

Hartung & Vogel
Dresden, L.

INHALT: 100 GR.
35% KAKAOBESTANDTEILE

S. 20 H.

So Mo Di Mi

5 30 6 30 7 1

- Hansa
- V.W.
- Hal.
- Stg.
- Srrgr.

auf sie
Auch für Hunde- u. Gepäckkoffer
zwei Fahrfelder entwerfen. — Die
durch einmündige Bekanntheit
werden. — Für verfallene, bei
Karten wird kein Ersatz gewährt

Hurt Schmitt

1926

CONSTRUIR RESERVAS PARA CRIAR¹

Marina Bortoluz Polidoro

Recebido em 08/11/2015

Aceito em 15/04/2016

colagem apropriação
bricolagem coleção

Este artigo discute as estratégias de apropriação nas artes visuais, especialmente em sua relação com conceitos como a bricolagem e a coleção. O interesse pela apropriação e montagem é despertado pela colagem, que é determinante na construção do ponto de vista apresentado.

Com olhar que parte do fazer que é próprio da colagem, este artigo discute as estratégias de apropriação e montagem nas artes visuais, especialmente em sua relação com conceitos como bricolagem e coleção – e seus respectivos atores, o *bricoleur* e o colecionador. A reflexão desenvolve-se em torno do momento de acumulação dos materiais que servirão de matéria-prima para

as construções posteriores, pensando no que significa trabalhar a partir de elementos preexistentes. Nesse caso, é a utilização da colagem, com seus transportes de imagens, que provoca o interesse pela apropriação e as suas implicações conceituais. Da colagem parte-se para pensar os processos apropriativos nas artes visuais de forma mais geral, como procedimentos que implicam a tomada de posse.

Muito identificada com as práticas artísticas do cubismo, dadá e surrealismo, a colagem possui retórica associativa que se dá por choques, acumulações, substituições e é um dos momentos essenciais da modernidade na arte. No início do século 21 o interesse pela colagem é renovado, quando ela ressurge como resposta ao contexto fraturado por diferentes instabilidades, incluindo as aceleradas mudanças tecnológicas. Na mesma direção do já interpretado sobre a experiência nas metrópoles modernas, com o excesso e a fragmentação de estímulos e informações,² o período atual experimenta produção excessiva de imagens, invasivas e tão repetitivas quanto efêmeras. A apropriação, portanto, revela-se um modo de lidar com um mundo cheio de imagens e mensagens que exigem e disputam nossa atenção.

BUILD UP RESERVES TO CREATE | This paper discusses the strategies of appropriation in the visual arts, especially in its relation to concepts such as bricolage and collection. The interest in appropriation and montage is awakened by the collage, which is crucial in building the presented point of view. | Collage, appropriation, bricolage, collection.

Kurt Schwitters. *Sem título* (Hartwig & Vogel). 1926. Colagem sobre cartão. 16,5 x 13,5cm. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia <<http://www.museoreinasofia.es>>

Durante todo esse tempo, a colagem foi reinventada e utilizada com diferentes técnicas e vieses conceituais pelos movimentos de arte moderna e ainda na arte atual, de maneira que se torna impossível reduzir a definição da colagem à utilização de cola. Max Ernst, por exemplo, revelou que a maioria de suas colagens não poderia ser assim denominada caso a expressão fosse considerada em seu sentido literal, como recortar-e-colar. Por isso, parece importante pensar a colagem para além da especificidade da técnica, mirando suas implicações conceituais. Assim, com Werner Spies³ entendemos aqui colagem (*collage*) em noção mais ampla, como uma forma de arte que agrupa, entre outras técnicas, assemblage, découpage, affiches lacérées, décollage, frotagem, técnicas mistas, fotomontagem e papier collé.

Primeiramente, os processos apropriativos nas artes visuais referem-se a uma série de procedimentos que consistem em tomar posse de materiais e/ou signos disponíveis pertencentes a um contexto diverso, para então inseri-los no campo da arte. Isso pode significar agregar esses elementos em uma composição, como no caso das colagens ou assemblages, bem como a sua apresentação enquanto readymades. De uma maneira ou de outra, trata-se de manipulação de signos, pois a incorporação desses elementos – sejam formais ou mais conceituais – coloca em jogo a visão do artista como criador, o espaço da arte como representação e a autonomia do objeto artístico.⁴ Nesses casos a autoria desloca-se e se revela nas escolhas dos elementos e na articulação das combinações entre eles. As significações são produzidas a partir do estabelecimento de encontros entre componentes tantas vezes díspares, nos quais o sentido não é desenrolado tranquilamente.

