



COLLAGEM

**JULIANA FERREIRA
BERNARDO**

sob orientação do
**Prof. Dr. Milton
Terumitsu Sogabe**

**nos meios
imagéticos
CONTEMPORÂNEOS**

**São Paulo
2012**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

JULIANA FERREIRA BERNARDO

Colagem nos meios imagéticos contemporâneos

São Paulo
2012

JULIANA FERREIRA BERNARDO

Colagem nos meios imagéticos contemporâneos

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de mestre em Artes Visuais, dentro da linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe.

São Paulo
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP (Fabiana Colares CRB 8/7779)

B518c	<p>Bernardo, Juliana Ferreira. 1985- Colagem nos meios imagéticos contemporâneos / Juliana Ferreira Bernardo. - São Paulo, 2012. 170 f. ; il.</p> <p>Orientador: Profº Drº Milton Terumitsu Sogabe Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.</p> <p>1. Colagem. 2. Fotomontagem. 3. Arte - História. 4. Arte contemporânea. I. Sogabe, Milton Terumitsu. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CDD – 702.812

JULIANA FERREIRA BERNARDO

Colagem nos meios imagéticos contemporâneos

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de mestre em Artes Visuais, dentro da linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe.

Aprovado em _____ de _____ de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe – Orientador
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Profª. Dra. Silvia Miranda Meira
Museu de Arte Contemporânea / Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Dedico este trabalho aos meus pais, Aloisio e Roseli,
que sempre me estimularam a aprender.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças para levar este trabalho até o final.

Ao Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe, pela colaboração e gentileza na orientação do trabalho. Muito obrigada por seu apoio e pela paciência nas leituras e correções do meu texto!

Ao corpo docente do Instituto de Artes da Unesp, pelas contribuições dadas a esta pesquisa nas disciplinas cursadas. Sou grata, sobretudo, às sugestões dadas de maneira tão generosa pelos professores doutores Omar Khouri e José Spaniol em meu exame de qualificação.

À coordenação da pós-graduação, em especial à Prof^{fa}. Dra. Rejane Coutinho, pelo auxílio na continuidade deste trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp - pelo apoio financeiro, que viabilizou a concretização desta pesquisa e permitiu minha participação em cursos e eventos científicos fundamentais para a dissertação.

Aos artistas que entrevistei e compartilham comigo um pouco do seu tempo, mostrando-me seus processos criativos, trabalhos e expondo-me algumas de suas reflexões.

À jornalista e curadora Juliana Monachesi, pela conversa que tivemos, cheia de dicas de leitura e referências artísticas.

Aos colegas de mestrado, pelos conselhos, observações e trocas de experiências. Agradeço especialmente à Adriana Honorato, minha amiga e companheira de angústias.

À minha família, aos amigos e ao meu namorado, pela compreensão que tiveram comigo durante todo este período de estudo.

Finalmente, aos docentes que gentilmente participaram da banca de defesa: Profa. Dra. Silvia Miranda Meira do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - John Harbele. *The changes of time*.
http://www.ishibashi-museum.gr.jp/e/collections/art_b_01.html
- Figura 2 - Henry Peach Robinson. *Fading Away*.
<http://www.sayersandlundgreen.com/fading%20away%20works.html>
- Figura 3 - Pablo Picasso. *Natureza morta com cadeira de palha*.
http://chuva-bomtempo.blogspot.com/2009_01_25_archive.html
- Figura 4 - Pablo Picasso. *Copo e garrafa de Suze*.
http://www.germinaliteratura.com.br/2010/artes_jose_aloise_bahia_distorcao_jun10.htm
- Figura 5 - Pablo Picasso. *Guitar*.
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934
- Figura 6 - Pablo Picasso. *Guitare, journal, verre et bouteille*.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=11865&searchid=9530>
- Figura 7 - Kurt Schwitters. *Merz Pictures 32 A. The Cherry Picture*.
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33356
- Figura 8 - Max Ernst e Hans Arp. *Figura diluviana fisiomitológica*.
<http://www.artlex.com/ArtLex/d/dada.html>
- Figura 9 - George Grosz. *Remember uncle August, the unhappy inventor*.
<http://www.artknowledgenews.com/2009-12-07-23-00-33-major-exhibition-of-works-by-george-grosz-announced-at-berlins-akademie-der-kunste.html?q=york>
- Figura 10 - Raoul Hausmann. *O crítico de arte*.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=5867&searchid=11549>
- Figura 11 - Hannah Höch. *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*.
<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/704>
- Figura 12 - Francis Picabia. *Tableau Rastadada*.
http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2010/12/9-d%C3%A9cembre-1920-francis-picabia-vernissage-rue-bonaparte.html
- Figura 13 - Theo Van Doesburg. *Frau van Doesburg*.
<http://www.bildindex.de/#|2>
- Figura 14 - John Heartfield. *Hurrah, die Butter ist alle!*
http://geometricasnet.files.wordpress.com/2010/11/tumblr_l640r4scmn1qzffdko1_1280.jpg
- Figura 15 - André Masson. *A batalha dos peixes*.
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3821&page_number=5&template_id=1&sort_order=1
- Figura 16 - Georges Hugnet. *Sem título*.
<http://www.zabriskiegallery.com/Surrealist%20collage/gh43281.JPG>
- Figura 17 - Max Bucaille. *La vie Intra-uterine*.
<http://www.zabriskiegallery.com/Surrealist%20collage/Mb43270.JPG>
- Figura 18 - Valentine Penhose. *Do livro Dons de Feminines*.
<http://www.zabriskiegallery.com/Surrealist%20collage/vp43193.JPG>
- Figura 19 - Joseph Cornell. *Sem título*.
<http://www.zabriskiegallery.com/Surrealist%20collage/jc43286.JPG>

- Figura 20 - Jacques Prévert. *Sem título*.
<http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=59&ea=646>
- Figura 21 - Max Ernst. *Uma semana de bondade*.
http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=649&L=&tx_ttnews%5Btt_news%5D=20484&no_cache=1&L=1
- Figura 22 - Richard Hamilton. *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?*
<http://witcombe.sbc.edu/modernism-b/modpostmod.html>
- Figura 23 - Eduardo Paolozzi. *I was a Rich Man's Plaything*.
<http://www.tyskforlaget.dk/Blitzeis/BlitzeisBILDBESPRECHUNG.html>
- Figura 24 - Richard Hamilton. *She*.
http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm_neversogood.htm
- Figura 25 - Peter Blake. *The origins of Pop*.
<http://www.butchershookgallery.com/gallery/proddetail.php?prod=blake001>
- Figura 26 - Robert Rauschenberg. *Retroactive I*.
<http://sala17.files.wordpress.com/2011/01/rausch1.jpeg>
- Figura 27 - Robert Rauschenberg. *Canyon*.
<http://www.carteret.edu/keoughp/Art%20History%20S.2/Pop%20Art/>
- Figura 28 - Richard Hamilton. *My Marilyn (past-up)*.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=5804&tabview=image>
- Figura 29 - Peter Blake. *Got a girl*.
<http://www.artrepublic.com/prints/12220-got-a-girl-silkscreen-signed-limited-edition-of-100.html>
- Figura 30 - Richard Hamilton. *Swingeing London*.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=5782>
- Figura 31 - Marie-Blanche-Hennelle Fournier. *Página sem título do álbum de Madame B*
http://www.metmuseum.org/special/victorian_photocollage/view_1.asp?item=0&view=el
- Figura 32 - Irving Penn. *Nude #18*.
http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/96#ixzz1TznGq78C
- Figura 33 - Oscar Gustave Rejlander. *Os dois caminhos da vida*.
<http://www.artreview.com/group/photomontage>
- Figura 34 - Valério Vieira. *Os trinta Valérios*.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Os_trinta_val%C3%A9rios.jpg
- Figura 35 - Alexander Rodchenko. *Maquette*.
http://russianconstructivists.blogspot.com/2011_04_01_archive.html
- Figura 36 - Alexander Rodchenko. *Fotomontagem para "Pro Eto" de Majakovsky*.
<http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=2071>
- Figura 37 - El Lissitzky. *Design para imprensa*.
<http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=2071>
- Figura 38 - Laszlo Moholy-Nagy. *Morte nos trilhos*.
<http://cinopoeme.blogspot.com/2010/10/laszlo-moholy-nagy.html>
- Figura 39 - Lucas Samaras. *Panorama, 11/26/84*.
<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=21567>

- Figura 40 - Duanes Michals. *Paradise Regained*.
<http://sweb.cityu.edu.hk/sm2221/files/realdreams/index.html>
- Figura 41 - Tom Drahos. *Exit*.
<http://www.qpn.asso.fr/fr/archives/drahos.html>
- Figura 42 - Vincent Verdeguer. *Migration*.
<http://www.vincentverdeguer.com/>
- Figura 43 - Paul Citroën. *Metropolis*.
<http://www.abbeyville.com/interiors.asp?ISBN=0789200686&CaptionNumber=02>
- Figura 44 - Jeff Wall . *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*.
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room7.shtm>
- Figura 45 - Katsushika Hokusai. *Ejiri in Suruga Province (A Sudden Gust of Wind)*.
<http://www.shanelavalette.com/journal/2007/02/25/new-york-art-fairs-and-jeff-wall-as-the-luminist/>
- Figura 46 - Wendy McMurdo. *Helen, coxia, Teatro Merlin (a olhada)*.
<http://www.wendymcmurdo.com/>
- Figura 47 - Mariko Mori. *Desejo ardente*.
http://www.galerieperrotin.com/Mariko_Mori-works-oeuvres-14119-6.html
- Figura 48 - Fulvio Colangelo. *Sleep Apnea*.
<http://www.colangelo.to/DOCS/SqCH4LhMEm.pdf>
- Figura 49 - Fulvio Colangelo. *Underwater*.
<http://www.colangelo.to/DOCS/SqCH4LhMEm.pdf>
- Figura 50 - Charlie White. *Getting Lindsay Linton*.
<http://www.charliewhite.info/work/>
- Figura 51 - Daniel Lee. *Mannimals*.
<http://www.daniellee.com/Manimal.htm>
- Figura 52 - Yamasumasa Morimura. *Retrato*.
<http://www.morimura-ya.com/category/gallery/west/page/3/>
- Figura 53 - Vibeke Tandberg. *Line no 1-5*.
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5340132
- Figura 54 - Joan Fontcuberta. *Lavandula angustifolia*.
<http://www.fontcuberta.com/>
- Figura 55 - Karl Blossfeldt. *Passiflora, Passionsblume*.
<http://elopedelart.canalblog.com/tag/Karl%20Blossfeldt>
- Figura 56 - Foto da exposição *Unmonumental* no New Museum, com trabalhos de Sarah Lucas, Rebecca Warren, Manfred Pernice e Wangechi Mutu.
http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson3-10-08_detail.asp?picnum=8
- Figura 57 - Foto da exposição *Unmonumental* no New Museum, com trabalhos de ohn Bock, Anselm Reyle and Mark Bradford
http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson3-10-08_detail.asp?picnum=9
- Figura 58 - Nina Moraes. *Paisagem*.
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001284.html>
- Figura 59 - Rosangela Rennó. Da série “Cicatriz - Arquivo Universal”.
<http://tattoorchitecture.blogspot.com/2010/11/rosangela-renno.html>

- Figura 60 - Cindy Sherman. *Sem título* n. 420 (díptico). Da série “Palhaços”.
<http://postaispostits.blogspot.com/2010/09/cindy-sherman.html>
- Figura 61 - Mark Bradford. *Los moscos*.
<http://slowmuse.wordpress.com/tag/mark-bradford/>
- Figura 62 - Ludovica Gioscia. *Pop-Arzigologo* (detalhe).
http://www.artrabbit.com/events/event/19835/ludovica_gioscia_soft_power
- Figura 63 - Richard Galpin. *Free State II*.
http://www.richardgalpin.co.uk/year2008-9.php?image=R_GAL0207.jpg&title=FREE%20STATE%20II
- Figura 64 - Gabriel Orozco. *Samurai Tree Invariants*.
<http://accessibleartny.com/index.php/2009/12/gabriel-orozco-at-moma/>
- Figura 65 - John Stezaker. Da série “Marriages”.
<http://wewastetime.wordpress.com/2011/05/30/masks-and-marriages/>
- Figura 66 - Fred Tomaselli. *Abductor*.
<http://www.jamescohan.com/artists/fred-tomaselli/selected-works/>
- Figura 67 - Gordon Cheung. *Raphael Conversing with Adam and Eve*.
http://asunews.asu.edu/20091216_alteredstates
- Figura 68 - Kristine Roepstorff. *Eight Hanging*. Da série “It’s Not The Eye Of The Needle that Changed”.
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/20091120115842_kirstine_roepstorff_8_2.htm
- Figura 69 - Tom Friedman. *Mandala*.
<http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=amherst&record=530>
- Figura 70 - Patrick Hamilton. *Carretilla*.
<http://www.gonzalezgonzalez.org/index.php?/patrick-hamilton/>
- Figura 71 - Hew Locke. *Serpent of the Nile (Sejant)*. Da série “How Do You Want Me?”.
<http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=34330>
- Figura 72 - Evren Tekinoktay. *Black egg*.
<http://www.theapproach.co.uk/artists/tekinoktay/1>
- Figura 73 - Nicola Constantino. *Winged Nicola*.
<http://barogaleria.com/exposicao/nicola-costantino-mi-doble-3/>
- Figura 74 - Henna Nadeem. Da série “A Picture Book of Britain”.
<http://www.photoworks.org.uk/artists/henna-nadeem>
- Figura 75 - CutUp. *Sem título*.
<http://www.seventeengallery.com/index.php?p=3&id=12&iid=5>
- Figura 76 - Tim Noble e Sue Webster. *Dirty white trash (with gulls)*.
http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html
- Figura 77 - Nino Cais. *Sem título*.
<http://www.flickr.com/photos/sescsp/5408005025/in/set-72157625844619637>
- Figura 78 - Marcelo Amorim. Da série “Educação para o amor”.
<http://www.galeriaoscarcruz.com/br/artista-marcelo-amorim.html>
- Figura 79 - Rodrigo Torres. Da série “Uns Trocados”.
<http://www.flickr.com/photos/maisumrodrigotorres/5247466658/in/photostream>

- Figura 80 - Fernanda Chieco. *Edifício São Roberto*. Da série “Elucubrações de uma alma penada (Sou vigiado, logo existo)”.
http://www.fernandachieco.com/#!__works/lucubrations
- Figura 81 - Gisela Motta e Leandro Lima. Da série “De fôrma”.
<http://www.flickr.com/photos/sescsp/5535952178/>
- Figura 82 - Felipe Cama. *Recife (After Post)*. Da série “After Post”.
<http://felipecama.com/site/portugues/trabalhos-portugues/after-post-2010/>
- Figura 83 - Cássio Vasconcellos. Da série “Múltiplos”.
<http://cassiovasconcellos.com.br/gallery/multiplos-2008-2011-galeria/>
- Figura 84 - Pedro Varela. *Sem título*.
<http://pedrovarela.com/colagens/>
- Figura 85 - Odiros Mlásho. *Diana*. Da série “Serpentina”.
http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ML%C3%81SZHO%202011.pdf
- Figura 86 - Nelson Leirner. Da série “Assim é se lhe parece”.
<http://arteseanp.blogspot.com/2012/01/bravo-bravissimo-nelson-leirner.html>
- Figura 87 - Daniel Senise. *Mil*.
<http://www.danielsenise.com/daniel-senise/obras/imagens.asp?pagina=4&tipo=v10>

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo a análise da colagem como procedimento artístico. Para isto, foi traçado um histórico da colagem que englobou o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Arte Pop. Em cada um destes momentos históricos, percebemos o significado do emprego da colagem como linguagem artística. Em um segundo momento, analisamos o processo da colagem nas imagens técnicas, sobretudo naquelas decorrentes da fotografia, como, por exemplo, nas fotomontagens, no cinema e na colagem digital. E, finalmente, realizamos entrevistas com artistas brasileiros e visitamos museus e galerias com o intuito de verificar como a colagem tem feito parte da arte contemporânea.

Palavras-chave: colagem, montagem, imagem técnica, arte contemporânea.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the *collage* as artistic process. For this, we traced a history of *collage* that passed through Cubism, Dadaism, Surrealism and Pop Art. In each of these historical moments we could perceive the meaning of the use of collage as an artistic language. After that, we analyzed the collage's process in imaging techniques, resulted from photography such as in the photomontages, movie and digital *collage*. And finally, we conducted interviews with Brazilian artists and visited to museums and galleries to see how the *collage* has been part of contemporary art.

Key-words: *collage*, montage, technic image, contemporary art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: A COLAGEM.....	15
1.1. COLAGEM E COTIDIANO	22
1.2. COLAGEM E POLÍTICA	28
1.3. COLAGEM E O SONHO	36
1.4. COLAGEM E CONSUMO.....	42
CAPÍTULO 2: COLAGEM E IMAGENS TÉCNICAS	50
2.1. FOTOGRAFIA COMO COLAGEM.....	52
2.2. FOTOMONTAGEM	54
2.3. COLAGEM E CINEMA	66
2.4. COLAGEM DIGITAL.....	77
CAPÍTULO 3: COLAGEM CONTEMPORÂNEA	90
3.1. COLAGENS RECORRENTES.....	101
3.1.1. Construção e abstração.....	102
3.1.2. Surrealismo e fantasia	105
3.1.3. Cultura pop e mídia de massa.....	108
3.1.4. Corpo e identidade.....	110
3.1.5. Meio-ambiente e geografia	114
3.2. ARTISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS E A COLAGEM.....	117
3.2.1 A escolha da colagem	118
3.2.2. Referências e diálogos	128
3.2.3. Sobre a visualidade contemporânea	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
ANEXO A -- PERGUNTE AO PÓ, POR MASSIMILIANO GIONI	146
APÊNDICE	150

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo a análise da colagem como procedimento artístico. A colagem é um processo que está presente na arte, de maneira mais intensa, desde o Cubismo. Mesmo na contemporaneidade, com os meios tecnológicos, ela parece não ter desaparecido, estando presente nos procedimentos de produção das imagens. Este fato nos instigou a tomar como objeto de estudo a colagem.

A reflexão está focada no campo visual, permitindo pensar no motivo pelo qual a junção de itens diversos (com proporções, perspectiva, materiais e campos semânticos distintos) em uma mesma obra ter se tornado uma constante facilmente verificável ao folhear uma revista, ao visitar um museu ou galeria.

A pesquisa foi estruturada em três momentos correspondentes aos três capítulos que compõem esta dissertação.

No primeiro capítulo, discorre-se sobre o entendimento da colagem, partindo de reflexões de Décio Pignatari (1983), Lévi-Strauss (1985), Vicent Amiel (2007), Julio Plaza (1994, 1996) e Luiz Renato Martins (2007). Simultaneamente, será delineado um histórico da colagem, seguindo o estudo de Herta Wescher (1976), levando em conta as aparições da colagem anteriores às vanguardas históricas europeias.

Foi verificado, de maneira mais detalhada, o emprego da colagem na arte do século XX, selecionando quatro temáticas nas quais este procedimento artístico teve destaque. Tratou-se do cotidiano por meio das colagens Cubistas, da política nas colagens Dadaístas, do universo onírico nas colagens Surrealistas e, por fim, da sociedade de consumo com as colagens da Arte Pop. Por opção, foram deixados de fora alguns movimentos artísticos que, mesmo utilizando a colagem, não agregaram a esta técnica novidade temática significativa.

Seguindo o questionamento acerca da colagem, verificou-se que a fotografia não poderia ficar de fora desta análise, visto que se tornou a base imagética do mundo atual. Com a disseminação frenética da fotografia por meio das câmeras digitais, celulares com câmeras e webcams, sem mais a obrigatoriedade de um suporte como o papel, e com auxílio de softwares de edição de imagem inclusive gratuitos, a colagem com fotografias tornou-se ainda mais corriqueira.

Assim, no segundo capítulo, a pesquisa foi conduzida de acordo com a tecnologia utilizada pela colagem e não mais pela temática presente. Traçou-se, assim, uma relação entre a colagem e as imagens técnicas - de acordo com pensamento de Vilém Flusser -, tendo como ponto inicial a fotografia.

Por meio da fotografia, percebe-se que a colagem está presente nos meios artesanais de impressão, bem como na escolha estética. Foi utilizado, neste caso, o exemplo dado por Rosalind Krauss de colagem em fotografia e a consagração da fotomontagem como técnica artística. Posteriormente, observou-se a utilização do processo da colagem no cinema e nas imagens digitais.

Já no último item deste capítulo, serão vistos alguns exemplos da utilização da colagem no digital, seguindo a classificação da fotografia contemporânea sugerida por Charlotte Cotton (2010).

Para este capítulo, serão utilizados teóricos como André Rouillé, François Soulages, Boris Kossoy, Dawn Ades, Charlotte Cotton, entre outros.

Por fim, no terceiro capítulo, será abordada a existência da colagem na arte contemporânea. Para tanto, foi utilizada uma classificação temática feita pelo compêndio *Collage: assembling contemporary art* e da experiência realizada pelo curador Massimiliano Gioni para a exposição *Unmonumental*, de 2007. A exposição foi realizada no New Museum de Nova Iorque e evidenciou a existência de uma arte não-monumental, na qual a colagem esteve em destaque como processo criativo.

A Internet serve também como ampla fonte de experiências com a colagem. Além de criações textuais e musicais, mais comuns em prática e em análise, há exemplos da propagação deste procedimento no campo visual. Algumas iniciativas tratadas serão o *Collage Art*, o *Global Collage* e o *Collagista!*. Todos têm como objetivo a difusão desta técnica e dos estudos sobre a mesma.

Neste capítulo discuti-se as ideias de Anne Cauquelin e Nicolas Bourriaud acerca do atual contexto artístico e as nomenclaturas utilizadas para melhor classificar a produção contemporânea.

A metodologia utilizada para esta pesquisa foi constituída de levantamento bibliográfico, pesquisa na internet, visitas a exposições e entrevistas.

As exposições visitadas no Brasil estiveram restritas ao eixo Rio-São Paulo e ao Centro de Arte Contemporânea em Inhotim, Minas Gerais. No exterior, visitamos mostras artísticas na Alemanha e França, principalmente. As visitas contemplaram galerias e museus públicos e particulares.

Quanto às entrevistas, foram realizadas com a jornalista e curadora Juliana Monachesi e com os seguintes artistas brasileiros: Nino Cais, Marcelo Amorim, Fernanda Chieco, Cássio Vasconcelos, Pedro Varela, Rodrigo Torres, Felipe Cama e Gisella Motta. Esses artistas foram escolhidos porque seus trabalhos utilizam a colagem como parte importante do processo artístico.

Essas conversas seguiram um roteiro previamente estabelecido e foram feitas pessoalmente ou por email (no caso dos quatro últimos nomes). Os artistas escolhidos são, em sua maioria, pertencentes a um grupo de jovens emergentes no circuito da arte brasileira contemporânea. Esses artistas foram também fonte de referência visual para o estudo, ao indicarem outras obras com os quais seus trabalhos dialogam.

CAPÍTULO 1: A COLAGEM

Em primeiro lugar, é necessário definir o termo colagem. De acordo com o dicionário da Tate Gallery, colagem é o termo utilizado tanto para a técnica quanto para o resultado de um trabalho que inclui pedaços de papéis, fotografias, tecidos, entre outros materiais, arranjados em uma superfície de suporte. A colagem pode ainda incluir outras mídias, como pintura e desenho, além de conter elementos tridimensionais.¹

Na definição do procedimento de colagem é importante ainda levar em conta as diferentes nomenclaturas que são utilizadas com o mesmo objetivo. É o caso, por exemplo, do pensamento do Décio Pignatari, que distingue o termo colagem de montagem e bricolagem, levando em conta os três momentos do processo de montagem.

a) *Montagem I* – Montagem sintática ou montagem propriamente dita. A parataxe e o paramorfismo coordenam o processo. É a montagem do cubismo e, mais ainda, de Mondrian; de Eisenstein (que confunde um pouco as coisas ao falar de “conceito”; posteriormente falaria de “conceito-imagem”); Mies van der Rohe, na arquitetura; Marcel Breuer, no desenho industrial; o ideograma (como modelo, embora tenda para a segunda categoria); Sterne, Flaubert, Joyce; Bach, Mozart, Anton Webern, o Stockhauser do *Gesang*; Mallarmé, a “poesia pura” valéryana, a poesia concreta, em sua fase ortodoxa dos anos 50 (melodia vertical, ou “harmonificação” da melodia pela verticalização); op art, etc.

b) *Montagem II* – Montagem semântica, ou colagem. É o “normal médio” do universo icônico (ficando entendido que a presente classificação não é uma escala de valores); Pound; o cubismo, quando satura o código por meio de colagens e frotagens; Pollock; Godard (mas não Resnais, cujo *L'année dernière à Marienbad* pertence ao primeiro tipo); Dostoievsky, que projetou no romance as técnicas de justaposição do jornalismo e da narrativa policial (daí o “dialogismo” e a “polifonia” de seus romances, no entender de Bakhtin); o surrealismo; a “montagem ideológica”, de Eisenstein, em *Outubro*; Eliot, em *The waste land*; o *nouveau roman*; as colagens realizadas por estudantes em seus dormitórios, etc.

c) *Montagem III* – Montagem paradigmática, ou bricolagem: o universo da contiguidade invadindo o polo da similaridade. Exemplos possíveis: Gaudí, na arquitetura; Duchamp, Satie, Cage; Flaubert, em *Bouvard et Pécuchet*; o *happening*, o *punk*, o *kitsch*; a arquitetura *pop*, ou antiarquitetura (o *Strip*, de Las Vegas, segundo Robert Venturi, por exemplo); os poemas-objetos; o pastiche. Nesse tipo de montagem, observa-se uma tendência à saturação e superação do código (PIGNATARI, 1983, p. 169-170).

Dentre estes três termos, a bricolagem havia sido estudada pelo antropólogo francês Lévi-Strauss já na década de 1960. Para ele, este procedimento estava associado à execução de

¹ Tradução e adaptação do texto “Collage is a term used to describe both the technique and the resulting work of art in which pieces of paper, photographs, fabric and other ephemera are arranged and stuck down to a supporting surface. Collage can also include other media such as painting and drawing, and contain three-dimensional elements. The term collage derives from the French words *papiers collés* or *découpage*, used to describe techniques of pasting paper cut-outs onto various surfaces. It was first used as an artists’ technique in the twentieth century” presente em <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=70>

trabalhos manuais, de maneira espontânea e não profissional, marcados pela simplicidade intelectual do pensamento mítico, ou por ele denominado de selvagem (STRAUSS, 1976).

Dorothea Voegeli Passetti recorda que Lévi-Strauss engloba o conceito de colagem ao definir a bricolagem, ou seja, para ele, ambos estariam relacionados ao mesmo fenômeno.

A proximidade entre cientistas sociais e arte trará outros resultados inovadores. O específico tema da colagem é incorporado por Lévi-Strauss numa fase posterior, quando apresenta sua noção de bricolagem. Para ele, o *bricoleur* utiliza os meios (matérias-primas, instrumentos) que tem à mão, não realizando seu objetivo a partir de um projeto. Como procedimento técnico e material, a bricolagem pode ser aproximada, enquanto forma, ao pensamento mítico. Sua “característica é ser auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos” (Lévi-Strauss, 1989:32).²

Para Vincent Amiel (2007), os termos montagem e colagem são semelhantes. Para este teórico, a constituição de uma obra, seja filme ou pintura, feita nos padrões da colagem possibilitaria surpresas e relações aleatórias como as presentes nos pintores surrealistas, em Braque ou em Picasso.

