégia de reatualização. Rodriguez convidou artistas contemporâneos uruguaios para interpretar e executar as instruções, expondo o registro. A curadoria buscava, assim, uma forma de tornar as instruções visíveis e palpáveis ao público, mas deixava claro no texto curatorial que era preciso considerar a participação do acaso na reatualização das propostas. O que foi produzido a partir da reapropriação foi destruído no final da exposição, mantendo o caráter de efemeridade envolvido nas proposições primeiras.

Em outro sentido, se insere a iniciativa de Suely Rolnik com a exposição *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro* (Musée de Beaux-arts, Nantes, 2005 e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006) que elege a memória como eixo central. Para contrapor a fetichização da obra de Lygia, a pesquisadora e psicoterapeuta sentiu a necessidade de ir além dos registros feitos na época das proposições, acessando as experimentações da artista por outra via: a partir das vozes e corpos que delas fizeram parte. A mostra apresentou juntamente com registros e vestígios das proposições de Lygia Clark, vídeos de entrevistas realizadas na França, Brasil e Estados Unidos, explorando também o contexto em que a artista atuou. As entrevistas integraram um extenso projeto de construção da memória de Lygia. A exposição citada foi considerada internacionalmente uma das melhores formas de exibir práticas experimentais. No discurso de Rolnik ficam evidentes, contudo, as reflexões a respeito de como fazer com que a mostra ativasse “a contundência do gesto” de Lygia – inscrito entre o poético e o terapêutico – mobilizando a “memória dos corpos” afetados pela prática da artista:

Como transmitir uma obra que não é visível, já que ela se realiza na temporalidade dos efeitos da relação que cada pessoa estabelece com os objetos que a compõe e com o contexto estabelecido por seu dispositivo?
(ROLNIK, 2007)

Assim, retomar trabalhos experimentais e efêmeros impõe questões próprias a esse tipo de proposta. Apresentá-los de forma progressiva sem que se perca sua potência



é, certamente, uma tarefa que beira o impossível. O interesse por revisita-los, contudo, vai além de repensa-los dentro da história da arte. Segundo Andreas Huyssen, no livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2000) tal conduta pode estar ligada a uma contingência do nosso tempo, quando se acredita na memória como garantia de proteção “contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço.” (2000, p. 28) Para o autor, nos últimos anos a memória deslocou o foco de atenção global para os “passados presentes” (*idem*, p. 9).

Após a ruptura com o pensamento progressista e a cultura modernista do início do séc. XX, as sociedades ocidentais são tomadas por uma necessidade de recodificação do passado, que além de revisar os horrores da Segunda Guerra, dão lugar as narrativas do outro, ligadas aos discursos pós-colonialistas. Mas as “estratégias de rememoração podem afinal ser, elas mesmas, transitórias e incompletas” (*ibidem*, p. 20). Essa afirmação parece aplicável às ações que envolveram a realização das mostras citadas, que não mascaram as dificuldades do enfrentamento com o vestígio e afirmam a incompletude e parcialidade que acompanha a retomada do que é produzido para ser efêmero. A memória, contudo, tem essa função de “garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover” (*ib.*, p. 30) ainda que sob o signo da ausência e do vestígio.

A “cultura da memória” de Huyssen tem reflexos visíveis no contexto em que atuo como pesquisadora. Parto, então, para um estudo mais detalhado das questões colocadas no texto na capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, que traz ainda outras contribuições para pensar as relações entre memória, experiência e efemeridade, com base em sua ligação com espaços de artista.

* * *

Nos últimos anos, também em Porto Alegre, vem se tornando cada vez mais explícito e urgente o cuidado com a memória. Os núcleos e centros de documentação e pesquisa são parte importante de duas instituições que levam o nome de artistas gaúchos e tiveram o envolvimento direto destes para constituírem-se como se apresentam hoje: Fundação Iberê Camargo e Fundação Vera Chaves Barcellos, que inauguraram suas sedes em 2008. Ambas as instituições mantêm projetos



permanentes de catalogação, pesquisa e organização de acervos documentais, o que vai ao encontro das colocações de Huyssen sobre a importância de “construir futuros locais diferenciados num mundo global” (*ib.*, p. 29)