Em outras palavras: ao trabalhar com elementos capturados o artista está lidando/jogando com

os significados que eles tinham em sua origem, com o que representam e, assim, com conteúdos social e culturalmente reconhecíveis. Consoante a isso, por mais que essas escolhas e as posteriores aproximações sejam poéticas, muitas vezes despertadas mesmo por questões plásticas, não devem esquecer a dimensão política da utilização de materiais retirados do fluxo do consumo – de seus restos e sobras – ou mesmo da história da arte e das imagens.

Pode-se incluir nessa discussão o artista Robert Rauschenberg e as suas combine paintings, nas quais o artista cola objetos encontrados sobre grandes fundos pictóricos, além de outros trabalhos seus que vão da escala íntima à monumental. Rauschenberg percebia desempenhar um papel muito mais como mediador do que como criador em seus trabalhos. Isso porque seu foco colocava-se no processo de trabalho e na colaboração que ele conseguia forjar entre os elementos. É nesse sentido que o artista afirma não acreditar em ideias, mas no confronto com os materiais. Sem um projeto rigidamente definido, o trabalho vai sendo construído a partir de sua relação com os materiais e da relação deles entre si.

O artista e o bricoleur

Produções cuja constituição parte de componentes que possuíam funções distintas anteriores acontecem em uma condição de trabalho específica. Se não há etapa primeira de projeto claramente definido, é justamente a coleta de materiais e referências que passa a ser a ação definidora de tudo que se desenrolará a seguir. Esse processo de trabalho começa pelo meio, com o artista reconhecendo seu entorno, rastreando os objetos que compõem seu contexto em busca de pulsões significativas. Pensar a figura do bricoleur é esclarecedora desse modo de operar.

Esse fazer relaciona-se com o acaso e a incompletude, uma vez que não sendo determinado por um projeto, é preciso coletar materiais e fragmentos encontrados pela possibilidade que carregam. O processo de seleção e captura parece ser – a julgar pelos artistas estudados e pela minha própria maneira de trabalhar – um processo constante, muitas vezes sem grandes sistematizações e que permite encontrar ao acaso matéria-prima em potencial tanto quanto permite intervalos sem aquisições. Ainda assim, vale ressaltar que, mesmo que dependa da sorte do encontro, o artista também sabe que alguns lugares são mais propícios para as suas procuras, dependendo das qualidades que tem a intenção de imputar a seu trabalho, que são recorrentes e caracterizam seu estilo.

Para tratar dessas questões é imprescindível dedicar atenção ao texto clássico de Lévy-Strauss *O pensamento selvagem*.⁶ O pensamento que dá título ao livro é entendido pelo antropólogo como “o pensamento no estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado a fim de obter um rendimento”.⁷ O autor recusa a tese de que a magia seria uma etapa da evolução científica, pois o pensamento mágico é completo e coerente, não é um esboço, é resultado de observação ativa. As diferenças entre o pensamento mágico e o científico não significam oposição entre uma forma de conhecimento e outra: ambas coexistem, se cruzam e se interpenetram. O pensamento selvagem é totalizante e não abstrato (como o científico): observa e interpreta ao mesmo tempo e aborda o mundo físico por sua concretude, suas qualidades sensíveis e propriedades formais. Essas diferenças são exploradas pelo autor na relação entre o trabalho do engenheiro e do bricoleur, percebendo o pensamento artístico como algo intermediário, que combina estratégias de ação e estruturas de pensamento de ambos os tipos.

O bricoleur é alguém que faz um trabalho manual, portanto tem aptidões manuais, mesmo que adote procedimentos que fogem à norma técnica. Sua inventividade inclui a capacidade de trabalhar com um repertório heteróclito. O mesmo conjunto de materiais e ferramentas é aplicado e adaptado para diferentes tarefas, o oposto do engenheiro que tem um plano claro e, para executá-lo, sai em busca do que lhe é necessário, do específico. O bricoleur, com foco no processo, opera a partir do seu contexto, dos fragmentos, dos resíduos, que são adaptados a outras funções para construir novas estruturas.