O *Dicionário Oxford de Arte*³ explica a diferença entre colagem e montagem no verbete deste segundo termo:

Montagem (fr. *montage*). Técnica gráfica em que recortes e ilustrações são compostos e montados; o termo designa também a imagem assim obtida. Empregam-se apenas ilustrações prontas, escolhidas pelo tema ou mensagem; nesse aspecto, a montagem distingue-se da colagem e do *papier collé*. A técnica teve repercussões sobre a ciência da propaganda. A fotomontagem é a montagem que utiliza apenas fotografias. No cinema, o termo “montagem” refere-se à composição de partes separadas de filme, formando uma sequência ou imagem superposta.

Seguindo este pensamento, a distinção entre colagem e montagem estaria na origem do material utilizado em tais composições. Enquanto a primeira técnica aceitaria recortes de jornais, textos, pinturas e pequenos objetos; a montagem estaria restrita ao uso de imagens prontas, ou seja, sem a interferência de desenhos do artista no momento da composição. Neste dicionário não consta o termo bricolagem.

Plaza (1996, p. 83), retoma as categorias definidas por Pignatari e reconhece-as dentro das possibilidades de criação eletrônica, afirmando que esta linguagem permitiria a inclusão e diálogo com todos os procedimentos de elaboração de imagens da história, assim como com

² PASSETTI, Dorothea Voegeli. Colagem: arte e antropologia. *Revista Ponto e Vírgula*. Nº 1, 2007. Artigo disponível em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm>.

³ CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martis Fontes, 2001.

seus sistemas de representação. No entanto, o autor não diferencia cada uma destas nomenclaturas, juntando todas elas sob um mesmo conceito.

Referindo-se às diferenças entre os meios de comunicação, ele aponta a colagem como a possibilidade multimídia:

McLuhan dizia que “a hibridização dos agentes oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais.”(M. McLuhan, 1969). É preciso observar também que cada meio funciona de maneira dupla: possuem traços e qualidades que lhe são o resultado da soma de outros meios ou elementos de interação entre eles. Temos, portanto, duas possibilidades de fazer dialogar os meios. Num primeiro caso, a montagem de vários deles pode fazer outro que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação do novo meio antes inexistente. Temos, assim, processos de coordenação (sinergia) entre linguagens e meios, uma intermídia. Uma segunda possibilidade é superpor diversas tecnologias, sem que a soma resolva o conflito. Nesse caso, os múltiplos meios nem sequer chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando numa espécie de *collage* que se conhece como multimídia. (PLAZA, 1996, p. 78-79)

Em escrito anterior, o autor aponta que estes procedimentos de montagem, colagem e bricolagem estariam intrinsecamente relacionados ao sistema produtivo em que vivemos:

O processo industrial é essencialmente científico, pois, ao analisar o modelo em partes que visam à sua reconstituição sintética, permite falar em processo de linguagem, onde paradigma e sintagma atuam juntos. Assim, o intercâmbio entre as partes, a montagem, a colagem e a bricolagem são fontes criativas surgidas de linha de montagem industrial. (PLAZA, 1994, p. 53)

Dessa maneira, pode-se perceber que não existe um consenso na delimitação dos conceitos de montagem, colagem e bricolagem. Também não foram ainda definidas características que de fato os diferencie.

Portanto, entende-se, nesse trabalho, a montagem e a bricolagem como menor e maior, respectivamente, intensidades de um mesmo fenômeno: a colagem. Assim sendo, em uma gradação sutil na interação dos elementos de composição de um trabalho artístico haveria a montagem, a colagem e a bricolagem. Também não será discutido o valor intelectual incutido em cada uma delas. A reflexão será sobre a colagem, e alguns destes outros termos podem surgir ao longo do caminho, dependendo do teórico que for utilizado na análise das obras.

Outro termo que pertence a este mesmo universo da junção de materiais diversos é a assemblagem. De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*⁴, o termo foi incorporado às artes em 1953, após ser cunhado pelo pintor Jean Dubuffet ao fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura das assemblagens é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado

⁴ Texto integral disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325.

à obra de arte.

A assemblagem seria uma espécie de colagem que admitiria o volume, ou seja, teria as três dimensões. É apontada também como o trabalho artístico que visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Esta ruptura teria sido ensaiada, para Dubuffet, pelo Dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp e pelas obras *Merz*, de Kurt Schwitters.

O dicionário da *Tate Gallery* resgata obras mais antigas e as classifica como assemblagem. Para este dicionário, as obras tridimensionais de Picasso feitas a partir de 1912 se encaixariam nesta nomenclatura.⁵

O *Dicionário Oxford de Arte*, por sua vez, explica que o termo é geralmente utilizado sem qualquer precisão e já foi usado para definir de fotomontagens a instalações em geral; engloba obras de arte elaboradas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricados, como o lixo doméstico. Recorda ainda que o termo ganhou uso corrente com a exposição *The Art of Assemblage*, realizada no Moma em 1961.

Dito isto, chega-se ao consenso de que a colagem, para esta pesquisa, consiste ainda na utilização de sobreposições (analógicas ou digitais), apropriações e recontextualizações (espaciais e semânticas), sejam elas bidimensionais ou tridimensionais, que impliquem em uma escolha estética por parte do artista.

Tais fatores podem ser evidenciados em trabalhos artísticos por meio de uma aparente descontinuidade presente na junção de elementos de origens dissonantes, bastante visível nos trabalhos realizados durante o Surrealismo; na escolha por perspectivas que não condizem com o ilusionismo óptico em voga desde o Renascimento; ou na diferença de proporções, texturas e cores.

Embora o Cubismo seja marcado como o ponto inicial da colagem no meio artístico por diversos livros de história da arte, há registros muito anteriores de sua utilização, como por exemplo, no Japão, onde a colagem apareceu com a utilização de pedaços de papéis coloridos para confecção de poesias desde a Idade Média.

No detalhado estudo de Herta Wescher⁶ a respeito da história da colagem, as primeiras aparições desse procedimento na Europa Ocidental datam dos anos 1600 e encontravam-se nos álbuns genealógicos, nos quais recortes de pergaminhos eram sobrepostos a imagens pintadas.

No caso da Holanda, por exemplo, a colagem tornou-se moda entre a alta sociedade e alguns artistas começaram a ganhar espaço com a técnica, aparecendo em 1686 o primeiro método impresso de colagem.

Paralelamente aos trabalhos feitos em papel, surgiram na Espanha quadros contendo diversos materiais, dentre eles plumas trazidas pelos conquistadores do México. Este tipo de obra propagou-se também pela Áustria e, em menor escala, por outros países europeus.

A partir do início do século XIX, os materiais utilizados nas colagens passaram a englobar jornais, propagandas e ilustrações, que se arranjavam de maneira mais livre. Nos Estados Unidos, por exemplo, destacavam-se os quadros de John Haberle (1856-1933) nos quais aos

⁵ Informações disponíveis em: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=34>.

⁶ WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona, 1976.

pedaços de papéis acrescentam-se diversos objetos (fig. 1). Em suas obras aparecem também notas bancárias, fotos, ilustrações, propagandas, etc.



Figura 1: John Harbele
The changes of time, 1888
óleo sobre tela, 20 x 16 cm
Coleção Manoogian

Herta Wescher lembra ainda que a cada dia se reconhece mais o valor dos desenhos do escritor francês Victor Hugo (1802-1885), embora pouco se saiba sobre sua dedicação esporádica à colagem. Durante seu exílio, Hugo criou composições com silhuetas negras recortadas e traços à tinta formando paisagens. Além disso, o famoso escritor francês fez experimentações com tule, rendas e tecidos costurados nas bases dos quadros.

Nos anos 1890 iniciou-se a colagem em cartazes públicos. Na Inglaterra, William Nicholson e James Pryde viram nesta técnica uma possibilidade de utilização para fins publicitários. Juntos, eles fundam a agência Beggarstaff Brothers em Londres. Em 1894 expuseram seus cartazes pela primeira vez no Royal Aquarium de Westminster.

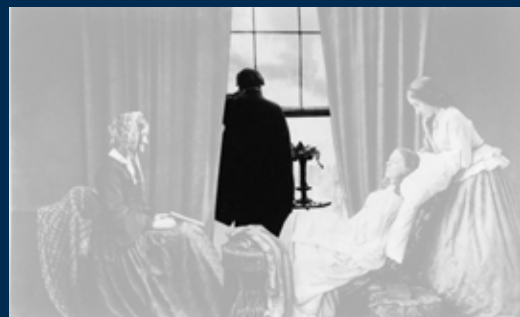
A estrutura básica desses cartazes era composta por motivos figurativos, esboçados com carvão em folhas coloridas, recortados com grandes contornos e distribuídos aleatoriamente sobre a superfície. Quanto às cores, fazia-se uso de dois ou três tons vibrantes sobre um fundo claro.

Encontram-se ainda na colagem anterior ao Cubismo as composições feitas com negativos fotográficos.

Um dos divulgadores deste tipo de composição foi o fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander (1873-1875). Henry Peach Robson (1830-1901), outro fotógrafo daquele momento histórico, fez uma famosa montagem com o uso de cinco negativos chamada *Fading Away* (fig. 2) seguindo o estilo romântico da época. À imagem finalizada, segue um esquema com uma suposição da localização das imagens correspondentes a cada um dos negativos utilizados.



Figura 2: Henry Peach Robinson
Fading Away, 1858
fotomontagem
Royal Photographic Society, Londres



Suposição dos negativos componentes
de **Fading Away**

Como se pode ver, existiram diversos antecessores da colagem do século XX. Comum a eles, percebe-se o caráter manual da técnica, sem que esta influencie o conteúdo trabalhado. Somente no século XX os artistas transformaram a colagem em um novo meio de expressão característico daquele tempo, ou seja, a colagem passa a ser conscientemente escolhida como forma de questionamento à pintura e à escultura tradicionais, buscando-se uma linguagem artística mais adequada à visualidade moderna.

Dito isto, chega-se ao consenso de que a colagem, para esta pesquisa, consiste ainda na utilização de sobreposições (analógicas ou digitais), apropriações e recontextualizações (espaciais e semânticas), sejam elas bidimensionais ou tridimensionais, que impliquem em uma escolha estética por parte do artista.

Tais fatores podem ser evidenciados em trabalhos artísticos por meio de uma aparente descontinuidade presente na junção de elementos de origens dissonantes, bastante visível nos trabalhos realizados durante o Surrealismo; na escolha por perspectivas que não condizem com o ilusionismo óptico em voga desde o Renascimento; ou na diferença de proporções, texturas e cores.

Outro caso de aplicação da estética da colagem anterior ao Cubismo é o dos quadros modernistas de Manet. Tal exemplo é dado por Luiz Renato Martins em sua investigação a respeito da colagem. O autor coloca a seguinte proposição ao tratar da obra *Olímpia* de 1863:

Admitindo-se o “princípio da oposição violenta”, ou a descontinuidade como princípio estrutural deste quadro, e, logo, a opção de pensá-lo como uma montagem, explica-se, como mera lógica do procedimento, o aparente *non sense* temático. Admitido o teor descontínuo da montagem, concebe-se o quadro ao modo de uma colagem *avant la lettre* e explica-se a falta de organicidade das partes, que tanto escândalo levantou na época, em torno da pintura de Manet. (...)

Deste modo, com Manet, ou com o princípio de oposição violenta abre-se a era da pintura materialista, da qual a colagem será o momento significativo e até, segundo parece a Argan, emblematicamente revolucionário. (MARTINS, 2007, p. 52)

Antes, contudo, o autor sustenta, com base em Argan, que a colagem é um caso paradigmático em que a arte moderna rompe com a estética da contemplação, de extração kantiana, para optar, ao invés do “ótico”, pelo viés do “tátil”, na acepção de Walter Benjamin (MARTINS, 2007, p.51).

Martins conclui seu argumento dizendo que as colagens estão entre as primeiras tentativas direcionadas para uma arte que esteja além da representação e que decorrem, portanto, de uma reviravolta da perspectiva, do paradoxo de uma perspectiva “para fora” em vez de “para dentro”, não mais acolhedora, mas invasiva e agressiva.

Nos próximos itens deste capítulo, veremos como a colagem esteve presente no Cubismo, no Dadaísmo, no Surrealismo e na Arte Pop. Para isso, fizemos a intersecção da colagem presente nestes movimentos com o principal tema abordado em cada um deles por meio desta técnica artística.

Portanto, delineamos quatro tópicos temáticos: colagem e cotidiano; colagem e política; colagem e sonho; colagem e consumo. Esta escolha fez com que outros movimentos artísticos do período moderno ou obras historicamente marcantes ficassem de fora desta análise.

1.1. COLAGEM E COTIDIANO

O cotidiano sempre foi o substrato da arte, na medida em que não é possível a concretização de qualquer obra de arte sem que o seu contexto histórico, político e social seja levado em conta, ainda que este não seja tema principal da pintura ou da escultura.

Contudo, é apenas com o Cubismo que materiais concretos do cotidiano passam a ser inseridos na arte, e isso ocorre por meio das colagens.

Em termos artísticos convencionais, esses materiais eram itens sem valor, do tipo associado com frequência à “cultura de massa”. As referências à “cultura de massa” na arte de vanguarda não eram novas. No século XIX, de Courbet e Manet em diante, os artistas haviam se envolvido com uma ampla gama de fontes, especialmente na medida em que tinham uma dívida para com as noções baudelairianas de “modernidade”; no entanto, eles trabalhavam principalmente nos *media* da arte “elevada”, com o óleo sobre tela. Embora muitas das pinturas cubistas de Picasso e Braque dessa época incluíssem referência à “cultura de massa” contemporânea, e estivessem, portanto, dentro da tradição daquele envolvimento, suas colagens introduziram uma nova dimensão para o uso de materiais cotidianos comuns, como jornais e anúncios normalmente estranhos à “arte elevada”. Os critérios aceitos pelos *media* artísticos estavam sendo questionados quando não revistos. O mesmo se dava, ao que parecia, com as noções convencionais de “representação” (FRASCINA, 1998, p. 87).

Frascina (1998, p. 89) considera que as colagens cubistas desconstróem o paradigma de semelhança, até então adotado pela arte. Para ele, não há mais relação entre icônico e simbólico. Esta diferença, naquela época, teria levado ao questionamento das colagens enquanto arte. O autor expõe também o fato de que para o entendimento da obra, nas colagens, além do significado de cada elemento, era preciso procurar o significado da relação existente entre eles.

Jason (1992, p.683) enuncia essa mudança de paradigma, afirmando que a função da colagem cubista de objetos era tanto representar quanto apresentar, ao passo em que são estes objetos partes de uma imagem e eles mesmos. Nesta última função, os objetos dão à colagem uma autossuficiência que não é conseguida pelo cubismo de facetas, ou analítico.

Esta segunda fase cubista introduziu letras, números, pedaços de madeira, vidro, metal e até objetos inteiros nas pinturas, trazendo de forma definitiva o cotidiano para dentro da tela.

Passetti entende essa inserção do cotidiano na arte como uma substituição da natureza pelos produtos culturais enquanto objetos de representação:

As naturezas mortas compostas de arranjos de vegetais em fruteiras ou cestos, vasos de flores e mesas de cozinha contendo ingredientes para a próxima

refeição — cujo ápice ocorre com as de Paul Cézanne na virada do século XIX para o XX —, dão lugar a composições que substituem a Natureza por objetos da Cultura. No lugar de frutas e legumes, encontram-se garrafas, copos, instrumentos musicais, cartas de baralho, objetos igualmente cotidianos e banais, mas manufaturados, produtos da indústria e destinados ao uso após a refeição, simbolizada pela natureza morta. Agora o ambiente — de cafés ou bares retratados por pintores impressionistas — é deixado de lado, buscando-se o objeto, como antes se fazia com os produtos da terra. (PASSETTI, 2007)

Essa inovação pode ser explicada pela intenção dos artistas em criar efeitos plásticos e em ultrapassar os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador sensações táteis. A colagem rompe os paradigmas que antes definiam pintura e escultura como expressões artísticas de naturezas distintas, apagando o limite entre uma e outra.

Hall (2000, p. 70) entende que diferentes períodos da história evidenciam diferentes representações das relações espaço-temporais. Para ele, o Cubismo quebra definitivamente com os ideais de ordem, equilíbrio e simetria, fragmentando estas coordenadas de espaço-tempo.

Georges Braque, artista cubista que realizou grande número de colagens, apresentava trabalhos com ilusões óticas desde 1909. Em três de seus quadros desse período (*Violino e jarra*, *Violino e palheta* e *Homem com guitarra*) aparecem pregos pintados de maneira sobressaltante às telas. A dificuldade estava em incorporar este objeto real à unidade do quadro. Tanto em Braque quanto em Picasso foi neste momento que começou a aparecer uma barreira que limitava o espaço visual no fundo do quadro.

Em *O Violinista*, que data desta mesma época, Braque deu continuidade à introdução de objetos na tela, inserindo letras em suas produções. As palavras escolhidas pelos cubistas estavam sempre repletas de significado, ainda que parecessem meramente banais.

Um de seus significados era a evocação do cotidiano nas composições quase abstratas. A pintura trazia para si a beleza adormecida dos cartazes, vitrines e anúncios tão importantes visualmente para a percepção de um mundo moderno.



Figura 3: Pablo Picasso
Natureza morta com cadeira de palha, 1912
 esmalte e tecido sobre tela, 29 x 37 cm
 Musée National Picasso, Paris

Um dos primeiros quadros cubistas em que aparece algum objeto de fato colado é uma natureza morta de Pablo Picasso de 1912 (fig. 3). Trata-se de um pedaço de tecido encerado que servia como assento de cadeira, ao redor do qual listras de madeira reforçam a ideia de reprodução de um móvel real. Além disso, Picasso trabalhou neste quadro com outros elementos sobrepostos a fim de causar ilusões óticas.

A substituição da tinta a óleo por esmalte de construção nesta tela demonstrava ainda o gosto de Picasso pelo popular, que já havia sido explicitado em *Ma Jolie* do mesmo ano. A isto, Cottington acrescenta:

É bem conhecido o gosto de Picasso pelo entretenimento popular. As visitas ao circo e ao cinema não podem faltar nos relatos dos anos de sua descuidada juventude em Montmartre. Esse gosto manifestava-se também num engajamento cada vez maior com o vernáculo registrado nas suas pinturas e nas de Braque, como uma espécie de contraponto ao hermetismo crescente do cubismo analítico. (COTTINGTON, 1999, p. 69)

Apesar do gosto popular de Picasso, o autor prossegue, afirmando que a obra *Ma Jolie* havia sido ainda mais do que um marco da distância que havia entre os interesses privados da arte de Picasso e a cultura popular em si:

Nos anos de estreita colaboração entre Braque e Picasso, apoiada por um pequeno círculo de amigos e patronos, sua prática artística tinha um caráter de subcultura, e, como todas as subculturas, o empréstimo de motivos, material e comportamentos de fora dela eram reelaborados, adquirindo conotações particulares como parte de um processo de diferenciação e posicionamento em relação à corrente principal da cultura. (COTTINGTON, 1999, p. 69)

Nesta reelaboração, a colagem e o uso de materiais alternativos (não tradicionais) representavam uma rejeição à arte ortodoxa e funcionavam como a elaboração de um sistema de signos menos vinculado ao ilusionismo espacial. Assim, a simulação de uma textura passa a significar um objeto sem a obrigação de posicioná-lo espacialmente. As letras desenhadas em estêncil podiam ser interpretadas como escritas na superfície do quadro ou no interior do espaço pictórico.

Em 1912, Picasso criou *Copo e garrafa de Suze* (fig. 4). Nesta tela estão sobrepostos pedaços de jornais, dentre os quais se destaca um fragmento com a palavra Suze. Este trabalho coincidiu com a eclosão de um conflito nos Balcãs que ameaçava iniciar uma guerra na Europa. Este era o tema dos jornais em circulação de que Picasso se utilizou numa série de trabalhos que incluía a obra em questão.

Os jornais cobrem parte da tela, emoldurando um papel azul oval que representa uma mesa. Há ainda outros objetos que simbolizam fatos da vida privada: uma garrafa recortada em papel branco representava a bebida Suze, bastante popular na época, e um copo desenhado em carvão sobre o recorte de jornal. Os recortes dos objetos em primeiro plano, no entanto, não pertencem a jornais e sim ao folhetim romântico do dia, remetendo à discussão dos acontecimentos públicos no mundo privado e, mais amplamente, um deslocamento entre a política da



Figura 4: Pablo Picasso
Copo e garrafa de Suze, 1912
 colagem, guache e carvão, 65 x 45,2 cm
 Washington University Gallery of Art

vanguarda artística e a da classe operária (COTTINGTON, 1999, p. 70-71).

Acerca dessa mesma obra, Francis Frascina fez uma análise na qual estuda o significado de cada um dos fragmentos de texto. Desse estudo, destacam-se dois excertos que aludem a questões políticas e morais contemporâneas na forma de uma conversa de bar:

Esses extratos são de um jornal específico, *Le Journal*, datado de 18 de novembro de 1912. Picasso recortou pedaços da primeira página e da página dois, todos com referência à Guerra Balcânica. (...) Vários extratos dessa última são colados ao longo do topo, detalhando o avanço sérvio para Monastir na Macedônia. Aqui podemos ler sobre os feridos, os movimentos de batalha e a ameaça de fome na Adrianópolis sitiada. (FRASCINA, 1999, p. 92)

Embora Picasso pudesse ter escolhido para a “garrafa” um rótulo de “Bass” ou de *Vieux Marc* (um tipo de brandy), como fez em outras obras, nesta ele colocou *Suze* no centro da colagem. Como o rótulo deixa claro, esse é um aperitivo feito da erva genciana, usada com frequência como tônico e digestivo. Mas ele significa mais que isso. O nome genciana deriva de Gêncio, rei ilírio do século II a.C., que teria descoberto as virtudes da erva. Ilíria, centro das línguas eslavas, fica na margem oriental do Adriático, precisamente a área que, na época da colagem de Picasso, constituía a Liga Balcânica (FRASCINA, 1999, p. 92-94).

Uma novidade no processo de colagem foi trazida por Picasso com seu violão de 1914 (fig. 5). Construído com papelão, constitui um trabalho em relevo que quebra os padrões de diferenciação entre pintura e escultura. Até este momento, não se tinha registro de materiais tridimensionais colados no plano. Também a temática do violão carregava em si a improvisação da

música sem letra, típica do sul da Espanha, música na qual a emoção predomina sobre qualquer limitação formal.

Da mesma maneira como nestas canções improvisadas, os materiais utilizados na criação destes trabalhos plásticos estão fora de um padrão estabelecido como sendo o das belas artes. Até então, as esculturas deveriam ser feitas com materiais nobres, como o mármore e o bronze. Na arte cubista, os elementos podem, inclusive, ser reutilizados.



Figura5: Pablo Picasso
Guitar, 1914
 papelão e arame sobre placa de metal, 77,5 x 35 x 19,3 cm
 The Museum of Modern Art, Nova Iorque

A importância desta obra de Picasso é tão grande que, no primeiro semestre de 2011, o MoMA - The Museum of Modern Art – de Nova Iorque exibiu a exposição *Picasso: Guitars 1912–1914*⁷, na qual foram reunidos 85 trabalhos com a temática dos violões. São pinturas, fotografias, colagens, instalações e desenhos provenientes de coleções públicas e privadas, que retratavam o estudo deste instrumento feito por Picasso em suas naturezas mortas.

De acordo com a curadora do departamento de pintura e escultura do museu, Anne Umland, o instrumento visual de Picasso não se assemelhava a nenhuma escultura anteriormente vista. “Com humildade de tema, materiais e modos de realização, mudou irrevocavelmente o modo como nós pensamos - não só acerca do que pode constituir uma escultura, mas sobre o que pode ser definido como arte” (UMLAND, 2011, p.10). Ela destaca ainda que esses dois anos de experimentações foram fundamentais tanto para estruturar a obra de Picasso quanto para fundamentar as artes moderna e contemporânea.

Isso nos leva a pensar em como a colagem cubista, por meio da apropriação de elementos ordinários, inicia o questionamento do que viria a ser a visualidade contemporânea. A experiência visual humana estaria muito mais ligada a objetos industriais do que a objetos de arte ou naturais, conforme mencionou anteriormente Passetti. E, seguindo esta reflexão, assim

⁷ Informações disponíveis em: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1101>

como a indústria, a arte deveria valer-se de ferramentas como o design para a constituição da estética contemporânea.

Na Itália, o futurismo apropria-se dos conceitos cubistas e dá a eles um caráter político. O discurso estético foi substituído pelo discurso comportamental, embora as técnicas empregadas fossem basicamente as mesmas. Em 1909, Marinetti havia lançado seu *Manifesto Futurista* incentivando a destruição dos museus entre outras revoltas contra as artes. O texto também pregava o apreço à velocidade e à industrialização crescentes, características evidentes na transformação do cotidiano daquele momento.

A correlação entre os movimentos é bastante grande, e uma conversa entre ambos está no uso de um recorte do jornal francês *Le Figaro* (jornal no qual o manifesto havia sido publicado) em um quadro de Picasso de 1913 (fig. 6).

Esta escolha está também relacionada ao aumento do consumo em Paris, cidade na qual as lojas de departamento encontravam-se em franca expansão e, com elas, o surgimento das técnicas modernas e mais agressivas de publicidade. Nos jornais havia cada vez mais espaço destinado aos anúncios, cartazes eram fixados em toda a cidade: as pessoas começavam a ser bombardeadas pela mídia e pela propaganda.



Figura 6: Pablo Picasso
Guitare, journal, verre et bouteille, 1913
colagem e nanquim sobre papel azul,
46,7 x 62,5 cm
Tate Modern, Londres

A publicação do *Manifesto Futurista* na primeira página de um jornal de grande circulação da época marca a apropriação das técnicas de propaganda por parte dos artistas e é esta a questão levantada por Picasso na obra *Guitare, journal, verre et bouteille*.

Após a fase das colagens de objetos, Braque e Picasso passaram a pintar, mantendo o novo espaço pictórico descoberto, de maneira semelhante ao que faziam por meio das colagens. As peças individuais eram encaixadas umas nas outras de maneira quase arquitetônica assemelhando-se a recortes. Dessa maneira, pode-se verificar que a colagem cubista deixou uma herança não somente na apropriação de objetos cotidianos, mas também na estética de associação fragmentada.

1.2. COLAGEM E POLÍTICA

A intenção política esteve presente no Dadaísmo desde sua fundação na Suíça, no ano de 1916 por Hugo Ball. Isso, sobretudo, porque o movimento era constituído por um grupo de jovens imigrantes que, saídos de seus países de origem, evitaram a convocação para o serviço militar.

Estes jovens estavam revoltados com a I Guerra Mundial e a forma de demonstrarem sua insatisfação para com a sociedade era negar todo o convencional da arte, tudo aquilo que fora, até então, imposto como padrão estético. E é por meio da colagem que estes ideais antibelicistas tornaram-se mais evidentes.