A construção desses futuros possíveis depende de uma série de questões que começam a ser esboçadas já na conduta dos artistas perante suas obras e documentos, e podem vir à luz a partir da indagação histórica dos arquivos, como demonstra Mônica Zielinsky no texto *História da Arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: políticas da memória* (2012). Trabalhando na catalogação e pesquisa de arquivos dos artistas gaúchos Iberê Camargo e Heloísa Schneiders da Silva – o primeiro arquivo inscrito em uma instituição e o segundo de caráter mais particular – a pesquisadora evidencia as diferenças de inserção histórica e políticas da memória envolvidas na constituição de cada arquivo. Mônica afirma a necessidade do historiador da arte identificar essas questões na sua relação com os acervos documentais para “considerá-los de natureza aberta a ressignificações, nunca desconectados da história que os produziu”. (ZIELINSKY, 2012, p. 1165)

Interrogando os arquivos a partir de três eixos – a produção escrita dos artistas; seu reconhecimento institucional e o desejo de permanência de sua obra; as relações entre visibilidade e inserção artística – a pesquisadora indica formas diferentes dos dois artistas projetarem a questão da memória, desvelando posicionamentos que parecem impactar no estatuto de suas produções no presente. Para dar um exemplo dessas distinções, quanto ao desejo de permanência da obra, nos arquivos de Iberê Camargo, dados mostram o fato do artista “ter rejeitado durante toda a sua existência, a condição da morte e do irreversível desaparecimento. [Iberê] deixou vestígios de seu desejo de que sua obra fosse perpetuada e resguardada”. (*idem*, p. 1162). Já Heloísa Schneiders “não deixou transparecer suas motivações em ser conhecida institucionalmente”. (*ibidem*, p. 1163). As políticas da memória são, assim, um ponto de vista de onde considerar os arquivos de artistas e indagar as construções históricas e a repercussão que deles decorrem.

A noção de política da memória, a ser percebida e averiguada nos documentos e vestígios, procede ao pensamento do historiador Didi-Hubermann no livro *Devant le temps* (2000). Ele esclarece: “É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente o passado” (2000, p. 40). A memória, em sua “impureza essencial” (*idem*, p. 41) consiste nas versões e construções de um passado já inacessível e embora ela seja considerada por alguns estudiosos como instância não confiável, por seu



elo indissociável com a imaginação, nas palavras de Didi-Hubermann, é a ela que o historiador se reporta ao pesquisar arquivos, registros, depoimentos.

Para além dos centros de documentação e pesquisa, dos arquivos e registros oficiais, foram lembranças, histórias narradas, relatos em meio a conversas informais que fizeram com que eu acessasse as memórias ligadas a outro circuito que não o das instituições tradicionais de Porto Alegre: o circuito independente de espaços de artista. Hoje, ele é responsável por boa parte das atividades voltadas à produção e exibição de arte contemporânea, representados em Porto Alegre por Atelier Subterrânea, Acervo Independente, Projeto Casagrande, Estúdio Híbrido, Jabutipê, dentre outros. Revela-se interessante pensar as políticas de memória a partir dessa outra perspectiva e para isso agora concentrarei a análise em um dos espaços precursores desse circuito, hoje só acessível por meio de registros e memórias: o Torreão, que de 1993 a 2009 firmou-se como um lugar de encontro, experimentação e debate entre artistas e outros públicos em Porto Alegre, instigando a produção e exibição de arte contemporânea na cidade.

Elida Tessler e Jailton Moreira, os fundadores do Torreão, pretendiam compartilhar um espaço que abrigasse seus interesses, possibilitando dar continuidade à parceria estabelecida como professores da Escolinha de Artes da UFRGS, onde ministravam aulas de arte, e, no caso de Jailton, também um núcleo de origami. Elida Tessler define: “queríamos um espaço de ateliê para nossos desejos possíveis e impossíveis, um lugar de fazer”. (GONZATO, 2008, p. 2). Aos poucos o Torreão – um casarão amarelo, na esquina da Av. Venâncio Aires com a Rua Santa Terezinha – foi sendo ampliado, mantido e compartilhado a partir de encontros abertos que agregaram um grande grupo de frequentadores, colaboradores e parceiros às atividades e dinâmicas do espaço. As memórias do Torreão, diferente de tantas outras experiências com a arte, chegaram a mim mais pelos ouvidos do que pelos olhos, estimulando a imaginação.