Como seu “universo instrumental é fechado”, ele precisa ter a capacidade de tirar o máximo de seu acervo. Os elementos que compõem o estoque do bricoleur são operadores que possibilitam um conjunto de relações e não estão restritos a um único uso especializado. Na ideia de que é preciso guardar cada peça, cada pedaço e resto, porque podem ter utilidade em algum momento futuro, está também implícito o reconhecimento de que as coisas podem trocar de função, e o bricoleur é capaz de criar um jogo entre significante e significado, alterando significados e interpretações. O objeto descolado de seu uso pode/precisa ser (re)inventado, (re)criado.

Isso tudo não significa que possam ser usados simplesmente quaisquer objetos, pois não são todos equivalentes em suas possibilidades latentes. Os objetos respondem de maneiras distintas em cada situação e são capazes de disparar raciocínios variáveis. Nessa linha de pensamento, podemos afirmar que para alcançar a solução de problemas diferentes, os mesmos instrumentos podem incorporar funções diversas; enquanto um mesmo problema em outra circunstância, com um acervo de trabalho diferente, exigirá do bricoleur outra solução, com adaptações no processo e nos instrumentos.



Robert Rauschenberg. *Collection*. 1954/55. Tinta a óleo, papel, tecido, madeira e metal sobre tela. 203,2 x 243,84 x 8,89cm. Fonte: San Francisco Museum of Modern Art <<http://www.sfmoma.org>>

Em meio ao contexto do consumo, Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*⁹ reflete sobre a politização das práticas cotidianas e o uso que é feito dos objetos, sistemas, espaços e ordem impostos. Para o autor, o consumidor não é necessariamente um usuário passivo e manipulável, pois também pode produzir nas maneiras de empregar os produtos e criar maneiras que engendram uma contrapartida – ainda que pequena – à produção racionalizada, centralizada e espetacu-

lar. Nesse sentido o trabalho com materiais descartados pode ser interpretado como uma tática desviacionista, que resiste aos apelos do consumo e às armadilhas da obsolescência programada.

A bricolagem forja acomodações e rearranjos estruturais desses cacos e restos – que só são vistos dessa forma se confrontados e comparados com (novos) objetos manufaturados. São objetos que foram produzidos e serviram para um uso específico em momento passado. Sob esse olhar eles

ainda podem servir, tanto se forem reparados, para retomar a mesma utilidade, ou então desarmados, desmontados e desviados de sua primeira função.¹⁰ De qualquer maneira, diferenciam-se de matérias-primas, brutas, pois são produtos já trabalhados, gastos e portadores de passado. Eles carregam em si essas qualidades e conotações para onde quer que sejam destinados.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a bricolagem desenvolve-se a partir de apropriações. Interessa pensá-la aqui, pois promove a instauração de um sentido particular, pela ligação com o “bricoleur primitivo” e o “pensamento selvagem”. Nas artes visuais encontram-se muitos artistas que também operam a partir de seu entorno, de elementos deslocados que terão suas funções transformadas para participar de uma nova estrutura. E é pela necessidade de guardar e conservar esses materiais que esse artista se aproxima não só do bricoleur, mas também da figura do colecionador.

O artista e o colecionador

Um artista que compartilha desse processo de trabalho é Kurt Schwitters. Enquanto outros se interessaram pela colagem em fases específicas, ela compõe a base artística de Schwitters por toda a sua carreira.¹¹ Seu movimento – Merz –, que abrange todos os gêneros artísticos, é definido como “a assemblage artística de todos os materiais imagináveis e, por princípio, a igualdade de cada um desses materiais no plano técnico.”¹² Suas obras eram construídas (pregadas ou coladas) com restos de material encontrados e recolhidos nas ruas de Hanover, durante seus deslocamentos. A própria origem do nome que Schwitters dá a sua produção vem de um fragmento (da palavra *Kommerz*) percebido em uma de suas colagens. Tanto nos escritos quanto nas ações de Schwitters evidencia-se a importância do

fragmento e, mais do que isso, a capacidade de transformação de algo aparentemente banal em criação artística, apenas pela escolha do artista.