Jean Arp, um dos dadaístas, escreveu em seu diário que seu objetivo era “destruir a trapaça racionalista para o homem e incorporá-lo novamente, de maneira humilde na natureza” (CHIPP, 1999, p. 372).

Neste contexto, a colagem foi a maneira irônica e satírica encontrada para criticar a sociedade e os costumes da época. Isto ocorria com a criação de composições visuais permeadas por humor.

Com Kurt Schwitters, o movimento adquire em Hannover o nome *Merz*⁸ - parte da palavra *Kommerz* tirada de uma propaganda de banco em um jornal e que adquiriu o significado de lixo, coisa rejeitada - e é aplicado para suas obras de pintura, colagem e para a revista que dirigia. Um exemplo de produção desta época é a obra *Merz Pictures 32 A. The Cherry Picture* (fig. 7) formada por papel, tecido, metal, cortiça, tinta a óleo, tinta de caneta e grafite.



Figura 7: Kurt Schwitters
Merz Pictures 32 A. The Cherry Picture, 1921
 recorte e cole de papéis coloridos e impressos, tecido, madeira, metal, cortiça, óleo, lápis e nanquim em placa de papel, 91,8 x 70,5 cm
 Coleção Mr. and Mrs. A. Atwater Kent

O ato de pegar aquilo que havia sido descartado e colocar na tela tem para o artista o mesmo significado daqueles que eram obrigados a sobreviver com o que restara após a Grande Guerra que devastara a Europa.

O artista criou a ilusão de profundidade colocando os pedaços de papéis escuros no fundo e os mais claros em primeiro plano. O papel mais claro localizado no centro da composição

⁸ Merz passou a ser o grupo de um homem só, uma extensão individual do Dadá, conduzida por Kurt Schwitters e desenvolvida, por exemplo, em poesias, colagens, ‘instalações’, arquitetura, e esculturas. Entre 1922 e 1932 publica a revista *Merz*, e funda a *Merz Werbe*, uma importante agência de publicidade e design. Experimenta ainda com a fotografia, a música, o teatro e a ópera.

Informações disponíveis em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>

tem a estampa de pequenas cerejas e a escrita da palavra fruta em francês e alemão, remetendo ao conflito entre estes países.

Este trabalho faz parte de uma série de recortes coletados entre 1918 e 1919 provenientes de propagandas, jornais, revistas e rótulos de diversos produtos. Posteriormente, este material deu origem a colagens e assemblagens.

Kurt Schwitters criou também o *Merzbau* [Casa Merz], construção sediada em Hannover que misturava colagem, escultura e arquitetura. Tratava-se de uma instalação iniciada nos anos 1920, ocupando um canto do ateliê de Schwitters e que foi gradualmente expandida para os oito cômodos de sua casa, até sua fuga do país em 1937.

A colagem tridimensional, que se estendia do chão ao teto da casa, incluía pinturas, assemblagens, malas, roupas, cabelos, garrafas com fluidos corporais e outros objetos presos às paredes por arames e gesso. O artista queria formar “grutas” e “cavernas”, até conseguir mover o telhado da construção. Deste trabalho sobraram apenas fotografias, já que a casa foi bombardeada em 1943 pelos ingleses.⁹

A importância do *Merzbau* está no fato de ter dado origem à instalação artística cada vez mais recorrente na arte. Tanto que, em 1988, foi feita uma réplica do *Merzbau* sob a direção do Bissegger e, desde então, esta versão foi montada e desmontada vinte e três vezes em todo o mundo.¹⁰

Quanto ao Dadaísmo da cidade de Colônia, estava mais interessado na fragmentação, transformação e frustração de expectativas. Dentro desses ideais, Max Ernst e Jean Arp trabalharam em conjunto na obra *FATAGAGAS*, ou seja, *Fabrication de Tableaux Gazométriques Garantis* [fabricação de quadros gasométricos garantidos] segundo definição do próprio Ernst (BRADLEY, 2004, p. 18).

Nessas colagens legendadas, Ernst compunha as imagens e Arp escrevia o texto correspondente. A primeira obra da série foi *Figura diluviana fisiomitológica*. (fig. 8) Um dos seres visíveis é antropomórfico (metade humano e metade pássaro). A outra figura da imagem age como se estivesse imersa em sono, em estado de dormência e, portanto, agindo automaticamente. Essa figura já aponta para um dos preceitos que iriam povoar o universo surrealista.



Figura 8: Max Ernst e Hans Arp
Figura diluviana fisiomitológica, 1920
colagem com fragmentos de fotografia, guache,
lápiz e nanquim sobre cartão,
Sprengel Museum, Hannover

⁹ Informações disponíveis em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>

¹⁰ Informações disponíveis em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>

Em Berlim, o Dadaísmo surge com a revista *Der Sturm* que, anteriormente, lançara os expressionistas alemães e se consagra como a vertente dadaísta mais política e antinacionalista. Também em Berlim, Huelsenbeck une-se a George Grosz e Raoul Hausmann, promovendo em 1920 a grande exposição internacional dadaísta.

O primeiro deles era escritor, conhecido por seus poemas simultâneos, ou seja, poemas compostos por diversos textos lidos simultaneamente por diferentes pessoas e, por vezes, em diferentes idiomas. De acordo com Dietmar Elger (2010, p.10), estes poemas eram apropriações da técnica da colagem inventada pelos cubistas Pablo Picasso e George Braque na França.

George Grosz, por sua vez, era conhecido por suas pinturas e desenhos que caricaturavam a vida em Berlim. Apesar disso, produziu também algumas colagens de relevância, como a apresentada na figura 9. Recentemente, o artista foi homenageado em Berlim na mostra *George Grosz: korrekt und arnachisch*¹¹. Para ele, as realidades da vida podiam ser condensadas pelo princípio da montagem.

Os dadaístas eram menos inventores do que recicladores de materiais existentes, aos quais davam então a sua forma estética. Nas técnicas da colagem e da fotomontagem, os artistas visuais do século XX tinham recorrido vezes sem conta a técnicas similares de produção de quadros. (ELGER, 2010, p. 13)



Figura 9: George Grosz
Remember uncle August, the unhappy inventor, 1919
pastel, botão, papel colado e óleo sobre tela, 40 x 49 cm
Akademie der Kùste, Bonn

A colagem dadaísta era uma forma de protesto à pintura tradicional. Entre as imagens que se destacavam nesta época estão aquelas produzidas por Hausmann, que tinham como objetivo atacar a mídia e sua relação com a arte. No trabalho *O crítico de arte* (fig.10), de acordo com a interpretação de Bradley, tem-se no material feito de recortes de jornais e revistas uma figura espetada nas costas por uma nota de dinheiro:

¹¹ <http://www.artknowledgenews.com/2009-12-07-23-00-33-major-exhibition-of-works-by-george-grosz-announced-at-berlins-akademie-der-kunste.html?q=york>

A colagem formando a figura de um crítico de arte aparece contra o fundo de um poema-pôster com palavras sem sentido. Montado com fragmentos de seus próprios meios de disseminação de “valor” artístico, o crítico só fala disparates (BRADLEY, 2004, p. 16).

Eldger acrescenta que os olhos do crítico estão cobertos, como se sua visão estivesse enfraquecida, não podendo perceber nitidamente o objeto de sua crítica. Na parte posterior da cabeça há uma cédula monetária que, enfiada no colarinho do crítico, insinuará um possível suborno.

Ainda sobre *O crítico de Arte*, seu criador, em entrevista concedida na época e disponível atualmente nos arquivos online do Museum of Modern Art de Nova York¹², questiona sobre quem definia o que era a proposta dadaísta, critica os escritores e intelectuais alemães e afirma que a arte não estava em perigo com os dadaístas, já que a arte não existia há muito tempo, pois estava morta. Esta colagem fazia parte de um cartaz-poema feito por Hausmann e colado nos muros da cidade de Berlim.

Hannah Höch teve uma relação estreita com Hausmann e foi importante, não somente para o contexto da arte dadaísta alemã desta época, mas também pela consagração da colagem como gênero artístico. O termo fotomontagem surge somente nesta época, designando o trabalho com a colagem de fotos. O que se tem hoje por fotomontagem era designado até então como fotografia composta.

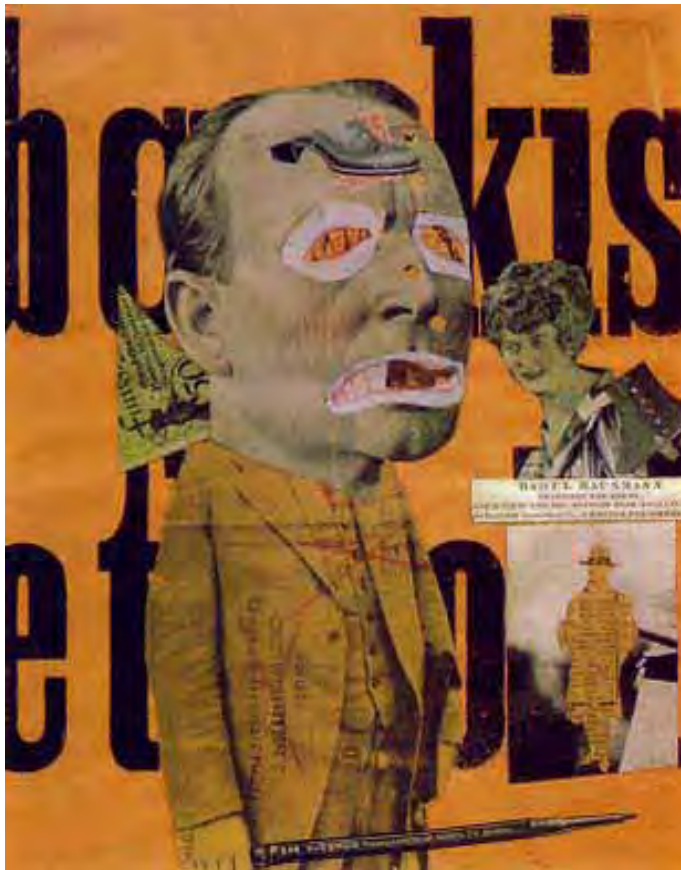


Figura 10: Raoul Hausmann
O crítico de arte, 1919-20
litografia e colagem fotográfica sobre
papel, 31,8 x 25,4 cm
Tate Modern, Londres

¹² Áudio: *The Art Critic* disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/733>

A presença da fotografia na colagem trouxe a esta linguagem certa credibilidade. Esta credibilidade é decorrente do fato da colagem ser um meio de comunicação indicial, ou seja, que depende de um referente real. Os dadaístas sabiam que a fotografia podia, e era de fato, manipulada para fins políticos. Assim, por meio da fotomontagem, estes criticavam também a credibilidade depositada pelo povo na mídia e nos políticos da época.

A origem da ideia de utilização da fotomontagem dentro da arte dadaísta surgiu, para Hannah Höch, ao ver a utilização da mesma pelo fotógrafo oficial do Exército prussiano. Segundo ela:

Eles costumavam fazer complicadas montagens oleolitográficas, representando um grupo de homens uniformizados com uma barraca ou uma paisagem ao fundo, mas com os rostos cortados; nessas montagens os fotógrafos inseriam retratos fotográficos dos rostos de seus clientes, em geral, colorindo-os a mão posteriormente. Mas o objetivo estético [...] era idealizar a realidade, ao passo que o montador de fotografias Dada pretendia dar a algo totalmente irreal toda a aparência de algo real que tivesse sido realmente fotografado. [...] Nossas colagens tipográficas, ou montagens, pretendiam realizar isso impondo, sobre uma coisa que só podia ser feita à mão, a aparência de uma coisa que havia sido feita totalmente à máquina.¹³

Embora algumas das obras de Hannah Höch retratassem a situação política da Europa naquela época e os absurdos da guerra, era a mulher a principal figura de seu trabalho. Essa característica permaneceu em toda sua obra, ultrapassando sua fase dadaísta. Höch refletiu o convívio entre a mulher alemã moderna e a mulher alemã colonial, desafiando as representações culturais femininas e levantando questões relativas à sexualidade e aos papéis dos gêneros na nova sociedade. Suas imagens retratavam os medos, possibilidades e expectativas para as mulheres na Europa moderna.

As colagens eram feitas com materiais retirados de revistas, jornais, catálogos de produtos e propagandas. No caso da figura 11, como o título [*Incisão com a Faca de Cozinha Dada Através da Barriga de Cerveja da Última Época Cultural Weimar Alemã*] indica, os fragmentos foram cortados com uma faca de cozinha, deixando claro o processo de criação da própria artista e mais uma vez questionando o papel da mulher dentro da sociedade¹⁴.

Para Elger (2010, p.44), essa colagem em grande formato “descreve melhor do que qualquer outro trabalho o estado de espírito daquela época e a direção política que o Dadaísmo de Berlim estava a tomar”. É possível também pensar que a incisão da qual fala a colagem é a da visão da artista nos acontecimentos políticos da época, pois há frases conhecidas dos dadaístas inseridas na tela, tais como “Juntem-se ao Dada!” e “Dada conquista!”.

Na exposição *Frauen in Not* [Mulheres em Crise], de 1931, Raoul Hausman fez o discurso de abertura sobre a técnica da colagem, afirmando que a fotomontagem só era possível

¹³ Excerto de Roditi, “Interview with Hannah Höch”, p26. Em CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*, pág 401. Ed. Martins Fontes. 2ª ed. São Paulo, 1999

¹⁴ Áudio *Cut With the Kitchen Knife* disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/733>



Figura 11: Hannah Höch
Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919-20
 fotomontagem e colagem com aquarela, 114 x 90cm
 Staatliche Museen zu Berlin - Nationalgalerie, Berlin

sob duas formas: a política ou a das artes gráficas.¹⁵ Segundo ele, os dadaístas eram os primeiros fotomontadores e isso se deve ao fato de que a pintura teria perecido devido à falta de objetivo e ausência de ideais após a I Guerra Mundial. Assim, as técnicas artísticas necessitavam de uma mudança radical a fim de se manterem ligadas à vida e à contemporaneidade.

Para o grupo Dada, a arte interessava como uma nova forma de expressão material de novos conteúdos, e o estabelecimento de uma nova estética estava em segundo plano. Sabiam também que os temas de suas obras tinham alto teor ideológico e, portanto, propagandístico. Por isso, o sarcasmo mordaz aos eventos políticos da época está tão presente nestes artistas. A fotomontagem neste contexto aparece como ferramenta tão revolucionária quanto o próprio conteúdo, ao agregar fotografias e textos em uma espécie de filme estático semelhantes aos princípios do poema simultâneo, também por eles inventado.

Eldger prossegue seu argumento afirmando que a técnica da fotomontagem, conhecida dos construtivistas russos e dos futuristas italianos, vem a Berlim como forma de dar credibilidade ao que estava sendo anunciado. Ou seja, o fragmento fotográfico, por seu realismo, introduzia um novo grau de provocação na colagem.

Além disso, a rapidez na concretização de trabalhos utilizando tesoura e cola era mais apropriada ao meio de divulgação dos mesmos; visto que as fotomontagens foram concebidas, muitas vezes, como cartazes, capas de livros, anúncios ou ilustrações de artigos na mídia impressa e não como arte autônoma.

Além de Annah Höch, alguns outros artistas desse momento também colocaram a questão feminina em pauta nas suas composições. Entre eles estão Francis Picabia (fig.12), Theo van Doesburg (fig. 13), Alice Halicka e Max Ernst.

¹⁵ Hannah Höch, 1889-1978: colagens / concepção e elaboração Götz Adriani ; textos Götz Adriani ... [et al.] ; coordenação René Block, Erna Haist ; tradução Virgínia Blanc de Sousa



Figura 12: Francis Picabia
Tableau Rastadada, 1920.
colagem sobre papel, 19 x 17 cm
Coleção privada



Figura 13: Theo Van Doesburg
Frau van Doesburg, ca.1922
fotomontagem e dupla exposição, 50,3 x 39,9 cm
Universiteit Leiden, Leiden

Ainda em Berlim, tem destaque o artista John Heartfield. Nascido Helmut Herzfeld, foi um dos artistas que criticou mais intensa e explicitamente o nacionalismo alemão. Quando o nazismo chegou ao poder no país, Heartfield exilou-se na então Tchecoslováquia, continuando sua produção de fotomontagens para a o periódico *Aiz - Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*.¹⁶

Heartfield iniciou seu trabalho expressivo em colagem juntamente com George Grosz em 1916. Ambos criavam postais e enviavam para seus amigos expressando a opinião sobre os rumos da guerra, sem interferência da censura nazista.

Fato semelhante pode ser encontrado na arte postal brasileira. Nas décadas de 1970 e 1980, artistas como Paulo Bruscky utilizavam cartões, cartas e envelopes como forma de expressão, burlando da censura da ditadura militar. Esses artigos eram ornamentados com ilustrações, pinturas colagens de objetos e montagens fotográficas.¹⁷

Posteriormente, Heartfield passou a trabalhar para publicações, nas quais se utilizava da colagem para composição de *layouts*. Imagens como as fotografias de Hitler, a suástica, a águia e a

¹⁶ Revista ilustrada alemã semanal, publicada entre 1924 e 1938 em Berlim e posteriormente em Praga. Era uma publicação declaradamente antifascista e antinazista.

¹⁷ “Década de 60. Um mundo cujas fronteiras estão divididas entre o capitalismo e o socialismo. Em vários países as ditaduras controlam a expressão de ideais. Dividido pela Guerra Fria e pela angústia de não poder se expressar, observa-se as produções artísticas refletindo aspectos e gerando condições para o surgimento de uma série de movimentos, em meados do século XX, como forma de politização da arte – pensamento previamente utilizado por Walter Benjamin (1987), no qual a arte está intrinsecamente ligada à política. Um exemplo é a Arte Conceitual que prega a valorização das idéias e conceitos mais do que a própria obra de arte como objeto. Assim, baseado em valores da Arte Conceitual, surge o que é considerado a primeira grande forma de arte em rede, uma rede anterior ao advento das redes telemáticas: os eventos de Arte Postal.” *Arte Postal e suas poéticas*. Unicamp, 2007

Texto integral disponível em: <http://www.trilhas.iar.unicamp.br/artepostal/artepostal.htm>.

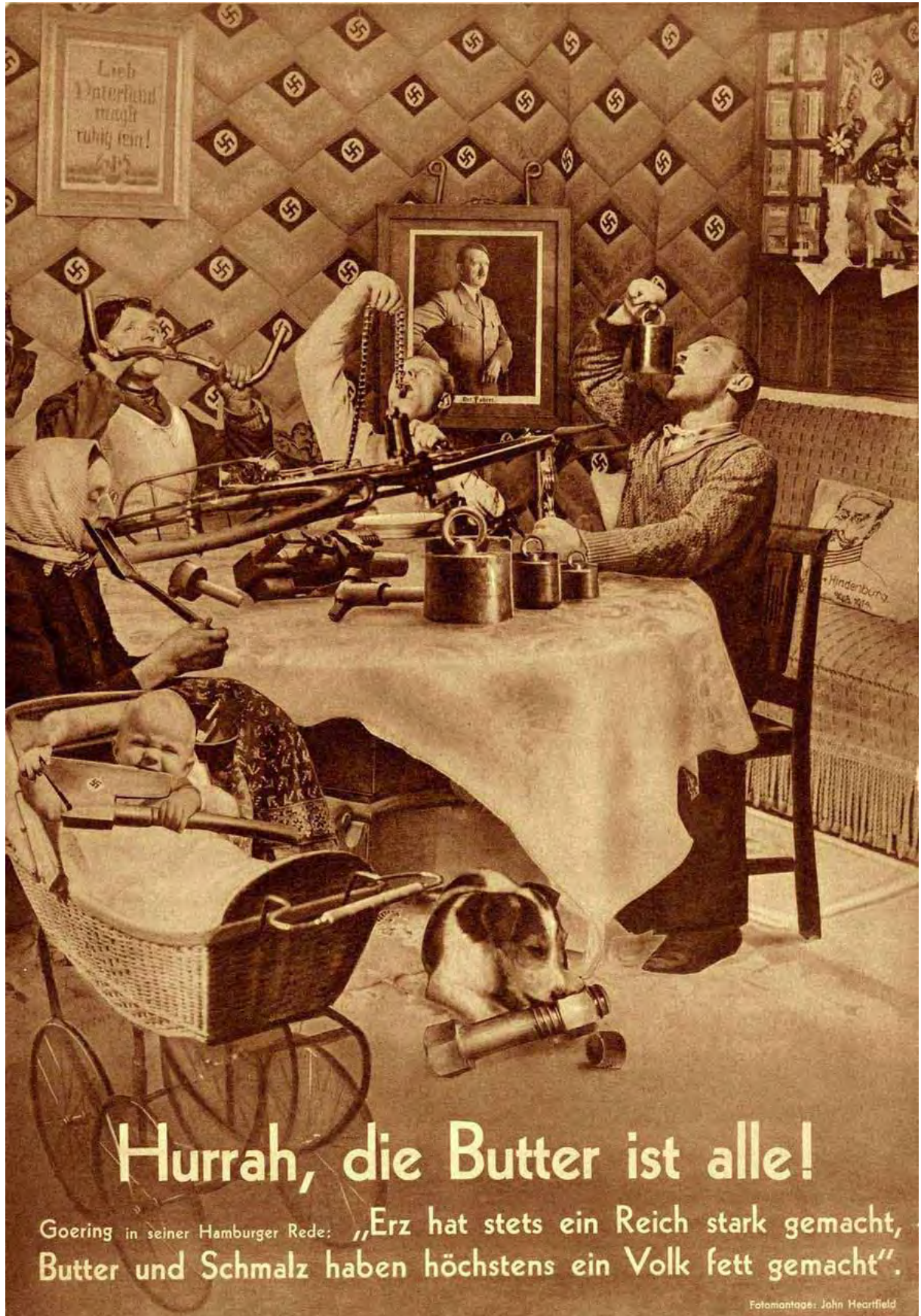


Figura 14: John Heartfield
Hurrah, die Butter ist alle!, 1935
 reprodução de fotomontagem publicada em Arbeiter-Illustrierte-Zeitung

bandeira alemãs foram utilizadas em abundância nas ilustrações, inclusive das capas dessas revistas.

Na figura 14 tem-se o texto 'Hurrah, die Butter ist alle!' [Urra, a manteiga acabou!] que faz referência a um discurso de Goering¹⁸, no qual afirmava: 'Ferro é o que faz um império forte, manteiga e banha é o que faz as pessoas gordas.' A imagem apresenta uma típica família alemã comendo partes de uma bicicleta; no fundo da sala o papel de parede é composto por suásticas e um quadro com o retrato de Adolf Hitler. Heartfield faz também, por meio de suas colagens, uma paródia do estilo de propaganda nazista veiculada na época.

John Heartfield, seu irmão Wieland Herzfeld e George Grosz representavam a ala política mais radical do grupo dadaísta de Berlim.

No decorrer da década de 1920, o Dadaísmo começa a perder força em si mesmo e os próprios artistas passam a questionar-se sobre o rumo a ser tomado a partir daquele momento. Enxerga-se aqui uma clara diferença quanto aos ideais propagados nos manifestos dadaístas iniciais.

A partir de então, alguns artistas aderem às novas ideias trazidas pelo Surrealismo ou partem para outro rumo. De qualquer maneira, o Dadaísmo deixou um importante legado, estabelecendo as bases de muitos movimentos contemporâneos.

1.3. COLAGEM E SONHO

Pode-se verificar, por experiência, que a colagem ocorre num processo semelhante ao do sonho. No estado de sono, as imagens em nossa mente vão se somando umas às outras sem a necessidade de um encaixe que obedeça uma linearidade ou homogeneidade. Há ainda a possibilidade de uma profusão de diferentes cores, formatos, personagens, texturas, etc.

Talvez este seja um dos fatores que fez com que os traços de surrealidade estivessem presentes na arte desde há tempos, muito antes dos trabalhos de Salvador Dalí ou Joan Miró. Em composições de Hieronymus Bosch e de El Greco, por exemplo, há forte presença de elementos fantásticos e imaginativos em uma estética que se assemelha à colagem. No entanto, o Surrealismo como movimento artístico tem início na década de 1920.

Os surrealistas tinham apreço pelo método científico, sobretudo o da psicologia e aceitavam a realidade do mundo físico, embora acreditassem tê-lo transcendido. Sobre isso, Chipp escreve:

Em seu desejo de compreender melhor o novo mundo do subconsciente, que estavam explorando, e também o novo conceito do homem, que estavam criando, os surrealistas chegaram até a negar o valor da arte, exceto para a realização daqueles fins (CHIPP, 1999, p. 375).

Para André Breton, fundador do movimento, o automatismo era definido como a prática surrealista mais importante e através da qual se tornaria possível expressar o verdadeiro funcio-

¹⁸ Hermann Wilhelm Göring (1893-1946) foi um político e líder militar alemão, membro do Partido Nazista, Marechal do Reich, comandante da Luftwaffe e segundo homem mais importante na hierarquia do Terceiro Reich de Adolf Hitler.

namento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, ou seja, livre de quaisquer preocupações estéticas ou morais.

André Masson foi um dos primeiros a colocar o automatismo em prática no circuito das artes plásticas, seguindo os exemplos da literatura. Em *La Révolution Surréaliste* publicou uma série de desenhos ao lado de poemas também automáticos.

A pintura com areia descoberta por Masson foi uma prática bem-sucedida neste aspecto. Ele espalhava certa quantidade de cola sobre a tela, despejava areia sobre ela e, de acordo com as manchas formadas, a pintura seria feita posteriormente conforme a vontade ou racionalidade do artista. Um exemplo desta aplicação é o trabalho *A batalha dos peixes*, de 1926 (fig. 15), no qual, além de areia, são misturados materiais com gesso, tinta a óleo e grafite. Segundo o artista, esta técnica revelaria na pintura o sadismo presente em todas as criaturas viventes. Essa forma de pintura mostra que o automatismo da colagem também poderia estar presente na tela.



Figura 15: André Masson
A batalha dos peixes, 1926
areia, gesso, óleo, caneta e grafite sobre tela, 36,2 x 73cm
ADAGP, Paris

A colagem surrealista surge neste contexto como uma fuga dos moldes racionais de criação de significado. A construção da imagem gira em torno da possibilidade de utilizar o cortado e o colado, ora de maneira aleatória, ora meticulosa. Os resultados são imagens pouco comuns ou fantásticas, produzindo narrativas e cenários desalojados, que sugerem semelhanças com a fragmentação da mente proposta por Freud e de sua impossibilidade de entendimento, partindo apenas do consciente.

Remetendo ao sonho e ao inconsciente, tais imagens podem ter algum sentido proposital ou não. Em muitos artistas o *non-sense* prevalece como, por exemplo, em Georges Hugnet (fig.16). Além de poeta, dramaturgo e cineasta, Hugnet produziu colagens nas quais se apropria de fragmentos de jornais e revistas, misturando-os a nus na criação de um diálogo estético. Os objetos presentes são deslocados no tempo, no espaço ou em escala.



Figura 16: Georges Hugnet
Sem título, 1937
colagem, 22,9 x 30,48 cm
Zabriskie Gallery, Nova Iorque

Outros, como Max Bucaille, Valentine Penrose e Joseph Cornell, enfatizam o deslocamento da imagem de seu contexto original, mostrando a possibilidade de um novo sentido, mesmo que partindo de referências tradicionais como antigas revistas de moda vitoriana, jornais científicos e arquitetônicos (figs. 17, 18, 19).