Menções espontâneas ao espaço – histórias de viagens promovidas por Jailton, relatos relembrando intervenções no espaço expositivo da torre – permitiram entender a que Didi-Hubermann (2000, p. 40) se referia quando elegia a memória como aquela que decanta o passado, “humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões”. Foi possível, assim, ir além da memória oral e entrar em contato com textos em blogs de artistas e frequentadores do espaço, entrevistas em revistas e jornais, pequenas publicações e vídeos. Era flagrante, nos registros acessados, o fato de estarem marcados pela narrativa de experiência. Ao conjugá-los às entrevistas de Jailton e Elida, comecei a perceber um posicionamento muito



particular em relação aos registros do Torreão, que repercutem hoje na memória do espaço. Estava manifesta na fala dos artistas a preocupação e a importância de deixar registros, mas esse processo era marcado por escolhas:

Desde o início alguns amigos nos incitavam, por exemplo, a gravar todas as conversas realizadas com os artistas ou intelectuais convidados para os encontros de discussão. (...) Nossa escolha foi registrar apenas em foto, quase como a assinatura de Van Eyck: “Eu estive aqui...”, porque há algo de testemunho em cada uma das nossas atividades, que valoriza a presença, a palavra, a escuta, o diálogo. Todos os materiais, álbuns de fotografia, textos produzidos, vídeos, site... tiveram a função por um determinado tempo, de cadernos de anotações, registros de experiência, mas é claro que a cada ano o material era organizado de maneira a compartilhar, e, com isso, incrementar nossas trocas de experiências com aqueles que nos visitavam. (TESSLER; MOREIRA, 2008, p.111)

De 1998 até 2005 editamos um pequeno folder anual colecionável. Para compor esses textos convidávamos uma pessoa do público, no dia da abertura para escrever sobre o que estava vendo. Lançávamos na intervenção seguinte e, assim, mobilizamos pessoas das mais diferentes áreas no sentido de registrar suas impressões sobre essas experiências. (*Idem*, p. 111)

O modo de pensar que origina essas falas sobrepõe a experiência ao registro. A escolha por não registrar tudo, por não documentar o todo, ainda que houvesse meios disponíveis para fazê-lo, revela um posicionamento claramente diverso da obsessão cultural pela memória, da busca pela recordação total colocado por Hussein. Ao optar por fotografias de conversas, em lugar de vídeos, e por textos que sucedem as experiências com as intervenções, em lugar de precedê-las, se estava valorizando a presença, cultivando espaços e tempos para a experiência e para a liberdade de vivenciar. Esse modo de pensar os registros me reportava ao inacessível contido na relação com as situações e proposições efêmeras de artistas dos anos 60 e 70, para quem a noção de experiência era central e o registro atuava apenas como vestígio do que se passara, cultivado em toda a sua força, apenas pela memória de quem vivenciou tais ações.

Quem sabe o que não foi perceptível para mim nessas proposições, seja agora com o Torreão. Quando vivenciados como experiências, tais proposições ou espaços produzem marcas que continuam a atuar por meio da memória. Suely Rolnik (1993, p. 2) define marcas como “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. (...) A cada vez que respondemos a exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros”. As marcas são, para a autora, “gêneses de um devir”, podendo disparar possíveis processos de transformação.



Dentro dos registros de experiência do Torreão, é possível perceber situações e espaços vivenciados que constituíram marcas e representam aberturas para novas composições: gêneses de um devir.

No caso dos frequentadores que também eram artistas, a vivência de uma intervenção na torre podia representar a abertura para uma relação diversa com a própria produção, um devir outro nos seus modos de pensar e fazer arte. Como exemplo recorro ao texto de uma das frequentadoras do Torreão, a artista Vânia Sommermayer, que em 2009 escreve sobre uma experiência vivenciada junto à *Janelas abertas* (2007) intervenção de Antoni Muntadas, que consistia no simples ato de abertura das 12 janelas da torre. Vânia narra que já conhecia a proposta da intervenção – havia lido em matérias de jornal – mas, ainda assim, deslocou-se de Novo Hamburgo até o Torreão esperando algo que somasse à proposta: “teria que correr o risco. Quem sabe houvesse algum dado a mais” (SOMMERMEYER, 2009, p. 101). Confessadas as expectativas, segue o relato:

Por mais estranho que possa parecer, naquela tarde pós-chuva, vi a mesma paisagem, os mesmos pedaços de Porto Alegre de tantos outros dias, pelas mesmas aberturas, mas havia algo que me fazia parar e ver de novo esta cidade (...) Tínhamos os mesmos recortes da paisagem: ao longe os edifícios distantes, mas vizinhos, perto a rua: as árvores, as lojas, os telhados. A forma de olhá-los naquela ocasião é que era diferente – eu os olhava numa atitude estética, pois me era dito que este era o trabalho, a obra. Não havia etiqueta, mas o dado a ver me era configurado em obra. Minha atenção deu-se nos detalhes, na experiência, no meu ato único de ver a mesma coisa de sempre. Estava aberta a visão e o sentir para a perspectiva da descoberta de uma outra coisa na mesma coisa. Um outro lugar no mesmo lugar. (...) Uma outra percepção acerca do já vivido. (*Idem*, p. 101/102)