O que, no entanto, é percebido naquele objeto ou fragmento, que toca o artista de tal maneira que ele decide recolhê-lo, guardá-lo, tê-lo para si e, mais tarde, utilizá-lo em seu trabalho? Como um material a princípio desimportante, como menciona Schwitters, pode ter valor igual ao da cor em uma composição? Além de reconhecer a intensa pesquisa de materiais empreendida por alguns artistas como ele, pensar o impulso do colecionador pode nos ser útil para entender essas questões. Em estudo sobre as coleções europeias, Susan Pearce aceita que o colecionador possa ser animado por diferentes motivos: a noção e o prazer da criação e organização de séries de coisas inter-relacionadas (a coleção como uma taxonomia do mundo, da cultura material), mas também sentimentos relacionados muito mais à vida pessoal do colecionador do que à natureza do objeto colecionado – e, ainda, todas as variações de intensidade entre um ponto e outro.

Walter Benjamin argumenta no livro *Passagens*¹⁴ que são as coisas que vão ao encontro do colecionador, que por sua vez as retira de um fluxo contínuo. Sendo assim, é de pensar que o colecionador lança um olhar incomparável (porque subjetivo) sobre o objeto, um olhar que encontra características que o usuário comum não vê. É a partir desse olhar que o colecionador se torna capaz de estabelecer relações que não são funcionais ou utilitárias. O potencial poético da coleta e da captura está naquilo que é vivenciado e experimentado pelo sujeito no encontro com o objeto e na possibilidade de estabelecer novas significações entre as memórias e os desejos ali corporificados, mais do que nos objetos apropriados em si. O olhar altera o que é visto, e essa mudança é aumentada

pela separação do objeto de seu cotidiano funcional para uma esfera especial, extraordinária e capaz de gerar reverência. Na vida cotidiana, em seu circuito tradicional, as imagens e os objetos podem desaparecer; quando obsoletos, em desuso; ganham nova vida e tornam-se visíveis justamente no estranhamento a seu contexto familiar, de significado ou funcionalidade.

Por um lado poderíamos pensar que a coleção só é instaurada a partir da aquisição do segundo objeto ou no momento em que a série de aquisições vira um conjunto realmente significativo, ou seja, quando o desejo for transferido de um único objeto para uma série deles. Assim, aos poucos a coleção seria delineada e projetada, a cada novo encontro sendo reavaliados e restabelecidos os requisitos que permitem ou não que o objeto em questão faça parte do grupo. Isso explicaria, por exemplo, coleções que são iniciadas a partir de presentes recebidos, quando o colecionador se vê nessa condição sem mesmo tê-la planejado.¹⁵ Aqui, porém, concordamos que o mais fecundo é mesmo o olhar do colecionador, a experiência e as significações que ele engendra na relação com os objetos – ao menos no contexto deste texto, em que a coleção interessa para pensar um tipo de experiência estética. Nesse sentido, a coleção poderia iniciar-se antes mesmo do primeiro objeto, que é então visto como o momento inaugural da coleção, como o revelador de um desejo latente.

O colecionador é, junto com o *flâneur*, figura essencial para o pensamento de Walter Benjamin sobre a experiência da modernidade.¹⁶ Eles interessam a esta reflexão pois ambos são discutidos a partir do impacto da urbanização e do superestímulo visual sobre a experiência perceptiva cotidiana na metrópole. O predomínio da experiência visual encontra-se no olhar do *flâneur*, que se fundamenta na observação contemplativa. Para

Kang,¹⁷ o *flâneur* procura mais do que abrigo na multidão; procura também prazer visual: é hipnotizado pela variedade de tipos que compõem a multidão, pelas mercadorias nas vitrinas das lojas, e é isso que o impele a flunar pelas ruas. Benjamin narra em seu diário da estada em Moscou como experimentou esse prazer visual: “Durante o passeio, novamente atraíram minha atenção as numerosas lojas de enfeites para árvores de Natal (...) Os enfeites às vezes parecem mais brilhantes por detrás das vitrinas do que pendurados nas árvores.”¹⁸ Esse é um modo de se relacionar com as “coisas do mundo” transformando-as em imagens. O vidro protege o objeto e evidencia a imagem em detrimento do corpo em que é constituído, suas qualidades físicas, materiais e táteis.