17.



18.



19.

Figura 17: Max Bucaille
La vie Intra-uterine, 1947
colagem, 21,6 x 16,5 cm
Zabriskie Gallery, Nova Iorque

Figura 18: Valentine Penrose
Do livro Dons de Feminines, 1951
colagem, 22,2 x 30,2 cm
Zabriskie Gallery, Nova Iorque

Figura 19: Joseph Cornell
Sem título, ca. 1930
colagem, 25,4 x 18,5 cm
Zabriskie Gallery, Nova Iorque

Outra preferência dos surrealistas era a presença simultânea de temas paradoxais e que frequentemente são retratados isolados, como, por exemplo, dia e noite, palavra e imagem, silêncio e grito, nascimento e morte, calma e confusão. Isto é uma maneira de reforçar a contradição surrealista e criar uma nova tradição.

O universo infantil aparece também em colagens de outros artistas pertencentes ao movimento surrealista. Um deles é Jacques Prévert reproduz o universo infantil dos contos fantásticos incluindo animais, fada, gigante, castelo, anjos, entre outros elementos (fig 20).

De fevereiro a abril de 2011, parte de suas colagens foram expostas em Paris na *Maison Européenne de la Photographie* na mostra *Collages de Jacques Prévert*¹⁹. A maioria dos tra-



Figura 20: Jacques Prévert
Sem título, 1964
 colagem em cartão postal, 10,5
 x 15,25cm
 Zabriskie Gallery, Nova Iorque

balhos presentes na exposição pertence a coleções particulares e é resultado de colagens feitas a partir de imagens de fotógrafos amigos de Prévert. Alguns destes artistas colaboradores foram Man Ray, Brassai, Robert Doisneau, Izis, Willy Ronis e André Villers. O editor de Prévert, René Bertele, considera as obras do artista como poemas visuais. Seus trabalhos foram enviados como cartões postais a amigos, utilizados como ilustrações ou capas de livros. Há ainda algumas intervenções de desenhos em grafite.

Pertencentes ao movimento surrealista, há ainda algumas colagens que buscam imagens com formatos e tamanhos semelhantes de modo a não deixar aparente a montagem feita. Neste caso, o objetivo é confundir os limites entre os objetos retratados. Um dos mestres deste procedimento foi Max Ernst. Anteriormente citado como membro do Dadaísmo, Ernst integra os surrealistas após sua emigração para a França em 1922. Breton dizia que Ernst era o “mais magnífico cérebro assombrado”²⁰ do mundo das artes. O artista alemão sustentou a premissa de que a obra deveria vir de um estado onírico, do sonho mais profundo.

Outras duas técnicas visando o automatismo foram criadas por Max Ernst. A primeira delas, *frottage*, consiste em aplicar uma camada espessa de tinta sobre a tela formando uma padronagem relevo. A segunda técnica, *grattage*, vem em seguida e é o ato de raspar os pigmentos em diferentes camadas. As manchas produzidas involuntariamente seriam a base dos trabalhos finais.²¹

Informações disponíveis em http://www.mep-fr.org/actu/expo-h2011_3.htm

²⁰ Informação retirada de <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u333.jhtm>.

²¹ Técnica automatista surrealista desenvolvido por Max Ernst em desenhos feitos a partir de 1925. *Frottage* é a palavra francesa para esfregar. Ernst foi inspirado por um chão de madeira antiga, onde o grão das tábuas tinha sido acentuada por muitos anos de lavagem. Os padrões resultantes sugeriram imagens estranhas a ele. Ele capturou estas colocando folhas de papel no chão e depois esfregando por cima deles com um lápis macio. Os resultados sugerem florestas misteriosas povoadas criaturas e Ernst publicou uma coleção desses desenhos em 1926, intitulado *Histoire Naturelle* (história natural). Ele passou a usar uma grande variedade de superfícies texturizadas e rapidamente adaptou a técnica de pintura a óleo, chamando *grattage* (raspagem). Em *grattage* a tela é preparada com uma camada de tinta ou mais, em seguida, colocada sobre o objeto texturizados que é então raspada acabado. Texto extraído do Glossário da Tate Gallery, disponível em:

Estas duas técnicas e o trabalho colaborativo (em voga desde o Dadaísmo) apresentavam-se também como formas de atingir o trabalho automático, no qual a criatividade individual do artista é postergada a segundo plano.

A este respeito, Bradley (2004, p. 24) cita um trecho de Ernst que comprova seu posicionamento diante de seus trabalhos:

Lutando mais e mais para restringir minha própria participação ativa no desenvolvimento da figura e assim ampliando o papel criativo das faculdades alucinatórias da mente, cheguei a assistir como um espectador ao nascimento de todos os meus trabalhos (ERNST apud BRADLEY, 2004, 24).

Para Ernst, a colagem tinha parentesco com o *frottage*, por também envolver a irrupção do irracional em todos os domínios da arte e por encontrar seu ponto de partida fora da imaginação artística individual:

Num dia de chuva, em 1919 [...] fui tomado por uma obsessão causada por ter folheado as páginas de um catálogo ilustrado para fins de demonstração antropológica, microscópica, psicologia, mineralógica e paleontológica. Ali eu encontrava, lado a lado, elementos de figuração tão remotos que o absurdo total da coleção provocou uma súbita intensificação de minhas faculdades visionárias, trazendo à tona uma sucessão de imagens contraditórias, duplas, triplas, múltiplas, amontoando-se uma sobre a outra com a persistência e a velocidade que são peculiares às memórias do amor e às visões à soleira do sonho (ERNST apud BRADLEY, 2004, 24).

O artista começou, então, a desenhar sobre esses catálogos e recortá-los. Pegava também figuras de jornais de ciências naturais e juntava as imagens de maneira metafórica e inesperada. Para os surrealistas a colagem equivaleria plasticamente à poesia, cujos objetos apresentados podem revelar segredos e desejos inconscientes. Sobre isso, Breton declarou na apresentação da mostra de Ernst em 1921: “É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato.”

Na série *Uma semana de bondade* (fig.21), exposta no Brasil pelo Masp no início de 2010²², Ernst criou uma narrativa bastante dramática, mas com elementos que lembram os contos de fadas, criando inclusive personagens que misturam o corpo humano e rostos de animais.

Esta obra é o terceiro romance-colagem de Ernst - anteriormente havia produzido *La femme 100 têtes* (1929) e *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930). Segundo a curadoria da exposição, as colagens foram criadas em 1933, auge do movimento surrealista, durante uma viagem de três semanas à Itália, precisamente ao Castelo de Vigoleno, cidade medieval da Emilia-Romagna. Recortando uma série de imagens de livros, jornais, romances e revistas populares na Europa desde 1850, o artista transformou entretenimento em uma ação de

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=113>.

²² Exposição realizada pelo MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - e Fundación MAPFRE no período de 23 de abril a 25 de julho de 2010.



Figura 21: Max Ernst
Uma semana de bondade, 1933
 colagem, vários formatos
 Musée d'Orsay, Paris

alerta e revolta contra os valores da época. As colagens foram ainda publicadas em cinco livros no ano de 1934.

Contudo, o processo de colagem da série é anterior a sua produção, ou seja, começou na escolha do nome: *La semaine de la bonté* [Uma semana de bondade] foi uma associação de ajuda mútua fundada em 1927 para promover o bem-estar social em Paris. Neste período, a capital francesa foi inundada por cartazes da organização buscando apoio da sociedade. Ernst apropriou-se do nome e fez de *Uma semana de bondade* uma alusão à narrativa bíblica da criação da Terra²³

O autor Elger afirma que Max Ernst provou ser um brilhante criador de quadros, sabendo explorar todas as possibilidades da colagem e, nas décadas seguintes, experimentar novas técnicas pictóricas.

“O que é a colagem?” perguntou ele nas suas “Notas Biográficas”, e respondeu na terceira pessoa: “Max Ernst, por exemplo, definiu-a assim: a técnica da colagem é a exploração sistemática do acaso ou do confronto artificialmente provocado de duas ou mais realidades mútuas opostas num nível obviamente inapropriado – e faísca patética que salta quando essas realidades se aproximam uma da outra” (ELGER, 2010, p. 24).

Como obras surrealistas, elas oferecem pistas para seu entendimento que mais confundem do que esclarecem, permitindo assim livre interpretação. O Surrealismo aconteceu mais in-

²³ Texto disponível em http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=66&periodo_menu=cartaz.

tensamente no período entre guerras, porém encerrou-se como movimento somente em 1966. Como estado de espírito, pode-se dizer que o Surrealismo permanece até hoje influenciando sucessivas gerações de artistas, pois, de maneira mais ampla, toda forma de arte que prioriza a subjetividade ou coloca a investigação da mente como objeto pode ser considerada como tendo traços surrealistas.

1.4. COLAGEM E CONSUMO

A Arte Pop tinha por objetivo demonstrar que o sujeito não possui originalidade, sendo, desta forma, o resultado de suas obras artísticas semelhante a qualquer outra produção em escala. Em outras palavras, a cultura de massa e o consumismo teriam exterminado a subjetividade e, portanto, não existiria mais nada de sublime nas artes.

Trabalhando com os materiais que permeiam este novo mundo, os artistas desenvolveram seus trabalhos em duas linhas principais: a linha pop propriamente dita, diretamente ligada ao questionamento do sujeito, e a linha neo-dadaísta que evidencia a crise da representação clássica. A colagem e a combinação de objetos, seja planejada ou ao azar, tornam-se procedimentos comuns na Arte Pop.

Diferente do que ocorreu no Cubismo, aqui os artistas utilizam a própria linguagem dos meios de comunicação de massa. Não se trata mais de utilizar fragmentos de jornais e propagandas inserindo-os na tela de pintura. Por vezes, os artistas pop criaram obras que possuem a mesma aparência da publicidade, seja nas cores luminosas, no padrão das fotografias utilizadas, na criação de embalagens, ou até mesmo na veiculação destes trabalhos.

O teórico Tilman Osterwold vai mais longe ao defender que, para a Arte Pop, a colagem e a assemblagem são os princípios criativos simbólicos fundamentais (OSTERWOLD, 2007, p. 136). Para ele, a utilização de imagens e objetos preexistentes apontaria para sua redefinição semântica e, em certo sentido, também para uma subjetivação do objetivo.

Quanto ao contexto histórico, os Estados Unidos estavam se tornando uma nação admirada devido ao seu crescimento econômico no pós-guerra, dando origem ao início da disseminação do *american way of life*.

Este novo mundo de abundância, que parecia extremamente exótico, sobretudo quando visto a partir das nações europeias que se recuperavam da guerra, ganhou espaço também nas artes, por meio do uso de objetos de consumo, imagem de celebridades e propagandas.

Depois de anos de racionamento, a variedade aparentemente infundável, o direito de escolha do consumidor, o hedonismo e o escapismo eram algumas das promessas norte-americanas nas quais os artistas britânicos viriam a se inspirar.

Um dos trabalhos em que isto se torna claro é a composição de Richard Hamilton *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* [O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?] (fig. 22). A resposta ao questionamento do título está pre-

sente nos elementos que compunham a imagem, ou seja, nas tecnologias recentes, no cinema, na televisão, nos gravadores, no presunto enlatado, no aspirador de pó. Alguns destes produtos ofereceriam a evasão dentro ou fora de casa (entretenimento), enquanto outros propiciariam comodidade e liberariam os consumidores para outros prazeres (eletrodomésticos).

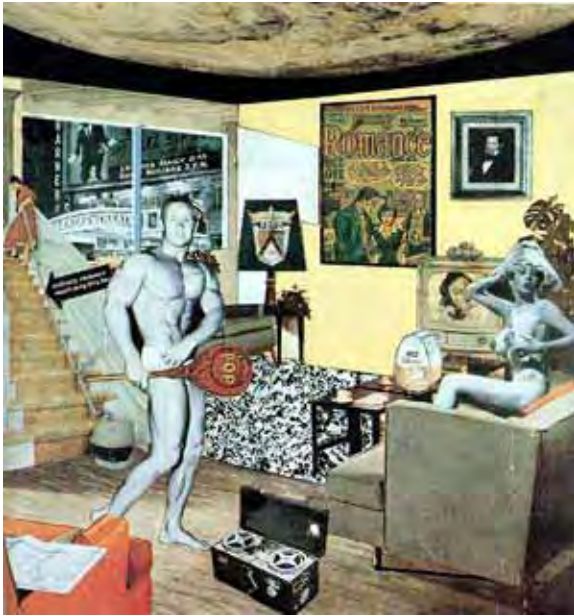


Figura 22: Richard Hamilton
**Just What Is It That Makes Today's Home
 So Different, So Appealing?**, 1956
 colagem, 26 x 25cm
 Kusthalle, Tübingen

Esta colagem de Hamilton havia sido originalmente pensada como pôster para a exposição *This is tomorrow*, do *Independent Group* na Whitechapel Art Gallery em Londres no ano de 1956. Ainda sobre ela, David McCarthy- interpreta a presença humana na tela:

O casal que ocupa o lar de hoje parece tão glamouroso e bem-projetado como os objetos a sua volta. O físico túrgido dele se dilata com confiança para dominar o espaço do vasto piso, enquanto a presença dela, bem cuidada, mas ampla, adorna o sofá que lhe serve de pedestal. Juntos eles fornecem os componentes mais envolventes e divertidos numa composição sobrecarregada de artefatos projetados para capturar nossa atenção e transmitir uma mensagem simples. Em resumo, um mundo de fantasia consumista, disponível por um bom preço, prometia uma fuga do enfadonho trabalho na vida do pós-guerra na Grã-Bretanha. O que poderia ser mais diferente ou mais atraente? (MCCARTHY, 2002, p. 6).

Ainda sobre esta colagem, Osterwold (2007, p.46) afirma que o trabalho mostra até que ponto o mundo masculino formula suas projeções em relação aos papéis sociais, visto que os homens criam na publicidade e nos clichês hollywoodianos uma versão de mulher como símbolo sexual possível de ser comercializada.

Embora a Arte Pop ganhe expressão somente na década de 1960, o trabalho de Hamilton antecipou algumas das características que iriam dominá-la como temática: o uso de recortes de anúncios de revistas de grande circulação, a inclusão dos meios de comunicação de massa nas categorias consideradas elevadas da cultura ocidental (artes plásticas, neste caso), o uso do humor irônico e o questionamento sobre a empregabilidade da distinção entre cultura superior

e inferior, elitista e democrático, único e múltiplo no complexo mundo contemporâneo. A visão de Hamilton opõe-se ao maniqueísmo e ao entendimento cartesiano do mundo.

Hamilton tinha consciência de que as mudanças no estilo de vida do pós-guerra eram assimiladas por meio da propaganda e, ao utilizar anúncios em sua colagem, ele explicita o fato de que o acesso imediato do público à cultura visual não se dava mais nos museus e galerias e sim nas revistas populares, da mesma maneira como agiram os artistas das vanguardas anteriormente citadas.

Eduardo Paolozzi, no final dos anos 1940, já realizara algumas colagens retratando a nova permissividade em relação ao corpo, sua representação e consumo, entre as quais se destaca *I was a Rich Man's Plaything* (fig. 23).



Figura 23:
Eduardo Paolozzi
I was a Rich Man's Plaything, 1947
colagem sobre papel, 35,5
x 23,5cm
Tate Gallery,
Londres

A criação da pílula anticoncepcional e descriminalização da literatura antes “obscena” (como por exemplo, do romance *O amante de Lady Chatterly*) causaram mudanças sociais culminantes no consumo cada vez maior de materiais sexualmente explícitos tanto na arte popular, quanto na propaganda, na música pop e no cinema.

Na colagem citada, a capa de *Intimate Confessions*²⁴ divide o espaço com um cartão postal, cuja temática são os bombardeiros norte-americanos estacionados na Inglaterra durante a II Guerra Mundial, e uma propaganda da Coca-Cola, ícone do sucesso comercial norte-americano. Há ainda uma série de alusões sexuais: fálicas na pistola, no bombardeio e na garrafa; e à genitália feminina na torta de cereja e no selo “real good”; reforçadas pelos textos colados.

Nesta colagem, existe uma clara alusão à sociedade de consumo, à disponibilidade de produtos e imagens, à mudança de valores e ao julgamento do que é considerado real pelos meios de comunicação.

De acordo com o pensamento de Tilman Osterwold, os exemplos da Arte Pop, nos quais aparece a temática da comercialização da mulher, remetem claramente ao tradicionalismo dos meios de massa no que diz respeito aos papéis sociais. Na pintura com colagem *\$he* (fig. 24) de Hamilton, as formas ideais de beleza feminina foram determinadas e seus desejos tipificados.



Figura 24: Richard Hamilton
\$he, 1958-61
óleo, celulose e colagem sobre tela, 260,4 x 208,3cm
Tate Gallery, Londres

Peter Blake interessava-se por cultura popular e suas colagens, assim como as de Hamilton, eram abarrotadas de produtos de consumo. Trazia também ícones da cultura americana de massa, evidentes na série *The origins of Pop* (fig.25). Este tipo de trabalho representa a relação dos meios de comunicação de massa com as realidades sociais e suas consequências para o homem. Sua capacidade de percepção passa a ser como a do consumidor que vê a si mesmo somente através de reproduções manipuladas.

McCarthy traça um paralelo entre as ideias de Blake e a teoria de Lawrence Alloway²⁵:

²⁴ Revista popularesca da época.

²⁵ Lawrence Alloway (1926-1990) foi um crítico de arte e curador inglês. Líder do Independent Group, cunhou o termo Pop Art.



Figura 25: Peter Blake
The origins of Pop, 1961
 litografia, 66 x 66cm
 Coleção particular

Como Alloway, Blake sugere um continuum de consumo cultural suficientemente grande para abarcar William Shakespeare e Edouard Manet, assim como Elvis Presley e Marilyn Monroe, todos eles reconhecidos na pintura. A eliminação de distinções entre belas-artes e consumo de massa é correspondido pelo estilo da pintura e pelo modo de organização pictórica (MCCARTHY, 2002, p. 11).

Petter Blake participou da cultura popular com um número extenso de produções, diluindo a fronteira entre as obras artísticas do período e sua apropriação como objetos de consumo. Entre catálogos, propagandas e capas de discos, destaca-se a capa criada para o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dos Beatles. Feita com a colagem de rostos famosos como os de Marilyn Monroe, Marlon Brando, Bob Dylan, Edgar Allan Poe, Lawis Carrol, Oscar Wilde e Karl Marx. Este álbum tornou-se mundialmente famoso e teve a capa parodiada por Frank Zappa para o trabalho *We're Only In It For The Money* (1968).

Nessa mesma época nos Estados Unidos, o presidente Kennedy assume a importância da tecnologia em seus discursos. Kennedy é, inclusive, retratado em uma série de pinturas e colagens, como em *Retroactive I* (fig. 26). Neste trabalho Robert Rauschenberg coloca o presidente norte-americano rodeado por um astronauta, um monstro de ficção científica, frutas e um aplique de penas.

Rauschenberg evidencia, com o uso de suas *combine paintings* (técnicas combinadas de colagem e pintura), colagens e assemblagens, o excesso de lixo produzido por esta nova sociedade de consumo. Seu trabalho apresenta influências da obra de Kurt Schwitters quanto ao acúmulo de objetos descartados e reciclagem dos mesmos, bem como continuidade da introdução da instalação no meio artístico.

A menção direta aos Estados Unidos e questionamento quanto a autenticidade do nacionalismo ou da pregação favorável ao modo de vida americano aparecem em trabalhos como *Canyon* de 1959 (fig. 27). Nela, uma águia empalhada salta do fundo da tela repleto de recortes colados. Vale lembrar que este é um momento após a destruição causada pelas bombas atômicas americanas em Hiroshima e Nagasaki.

Rauschenberg tem uma postura bastante crítica em relação ao momento vivido nos Estados Unidos. Ele vale-se sempre de um aglomerado de elementos, dos quais alguns deveriam ter maior ou menor importância na vida das pessoas, e dá a eles o mesmo destaque, evidenciando o que a mídia faz com os assuntos e a alienação causada pelo excesso de informação sem a necessária reflexão. Além disso, o artista alerta para questões ambientais e para a poluição visual, ao fazer uso de materiais recolhidos pela rua durante todo o seu período produtivo.



Figura 26: Robert Rauschenberg
Retroactive I, 1964
óleo, serigrafia e pena sobre tela, 213,4 x 152,4 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford



Figura 27: Robert Rauschenberg
Canyon, 1959
combine painting, 219,7 x 179,1 x 57,8cm
Sonnabend Gallery, Nova Iorque

A criação de celebridades é outro dos temas presentes nas colagens pops. No trabalho *My Marilyn* (fig. 28), Richard Hamilton, traz uma sequência de fotos de um ensaio de que a atriz participou. As imagens são riscadas com um X, sobrando apenas uma intacta. Por isso, a palavra “my”, ou seja, seria a foto escolhida por Hamilton como sua favorita, ou seja, aquela que seria ideal para o consumo, aprovada no controle de qualidade.

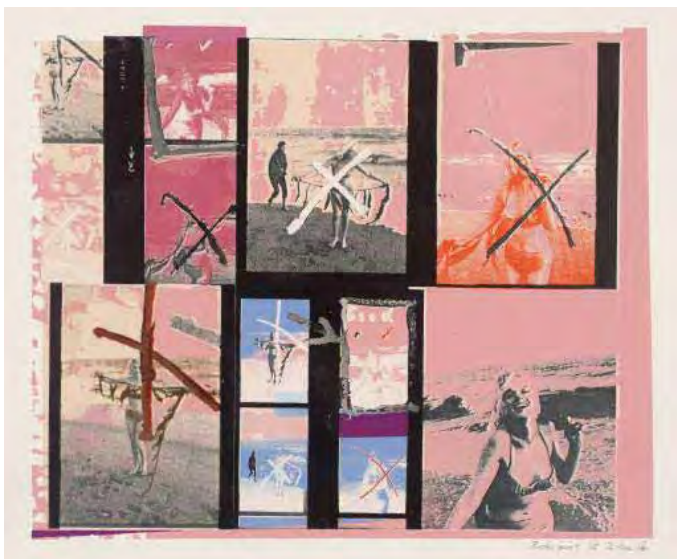


Figura 28: Richard Hamilton
My Marilyn (past-up), 1964
fotografias e óleo sobre tela, 50,4 x 61cm
Museum Ludwig, Colônia

Outro ícone pop foi Elvis Presley. Há uma colagem de Peter Blake que deu origem a reproduções em serigrafia, na qual Elvis divide espaço com outros cantores e com um disco grudado na tela (fig. 29). O título *Got a Girl* [Arranjei uma garota] refere-se ao relato de um adolescente da época que reclamava do fato de que toda vez que tentava beijar sua namorada, ela estava pensando em um destes ídolos.



Figura 29: Peter Blake
Got a girl, 1960-61
serigrafia, 71,1 x 114,5cm
Edição de 100

Em 1967, Mick Jagger e Keith Richards, integrantes da banda Rolling Stones, foram presos devido a porte de drogas. Junto com eles estava o marchand Robert Fraser, representante de Richard Hamilton. Hamilton retratou o acontecimento em diversos trabalhos.

Num deles (fig. 30), foi feito um pôster repleto de recortes de manchetes de jornais. Os textos abordavam o sensacionalismo com o qual o fato estava sendo tratado, incluindo referên-

cias a roupa utilizada ou ao prato servido na cela.

O título *Swingein London* fazia uma mistura entre as palavras “swinging” [trepicante] e “to swinge” [castigar], mostrando que o mesmo hedonismo pregado e vangloriado pela mídia, quando exposto em excesso e visto por parte mais conservadora da sociedade, pode ser punido, entre outras possibilidades de leitura.



Figura 30: Richard Hamilton
Swingein London, 1968-69
litografia sobre papel, 71,1 x 49,8 cm
Tate Gallery, Londres

Para concluir, pode-se dizer que os artistas pop, com a utilização das imagens dos meios de comunicação de massa, criam uma nova iconografia baseada na colagem. Há também um novo ciclo: a arte apropria-se dos produtos de consumo e é simultaneamente apropriada por eles. Isso pode ser percebido no trabalho de parte desses artistas também como designers e publicitários e, por outro lado, no uso intenso de referências de Arte Pop nas atuais criações gráficas.

CAPÍTULO 2: COLAGEM E IMAGENS TÉCNICAS

No capítulo anterior, foi abordada a utilização da colagem por alguns movimentos artísticos, analisando suas temáticas. Neste capítulo, verificar-se-á a relação desta linguagem artística com as imagens técnicas empregadas, levando em consideração seus processos de produção.

De acordo com o pensamento do filósofo Vilém Flusser (2002), imagens são superfícies que pretendem representar algo e, por sua capacidade de abstração, apresentam-nos a possibilidade imaginativa do homem.

Flusser divide as imagens em duas categorias: as tradicionais, produzidas pelo homem de maneira artesanal, algumas vezes com a ajuda de ferramentas simples, como, por exemplo, a pintura e o desenho; e as imagens técnicas, produzidas diretamente por aparelhos.

Para ele, as imagens tradicionais estão relacionadas à magia e são pré-históricas, ou seja, anteriores à escrita. As imagens técnicas são classificadas, por sua vez, como pós-históricas, pois seriam, segundo o autor, produto indireto dos textos – o que lhe conferiria posições histórica e ontológica diferentes das imagens tradicionais.

Enquanto as imagens tradicionais estariam ligadas a uma necessidade de decifração, devido a sua característica mágica, as imagens técnicas aparentemente não precisariam de decifração, já que seu significado se imprimiria de forma automática sobre a superfície. Seu caráter aparentemente não simbólico e objetivo faria com que o observador as olhasse como janelas e não como imagens. Ou seja, Flusser atenta para uma transformação na percepção: as imagens técnicas são percebidas como visões de mundo, tendo, portanto, mais credibilidade do que se deveria depositar sobre as mesmas (FLUSSER, 2002).

Dentre as imagens técnicas, tem destaque a fotografia porque “a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos.” (FLUSSER, 2002, p. 47)

Este pensamento do surgimento da fotografia como marco crucial para o entendimento da imagem no mundo atual é reforçado pela classificação feita por Santaella (1994), que divide as imagens em três categorias: pré-fotográficas, fotográficas e pós-fotográficas, sendo que as imagens técnicas englobariam as duas últimas. As imagens produzidas com o auxílio do computador são colocadas entre as imagens pós-fotográficas.

Para este trabalho escolhemos utilizar a colagem nas imagens técnicas que derivam da fotografia: fotomontagem, cinema e colagem digital.

Nesta pesquisa, a fotografia analógica é entendida, em sua constituição química, como uma espécie de colagem. Isto ocorre devido ao fato de que, para que haja a impressão fotográfica, é necessário que se tenha uma base e um elemento aderente.

Desde a primeira fotografia realizada em 1826 por Nicéphore Niépce e sua invenção oficial por Louis Jacques Mandé Daguerre em 1839 (BAURET, 1992, p.18), muitas técnicas de impressão artesanais foram desenvolvidas. Dentre as quais, tornaram-se conhecidas o calótipo, o cianótipo e a goma arábica, etc.