Após narrar e refletir, durante a escrita, sobre essa experiência, Vânia complementa: “Esta intervenção abriu-se como possibilidade desafiadora dentro do meu processo de trabalho” (*Ibidem*, p. 102). Ela prossegue o texto, então, pensando as formas como aquele momento havia interferido nas formas de fazer e ver arte, redesenhando possibilidades para suas próprias práticas. Esse é um exemplo de como uma experiência na torre continuou a atuar a partir das marcas deixadas na memória, que levaram a artista a buscar um novo corpo, não só para si ao olhar pela janela e encarar a paisagem cotidiana de forma inusitada, mas também um novo corpo para sua obra, que a partir do visto toma outras direções possíveis.

Ao motivar os frequentadores a escreverem sobre as experiências junto às intervenções, Jailton e Élide instigavam os visitantes a sublinhar impressões e detalhes de suas vivências que poderiam ser relegados ao esquecimento. Insistiam no que já



afirmara Bachelard (1993, p. 71): “Gostaríamos para além das lembranças repisadas, de reviver nossas impressões abolidas”. No caso de Vânia, o registro de experiência incita a pergunta: por que, dentre todas as coisas que caem no esquecimento, algumas continuam a atuar? Parece haver algo de significativo nessas experiências, que propõem aprofundar esse breve estudo.

Com o fim da intervenção de Antoni Muntadas, as janelas do Torreão voltaram a ser fechadas. A torre tomou, só no ano de 2007, outras tantas configurações. As marcas fundadas pelo trabalho, entretanto, continuaram a atuar, manifestando-se por meio de relatos escritos. Dessa forma, ao tomar contato com os registros do Torreão é possível depreender uma política da memória que, pensada ou não nesses termos pelos fundadores do espaço, concentrava-se no presente e nas marcas que a experiência é capaz de fundar. O que nos faz pensar que, ao tomar suas decisões a respeito de que o como registrar e cultivar o espaço e o tempo para a experiência, Elida e Jailton estavam de acordo com as palavras de Cildo Meireles (2011): “Considerando-se que tudo é perecível e não necessariamente descartável” quem sabe a memória seja “o que mais sobrevive entre os possíveis desaparecimentos”.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**. A User's Guide. Cambridge: MIT Press, 2000.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgoeditora, 2006.

GONZATTO, Camila. Uma conversa eternamente inacabada – Entrevista com Élica Tessler e Jailton Moreira. In: **Revista Lugares**, out 2008. Disponível em: http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=222. Acessado em: 20 de jan de 2015.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano / MAM, 2000.

MEGALE, Bela. **Entrevista com Cildo Meireles**, 2011. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/576/artigo185797-1.htm>. Acessado em 13 de jan 2015.



MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2000.

OLIVEIRA, Rodrigo. **Dia 3: um problema de instalação**, 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado09dia3.htm>. Acessado em 13 de jan 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ROLNIK, Suely. **Memória do corpo contamina museu, 2007**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt> . Acessado em 16 de nov de 2014.

_____. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**, 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf> Acessado em: 13 de jan de 2015.

SOMMERMEYER, Vânia. **Membranas do Mundo: agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço**, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15738>. Acessado em 15 de jan de 2015.

TESSLER, Elida; MOREIRA, Jailton. Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho. In: **Revista Concinnitas**, ano 9, volume 2, número 13, dezembro de 2008. Disponível em: <http://issuu.com/websicons4u/docs/revista131>. Acessado em: 20 de jan de 2015.

ZIELINSKY, Mônica. História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte** (32: 2012 out.). Brasília: BBHA, 2012.

Minicurrículo

Paula cursa atualmente o Doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e é bolsista da CAPES. Até 2014, foi coordenadora do Departamento de Artes Visuais na Fundação de Arte e Cultura de Gravataí, dirigindo o Quiosque da Cultura, espaço público de arte. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (2012). Graduada em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Federal de Pelotas (2009). Sua pesquisa se insere na área de História, Teoria e Crítica e na linha Arte Contemporânea - Arte e Cultura.