Por outro lado o comportamento do colecionador, para Benjamin, caracteriza-se pelo toque e não pela contemplação, relaciona-se com o mundo objetivo e o transfigura. Em trechos do mesmo diário, o autor faz diversas referências ao colecionador que ele próprio é, relatando sua busca por determinados objetos, por exemplo:

*Na manhã deste dia comprei a primeira caixa laqueada (na Petrovka). Havia alguns dias que, como me acontece muito, só prestava atenção em uma única coisa ao caminhar pelas ruas: desta vez, justamente nas caixas laqueadas. Um namoro curto e apaixonado. Quero comprar três – mas ainda não tenho certeza do que irei fazer com as duas que já adquiri.*¹⁹

Diferentemente do *flâneur*, no caso do colecionador a atenção é mobilizada pelo desejo de posse. De qualquer forma, os dois exemplos descolam o objeto de sua vocação: os enfeites, uma vez que parecem muito mais bonitos nas vitrinas do que nas próprias árvores de Natal para as quais

foram especialmente projetados; e as caixas, que, no caso relatado, foram adquiridas mesmo sem o objetivo de usá-las, sem um propósito claro.

Salienta-se que a atitude do colecionador, que busca possuir as coisas, não é aqui considerada pelo viés do consumo. Seu desejo de posse não é um desejo de consumo. O colecionador não se comporta como consumidor, mas, ao contrário, retira o objeto do fluxo das mercadorias, resgata-o de sua utilidade e a inscreve em um “círculo mágico”.²⁰ Incluir algo em uma coleção implica inseri-la em lugar específico, onde passa a se relacionar com os demais componentes da coleção, reorganizando toda uma rede de significados.

Ao abordar sua própria experiência como colecionador de livros, mais especificamente sobre uma determinada aquisição, Benjamin descreve a sensação de eternidade que muitos autores imputam à coleção, como o desejo de segurar um volume para sempre.²¹ Assim, independentemente de o colecionador adquirir seus objetos por meio de compra ou ganhá-los, o impulso parece não ser diferente da maneira de Schwitters encontrar seus materiais entre resíduos abandonados, descartados nas ruas. Mesmo Benjamin vê em Charles Baudelaire traços que aproximam o poeta do trapreiro, personagem sobre quem Baudelaire também escreveu. Essa aproximação se dá, seja pela solidão, seja pelo gesto, por um andar abrupto, que erra pela cidade e precisa parar a todo instante para recolher algo.²²

O objeto pode ser utilizado ou possuído, e as duas funções parecem ser excludentes. O ambiente cotidiano é ambíguo entre a função dos objetos e seu valor subjetivo – ao mesmo tempo que nos cercamos de coisas por sua utilidade, essas escolhas ajudam na constituição de uma subjetividade e com frequência estão carregadas de afeto. A



John Stezaker. *Mask XIII*. 2006. Postal sobre fotografia. 24 x 19cm.
Fonte: Tate Modern <<http://www.tate.org.uk>>

coleção, porém, é um paradigma de perfeição e é investida de aura própria, por seu confinamento e segredo. O hábito tem relação com a repetição, o irreversível fluxo da existência. O objeto retirado desse fluxo perde a noção de presente, de tempo real, pois privar o objeto da sua função altera sua natureza, ainda que sua memória seja preservada. Se “a ‘lembrança’ é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto do colecionador”,²³ os resquícios da história do artefato colecionado contribuem para aumentar suas peculiaridades: o percurso realizado pelo objeto que segue seu destino até chegar na coleção.

Nesse sentido, é preciso considerar que a apropriação implica também a desapropriação de um elemento de seu lugar anterior, do qual, uma vez destacado, torna-se impossível reconstituir suas formas e suas significações iniciais. Restará sempre uma cicatriz: os fragmentos capturados também falam sobre os buracos vazios que deixaram nos locais de origem. Sendo assim, podemos concordar com Stezaker²⁴ quando afirma que a pós-vida adquirida pelo objeto na coleção é espectral, como um duplo.

Estão incorporados no elemento adquirido tanto sua memória anterior como também o momento de encontro, da experiência, e o próprio olhar do sujeito que o escolheu e o incluiu em novo sistema, quer estejamos tratando da coleção em geral ou de estratégias nas artes visuais que se aproximem poética, conceitual ou operacionalmente da coleção. Há, porém, uma diferença significativa entre esses dois modos, já que no primeiro caso a coleção tem valor por si mesma enquanto na arte ela tem função como obra ou reserva de objetos e de imagens, referências, documentos ou material de trabalho.