Além deste aspecto, verifica-se que, desde o início, a fotografia esteve sujeita a manipulações e junções de negativos que podem ser entendidos como uma colagem física de imagens a serem reveladas sobre uma mesma superfície. Até então, estas imagens eram consideradas fotografias compostas. O nascimento do termo fotomontagem data do início do século XX e entra para as técnicas artísticas com o dadaísmo (ADES, 1996).

Um exemplo desta manipulação ainda no século XIX pode ser visto na exposição *Playing with pictures: the art of victorian photocollage*, exibida no Museu Metropolitano no início de 2010. A mostra reuniu 48 obras das décadas de 1860 e 1870, advindas de coleções públicas e particulares (fig. 31). De acordo com o texto da curadoria, estas colagens anteciparam o uso da técnica pelos artistas das vanguardas europeias do século XX:

Sessenta anos antes da adoção de técnicas de colagem por artistas de vanguarda do início do século XX, as mulheres da aristocracia vitoriana já estavam experimentando com a fotocollagem. As composições que fizeram com fotografias e aquarelas são caprichosas e fantásticas, combinando cabeças humanas e corpos de animais, colocando as pessoas em paisagens imaginárias, e rostos modificados em objetos domésticos comuns. Essas imagens, muitas vezes feitas para álbuns, revelam as mentes educadas, bem como o realizado pelas mãos de seus criadores. Com inteligência afiada e mudanças dramáticas de escala semelhantes aos experimentados em *Alice no País das Maravilhas*, estas imagens mostram convenções bastante intensas no início da fotografia.²⁶



Figura 31: Marie-Blanche-Hennelle Fournier
Página sem título do álbum de Madame B, anos 1870
 colagem com aquarela, tinta, impressão em albumen e prata,
 29,2 x 41,9 cm
 The Art Institute of Chicago, Mary and Leigh Block Endowment

Atualmente, existem os softwares de edição de imagem, dentre os quais destaca-se o Adobe Photoshop®, que propiciam uma colagem eletrônica de imagens por meio da sobreposição de camadas.

O cinema, outra imagem técnica, pode ser entendido como uma sucessão de fotografias que ganham sentido por meio da montagem e da colagem dos negativos. Em alguns filmes opta-se, além disso, pela estética da colagem com a combinação de elementos heterogêneos, conforme verifica-se, por exemplo, nas produções de Jean-Luc Godard.

²⁶ Informações disponíveis em: http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId={07E0F589-3-CF2-4929-9F71-469BC40A403E}.

Neste segundo capítulo, entenderemos como as imagens técnicas e a colagem mesclam-se, por vezes, como meios visuais. Se no capítulo anterior, os autores expostos tinham como objeto de estudo as artes plásticas, para este capítulo foram escolhidos, em sua maioria, estudiosos que se debruçam sobre a fotografia, tentando enxergar nela um meio autônomo de expressão.

2.1. FOTOGRAFIA COMO COLAGEM

O senso comum insiste em entender a fotografia como recorte do real, ou seja, como a apreensão de um pedaço do mundo. Característica esta que suscita o fascínio por essa forma de comunicação que é a imagem fotográfica. Muitos pensadores conceituados teceram afirmações a respeito deste recorte fotográfico, devido, sobretudo, ao caráter indicial deste meio.

Flusser vai um pouco adiante e classifica como recorte do real qualquer tipo de imagem e não apenas a fotografia. “Imagens são superfícies que pretendem representar algo. (...) Imagens são, portanto, resultado do esforço de se subtrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2001, p. 7).

Sontag, por exemplo, diz compreender a fotografia não como manifestação do mundo, mas como pedaços dele, “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 13).

A autora dá continuidade ao seu argumento de identificação da fotografia com o recorte ao afirmar que “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia de tempo, e não um fluxo” (SONTAG, 2001, p. 28).

Neste mesmo sentido, Kossoy expõe o fato de que a fotografia, por meio deste recorte, permite a memorização de detalhes, o registo de um tema em tempo e local determinados. Assim, a fotografia permitiria o conhecimento de “microaspectos dos cenários, personagens e fatos; daí sua força documental e expressiva, elementos de fixação da memória histórica individual e coletiva” (KOSSOY, 2007, p. 35).

Avançando em seu texto, o autor enxerga na fotografia a junção de dois fenômenos: o recorte do espaço e a presença dos diferentes tempos a que a imagem está sujeita.

A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. Uma única fotografia e dois tempos: o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registo no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração (KOSSOY, 2007, p. 133).

Essa sobreposição de tempos em um mesmo espaço, o suporte fotográfico, pode ser entendida também como colagem.

Apesar de todas essas afirmações, é somente com Rosalind Krauss que se tem uma for-

malização do pensamento que supõe a fotografia como colagem. Ao fazer isso, ela deixa de lado o aspecto temporal da imagem fotográfica e foca em comparações estéticas.

Para isso, Krauss parte de uma seleção de nus de Irving Penn²⁷ realizados entre 1945 e 1950 (fig. 32). A autora traça um paralelo entre suas fotografias não-comerciais e as formas estéticas descobertas pelo modernismo nos primórdios do século XX. Afirma, ainda, que “a técnica pesquisada por Irving Penn com estas fotografias contribuiu muito para a formação das ressonâncias e evocações visuais, pois ela filtra a maioria dos detalhes e suprime a sutil modelagem do corpo para deixar apenas um espaço branco, quase aplanado, propício à transformação, à mutação, à abstração.” (KRAUSS, 2010, p. 162)

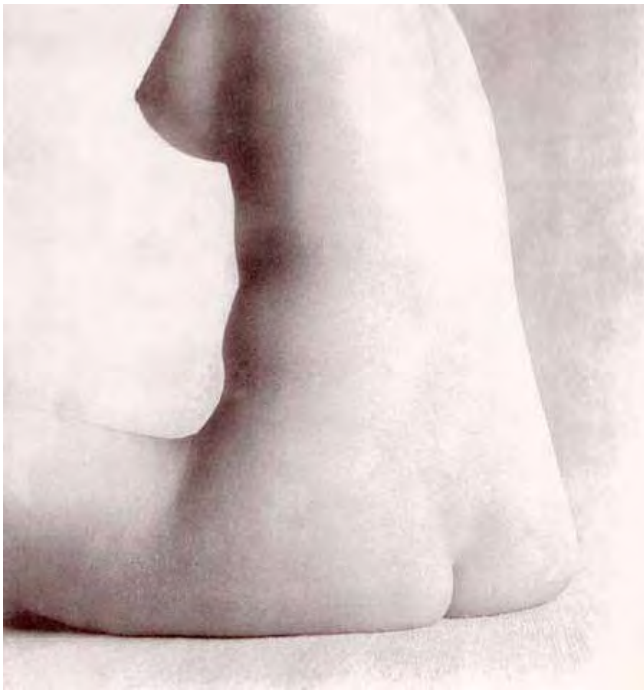


Figura 32: Irving Penn
Nude #18, 1949-50
impressão em gelatina e prata
San Francisco Museum of Modern Art,
São Francisco

Explicando como este efeito é conseguido por meio da revelação química, Krauss afirma que o afastamento de tais imagens das convenções fotográficas faz com que estas deem a impressão de renegar a linguagem fotográfica. No entanto, para ela, a contribuição destes nus está na revelação que mantém com um dos traços essenciais da fotografia, seu parentesco com a colagem (KRAUSS, 2010, p. 166).

Isso porque a colagem, como técnica artística, consiste a fixação de um elemento “real”²⁸ na superfície de uma pintura ou desenho, semelhante ao que acontece com a fixação de uma imagem no papel fotográfico. E, esse elemento passa tanto a ser ele mesmo, quanto a representar algo:

De forma mais acentuada, mais aparente que os elementos tradicionais da imagem – uma mancha de cor, por exemplo, ou um borrado de tinta –, o pedaço de colagem afirma sua existência enquanto objeto real e, ao mesmo tempo, sua capacidade de representar, significar, substituir algo mais. Porém é precisamente por ser um pedaço da realidade que ele toca em algo inerente

²⁷ Irving Penn (1917-2009) foi um fotógrafo norte-americano. Iniciou sua carreira em meados da década de 1940 e ficou famoso por seus trabalhos para a revista *Vogue*.

²⁸ Conforme mencionado no capítulo anterior, colagens englobavam materiais cotidianos como tecidos, jornais, fotografias, embalagens, etc.

ao próprio processo de representação. Pois o elemento da colagem é sempre, ou quase sempre, um fragmento, e se for um objeto inteiro – como uma caixa de fósforos ou um maço de cigarros –, tratar-se-á com toda evidência de um objeto desenraizado, arrancado de seu próprio mundo. Sua condição de fragmento é essencial para a colagem, permite-lhe agir nas pretensões à integralidade de toda representação. A mais realista das representações sempre põe em risco um conjunto de ausências: o volume do modelo original, sua textura, sua escala – nenhum destes elementos está presente. O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação (KRAUSS, 2010, p. 167).

Da mesma forma, Krauss reconhece os fragmentos que compõem os nus de Irving Penn. São curvas corporais, dobras de panos, pelos pubianos sobrepostos a um fundo branco numa estética que remete à colagem. Essa qualidade de fragmentação se apropria de cada detalhe interno da imagem e é reforçada pelo enquadramento do conjunto, que corta o corpo e só deixa parte dele à mostra (KRAUSS, 2010, p. 167).

A colagem vai contra o ideal de unidade na obra de arte, contrapõe-se a sua autorreferência e autonomia ao agregar objetos à tela. E é neste ponto em que Krauss enfatiza:

Acontece que a fotografia é quem melhor fala a linguagem da colagem (no sentido mais conceitual do que técnico). Sendo forçosamente fotografia do mundo, ela sempre chega até nós como fragmento: as diversas texturas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras, de forma que, no mais das vezes, lemos as fotografias pedaço por pedaço, elemento por elemento. Além do mais, na medida em que cada fotografia traduz uma cena ou um objeto que realmente existiu em dado lugar e em dado momento (...) a “presença” da imagem fotográfica sempre é modificada pelo seu estatuto de testemunha, traço, vestígio. (KRAUSS, 2010, p. 167)

Entender que a fotografia está estritamente ligada à colagem torna claro o motivo da recorrente utilização da fotomontagem. Após o Cubismo, todas as vanguardas subsequentes que fizeram uso da colagem - Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, Arte Pop - fizeram-no com a utilização da fotografia.

2.2. FOTOMONTAGEM

A fotomontagem é uma maneira de composição de imagens que se utiliza da combinação de fragmentos visuais provenientes de origens diversas, com características variadas, aplicados em um mesmo suporte, criando um conjunto único.

Nestas composições, os significados das imagens são deslocados de seus contextos originais, estabelecendo novas relações plásticas e poéticas. Carvalho descreve duas formas de fixação da fotomontagem. A primeira delas seria a agregação das imagens pelo processo

comum de colagem e a segunda seria na utilização do próprio sistema fotográfico, “seja capturando através da câmera a composição final dos fragmentos, ou mesmo compondo a montagem no momento da ampliação da foto, utilizando para isso múltiplas exposições de negativo” (CARVALHO, 1999, p. 30).

Embora a fotografia tenha sido inventada em uma época positivista e cientificista, que corroborou para interpretação da mesma como sendo espelho do real, a manipulação esteve presente desde sua origem. Ades (1996, p.7), na introdução do seu estudo acerca da fotomontagem, afirma que as duplas exposições, efeitos fantasma²⁹, duplas impressões e composições dos mais diversos tipos eram entusiasmadamente discutidas em livros populares de truques fotográficos ao longo do século XIX.

Cortar e reorganizar imagens fotográficas era uma forma de diversão popular e tornou-se comum seu emprego na criação de cartões postais, álbuns de família, murais e cartazes.

Parte da responsabilidade na facilidade de manipulação das fotografias está na invenção do calótipo³⁰. Com a introdução, por Willian Fox Talbot³¹ em 1841, dos primeiros negativos em papel, as interferências sobre a imagem, após sua tomada no instante fotográfico e antes de sua impressão final, tornaram-se mais fáceis e usuais.

A criação dos cartões de visita também abriu espaço para a colagem em fotografia. A invenção de Disdéri³², muito difundida após 1850, possibilitou que as pessoas colecionassem retratos que nada mais eram do que a criação de uma imagem própria que atendesse às necessidades sociais da época.

Nesses cartões, os retratos eram recortados, colados lado a lado e, em seguida, refotografados criando um cartão mosaico em que os retratos ocupavam todos os espaços em branco.

Somente com o Pictorialismo³³, a combinação de fotografias e negativos fotográficos, a

²⁹ Tradução livre de “spirit photographs”. Trata-se de um efeito, muitas vezes inesperado, que ocorria quando o colódio antigo não era devidamente lavado no suporte e resquícios da imagem anterior apareciam na nova fotografia.

³⁰ Processo que consiste na exposição à luz, com o emprego de uma câmara escura, de um negativo em papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico. Posteriormente este é fixado numa solução de hipossulfito de sódio. Quando pronto e seco, positiva-se por contacto direto num papel idêntico.

³¹ William Henry Fox Talbot (1800 - 1877) foi um escritor e cientista inglês, pioneiro da fotografia. Talbot iniciou suas pesquisas fotográficas, por meio de impressões por contato.

³² André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889) foi dos grandes representantes do retrato fotográfico popular de corte acadêmico, um gênero onde se reúnem uma série de iniciativas artísticas que giram à volta da ideia de mostrar as qualidades físicas ou morais das pessoas que aparecem nas imagens fotográficas. Disdéri criou um sistema para tornar as fotografias mais baratas, conhecido como “carte-de-visite”.

³³ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, “O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito granjeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O problema é que essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia. Por esta razão, este movimento, que perdurou basicamente até a década de 1920, foi estigmatizado durante muito tempo, mas, felizmente, assistimos hoje a uma releitura desapaixonada do pictorialismo que certamente muito contribuirá para a correta avaliação e contextualização histórica de suas contribuições.” Texto disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_

fotografia ganha espaço nas artes visuais. As técnicas deste movimento foram uma tentativa de aproximar a fotografia ao universo da pintura, que era, até então, o único consagrado como das belas artes. Os argumentos utilizados para isso eram a subjetividade e a unicidade de cada obra. Assim, eram modificadas as granulações a fim de diminuir a nitidez da imagem, feitos recortes e colagens de negativos, uso de flou, entre outras técnicas.

Oscar Gustave Rejlander é um dos destaques na combinação de negativos neste período da história. Seu trabalho mais famoso, *Os dois caminhos da vida* (fig. 33), é uma composição de 30 negativos em um mesmo suporte. Nele, foram fotografados pequenos grupos de pessoas que, posteriormente foram transportadas para um mesmo ambiente. A obra representava a escolha a ser feita por um jovem para definição de sua vida adulta.

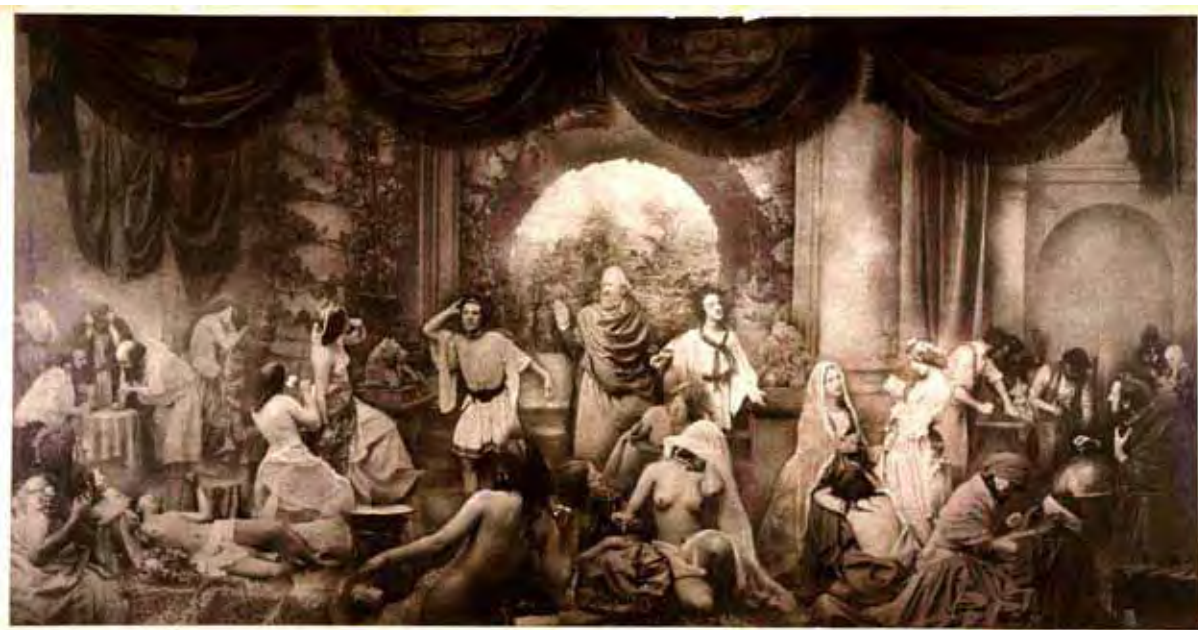


Figura 33: Oscar Gustave Rejlander
Os dois caminhos da vida, 1857
 fotografia com chapa de albumina, 40 x 78,5cm
 George Eastman House, Rochester, Nova Iorque

Sobre este trabalho, Janson comenta:

Imitando uma pintura, *Os dois caminhos da vida* podia ser considerada arte para a Inglaterra Vitoriana, na qual a beleza significava arte com um fim sério e moralizador ou com um sentimento nobre, de preferência em estilo clássico. Trata-se de uma composição de 30 negativos em revelação conjunta, na qual um jovem está prestes a fazer a escolha entre o caminho da virtude e o do vício. A figura causou tanta sensação em 1857 que até a Rainha Vitória comprou uma de suas reproduções (JASON, 1992, p. 662).

O autor lembra ainda do fotógrafo Henry Peach Robinson, um dos mais famosos do mundo em sua época. Robinson conseguia obter efeitos impressionantes com a junção de céus e paisagens impossíveis de serem conseguidos em uma mesma imagem, bem como com a transposição de personagens para diferentes cenários. Sua fama foi conquistada com o trabalho *Fading Away*

[Uma vida que se apaga] (fig. 2), no qual há uma montagem feita com cinco negativos.

Com uma citação do poema de Shelley, *Queen Mab*, impressa por baixo, é exemplificativa das cenas sentimentais de Robinson. Trata-se igualmente de uma montagem fotográfica, mas só com cinco negativos, e a cena é constituída tão cuidadosamente como qualquer melodrama vitoriano. Robinson começou a fazer esboços pormenorizados das cenas, antes de fotografar os componentes individuais; mais tarde, pôs de lado a fotografia de negativos múltiplos, mas continuou a imitar a pintura de gênero contemporâneo. No seu tratamento de temas elevados, distinguiu sempre entre fato e verdade, que para ele era uma mistura do real e do artificial (JASON, 1992, p. 662).

No Brasil, Kossoy (1980) aponta o trabalho de Valério Vieira (fig. 34) como representante do Pictorialismo fotográfico. Nessa fotomontagem, o próprio Valério aparece nos 30 personagens que compõem a imagem. O trabalho foi premiado com medalha de prata na Exposição *St. Louis* nos Estados Unidos em 1904, pois, apesar de Valério repetir as mesmas poses em vários destes personagens, o tipo de criação era bastante complexa para a época.



Figura 34: Valério Vieira
Os trinta Valérios, ca. 1900
fotomontagem
Coleção Maria Luiz Vieira

A respeito de alguns nomes do século XX que utilizaram a fotomontagem como procedimento artístico, Bauret diz que essa era também uma tentativa de aproximação do mundo pictórico.

A preocupação dos fotógrafos em realizarem peças únicas que tivessem o mesmo valor do que as telas, levou-os a outros caminhos, e, em particular, a ir ao encontro da linguagem utilizada pelos pintores. Um pouco à maneira dos pictorialistas do século XIX, começaram por intervir nas suas imagens, a retocar as provas, por exemplo, acrescentando a cor ao preto e branco; depois, enveredaram por complexas montagens. Conhecíamos as de John Heartfield, cuja vocação foi essencialmente a denúncia de fatos políticos e, em particular, a subida ao poder do nazismo. O inglês David Hockney, num contexto completamente diferente, a década de oitenta, realizou pesquisas sobre a imagem fo-

tográfica múltipla, inventando uma espécie de *puzzle* que mistura vários pontos de vista e, portanto, várias perspectivas, um pouco como tinham feito os pintores ligados ao princípio do cubismo analítico (BAURET, 2010, p. 102).

Tanto Ades (1996) quanto Soulages (2010) apontam, além das composições com múltiplos negativos, a colagem cubista como fator importante na configuração da fotomontagem como procedimento artístico.

Dessa maneira, a fotomontagem propriamente dita teria seu nascimento apenas com os dadaístas berlinenses, em meados da I Guerra Mundial. Estes artistas utilizavam o termo ‘fotomontagem’ para designar trabalhos constituídos total ou parcialmente por fotos reunidas de maneira semelhante aos elementos de uma colagem. A combinação dos fragmentos fotográficos passa a ser o elemento básico na estruturação da imagem. O termo ‘montagem’ remeteria, para eles, a um trabalho mecânico ou artesanal, numa crítica à arte tradicional.

Ades (1996, p. 12) recorda que o nome ‘fotomontagem’ foi escolhido em uma unanimidade rara entre os artistas do Dada, embora posteriormente tenham disputado a origem histórica do termo³⁴. John Heartfield era considerado por eles o *Monteur* [o montador], não somente devido à qualidade de suas fotomontagens, mas também pelo seu comportamento enquanto criador.

O movimento dadaísta, ao retirar a foto de seu contexto primeiro e dar a ela uma nova apresentação, aprofunda uma das especificidades da fotografia. As fotografias são utilizadas como um *readymades* na criação de imagens caóticas, provocativas e de ruptura com a realidade. Por outro lado, com a publicação das fotomontagens difundidas em revistas³⁵, jornais, livros e outras produções gráficas, reforça o caráter múltiplo da fotografia.

Soulages aponta então alguns usos desta nova técnica artística e afirma que esta permite a co-criação – com a literatura e a pintura -, debates políticos e defesas publicitárias:

Höch usa a fotomontagem para criar um mundo em que os seres são deformados, estranhos e ridículos. Heartfield serve-se dela para denunciar o nazismo, sobretudo no jornal *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Grosz introduz em seus desenhos de aquarela pedaços de fotos. Rodchenko experimenta-a para pôr em imagens os poemas de Maiakóvski, *De Ceci*. Moholy-Nagy a explora na Bauhaus. Os surrealistas, como por exemplo, Raoul Ubac, com *Le combat de Penthésilée*, aproximam-se dela para alimentar seu imaginário, graças a associações por vezes estranhas e até absurdas (SOULAGES, 2010, p. 281).

Para o autor, a fotomontagem está inserida numa trajetória fundamental para a história da arte do século XX. Isto porque a técnica parte das colagens cubistas, passa pelos trabalhos da Bauhaus e do Surrealismo, prossegue na Arte Pop e continua, ao menos em partes, em aspectos do Realismo europeu a partir dos anos 1960. (fig. 35, 36, 37)

³⁴ “‘Seized with an innovatory zeal’, Roaul Hausmann wrote, ‘I also needed a name for this technique, and in agreement with Gerge Grosz, John Heartfield, Johannes Baader, and Hannah Höch, we decide to call these works photomontages.’”

³⁵ Lembramos os trabalhos de John Heartfield para a já citada *Arbeiter Illustrierte Zeitung*.



35.



37.



Figura 35: Alexander Rodchenko
Maquette, 1924
capa de livro

Figura 36: Alexander Rodchenko
Fotomontagem para "Pro Eto"
de Majakovski, 1923/1950-1956,
impressão em gelatina e prata, 21,5 x 16 cm
Museu Ludwig, Colônia

Figura 37: El Lissitzky
Design para imprensa, 1927
colagem com fotografia, recortes de jornal e
guache, 57 x 30 cm
Museu Ludwig, Colônia

36.

Como, no capítulo 1, traçou-se um panorama da colagem no Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e Arte Pop, não convém aqui repetir tais informações. Contudo, vale fazer um pequeno parêntesis a fim de apontar a presença da fotomontagem em mais dois movimentos.

No Construtivismo russo, a fotomontagem esteve intimamente ligada às questões políticas e ideológicas. Primeiramente como propaganda dos ideais revolucionários e, posteriormente, divulgando as ações do governo soviético. Alguns dos artistas pertencentes a este movimento foram El Lissitzky, Alexander Rodchenko e Gustavs Klucis.

Rodchenko destaca-se pelo trabalho em conjunto com a poesia. Mais do que ilustrar os poemas de Mayakovsky, o artista realizou uma verdadeira tradução intersemiótica dos mesmos, encontrando fragmentos fotográficos que equivaliam visualmente à palavra.

Uma característica própria do Construtivismo era a associação da fotomontagem com projetos gráficos. Outra particularidade deste movimento é a ligação da fotomontagem com o desenvolvimento do cinema, conforme veremos mais adiante, no próximo item deste capítulo.

Na Alemanha, o movimento correspondente ao Construtivismo pertenceu à Bauhaus. Com o objetivo de explorar as qualidades plásticas e materiais dos elementos, os artistas criavam composições de alto teor geométrico e caráter quase abstrato. Nas fotomontagens tem-se destaque para os trabalhos de Moholy-Nagy (fig. 38).

Ele conferiu um novo uso para as fotos nas suas montagens utilizando-as de forma repetitiva, sem transformá-las em mero padrão, pois cada elemento de repetição era tratado de maneira a se integrar ao conjunto e continuar mantendo uma força individual. A foto repetida tinha a sua carga representacional diminuída e transformava-se numa peça no projeto da composição. (...) A abordagem encontrada em suas fotomontagens diferencia-se completamente dos trabalhos dos dadaístas que se baseavam nos contrastes e nos conflitos dialéticos. (CARVALHO, 1999, p. 54)



Figura 38: Laszlo Moholy-Nagy
Morte nos trilhos, ca. 1925
fotomontagem

Encerrando este parêntesis e voltando ao percurso delineado por Soulages, pode-se acrescentar a este a fotomontagem digital com a utilização de softwares de computação gráfica também no universo da arte contemporânea.

Simonetta Persichetti³⁶, jornalista e crítica de arte, afirma ser o *raw*³⁷ a base do neo-pictorialismo que vivemos. E conclui, em outro momento, que a fotomontagem, após o percurso anteriormente mencionado, “volta hoje no digital”.

“A gente está sempre fazendo montagem, composições. Mesmo a fotografia artística, hoje, é muito seriada. Todo mundo faz séries, parecendo até, às vezes, história em quadrinhos ou cinema, como se uma imagem não fosse suficiente. As câmeras fotográficas saem de fábrica já com efeitos especiais, fazem três fotos suas em seguida que lembram o dinamismo do futurismo, podem transformar uma foto em desenho; além de uma série de aplicativos que vão voltando a foto para a fotomontagem. E isso, é a estética da transferência de que nos fala Soulages. É a tentativa de inserir a fotografia no universo da arte com a estética do que, convencionalmente, é considerado arte. No Brasil não é diferente, é a famosa apropriação de imagens, que traz fotografias de origens diversas para a arte contemporânea, assumindo outra definição.”³⁸

Rouillé (2009) explica que nas vanguardas artísticas do século XX a fotografia deixa seu lugar de ferramenta e vetor para transformar-se em material. Para ele, como ferramenta e vetor, a fotografia é alheia à arte; como material, entretanto, a fotografia mistura-se a esta, ou seja, carrega em si significados específicos.

E, nessa questão, Rouillé identifica um ponto em comum entre a fotomontagem dadaísta e a arte contemporânea: a atenção dada ao cotidiano está presente em ambas, a partir do momento em que a fotografia se torna um dos principais materiais da arte.

Deste ponto de vista, a fotografia, que no século XIX tornou conhecidos lugares inacessíveis, no século XX deixa de ser encarada como escrita documental, para ser compreendida como criação, escrita que fabula. E, na atualidade, sobretudo com a passagem do analógico ao digital, a fotografia abre caminho para novas visibilidades.

Sobre a relação da fotografia com o universo da arte, Julio Plaza aponta a fotomontagem como uma saída do circuito reprodutivo da imagem, sendo uma maneira de fugir de seu caráter indicial. Cita ainda alguns trabalhos de artistas modernistas nas quais esta característica torna-se evidente:

A fotografia, além de obedecer ao projeto teleonômico [em função de um propósito] multiplicador e reprodutível, gera em seu âmago, o antídoto contra esse projeto. Pode-se destacar assim o fenômeno criativo surgido pelo mesmo: a fotomontagem. Esse procedimento atua também como vingança, no âmago

³⁶ Aula sobre André Rouillé ministrada no curso Pensadores da Fotografia 2 do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – em 09/06/2011.

³⁷ Formato de arquivo digital que contém a totalidade dos dados da imagem tal como foi captada pelo sensor da câmera fotográfica.

³⁸ Aula sobre François Soulages ministrada no curso Pensadores da Fotografia 2 do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – em 14/07/2011.

da própria fotografia, sobre a hipoteca do realismo mimético. As produções da modernidade, que procuram criar suas poéticas a partir dos processos industriais, nos mostram isso. As montagens e fotografias solarizadas de Man Ray, a fotomontagem (Hausmann, Rodchenko, André Breton, John Heartfiels), a *Marilyn Moroe* (1964) de Andy Warhol, os *combine-paintings* de Rauchenberg e os gestos iconoclastas duchampianos *L.H.O.O.Q.* (1919), a *Roda de bicicleta* (1913) e a *Fonte* (1917), citando alguns exemplos, para não falar no cinema de montagem eisensteiniano, confirmam mais uma vez que, “na arte, a ideia de progresso é substituída pela noção de modelo” (PLAZA, 1994, p. 53).

Kossoy reitera esta ideia ao afirmar que a colagem em fotografia foi um dos caminhos encontrados para dar visibilidade à fotografia como meio expressivo e cita ainda alguns artistas brasileiros que a utilizaram:

Se a fotografia não havia encontrado seu importante papel através dos meios de comunicação de massa impressa, um outro caminho expressivo lhe havia sido reservado pelas experiências vanguardistas que caracterizaram a arte no período entre-guerras. Um desses caminhos, foi a fotomontagem, e não foram poucos os artistas plásticos e fotógrafos que trilharam por esta via: Alexander Rodchenko, Tina Meddotti, John Heartfield (com suas célebres fotomontagens sobre Hitler), para citar apenas alguns. Poderíamos lembrar, entre nós, a revista São Paulo, editada por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Leven Vampré em 1936, que continha fotomontagens produzidas pelo já mencionado Theodor Preising e por Vamp (pseudônimo de Benedito Junqueira Duarte).” (KOSSOY, 2007, p.90)

Acerca da importância do estabelecimento da fotomontagem como marco na renovação da visualidade, Carvalho aponta a proposta radical de reestruturação semântica das imagens que esta contém:

Através de operações de desconstrução e recombinações, apoiadas em analogias poéticas e plásticas, a fotomontagem dá início a um questionamento profundo da “verdade” documental da fotografia, e abre um caminho decisivo para criação de uma nova percepção do mundo da cultura. (CARVALHO, 1999, p.30)

Soulages (2010, p. 281) desenvolve também o conceito de estética da transferência ao dissertar sobre a fotomontagem. Segundo ele, este conceito “esclarece a natureza e a história da arte – e, portanto, da fotografia – no século XX”.

De acordo com seu pensamento, na fotomontagem dá-se a transferência de imagens que pertencem ao universo da publicidade, editoração e fotos domésticas para o universo da arte. Ou seja, é uma transferência do real, ou do sem-arte, para o meio artístico.

Essa transferência estaria relacionada não apenas ao deslocamento, mas também à seleção e à escolha, abrindo a possibilidade de co-criação e diálogo com outras artes. A transferência é “um dos elementos constitutivos do inacabável trabalho com o negativo e realmente uma das possibilidades da inacabável apresentação da foto ou das fotos” (SOULAGES, 2010, p. 281). O seja, negativo é irreversível, mas as possibilidades de cópias e produções em cima do original são infindáveis,

sendo a fotomontagem uma dos resultados em que esta condição se torna evidente.

Braune (2000), outro estudioso da fotografia, menciona ainda que a colagem e a montagem subvertem a realidade por meio da reestruturação do espaço. Dessa maneira, transforma-se numa ferramenta de união das linguagens de artistas e fotógrafos.

Ainda dentro do próprio espaço de representação, a realidade pode ser subvertida surrealisticamente quando se lança mão de colagens de quaisquer objetos que venham, de alguma forma, produzir efeitos de mascaramento total ou parcial da imagem representada, desestruturando o espaço e, conseqüentemente, quebrando a homogeneidade do olhar, não apenas por interromper a linearidade e continuidade da leitura, como por introduzir novas texturas e campos, que alterarão os sentidos e remeterão o espectador a experimentar novas vivências. (...) Quando impregnada por tais interferências, a fotografia abraça as artes plásticas, tornando-se linguagens unidas. Frente às colagens/montagens, pintores e fotógrafos põem-se diante de iguais propósitos. Seja em Rauschemberg ou Man Ray, Max Ernst ou Moholy-Nagy, os embates transcorrerão em vasos comunicantes, cujas descobertas fluirão pelos mesmos canais, principalmente se pensarmos no Surrealismo (BRAUNE, 2000, p. 37).

O autor afirma ainda que estes movimentos artísticos, sobretudo o Surrealismo, atingiram o ápice da transgressão por meio da colagem e da montagem, por elas permitirem uma infinidade de combinações de imagens e elementos. Para ele, esta seria uma forma de liberar o espírito para um mundo novo, supra-real, caotizado pelos imprevistos choques de imagens. E repete a analogia entre a fotomontagem e a revolução propiciada pela colagem cubista.

Assim como Picasso, que, utilizando-se dos princípios da circunstancialidade, revolucionou de forma radical a escultura ocidental através da sua 'Guitarra', a fotomontagem, a partir dos surrealistas, inaugurou uma nova concepção na linguagem fotográfica, dando-lhe autonomia, retirando-a do pesado fardo de desempenhar o papel da fiel representante do mundo, do seu caráter mimético. (BRAUNE, 2000, p. 40)

A colagem contemporânea será estudada mais profundamente no capítulo 3. No entanto, para finalizar este item, têm-se aqui alguns exemplos de fotomontagem apontados pelos teóricos estudados neste capítulo.



Figura 39: Lucas Samaras
Panorama, 11/26/84, 1984
impressão com assemblagem em polaroid, 24,1 x 89,3 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, DC

Gabriel Bauret, ao tratar das colagens fotográficas, cita os trabalhos de Lucas Samaras, Duane Michals e Tom Drahos.

O norte-americano Lucas Samaras trabalhou a fragmentação da fotografia compondo de forma sistemática uma imagem com o auxílio de numerosas faixas verticais, que alargam artificialmente o campo visual normalmente abarcado pelo olho humano (BAURET, 2010, p. 102). Samaras intitula seus trabalhos de fototransformações e estas são feitas sem manipulação eletrônica (fig. 39).

Duane Michals (fig. 40), por sua vez, utiliza a colagem através de sequências fotográficas agrupadas em um único trabalho. O objetivo é suscitar emoções e levantar questões filosóficas. Muitos de seus trabalhos contêm textos em seu projeto, criando um universo onírico ou de inspiração literária. Bauret destaca ainda a importância da encenação nos seus trabalhos, lembrando um pouco o que faziam os primeiros fotógrafos nos retratos em estúdio:

A sua obra é, há desde muito tempo, constituída por encenações sempre espantosas, em que se mistura a invenção, a provocação e, por vezes, o humor. O seu universo é o do sonho, da alucinação, pondo em cena fenômenos irracionais, a meio caminho entre o real e a ilusão, entre o visível e o invisível, para não dizer real, e, na medida em que é uma imagem fixa, não poderia dar conta de uma ação que se desenrola no tempo. Duane Michals foi, assim, um dos primeiros a deslocar a fotografia para fora do seu campo de investigação habitual e a encarar uma criação não fundamentada sobre uma observação da realidade, mas sobre a reconstituição de um universo povoado de obsessões e de fantasmas pessoais (BAURET, 2010, p.104).



Figura 40 (a a f)
Duane Michals
Paradise Regained,
1968

O terceiro da lista de Bauret, Tom Drahos (fig. 41), é o único dos três que utiliza computação gráfica em suas construções. O artista francês possui uma produção em constante mutação, mas que tem como base a fotografia.



Figura 41
Tom Drahos
Exit, 2003
fotomontagem digital

Na série *Exit*, de 2003, Drahos retrata personagens que passam diversas situações em hospitais. Inspirou-se no prêmio Nobel de literatura, Isaac Bashevis Singer, para criar suas narrativas visuais. Para ele,

São homens e mulheres que, em silêncio, vagam pelos sonhos, dia e noite, andando na solidão que aos poucos se transforma em felicidade absoluta. Mesmo com a dificuldade de movimentação, os tremores produzidos pelos seus corpos não são reflexos da dor em si, mas sim manifestação de momentos de vitalidade criados pelos nervos para sentir o infinito do tempo-dor.³⁹

Por meio da sobreposição de imagens, Drahos deseja unir realidade terrena e metafísica. As cores vibrantes utilizadas unidas às cenas hospitalares de pacientes bastante debilitados criam um ambiente de fronteira entre o onírico e o concreto, criando uma realidade virtual.

A série foi premiada com o *Arcimboldo*⁴⁰ de criação digital e é reconhecida por descrever o estado de sono intermediário, euforia e felicitações habitados por gnomos e duendes da tecnologia.

Soulages, em seu estudo a respeito da estética da transferência, analisa a obra de outro artista recente, Vincent Verdeguer (fig. 42). O autor afirma que Verdeguer utiliza a fotografia referindo-se implicitamente às colagens cubistas, à herança dada e, sobretudo, aos trabalhos da arte pop (2010, p. 283).

Para Verdeguer, uma foto é um material e, ao mesmo tempo, desencadeador de criação. Nos termos de Rouillé, podemos dizer que, para este artista, a fotografia é vetor e material de

³⁹ Informações disponíveis em <http://www.qpn.asso.fr/fr/archives/drahos.html>.

⁴⁰ O Prix Arcimboldo é uma premiação anual dada a trabalhos digitais de fotógrafos residentes na França. O prêmio foi criado em 1999 pelo grupo fotográfica Gens d'Images e faz referência ao pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, que viveu entre 1527 e 1593

criação. Neste percurso, ele mistura fotografia e pintura na tentativa de criar um mundo individual. De acordo com o pensamento do próprio artista, a necessidade que o obriga a inserir a fotografia no espaço pictórico está enraizada no desejo de dar corpo a fotografia e sentido à pintura.⁴¹

Misturam-se pedaços fotográficos e pinceladas pictóricas que reúnem estas fotos estilhaçadas, esse mundo fragmentário do fotográfico. O específico da fotografia é cortar a aparência do mundo em pequenos pedaços de imagens – sendo cada uma delas fragmentação do fenômeno visto, remetendo cada uma delas a instantes diferentes e, portanto, a espaço-tempo e a fenômenos diferentes. Verdeguer aponta esteticamente essa fragmentação fotográfica e dá uma resposta específica através de sua realização: ele produz um espaço reunificador dos fragmentos dos corpos fotográficos. A reunificação faz-se no espaço da obra, no ato de sublimação artística, na visão do receptor e, portanto, no psiquismo do criador e do receptor. Verdeguer criou assim um novo espaço-tempo, crítico da realidade e da fotografia (SOULAGES, 2010, p. 285-286).

O pictórico, neste caso, acrescenta a unicidade ao trabalho. Mesmo com a transferência das fotos, a multiplicação da peça torna-se impossível.



Figura 42: Vincent Verdeguer
Migration, 2008
técnica mista, 200 x 200 cm
Coleção do artista

Para concluir, pode-se dizer que a estética da transferência agrega a este trabalho o carimbo artístico, da mesma maneira como as fotomontagens realizadas no início do século XX. No próximo capítulo, serão vistas outras possibilidades do trabalho com colagem em fotografia na arte contemporânea. Agora, segue-se uma reflexão acerca do cinema.

2.3. COLAGEM E CINEMA

O cinema pode ser definido como série de imagens, ou fotogramas, que, quando projetadas de maneira sucessiva, em determinada velocidade, dão ao espectador a ilusão de movimento.

⁴¹ Texto disponível em <http://www.vincentverdeguer.com/photopeinture.html>.

Originalmente, estas imagens fotográficas compunham um rolo fílmico. Para que se fizesse a montagem do filme, as sequências de imagens eram recortadas e coladas, organizando-se segundo o projeto do mesmo. Dessa maneira, pode-se perceber que a colagem está na essência técnica do cinema.

Todo ou quase todo filme é montado, ainda que certos filmes comportem muito poucos planos e que a função da montagem esteja longe de ser a mesma para todos. Deixo aqui de lado todas as suas funções narrativas e expressivas, para ressaltar que a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a sequencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas. Toda a montagem clássica, resultante do que se chama às vezes estética da transparência, supõe que o espectador seja capaz de “recolar os pedaços” do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos. Isso só pode ser feito por meio de um saber, ainda que mínimo, sobre a montagem, ou melhor, sobre a mudança de plano em um filme. É indispensável, entre outras coisas, para compreender bem um filme (para compreendê-lo como seu dispositivo quer que seja compreendido), saber que uma mudança de plano representa uma descontinuidade temporal na filmagem – que a câmara que registrou a cena não se deslocou bruscamente para outro ponto do espaço, mas que houve, entre as tomadas de cena e a projeção, esta operação que é a montagem (AMOUNT, 2004, p. 169).

Consoante Carvalho (1999, p. 36), aquele mesmo princípio que esteve presente nos jogos ilusionísticos dos primórdios da fotografia e que consistia em isolar um fragmento capturado da realidade para depois manipulá-lo, combinando-o a outros fragmentos, já se fazia notar também em outros domínios da imagem na virada do século XIX para o século XX, dentre eles, no cinema. Cita ainda o sucesso feito pela lanterna mágica⁴² neste mesmo período histórico como exemplo da nova relação suscitada pelas imagens.

O cinema tornou-se possível devido à invenção do cinematógrafo⁴³ pelos Irmãos Lumière. Em 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do Grand Café, em Paris, eles realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, pois os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. Os filmes até hoje mais conhecidos desta primeira sessão são *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada do trem à Estação Ciotat*, com títulos autoexplicativos.

Apesar de existirem registros de projeções um pouco anteriores (como os irmãos Max e Emil Skladanowsky na Alemanha), a sessão dos Lumière é aceita pela maioria como o marco inicial da nova arte. O cinema expandiu-se, a partir de então, por toda a França, Europa e Estados Unidos, por meio de cinegrafistas enviados pelos irmãos Lumière, para captar imagens de vários países⁴⁴.

⁴² Instrumento que projetava imagens estáticas sobre um fundo branco, formando sequências narrativas, muitas vezes com o intermédio de textos explicativos.

⁴³ Aparelho que registra uma série de instantâneos fixos em fotogramas, criando a ilusão do movimento diante de uma lente fotográfica e projeta as imagens animadas sobre uma tela ou parede.

⁴⁴ Informação disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3762572,00.html>.

O primeiro produtor cinematográfico a extrapolar o recurso de registro do cinema, investigando suas possibilidades expressivas foi o ilusionista francês Georges Méliés. Sua origem no universo da mágica colaborou com a investigação das ilusões óticas capazes de serem produzidas pelos equipamentos cinematográficos na associação de imagens.

Para isso, eram utilizados cenários simples, semelhantes aos estúdios fotográficos, e truques de câmeras como, por exemplo, a dupla exposição, a superposição de filmes e a interrupção de uma tomada no meio para que se pudesse modificar a localização de objetos na sua retomada, ou mesmo ocultá-lo. Além disso, era bastante comum a multiplicação de fragmentos do filme, duplicando objetos e/ou personagens.

Vincent Amiel lembra- ainda do contexto que levou ao desenvolvimento do cinema:

Muitas vezes se disse que o século XX é o século da imagem, mas eu creio que seria mais justo dizer que é o século das **associações** de imagens. A banda desenhada, o cinema e a televisão impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo, uma representação que apela às rupturas tanto quanto à continuidade, e às associações tanto quanto à unidade. É desta cultura contemporânea, desta posição eminentemente moderna, que vem a montagem – e através dela, o cinema (AMIEL, 2007, p. 9).

O autor defende a ideia de que o cinema de planificação⁴⁵ tem caráter metonímico, isto é, propõe apenas fragmentos ao interlocutor, para que este possa reportar-se à totalidade sugerida. E afirma que o cinema clássico de Hollywood constitui um sistema de representação assentado neste modelo. “Uma unidade ideal prévia é aí fragmentada de tal modo que, a partir de pedaços esparsos e espetaculares, o espectador possa recompor a espectador possa recompor uma totalidade similar” (AMIEL, 2007, p. 15).

Indo um pouco adiante do conceito de colagem na constituição do cinema, tecnicamente falando, pode-se identificar em alguns diretores a opção pela estética da colagem, ou nos termos de Amiel, uma montagem como colagem.⁴⁶

Eisenstein, Welles, Resnais ou Godard utilizam de facto a montagem numa óptica muito mais radical [do que no cinema convencional]. (...) As imagens entrecocam-se, colidem, respondem-se, sem propor o trajeto límpido de um olhar que unifica. Na sua sucessão, os planos não elaboram uma continuidade, mas antes uma série de sobressaltos que, longe de conduzir o olhar, o deixam algo interrogativo. (...) A montagem executada como uma ‘colagem’, substituí pela surpresa e pelo aleatório qualquer espécie de necessidade, como as colagens dos pintores surrealistas, ou as de Braque e Picasso, que associando matérias e figuras inesperadas, provocam formas novas, acasos apaixonantes (AMIEL, 2007, p. 16 e 17).

⁴⁵ Cinema cujo planeamento da filmagem apresenta divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes.

⁴⁶ Conforme mencionado no início do capítulo 1, neste trabalho não serão discutidas as diferenciações dos termos montagem, colagem e bricolagem, por acreditar que se tratam de diferentes intensidades de um mesmo fenómeno.

Nos trabalhos de Eisenstein, como também nos de Kuleshov ou Pudovkin, é possível enxergar uma relação íntima com as fotomontagens realizadas pelos construtivistas russos.

Ades (1996, p. 87) revela que a dinâmica e rapidez dos cortes, o rompimento da unidade espaço-tempo e os efeitos utilizados por estes cineastas têm todos correspondentes na fotomontagem. Lembra ainda que estas características fizeram com que a fotomontagem fosse nomeada por Hausmann de ‘filme estático’.⁴⁷

Para o cineasta Eisenstein, o modelo constituinte deste tipo de montagem para cinema advinha do pensamento mais primitivo:

Particularmente nos anos 30, Eisenstein procurou atribuir como modelo, a essa “linguagem interior”, modos de pensamento mais primitivos, “pré-lógicos” (o pensamento infantil, o pensamento dos povos “primitivos” tal como a antropologia acreditou ter podido isolar, o pensamento psicótico). Aparentemente esses modos de pensamento tinham em comum o estabelecimento de tipos de “curtos-circuitos” entre seus elementos e maior confiança na associação mais ou menos livre de ideias; em suma, a evocação imediata do processo central, para Eisenstein, da estrutura de qualquer imagem (sobretudo cinematográfica, mas não apenas): a montagem (AMOUNT, 2004, p.95).

Ades refere-se ao fato de que Kuleshov teria sido o primeiro a desenvolver uma teoria da montagem e que essas ideias também mantinham afinidade com a fotomontagem. O cineasta russo criou um método de estruturação dos fragmentos de acordo com a realidade que se pretendia criar, levando em conta ritmo, duração; transformando, dessa forma, o conteúdo da produção de acordo com a visão de mundo do artista.

Este cineasta fez também um experimento que deu origem ao chamado “Efeito Kuleshov”. Nele, o plano de um ator com expressão neutra era alternado com planos carregados de diferentes significações afetivas (um prato de sopa, uma criança num caixão e uma mulher num divã). Estas cenas levavam os espectadores a diferentes interpretações (fome, tristeza e desejo, respectivamente), fazendo-os acreditar que a expressão do ator havia mudado. O poder do “Efeito Kuleshov” foi bastante estimado nas décadas de 1920 e 1930 em função da valorização da montagem em detrimento de outros elementos da linguagem cinematográfica por parte de outros teóricos e cineastas russos como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.⁴⁸

Para Eisenstein, a montagem é um fenômeno onipresente (na poesia como no filme ou nas artes plásticas) que repousa em última instância sobre um decalque formal do funcionamento do espírito humano, por análise e síntese (Eisenstein é um dos grandes adeptos da tese de que a imagem é apenas compreensível porque “se assemelha” em sua organização, ao psiquismo do espectador) (AMOUNT, 2004, p. 236).

⁴⁷ Texto original e na íntegra: *The use in film of dynamic, rapid inter-cutting, disrupting unity of time and space and making comparison and qualifications, the use of alternating close-up and distance shots, overlapping motifs, double exposure and split-screen projection, all have equivalents in photomontage. Hausmann described photomontage as ‘static film’. Lissitzky’s photographic photomontage for the Press Exhibition, in its organization of material and its ideological structure, is similar to the documentary films of Vertov and others.*

⁴⁸ O vídeo com a experiência está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JlRrHrFv-Qk&feature=related>.

Ades (1996, p.99) cita um exemplo de filme que, possivelmente, teria como inspiração uma fotomontagem. Trata-se da produção *Metrópolis* de Fritz Lang. A colagem de Paul Citroën (fig. 43) possui o mesmo título do filme e foi-lhe anterior. Ambas as obras criam uma imagem futurista da cidade, produzem uma relação vertiginosa do ser humano com a arquitetura dos grandes prédios. No filme, aviões voam entre os prédios numa maquete semelhante ao trabalho de Citroën.

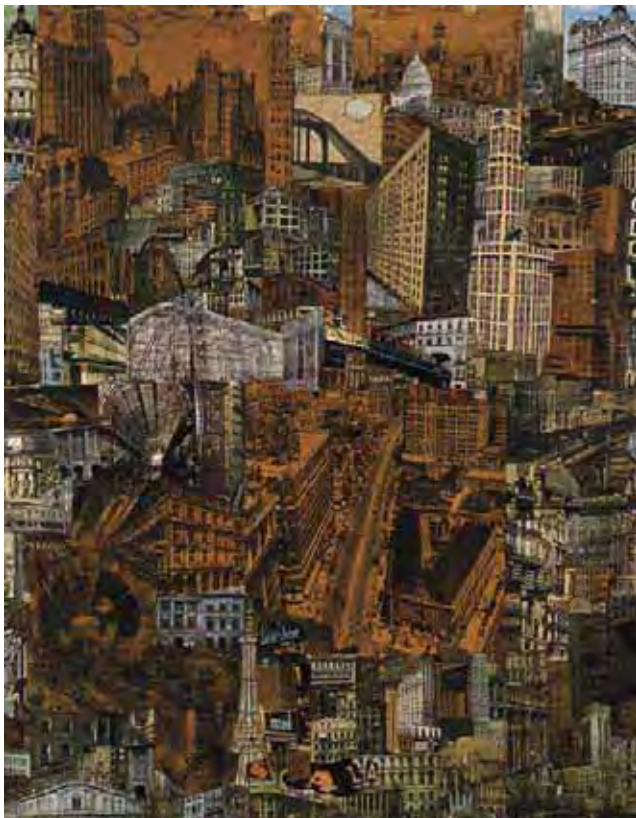


Figura 43: Paul Citroën
Metropolis, 1923
colagem, 76 x 59 cm
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden

Avançando na história, na *Nouvelle Vague*⁴⁹ francesa dos anos 1960 é encontrada uma afinidade com a colagem. Sobre Jean-Luc Godard, mencionado na abertura do capítulo, Amiel acrescenta:

Pouco a pouco, aliás, na evolução da sua obra, Godard leva a montagem ao extremo desta lógica [do fragmento como princípio], utilizando cada vez mais citações. Delas poderíamos dizer que são emblemas de fragmentos. Não apenas fragmentos de ‘realidade’, de espaço ou de corpo, elas são fragmentos de representações, de artifícios já compostos. (...) As citações questionam assim o próprio princípio da unidade. Quer sejam visuais: cartazes de filmes, capas de livros, etiquetas de embalagens, publicidades nos filmes dos anos 1950 e 1960, ou textuais, nos filmes dos anos 1990, estas citações, em Godard, explicitam o caráter ambíguo da montagem, que cria unidade a partir de elementos discordantes, retirados de outras unidades. Estamos longe da planificação tradicional que requeria uma unidade *a priori*, e incontestável, do representado (AMIEL, 2007, p. 51).

⁴⁹ A *Nouvelle Vague* [Nova onda] foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatário próprio dos anos sessenta. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes do movimento eram caracterizados pela juventude dos seus autores, e pela transgressão das regras normalmente aceitas para o cinema dito comercial

Algumas vezes, em seus filmes, tem-se um choque entre o fluxo visual e o fluxo sonoro. Há também frases de diferentes personagens, sobrepostas, repetidas, destacadas de diferentes maneiras, por vezes em francês, por vezes em italiano, compõem com a situação representada na imagem narrativa extraordinariamente complexa, de que a própria dificuldade de produção e de compreensão é um dos temas.

Em *Pierrot le fou* [O demônio das 11 horas] de 1965, por exemplo, há um aglomerado de referências à Arte Pop. São facilmente identificados elementos da cultura de massa (visual de *cartoons* e uso de cores primárias); mistura de “alta” e “baixa” artes em uma estrutura narrativa de colagem; referências a acontecimentos históricos como as guerras do Vietnã e da Argélia.

No Brasil, em 1968, estreia o filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Embora pertencente a outro movimento, o Cinema Novo, pode ser considerado como uma obra estruturada segundo o princípio da colagem.

Nele há uma construção narrativa que se desdobra em três: a locução em estilo sensacionalista, a história em si e o pensamento da personagem principal. Além disso, surgem placares com notícias da época lembrando o tempo todo que estamos na Sociedade do Espetáculo⁵⁰.