Conclusão: revisitar os elementos acumulados

Para pensar a apropriação nas artes visuais, mais especificamente sobre a etapa de encontro e acumulação dos materiais que poderão ser incorporados na produção de trabalhos, foram usadas as figuras do colecionador e do bricoleur. O primeiro, pelo impulso de repetidamente tomar posse de determinados objetos e agrupá-los de acordo com uma ordem própria; o segundo, pela manipulação que empreende e é capaz de transformar objetos ou seus pedaços. Ambos desviam os objetos do fluxo do consumo, dando-lhes uma sobrevida, ainda que com outra utilidade, outro significado.

O ato da coleta se completa no momento em que o artista revê o que foi acumulado e inicia a aproximação entre os fragmentos que estão à espera de constituir algo. Dessa maneira é contínuo o vai e vem entre concentração e dispersão de coisas: o modo de trabalho sobre o qual se debruça este texto concentra elementos dispersos para criar. Mesmo a coleção aqui não é vista no sentido de acumulação e classificação racional de objetos, mas como ato criador que move coisas de seus lugares e, portanto, de sua função primeira. Ao recombina-las, as ressignifica. E essa ressignificação é própria do conceito de montagem, determinante para que seja compreendida como estratégia inventiva e crítica.

Pode-se pensar a apropriação nas artes visuais como forma de gerar sentidos e experiências em meio ao fluxo intenso e fragmentado de signos, produzido desde a formação dos meios urbanos na modernidade. Artistas trabalham a partir de produtos culturais existentes: ao perceber a superprodução como um sistema cultural disponível, passam a inventar modos de assimilar estruturas existentes e recolocá-las em funcionamento. Esses processos envolvem trânsito e a combinação de repertórios plurais. A interação entre os elementos ocorre por acréscimo e não substituição, de maneira que interessa a incompletude dos cruzamentos, que mantêm as contradições e a tensão resultantes da aproximação de diferentes.

NOTAS

1 Este artigo é parte da tese de doutorado *A aproximação de fragmentos capturados: sobre uma poética em desenho e colagem*, orientada pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves e defendida em 2014 junto ao PPGAV-UFRGS.

- 2** Entre outros: Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Adorno, Theodor et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- 3** Spies, Werner. *Max Ernst: les collages, inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard, 1984.
- 4** Krauss, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006; Taylor, Brandon. *Collage: the making of modern art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- 5** Hunter, Sam. *Robert Rauschenberg: works, writings and interviews*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
- 6** Lévy-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional/Editora da USP, 1970.
- 7** Lévy-Strauss, op. cit.: 252.
- 8** Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997: 110.
- 9** Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994: 82.
- 10** Lévy-Strauss, op. cit.: 56.
- 11** Orchard, Karin. Kurt Schwitters, vida e obra, p. 19. In: *KURT Schwitters: 1887/1948, o artista Merz*. São Paulo/Curitiba: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu Oscar Niemeyer, 2007: 19.
- 12** Schwitters, Kurt. I: *manifestes théoriques & poétiques*. Paris: Ivrea, 1994: 7. Tradução nossa, do original: "Le mot Merz signifie l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique."
- 13** Pearce, Susan M. *On collecting: an investigation into collecting in the european tradition*. London: New York: Routledge, 2005.
- 14** Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial SP, 2006.
- 15** Cardinal, Roger. Collecting and collage-making: the case of Kurt Schwitters. In: Elsner, John; Cardinal, Roger (Org.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997.
- 16** Benjamin, Walter. O flâneur. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 185-236.
- 17** Kang, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n. 84, 2009.
- 18** Benjamin, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 28.
- 19** Benjamin, 1989, op. cit.: 92.
- 20** Benjamin, 2006, op. cit.: 239.
- 21** Benjamin, Walter. Unpacking my library. In: *Illuminations*. Editado e com introdução de Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969: 64.
- 22** Benjamin, Walter. Paris do Segundo Império. In: Benjamin, 1994, op. cit.: 79.
- 23** Benjamin, Walter. Parque Central, p. 180. In: Benjamin, 1994, op. cit.: 180.
- 24** Stezaker, John. A conversation with John Stezaker. Entrevista concedida a David Lillington. In: O'Reilly, Sally et al. *Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing, 2008: 31.

Marina Bortoluz Polidoro é artista visual, doutora em artes visuais pelo PPGAV/UFRGS e professora do Mestrado em Design da UniRitter.