Azeddine⁵¹ enxerga um paralelo entre esta produção brasileira e o mencionado filme de Godard, devido a sua interlocução com outras mídias, por exemplo:

O Bandido da *Luz Vermelha* é um intenso diálogo com o cinema, com o dado cultural em geral (quadrinhos, tv, música popular), com o Brasil em época de crise. As convulsões do país não se manifestam numa transposição metafórica, como no belo e lírico *Terra em Transe*. O sintoma em lugar do símbolo. Um bandido em lugar de um poeta. Cada elemento do filme diz essa convulsão, que não é só política, é total, pois que o político nada mais é que o viver-junto. O próprio filme como produto de um país pobre, periférico, em crise. Depois da estética da fome, a estética do lixo.

Pierrot le fou em São Paulo não mais se suicida com dinamite num cenário idílico. Morre eletrocutado num lixão. Ao multiplicar as referências ao cinema de Godard, Sganzerla faz mais que uma deglutição carnavalesca, inversão paródica de um cinema de primeiro mundo, esteticamente ambicioso. Para além das erudições de cinéfilo e das marcas de filiação, trava um diálogo sobre as condições de se fazer arte num país periférico. Vivendo num país semi-industrial do terceiro mundo, apenas nos resta fazer cinema com os restos do primeiro. Um cinema da gambiarra, do gatilho, da recuperação.

A autora refere-se também ao uso da metalinguagem como uma estratégia que põe em cheque a sagrada ontologia da imagem. Para ela, o uso da paródia, da colagem e da citação privilegia a natureza discursiva da obra, explicitando-a como construção conceitual. Ao instaurar uma relação direta com o cinema, e não mais com o mundo, o filme pede uma postura diferente do espectador, não mais de crença ou de concordância. O filme torna-se instável, múltiplo e ambíguo.

⁵⁰ Termo cunhado por Guy Debord em obra homônima.

⁵¹ AZEDDINE, Carim. A estética do lixo do bandido Sganzerla. *Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/bandidodaluzvermelha.htm>.

No final dos anos 1990, foi produzido *O tempo Redescoberto*, adaptação para o cinema da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Este é também um filme que recorre à estética da colagem.

Os sete volumes que compõem esta obra literária de Proust são, por si mesmos, estruturados numa colagem de memórias que criam suas indas e vindas no tempo. A memória é para ele uma tentativa de conter o tempo que tudo devora e transforma. Não se trata de uma memória racionalizada, produto da inteligência, pois esta memória seria capaz apenas de arquivar dados, fatos, números, datas, não as sensações vividas. Tais sensações estariam no que Proust chamou *memória involuntária*, ou seja, aquela que está latente em nós e que um acontecimento exterior pode trazer à consciência. Os episódios evocados pelas sensações do narrador vão compondo sua trajetória de maneira fragmentada e não-linear, na tentativa de recuperação do Tempo Perdido.

Uma das formas para que estas lembranças venham à tona é a fotografia. Para Proust, a fotografia deflagrava a necessidade da narrativa, assim como era aliada da memória, colaborando com a imaginação.

Sua paixão pela fotografia levou-o à constituição de uma coleção preciosa, o que colaborou para a composição de seus personagens, cada um deles nascido de uma colagem de modelos. Brassai traça um paralelo sobre a escrita de Marcel Proust e a perspectiva de um fotógrafo, afirmando que aquele era um observador extremamente móvel, em busca de perspectivas insólitas e ângulos de visão particulares:

Críticos foram capazes de deduzir que se tratava de maneiras de cineasta. Estão enganados. Nada mais distante de seu espírito que filmar, isto é, seguir a incessante translação das imagens, seu deslizamento umas sobre as outras. O escoar do tempo em si mesmo não lhe interessa. (...) Homem da descontinuidade, Proust é um fotógrafo, suas descrições são sempre imagens fixas, instantâneas, únicas capazes de tornar perceptíveis a mudança ocorrida, o tempo escoado, o envelhecimento (BRASSAI, 2005, p. 120).

Talvez advenha daí a dificuldade da adaptação da obra de Marcel Proust para o cinema. Apenas em 1999, após diversas tentativas, foi feita aquela que é considerada sua melhor transposição intersemiótica, *O tempo redescoberto*. O diretor chileno Raoul Ruiz reconstruiu a história por meio da colagem de imagens mantendo, assim, uma de suas principais características, a não-linearidade.

É interessante notar que o diretor não utilizou apenas a técnica *flashback*, bastante recorrente ao se retratar o trabalho com a memória. Raoul Ruiz vai além do óbvio, utiliza a repetição de rituais para marcar a passagem de tempo.

Uma das cenas que deixa esta técnica evidente é a do baile em que a alta sociedade reunida mantém os mesmos assuntos, trejeitos, trajes e costumes ao longo do tempo. O narrador olha para uma das senhoras trajada em vestido verde brilhante e a vê jovem. Segundos depois, olha-a novamente e a vê envelhecida, cheia de rugas. Outra maneira de demonstrar a passagem de tempo e a insatisfação de Proust com a mesma é a mobilidade do cenário. Transparece sua

não participação ativa na sociedade em que vive; ele vê apenas, o movimento está ao redor: a plateia roda, a orquestra roda, o olhar de Marcel permanece fixo.

O Tempo Reencontrado, realizado por Raoul Ruiz (1999), oferece uma prova suplementar das combinações complexas que a imagem permite, quando se ocupa de uma narrativa em que se misturam e se entrecruzam episódios situados de forma muito diferente no tempo, e que agem, mutuamente, uns sobre os outros (AMIEL, 2007, p. 31).

Alguns anos mais tarde, o filme *Amnésia* veio tratar da mesma questão da memória na constituição de sua narrativa por colagem. Kátia Canton coloca:

O filme *Memento* (2001) – lançado no Brasil como *Amnésia* –, dirigido pelo norte-americano Christopher Nolan, é um exemplo deste tipo de narrativa. Na estrutura fragmentada, replica a própria estrutura da memória de um homem acidentado, que tenta “juntar os pedaços dos acontecimentos” ocorridos em espaço de duração e tempos diversos (CANTON, 2009, p. 25).

No filme, o protagonista tem consciência de sua condição e, por isso, cria uma série de mecanismos a fim de facilitar sua convivência na sociedade, incluindo bilhetes para si mesmo, tatuagens com instruções, etc. Simultaneamente, ele foge de um passado, criando intencionalmente novas memórias, que aos poucos vão recriando sua própria realidade presente.

A autora afirma ainda que memória é a condição básica de nossa humanidade e, talvez por isso, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, a partir dos anos de 1990.

Nesse momento, proliferam obras de artes que compõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária (CANTON, 2009, p.21).

Outras reflexões a respeito da arte contemporânea serão feitas no próximo capítulo com a finalidade de entender como a colagem vem sendo utilizada na atualidade. Por enquanto, pode-se concluir que a colagem está presente no cinema tanto de maneira técnica com a aderência dos fotogramas quanto como escolha estética, conforme visto no decorrer deste item. Por isso, muitas vezes o cinema assemelha-se a uma fotomontagem dinâmica e isso contribui para o desenvolvimento de narrativas interessantes e, por vezes, conceituais.

Dentre as produções mais recentes, podem ser citados filmes como o brasileiro *O homem que copiava*(2003) e os americanos *A origem* (2010) e *A árvore da vida* (2011) na utilização da colagem em sua constituição narrativa.

O primeiro deles, que tem como subtítulo “A vida é original. O resto é cópia”, apresenta uma formação narrativa que parte da construção de imagens em outros objetos, utilizando uma colagem de fragmentos. Por exemplo, na visualização parcial de imagens no espelho, no binóculo e na máquina de xerox.

Uma questão também abordada é a do conhecimento superficial, descontextualizado e fragmentado na nossa sociedade dita da informação. Isso fica evidente por meio do protagonista, ao ter acesso a apenas parte de textos diversos, em seu trabalho como fotocopador.

É colocado também outro ponto: o de fuga da realidade pelo sonho, sempre relacionado ao consumo e ao espetáculo. Essas cenas são apresentadas em preto e branco a fim de diferenciar-se esteticamente das outras.

Há ainda referências à Arte Pop ao longo da narrativa, como acontece em Godard. Sobre essa presença de outras obras de arte no cinema, Couchot declara ser este um meio de convivência de outras artes do passado:

O filme, isto é, ao mesmo tempo a arte e a técnica cinematográfica, acrescenta seus efeitos àqueles do rádio, no domínio da imagem, depois da imagem-som. Como analisa McLuhan, o filme está ligado à cultura do livro “condicionado ao extremo pela tipografia”, da narração escrita (e impressa) que desde as primeiras obras cinematográficas se constituíam no seu alimento preferido. (...) Bem antes, Walter Benjamin dizia por sua vez que o filme, enquanto reprodução mecanizada, tal como a fotografia, faz das obras de arte do passado seu objeto (do passado literário mas também do passado pictural e musical), o que transforma sua ação e repercute sobre a arte na sua forma tradicional). Mas para Benjamin a técnica de reprodução cinematográfica descola a obra do domínio da tradição, propondo no seu lugar reproduções mecânicas, desde então sem nenhuma autenticidade, uma vez que são desprovidas do caráter único que constituiria a particularidade de toda obra de arte. Assim, liquidaria o valor tradicional da herança cultural (COUCHOT, 2003, p. 71 e 72).

O filme é encerrado com o texto que deixa explícito o recurso utilizado pelo diretor Jorge Furtado, a ideia do filme como um quebra-cabeças, em que aos poucos podemos compreender a história por meio da colagem:

PS: Tem uns detalhes que eu não posso e não quero falar. Não importa. Quando a gente conta, parece que as coisas acontecem rápido e tudo se encaixa. A vida é mais complicada que um quebra-cabeças. Mas acho que eu consegui, escrevendo essa carta, dizer quase toda a verdade. Só isso me deixa mais tranquila. Agora parece mais fácil entender a vida.

O segundo filme da lista, *A origem* (ou *Inception*, título original em inglês) estreou em agosto de 2010 e tornou-se rapidamente líder de bilheteria. No IMDB (Internet Movie Database), a produção figura em quarto lugar no ranking que computa filmes de todos os tempos⁵².

O destaque do filme ficou por conta da narrativa que retrata a viagem pelo mundo do inconsciente, abordando o sonho como labirinto onde se escondem importantes informações sobre o sujeito, bem de acordo com o as descobertas de Freud do início do século XX. Como no Surrealismo, pode-se verificar o uso da colagem relacionado ao universo onírico.

O filme futurista conta a história de Dom Cobb, especialista em segurança do subconsciente, contratado, desta vez, para aquela que seria sua última missão. A fim de ter como pagamento sua liberdade, ou seja, a possibilidade de voltar para casa e rever seus filhos, Cobb terá

⁵² Informação disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1375666/>. Acessado em 07/09/2010.

que invadir a mente de um empresário e, não só descobrir o que existe em seu interior, mas também inserir nela um novo pensamento referente ao relacionamento deste com seu pai.

Isto porque a inserção de um novo pensamento mudaria tanto as decisões futuras, quanto a visão que se tem do próprio passado. Neste caso, estava em jogo o futuro da maior empresa fornecedora de energia do planeta e a interferência a ser feita pelo seu concorrente.

No decorrer da trama de Christopher Nolan, são apresentadas algumas explicações que nortearão os acontecimentos do filme e que parecem tão verdadeiras e automáticas que normalmente não nos damos conta no cotidiano. Uma delas é que os sonhos parecem reais quando estamos neles e somente quando acordamos é que nos damos conta de que havia algo errado.

Também são feitas alusões a projeções, investigação da mente e aprisionamento de lembranças indesejadas. As ideias são tidas como mais importantes que a técnica, embora esta seja grandiosamente apresentada por meio dos efeitos especiais. O filme é considerado como um marco para o início de uma nova possibilidade de se fazer cinema. Esta seria marcada pela popularização da considerada alta cultura.

O filme é rico em referências, entre elas, as obras do artista gráfico holandês, M. C. Escher, que representa construções impossíveis, explorações do infinito, metamorfose das formas e padrões geométricos. No entanto, estas referências em nada impedem o entendimento do filme.

O que este exige é uma atenção constante, uma participação ativa de quem está sentado na poltrona diante da tela. O diretor não subestima o público, acredita na capacidade de interpretação deste. O limiar entre vilões e heróis é também questionado no momento em que o público torce pelo grupo de invasores de mentes.

Nas discussões sobre compartilhamento de sonhos, é impossível não traçar um paralelo com o compartilhamento de informações cada vez mais em voga com os recursos digitais. Também na criação de um espaço virtual, a realidade surge mais explicitamente como crença, sobretudo, como crença coletiva.

A ação se dá em um grupo de especialistas na construção de realidades oníricas: um falsificador, um arquiteto, um químico, um responsável pela logística, um patrocinador, etc... O sonho seria a possibilidade mais ampla de imaginação, seria o palco para a criação pura; pensamento semelhante ao pregado pelos surrealistas.

Intencionalmente ou não, há algumas semelhanças com a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*. Seja na escolha por Paris como cenário inicial da trama (que se dobra sobre si mesma ou esvaece-se em milhares de pedaços), seja pela colagem de tempos e memórias, ou até mesmo na criação de cenários partindo-se do detalhe, necessitando para isso de uma arquiteta com muita imaginação.

Ao contrário do que acontece com o protagonista Marcel, de Proust, o uso da memória na construção de imagens não é aconselhado. Isto levaria à não diferenciação entre sonho e o que seria real. Foi assim que a falecida esposa de Cobb tornou-se um fantasma para ele, um vírus que destrói seus planos quando o subconsciente vem à tona.

No filme, as várias dimensões dos sonhos apresentam diferentes relações com o tempo. Ou seja, uma hora na realidade, equivaleria ao seu triplo num primeiro sonho, há alguns dias no segundo e ainda mais tempo no terceiro. O sonho dentro de outro sonho causaria ainda uma instabilidade, um risco de descoberta dos invasores pelo subconsciente do sonhador, de modo a destruir o sonho.

Je ne regrette rien foi a música escolhida para fazer com que as personagens se dessem conta de que o final do sonho estaria próximo. A escolha não poderia ser mais adequada, já que depois da inserção tudo estaria apagado e não adiantaria se arrepender de mais nada.

Juntando Freud, Proust, Piaf e outras referências em um pensamento complexo, Nolan mostra que a colagem como procedimento técnico pode ser uma das ferramentas contrárias à crise criativa da qual tanto se comenta. E mais do que isso, prova que para se fazer sucesso não é necessário subestimar o público.

O último filme tratado, *A árvore da vida*, premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2011, traça um paralelo entre a vida de uma família norte-americana dos anos 1950 e a vida no planeta Terra. Ao passo em que os filhos crescem, a vida no planeta evolui.

Para isso, é utilizada uma profusão de imagens que passam pela estética do cinema de ficção, documentário e animação. Estão presentes representações do Big Bang, da reprodução animal, da era dos dinossauros, e até do Apocalipse, culminando na busca pelo amor e o perdão.

A narrativa, apesar de fragmentada, é linear. Além das imagens do planeta, há vozes em *off* do casal O'Brien (sussurros, depoimentos, pensamentos e diálogos), fragmentos de acontecimentos na família e ações sem palavras. Os diálogos são escassos e, quando ditos, aparecem apenas para pontuar uma situação pré-estabelecida apenas com imagens.

De acordo com a crítica Thais Nepomuceno⁵³, o argumento do filme dá-se de maneira dialética:

Malick utiliza também o recurso da dialética na montagem de seu filme, onde as imagens sobrepostas às sequências de ações (com ou sem diálogos) proporcionam aos espectadores o poder da tese, antítese e síntese. E que se somada às imagens e sequências fragmentadas, bastam para a narrativa; é assim que o diretor se comunica com seus espectadores.

Simultaneamente, vê-se um dos personagens adultos vivendo em uma metrópole contemporânea e trabalhando para uma grande empresa.

Nada é explicado no enredo, apenas mostrado, como um quebra-cabeça. Os espectadores ligam as imagens às ações para que a história tome forma. É a partir da morte de um dos filhos que o diretor Terrence Malick, por meio de *flashbacks*, narra a história da família O'Brien.

Mais uma vez, pode-se ver que a desconstrução do enredo e sua montagem de maneira não usual, com a utilização da colagem, pode ser benéfico para a produção cinematográfica em busca de qualidade artística.

⁵³ Informação disponível em: http://www.cinepop.com.br/criticas/arvore-da-vida_102.htm

2.4. COLAGEM DIGITAL

A passagem da fotografia analógica para a digital modificou drasticamente a relação que temos com a imagem. Esta modificação foi tamanha a ponto de que a imagem digital não poderia ser, literalmente, descrita como fotografia, exatamente por não ser mais uma imagem fixada pela luz e sim uma combinação numérica.

Plaza lembra que o meio digital provocou uma mudança enorme na produção de imagens, marcando a passagem do artesanal e do mecânico para o eletrônico.

Assim como a fotografia produziu um profundo impacto nas iconografias do século XIX, na extrema contemporaneidade, assistimos a uma transformação profunda e radical no que se refere à produção de imagens. Isso se deve à mudança radical dos sistemas produtivos, não mais o domínio de sistemas artesanais ou mecânicos, mas sim sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conversação e percepção de imagens. São as Novas Tecnologias da Comunicação (NTC) (PLAZA, 1996, p. 72).

Para ele, as imagens construídas com a utilização do computador seriam melhor definidas como infografias do que como fotografias. Isso porque, a produção dessas imagens é feita por impulsos eletrônicos, por cores-luz, e, sobretudo, por programas que reunificam as relações escrita-imagem (PLAZA, 1996).

A imagem infográfica é redutível aos pequenos elementos que a constituem, os *pixels*. Assim, cada pequeno ponto ou *pixel* é qualificável e quantificável separadamente quanto a sua cor, textura, luminosidade e a localização a que se refere. Toda imagem, no sentido de unidade de representação, se encontra decomposta e recomposta segundo sua unidade de base pontual (PLAZA, 1996, p. 72). Esses pontos podem ser alterados e manipulados individualmente ou em grupos.

Arlindo Machado, por sua vez, mantém a nomenclatura fotografia, mudando o conceito aplicado a esta forma de produção imagética.

“Fotografia” é agora o nome que se dá ao resultado de um processo de edição e não à marca deixada pela luz sobre uma superfície fotossensível. Em resumo: enquanto certos produtos da computação gráfica aspiram ao (antigo) poder de convicção da fotografia fotoquímica, a fotografia se converte ela própria em vídeo, como enunciando uma era de indiferenciação fenomenológica entre imagens técnicas e artesanais, objetivas e subjetivas, internas e externas (MACHADO, 1994, p. 14).

Para este autor, a fotografia digital representa um retorno aos cânones renascentistas de coerência e objetividade com a utilização da matemática e a simulação do realismo fotográfico; e, ao mesmo tempo, a possibilidade da criação de mundos absolutamente irreais que poderiam ir até o limite da abstração total.

É como se, após 500 anos de ditadura da imagem especular consistente do Renascimento e após 100 anos (pelo menos) de contestação desse primado pelas vanguardas históricas, o universo das imagens caminhasse agora em direção a

uma síntese, uma síntese que, todavia, não deixa de apontar para sua natureza necessariamente híbrida, resultado de influência distintas e (às vezes) contraditórias (MACHADO, 1994, p. 14).

Estas modificações na produção da imagem implicaram também em novas possibilidades dentro do campo artístico, conforme nos coloca Cotton. É como se da mesma maneira como a fotografia libertou a pintura de sua obrigação realista, agora a fotografia fosse liberta da necessidade de relação com um referente a ela externo.

Em termos gerais, a fotografia digital – e a facilidade e velocidade de sua disseminação – remodelou radicalmente tanto a indústria comercial da fotografia como as maneiras como a usamos em nossa vida pessoal e profissional. Houve uma mudança no modo como atualmente entendemos o que a fotografia abarca e o que quer dizer propor trabalhos fotográficos como obras de arte. Mais do que nunca, isso implica revelar o contexto e as condições em que a peça final de arte é composta e concluída. A fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Este fato se encontra nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetual desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX (COTTON, 2010, p. 219).

A autora, em seu estudo *A fotografia como arte contemporânea*, apresenta oito classificações para a fotografia atual de acordo com suas características estéticas e discursivas:

- se isto é arte: registro de performances, eventos e estratégias criados pelos artistas especialmente para a câmera;
- era uma vez: narrativas criadas dentro de uma única imagem chamada de quadro-vivo;
- inexpressivas: fotografias com ausência de dramaticidade ou hipérbole visual;
- vida íntima: fotos ligadas à intimidade humana, ao cotidiano em estilo informal e amador;
- momentos da história: imagens que destacam o potencial documental da fotografia;
- revivido e refeito: fotos que funcionam como releituras de imagens conhecidas;
- físico e material: busca pelo material da fotografia como parte da narrativa, uma oposição à fotografia digital.

Partindo desta classificação, foi possível analisar a presença massiva da colagem (tanto analógica quanto digital) em duas delas: *era uma vez* e *revivido e refeito*.

Em se tratando da colagem digital, sua presença é verificável nas camadas sobrepostas, formando uma única imagem resultante. É possível percebê-la tanto pela mistura temática, quanto por fatores técnicos como diferenças nos padrões de cores, artificialidade na relação luz e sombra, variação de perspectiva e bordas dos recortes. (Veja esquema na página seguinte)

Nas colagens com fotografias do tipo *era uma vez*, Cotton cita os trabalhos de Jeff Wall, Wend McMurdo, Mariko Mori e Charlie White.

Jeff Wall é um artista canadense, cuja produção começa a ter destaque na crítica especializada no início dos anos 1980. Seus trabalhos primam pela criação de uma narrativa fantástica

Visualização de camadas no editor de imagens Adobe Photoshop®:



camada 1:
imagem de fundo



adição de camada:
vitória-régias



adição de camada:
canoa com pessoas

por meio do cenário criado. Para isso, ele segue duas linhas principais: uma consiste na criação cênica, numa montagem real; a outra consiste no uso de manipulação gráfica.

Em entrevista para a Tate Modern, Jeff Wall afirma que o uso dos computadores tornou plausível aquilo que para ele era anteriormente impossível de ser realizado:

Eu tenho sido capaz de experimentar com uma nova gama de assuntos ou tipos de imagem que não eram realmente possível para mim antes... Eu sempre considerei o meu trabalho uma mímese dos efeitos do cinema e da pintura (a pintura tradicional, pelo menos), e assim as partes ficcional, formal e poética sempre foram muito importantes.⁵⁴

A figura 44 é uma de suas primeiras montagens digitais. Refere-se diretamente a uma gravura do artista japonês Katsushika Hokusai (fig 45). Wall transpõe a cena do século XIX japonês para uma fazenda contemporânea perto de Vancouver. Atores amadores encenam personagens rurais e urbanos surpreendido pelas forças da natureza. Foram necessárias mais de 100 fotografias, tiradas ao longo de mais de um ano, para conseguir uma montagem perfeita que desse a ilusão de capturar um verdadeiro momento no tempo.⁵⁵



Figura 44: Jeff Wall
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993
transparência em caixa de luz, 229 x 377 cm
Tate Modern, Londres



Figura 45: Katsushika Hokusai
Ejiri in Suruga Province (A Sudden Gust of Wind), 1830-5
xilogravura colorida, 28,1 x 25,4 cm

⁵⁴ Tradução livre do texto disponível em:
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room7.shtm>.

⁵⁵ Informações disponíveis em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room7.shtm>

Campany afirma que poucos artistas fizeram tanto pela fotografia quanto Wall. Para o autor, ele explorou as possibilidades fotográficas em um momento em que a dissolução do Con-
ceitualismo criava caminhos para a arte pós-moderna, com seu interesse crítico no espetáculo,
citação e apropriação. Aquilo que hoje nos é tão familiar, é devido, em grande medida à influên-
cia de Wall sobre a audiência, outros fotógrafos e instituições de arte (CAMPANY, 2011, p. 3)

Wendy McMurdo, por sua vez, trabalha a duplicidade de personagens por meio da fo-
tografia digital. Em *Helen, coxia, Teatro Merlin (a olhada)* (fig. 46), a tecnologia digital é usada
para representar uma criança e seu duplo. Nesta imagem, a natureza construída e artificial da
imagem é o elemento de destaque. A menina olha intrigada para sua outra imagem no palco do
teatro.



Figura 46: Wendy McMurdo
Helen, coxia, Teatro Merlin (a olhada), 1996
c-print, 120 x 120 cm
Coleção da artista

Já Mariko Mori cria imagens com uma estética comercial, lembrando o visual da publi-
cidade de moda.

A mistura de artes tradicionais do Extremo Oriente com a cultura de consumo contemporânea faz parte da marca registrada de Mori. Ela seleciona detalhadamente uma gama de estilos e referências culturais para estabelecer um estreito paralelo entre o papel do fotógrafo, de um lado, e a inventividade visual do estilista de moda e do diretor de arte, de outro. Um dos temas constantes em seu trabalho é a *persona* da própria artista, muitas vezes a figura central de suas próprias fotos. Tendo em sua formação cursos de moda e também de arte, além de uma rápida incursão como modelo, Mori desenvolveu a habilidade de criar uma arte do espetáculo, propositalmente moldada por suas referências à cultura de consumo (COTTON, 2010, p. 67).

Em texto de apresentação da exposição *Mariko Mori: Oneness* realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em agosto de 2011, o curador Nicola Goretti nos lembra que as personagens da artista são como heroínas guerreiras, gueixas urbanas saídas de videogames. Esses seres são fruto de identidades transitórias da sua figura. É de seu interesse expressar atenção pelos processos da metamorfose e suas ramificações possíveis. A transição da beleza transforma-se em arte e em jogo.

A autorrepresentação de sua imagem lhe permite encarnar identidades marcadas pela impermanência, o que a conduz à evanescência de sua imagem. Assumir outras identidades torna-se indispensável. Ambientes oníricos ou privados de referências arquitetônicas a submergem em uma consciência única e universal. O corpo não é mais necessário; o desaparecimento é iminente.⁵⁶

As características da autorrepresentação de Mori em suas montagens estão em consonância com o pensamento de Hall acerca da identidade no mundo contemporâneo:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (...) Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2000, p.12).

Na série *Esoteric Cosmos*, dos anos 1990, a artista trabalha a questão da identidade inserindo sua imagem em lugares desérticos e imaginários, assumindo os papéis de divindade ou de personagens cibernéticos projetados no futuro.

A escolha do espaço simbólico não é aleatória. Trata-se da mandala, uma síntese do macro e microcosmo, um espaço circular estabelecido pela relação entre o homem e o universo. Os lugares são aqueles da espiritualidade, atentos às temáticas ecológicas e da natureza, e a procura é a da identidade, para recompor a harmonia entre corpo e espírito. Existe um autocontrole gestual moldado nas figuras encarnadas, como se fosse um valor inerente e necessário do corpo e do espírito. “Burning Desire” [fig. 47], de 1998, representa o elemento fogo dentro da série, sendo esta a primeira obra referente à temática budista. A obra é composta por figuras suspensas enquanto meditam no deserto de Gobi. No centro, Mori representa-se com uma flor de lótus entre as mãos, rodeada pela luz do arco-íris, símbolo da iluminação suprema.⁵⁷



Figura 47: Mariko Mori
Desejo ardente, 1996-8
vidro com camada intermediária de
foto, 305 x 610 cm
Da série *Cosmos Esotérico*

Um trabalho com temática semelhante ao de *Burning Desire* [Desejo ardente] pode ser encontrado em *Sleep Apnea* (fig. 48) do italiano Fulgio Colangelo. Na colagem digital deste artista, o equilíbrio budista aparece em meio a um ambiente de sonho mais caótico.

⁵⁶ Catálogo da exposição *Mariko Mori: Oneness*, pág 17.

⁵⁷ Catálogo da exposição *Mariko Mori: Oneness*, pág 19 e 20.



Figura 48: Fulvio Colangelo
Sleep Apnea, 2009
fotoedição em alumínio, 70 x 400 cm



Figura 49: Fulvio Colangelo
Underwater, 2007
fotoedição

A imagem é composta por quatro cenas que são também agrupamentos de outras imagens: Um Buda roxo flutua na frente de uma fachada antiga, na qual aparecem diferentes personagens nas janelas; camelos coloridos vagam por um campo de esqui em cujo céu cadeiras voam; uma bolha reflete um lago com um pássaro e um humano andando sobre as águas; e o próprio lago em que o pássaro nada reflete as árvores a seu redor.

Todas as cenas recebem o símbolo criado pelo artista como sua marca, uma característica da publicidade apropriada pela arte. A assinatura é também mecânica e criada por meios digitais (vide aplicação na figura 49). Este símbolo chama-se KiZ e, para o artista, representa uma pessoa repleta, cheia de raízes, energia e coisas para deixar.⁵⁸

Outro artista, Charlie White, faz o caminho inverso ao de Mariko Mori. Em seus trabalhos, cria uma personagem totalmente digital e a insere em um ambiente real por meio da computação gráfica. O artista criou nove cenas em que a personagem Joshua está presente (fig. 50). O boneco tem características humanas e alienígenas, seguindo as referências dos filmes de ficção científica; as cenas são típicas dos adolescentes norte-americanos de classe média.



Figura 50: Charlie White
Getting Lindsay Linton, 2001
impressão cromogênica sobre papel Arquivo Cristal Fuji montado em plexiglas,
91,4 x 152,4 cm
Da série *Entendendo Joshua*
Galeria Andrea Rosen, Nova Iorque

⁵⁸ Informação disponível no catálogo do artista presente em: <http://www.colangelo.to/DOCS/SqCH4LhMEm.pdf>

O protagonista Joshua tem complexo de inferioridade e um ego frágil que se manifesta em sua aparência física, a qual, embora diferente, não parece ser percebida como tal pelos amigos e pela família. As fotos não apenas são lúdicas como ainda proporcionam um antídoto ao viés fortemente feminino tanto no que respeita ao tema tratado como aos profissionais que fazem fotografias de quadro-vivo (COTTON, 2010, p. 69).

Outro artista que faz montagens com imagens humanas e criação de traços animais é o chinês Daniel Lee. Em seus trabalhos, intitulados *Manimals*, as fotografias foram digitalizadas por escaneamento e as modificações das formas feitas no editor de imagem Adobe Photoshop®. Embora a montagem seja explícita, ela é incrivelmente realista, não deixando perceber os fragmentos das imagens originais (fig. 51).



Figura 51: Daniel Lee
Série *Manimals*, 1993
impressão fotográfica colorida,
60,96 x 76,6 (cada imagem)

Nessa série, o artista retrata os doze signos do zodíaco chinês (Rato, Boi, Tigre, Coelho, Dragão, Serpente, Cavalo, Carneiro, Macaco, Galo, e Javali). A crença chinesa é de que as pessoas nascidas sob determinado signo exibem traços comportamentais, de personalidade e, às vezes, até mesmo físicos semelhantes ao dos animais que representam esses signos.

Daniel Lee interpretou nesses trabalhos o zodíaco chinês em termos contemporâneos por meio da colagem digital. O artista interessa-se pelo comportamento humano e nessas fotografias tinha como questionamento o que é que nos torna seres humanos, traçando paralelo entre as características da nossa espécie e a de outros animais.⁵⁹

Nos trabalhos de Lee torna-se evidente o potencial da imagem digital como amplificadora das possibilidades de transformação, como nos coloca Plaza:

A imagem sintética gerada por computador se lança a um espaço no qual se modula como ocorria no outro lado do espelho de Alice, quer dizer, em um mundo onde a capacidade de transformação não tem limites. Ao mesmo tempo, os signos eletrônicos – essa escrita imaterial – invadem nosso cotidiano, desfilando em nossas telas de televisão e deixando seus traços em nossas mentes (PLAZA, 1996, p. 76).

Partindo agora para as fotografias do tipo *revivido e refeito*, segundo classificação de Charlotte Cotton, destacam-se as colagens nos trabalhos de Yasumasa Morimura, Vibeke Tandberg e Joan Fontcuberta.

Nos dois primeiros, a questão da identidade é primordial, no entanto, é tratada de maneiras distintas. Enquanto Morimura insere-se em obras de artes famosas na tradição ocidental, Tandberg mescla-se a fotografias de pessoas pertencentes ao seu universo íntimo. Ambos utilizam a manipulação digital para realizar a mescla.

A primeira imagem realizada por Yamasumasa Morimura com essa temática foi a releitura de um autorretrato de Van Gogh. A releitura em si pode ser entendida como uma maneira de colagem, a partir do momento em que há uma apropriação da imagem e uma recontextualização semântica e crítica da obra primeira.



Figura 52: Yamasumasa Morimura
Retrato, 1988-1990
cibachrome, 266 x 366 cm

⁵⁹ Informações disponíveis em: <http://www.daniellee.com/SAFOTO2011.htm>.

O artista transitou por obras de Manet, Leonardo da Vinci, Frida Kahlo, Rembrandt, Cézanne, Goya, entre outros, durante 20 anos de trabalho (fig. 52). Posteriormente, ele tratou também de temas da história da arte japonesa e de fotografias famosas.

De alguma maneira, a posição do artista quanto a sua criação por meio da apropriação de outras obras assemelha-se ao que Pierre Lèvy nos coloca como nova forma de interação diante das produções culturais da humanidade na cibercultura. Para ele, não fazemos mais uso de imagens nas novas produções apenas por questões legais, diferente do que acontece na música eletrônica, por exemplo, onde o *sample* faz parte, de maneira legitimada, do processo criativo:

A música tecno colhe seu material na grande reserva de amostras de sons. Se não fosse pelos problemas jurídico-financeiros que tolgem seus produtores, as hipermídias seriam muitas vezes construídas a partir de imagens e textos já disponíveis. Programas de computador montam textos “originais” por meio da recombinação de fragmentos de corpus preexistentes. Os sites remetem uns aos outros, sua estrutura hipertextual gerencia uma interpretação de mensagens, um mergulho recíproco dos espaços virtuais. É, portanto, a questão dos limites da obra ou de seu contexto que, após as vanguardas do século XX, é recolocada de outra forma, e com uma outra intensidade particular, pela ciberarte. (...) Participação ativa dos interpretes, criação coletiva, obra-acontecimento, obra-processo, interconexão e mistura dos limites, obra emergente - como uma Afrodite virtual - de um oceano de signos digitais, todas essas características convergem em direção ao declínio (mas não ao desaparecimento puro e simples) de duas figuras que garantiram, até o momento, a integridade, a substancialidade e a totalização possível da obra: o autor e a gravação. Uma grande arte do virtual é possível e desejável, mesmo se essas figuras passarem para segundo plano. (LÉVY, 2000, p. 136-7).

Tandberg expõe também sua reflexão sobre o fazer fotográfico na série *Line*. Para ela, um retrato fotográfico, por mais ingênuo que pareça, é em parte a projeção da profissional sobre a pessoa que é seu tema (fig. 53).

No cerne dessa abordagem está a possibilidade que a perspectiva pós-modernista representa para os fotógrafos artísticos contemporâneos: ser capaz de deliberadamente moldar os motivos que os intrigam, cômicos do legado pictórico cujo universo estão acessando, e perceber o mundo contemporâneo por meio de imagens que já conhecemos (COTTON, 2010, p. 217).



Figura 53: Vibeke Tandberg
Line n° 1-5, 1999
 C-print, montagem digital, 132 x 120 cm
 Atle Gerhardsen, Berlim

Suas criações têm semelhanças com os trabalhos de Gillian Wearing. A diferença é que esta segunda artista expõe sua relação com os retratados por meio da utilização de próteses. Assim como a norueguesa Tandberg, ela escolhe pessoas pertencentes a seu círculo íntimo, em especial familiares, e procura sentir-se na pele destes.

Joan Fontcuberta, por outro lado, cria objetos surreais a partir da combinação de outros objetos. A montagem só é perceptível ao se aproximar da imagem. Além disso, ele cria uma atmosfera cientificista, assemelhando suas imagens às classificações taxonômicas do século XIX, na série *Herbarum*; ou até mesmo criando uma personagem fictícia responsável pelas imagens, o cientista alemão Peter Armersen-Haufen na série *Fauna*. Esse aspecto confere credibilidade a uma imagem criada.

Os trabalhos da série *Herbarum* copiam ainda o estilo fotográfico de Carl Bossfeldt, do início do século XX, conforme pode ser visto abaixo (figs. 54 e 55). As legendas foram escritas em latim, de acordo com o padrão de nomenclaturas científicas para espécies biológicas.

Esses aspectos do trabalho de Fontcuberta trazem à tona ainda a questão da realidade criada, que na imagem digital desprende-se de um referente real, destacando a característica de verossimilhança ao invés de verdade.

As imagens de síntese são co-criadoras do que chamamos “realidade”. Mostram outras facetas do “real”, colocando em crise a noção de verdade e sobretudo de “referente”, pois o conceito de “realidade” torna-se tributário da linguagem e de seu instrumento produtivo. Assim, o grau de similitude desempenha o papel do antigo valor de “verdade”, colocando em crise os sistemas ópticos do cinema e da fotografia; criam-se novos sistemas de representação (PLAZA, 1994, p. 55).



Figura 55: Karl Blossfeldt
Passiflora, Passionsblume
fotografia
Universität der Künste Berlin,
Berlim

Figura 54: Joan Fontcuberta
Lavandula angustifolia, 1984
fotomontagem
Da série *Herbarum*
Maison Européene de la
Photographie, Paris

Em outros trabalhos, ele cria narrativas multifacetadas em diálogos com a literatura. Produziu, inclusive, uma série de trabalhos homenageando escritores como o argentino Jorge Luis Borges, o tcheco Franz Kafka, o norte-americano William Faulkner entre outros. Assim, o espanhol explora a linha indefectível entre a verdade, a aparência e a natureza ambivalente do processo de documentação.⁶⁰

As fotomontagens de Fontcuberta estiveram no Brasil na mostra *A invenção de um mundo*⁶¹ realizada pelo Itaú Cultural em parceria com a Maison Européenne de la Photographie em outubro de 2009. A maior parte das obras foi realizada nos últimos 20 anos, quando a linguagem fotográfica entrelaçou as técnicas de vanguarda com os processos alternativos de impressão e as novas tecnologias. Os temas tratados foram a invenção da memória, das certezas e da forma.

Em muitos casos, o universo onírico criado pelas obras originava uma dúvida sobre a possibilidade técnica de sua criação, sobre a imagem ser digital ou não, etc. As narrativas confundiam o espectador com o uso de computação gráfica, encenação, recortes e até mesmo o uso de duplês submetidos a cirurgias plásticas.

Juan Fontcuberta é também um teórico da fotografia. Em entrevista concedida no 2º *Forum Latinoamericano de Fotografia*, promovido pela mesma instituição anteriormente citada, o artista espanhol destaca a importância da imagem, que carrega em si uma trama própria:

Las imágenes no son inocentes: son construcciones simbólicas que cumplen propósitos de comunicación. Desde la filosofía platónica al Postmodernismo hemos ido elucidando críticamente el carácter sustitutorio de la imagen: la experiencia de la imagen suplanta cada vez más la experiencia de lo real. Bill Gates ha afirmado: “Quien controle las imágenes, controlará los espíritus”. Por eso la batalla por el control de la imagen rebasa el ámbito del diletante o del académico: es una prioridad política. ¿Cómo sobrevivir hoy entre las imágenes? ¿Cómo sobrevivir a las imágenes? Los productores de imágenes como somos los fotógrafos tenemos la responsabilidad de averiguar que nos traemos entre manos, cuál es el efecto de nuestro trabajo, y para eso debemos desprendernos de los atavismos ideológicos que la fotografía acarrea.⁶²

Com o digital, a possibilidade de criação de narrativas multiplicou-se vertiginosamente. Sem a necessidade de uma base real, a imaginação do artista ganhou novos aliados, desde que dominando a tecnologia disponível. Fontcuberta afirma o poder criador da imagem fotográfica até mesmo em nossa autorrepresentação:

La fotografía ciertamente nos inventa. Vuelvo a ese libro reciente, *A través del espejo*, donde se comprueba la forja de máscaras e identidades en las redes sociales mediante los autorretratos. Es un ejemplo que funciona como un termómetro de nuestra situación. El espejo y la cámara no sirven para devolvernos nuestra imagen sino para perfeccionar la simulación de nuestras apariencias.⁶³

⁶⁰ Informações disponíveis em: <http://www.speculum.art.br/novo/?p=2475>.

⁶¹ Informações disponíveis em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2716&cd_noticia=6672

⁶² Entrevista na íntegra disponível em <http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/10/joan-fontcuberta-2/>

Fontcuberta resgata o pensamento de Vilém Flusser acerca da fotografia em seus textos, lembrando do poder mágico das imagens. Além disso, ele supõe que, na contemporaneidade, a circulação da imagem tem se tornado mais importante do que o conteúdo da mesma.

Plaza (1996, p. 77) refere-se ao pensamento de Couchot para sintetizar a mudança ocorrida na arte com a entrada das imagens digitais neste meio:

A cultura dos meios – segundo Edmond Couchot – transforma-se em insensível, mas também seguramente, em uma cultura de mutação instantânea do imediato. A imagem, sem dúvida – e toda a arte, segundo ele – não é mais o lugar da metáfora e sim da metamorfose (E. COUCHOT, 1985).

Conforme foi visto nos trabalhos apresentados, essa metamorfose tornou-se tecnicamente possível e, até mesmo, desejável. Os meios mais utilizados para isso são as misturas de fragmentos imagéticos nesta nova forma de fotomontagem.

CAPÍTULO 3: COLAGEM CONTEMPORÂNEA

Este terceiro capítulo é um estudo da presença da colagem na arte contemporânea. A arte contemporânea, por si só, pode ser entendida por diversos caminhos. Os autores que corroboram com o pensamento deste trabalho são aqueles que enxergam nela um reflexo da fragmentação, da ruína e, em certa medida, do excesso, que leva ao esvaziamento de significado no mundo contemporâneo.

Com este objetivo, foi utilizado o texto *Pergunte ao pó* (ANEXO), de autoria do curador Massimiliano Gioni acerca da transformação pela qual têm passado os trabalhos artísticos na atualidade. O texto foi escrito para abertura da exposição *Unmonumental*⁶⁴ realizada entre janeiro de 2007 e junho de 2008, no New Museum de Nova Iorque (fig. 56 e 57).



Figura 56: Foto da exposição *Unmonumental* no New Museum, com trabalhos de Sarah Lucas, Rebecca Warren, Manfred Pernice e Wangechi Mutu.



Figura 57: Foto da exposição *Unmonumental* no New Museum, com trabalhos de ohn Bock, Anselm Reyle and Mark Bradford.

Nele, o autor analisa a arte contemporânea, afirmando que as obras de arte deixaram de ter o caráter monumental. A fim de justificar seu ponto de vista, Gioni apresenta aquela que seria a imagem fundante do século XXI, a imagem da ruína:

⁶⁴ A exposição foi realizada em três etapas, sendo também em sua apresentação uma espécie de colagem de fragmentos artísticos. Na primeira etapa, foram expostas apenas objetos nos centros de salas expositivas brancas. Na etapa seguinte, colagens bidimensionais foram colocadas nas paredes que compunham o trajeto expositivo. E na etapa final, algum tempo depois, foram feitas composições sonoras que ambientaram a exposição. Informações sobre a exposição disponíveis em: <http://www.newmuseum.org/exhibitions/3>.

O século mal tinha começado quando suas fundações começaram a tremer. O milênio abriu com um som de entulho despencando no chão, fumaça envolvendo a cidade. Este novo século começou em uma ruína. Os romanos derubavam as cabeças dos imperadores de seus bustos, apagavam seus nomes das inscrições; suas esculturas eram despedaçadas. A outra imagem fundante deste curto século é aquela de uma escultura sendo trazida com dificuldade pedestal abaixo. Ao redor dela, poucas centenas de pessoas estão dançando e celebrando, ignorantes de que uma tal visão é o presságio de mais devastação por vir (GIONI, 2007).

Fazendo uma analogia entre a arte e a destruição provocada pelos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001⁶⁵, ele recorda o quanto a arte se transformou neste início de século em comparação com a arte moderna do século XX, afirmando ser a nossa era a do “desaparecimento de monumentos” e “apagamento dos símbolos”. “Assim, não deveria surpreender que esta primeira década do século 21 tenha produzido uma escultura de fragmentos, uma forma precária, humilhada, hesitante que nós denominados “unmonumental” (não-monumental)” (GIONI, 2007).

Nicolas Bourriaud discute a questão da não-monumentalidade na arte contemporânea caracterizando-a como uma “relativa imaterialidade” advinda da prioridade que os artistas, desde a década de 1990, dão ao tempo em detrimento ao espaço. Estes artistas explorariam, para ele, o “processo que leva ao objeto e ao sentido. O objeto é apenas o *happy end* do processo de exposição, como explica Philippe Parreno: ele não é a conclusão lógica do trabalho, e sim um acontecimento”. (BORRIAUD, 2010, p. 75)

Assim como Gioni, o filósofo Slavoj Žižek (2003) discute os ataques de 11 de setembro de 2001 como a imagem representante de uma época em que o Real perde definitivamente o lugar para a imagem que construímos da realidade, o que serve como um embasamento filosófico para a discussão trazida por Gioni para o campo artístico.

Desta maneira, o curador aponta a assemblagem e a colagem como as formas de arte que melhor transmitem essa noção contemporânea de arte, num momento em que, para ele, o conceito de escultura parece ultrapassado.

Recuperando a tradição da *assemblage* e a agilidade tenaz da colagem, a escultura de hoje parece estar menos engajada em interrogar seu próprio status

⁶⁵ Os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 foram uma série de ataques suicidas coordenados pela Al-Qaeda aos Estados Unidos nesta mesma data. Na manhã daquele dia, terroristas da Al-Qaeda sequestraram quatro aviões comerciais. Os sequestradores bateram dois dos aviões contra as Torres Gêmeas do World Trade Center (WTC) em Nova Iorque, matando todos a bordo e muitos dos que trabalhavam nos edifícios. Ambos os prédios desmoronaram em duas horas, destruindo construções vizinhas e causando outros danos. O terceiro avião de passageiros caiu contra o Pentágono, nos arredores de Washington. O quarto avião caiu em um campo próximo de Shanksville, na Pensilvânia, depois que alguns de seus passageiros e tripulantes tentaram retomar o controle do avião. Não houve sobreviventes em qualquer um dos voos e o total de mortos nos ataques foi de 2.996 pessoas. Os Estados Unidos responderam aos ataques com o lançamento da Guerra ao Terror: o país invadiu o Afeganistão para derrubar o Taliban, que abrigou os terroristas da Al-Qaeda. Muitos outros países também reforçaram a sua legislação antiterrorismo e ampliaram os poderes de aplicação da lei. Algumas bolsas de valores norte-americanas ficaram fechadas no resto da semana seguinte ao ataque e registraram enormes prejuízos ao reabrir, especialmente nas indústrias aérea e de seguro.

do que está sensibilizada pela ideia de anexar o mundo inteiro ao seu corpo. Mesmo o uso da palavra “escultura” nesse contexto é, até certo ponto, genérica e quase negligente, porque estes novos objetos claramente desafiam os limites tradicionais da forma escultórica na medida em que se prolongam para incorporar material encontrado, objetos artificiais, imagens de segunda mão ou, de forma mais simples, lixo. Eles são muito intrincados e interconectados para serem apenas esculturas no sentido tradicional, mas eles também são claramente arranjados em torno de um centro. São muito bem organizados para se tornarem instalações ou formas dispersas. Em sua aparência física, as esculturas atuais parecem anunciar uma divisão quase esquizofrênica entre o desejo de se dissolver no mundo e a necessidade de fortificar suas fronteiras. Nesta indecisão, as esculturas de hoje poderiam lembrar o estado de paranoia em que vivemos na medida em que permanecemos divididos entre levar a cabo uma guerra para conquistar novos territórios ou, em vez disso, recuar e cuidadosamente proteger nossa terra (GIONI, 2007).

A segunda etapa da exposição *Unmonumental* foi intitulada *Collage: the unmonumental picture* e trazia justamente a discussão sobre ser a colagem a imagem condizente com este mundo artístico não mais monumental. Utilizando materiais diversos, 11 artistas contemporâneos apresentaram colagens recentes – algumas criadas especialmente para o evento – nas quais exploravam a potencialidade formal e ideológica da justaposição de imagens. Dessa maneira, as colagens suscitaram comentários que iam de questões sociais e políticas a fantasias e confissões pessoais. Segundo a organização da exposição, o objetivo foi demonstrar a relevância da prática da colagem em um mundo cheio de imagens excessivas.⁶⁶

Muitos anos antes da exposição *Unmonumental*, Rosalind Krauss anunciava esta mudança na arte, criando a teoria do campo ampliado. Essa foi uma maneira de explicar a perda da monumentalidade na arte dos anos 1960 e 1970. A autora trazia à tona ainda a necessidade de criar-se um termo para esse novo período que não pode mais ser designado como moderno:

Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo (KRAUSS, 1984, p. 135).

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos na descrição acima. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada (KRAUSS, 1984, p. 136).

A curadora e jornalista brasileira Juliana Monachesi⁶⁷ refere-se à colagem como “a es-

⁶⁶ Os artistas presentes esta etapa da exposição foram Mark Bradford, Jonathan Hernández, Thomas Hirschhorn, Christian Holstad, Kim Jones, Wangechi Mutu, Henrik Olesen, Martha Rosler, Nancy Spero, John Stezaker e Kelley Walker.
Informações disponíveis em: <http://www.newmuseum.org/exhibitions/5>

⁶⁷ Juliana Monachesi é jornalista e curadora independente. Trabalhou para o caderno Mais! da *Folha de São Paulo* e, atualmente, faz parte da revista de arte *Select*. Juliana foi curadora da exposição Ctrl_C + CTRL_V: Recortar e Colar, realizada no Sesc Pompéia em 2007. A entrevista realizada com ela para este trabalho está no Apêndice.

sência da arte do século XXI” e credita parte de sua análise ao texto de Massimiliano Gioni anteriormente citado. Para ela, vivemos em um momento no qual o artista, sem mais certezas, não tem a necessidade de assertividade. As afirmações são agora provisórias. O artista espelha o mundo sem explicá-lo, transformá-lo ou entendê-lo. De acordo com este pensamento, tudo o que o artista faz é de saída um fracasso (no sentido político), pois o artista deixa de ser visto como personagem heroico.

A colagem é menos assertiva, é de sua natureza ser menos impositiva. É como o artista olhando para a ruína e, vendo o que sobrou, tenta reordenar os restos. Por isso a colagem é tão condizente com o nosso tempo (MONACHESI, 2011).

O artista britânico John Stezaker, que se dedica à colagem fotográfica há mais de 40 anos, apresenta opinião semelhante a de Juliana Monachesi quanto à falta de assertividade da colagem. Em entrevista concedida a David Lillington para a publicação *Collage: assembling contemporary art*⁶⁸, afirma que a colagem não é a aplicação bem sucedida de uma ideia ou estratégia e sim um modo de conviver com as imagens disponíveis, tornando-as únicas.

A curadora afirma que o protagonismo da colagem está de acordo com momento político, social, humano e econômico vivido. Para ela, a colagem pertence a um conceito mais amplo chamado ecologia cultural, que inclui a reordenação de elementos a partir dos fragmentos do mundo. Além do suporte tradicional (bidimensional), a colagem inclui, para ela, as assemblagens, esculturas e o *remix*. O raciocínio da colagem está presente também no uso de bancos de imagens e vídeos da internet para composição de um trabalho. Estes bancos de imagens representariam o arquivo morto da cultura.

Juliana Monachesi classifica a colagem em duas espécies distintas. A primeira, mais tradicional, seria o recorte e cole simples. Neste modo de colagem, ela inclui os trabalhos das artistas Rosângela Rennó e Nina Moraes. A segunda espécie de colagem seria o deslocamento espacial ou semântico. Aqui, Juliana destaca o trabalho com vídeos de Fábio Tremonte.

O trabalho de Nina Moraes (fig. 58) é descrito por Juliana Monachesi, em entrevista realizada para o Canal Contemporâneo⁶⁹, como “um caminho “entre” a fluidez e a imobilidade, o líquido e o sólido, entre os valores da transitoriedade e da permanência, sem contudo ter optado por um único destes partidos.”

Dessa maneira, seguindo a definição de Zygmunt Bauman⁷⁰ acerca da transição pela qual passamos de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida, a jornalista e curadora situa o trabalho de Nina Moraes entre o rigor formal e a efemeridade.

⁶⁸ LILLINGTON, David. A conversation with John Stezaker. *Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing, 2008.

⁶⁹ Entrevista completa com a artista disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001284.html>

⁷⁰ O sociólogo Zygmunt Bauman desenvolve o conceito de liquidez nos seguintes livros: *Modernidade Líquida* (2000), *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos* (2003), *Vida Líquida* (2005), *Medo Líquido* (2006), *Tempos Líquidos* (2006). Todos os livros foram editados no Brasil pela Editora Jorge Zahar.



Figura 58: Nina Moraes
Paisagem
colagem

A artista põe na ordem do dia uma ecologia cultural que trata de resguardar e ressignificar pequenos atos, pequenas memórias, pequenos guardados. O cunho político de uma tal ação não pode deixar de transparecer, ainda que não constitua o cerne do discurso plástico aqui em questão. No contexto de mudanças contínuas que caracteriza a modernidade líquida, aqueles que não podem acompanhar o fluxo da reciclagem profissional e do avanço tecnológico acelerados e que não se enquadram nos novos moldes de cidadania - em que os direitos civis parecem ter sido distorcidos em potencial de consumir - vivem à margem da sociedade líquida; o indivíduo contemporâneo ganha de Bauman o epíteto de “sitiado”. Uma arte do fluxo que o tematiza criticamente adquire, assim, um cunho político, porque questiona este estado de sítio (MONACHESI, 2007).

Sobre os trabalhos de Fábio Tremonte, a que se referiu Juliana Monachesi, são vídeos feitos a partir de reapropriações.⁷¹ Em *Zen*, de 2006, por exemplo, tem-se a repetição da introdução da música *Smells like teen spirit* do Nirvana⁷², como uma espécie de mantra que jogava com os conceitos hindus zen e nirvana, em contraste com o som barulhento da música escolhida.

Em *Zapping movie*, de 2007, ele criou uma colagem de filmes que vão de *Blade Runner* a *Dogville*, *Kill Bill* e diversos fragmentos de programas de TV. De acordo com Juliana Monachesi, trata-se de busca incansável pela última novidade, decorrente anestesiamento causado pela mídia. O vídeo de Tremonte coloca o espectador na zona sombria entre o acúmulo de repertório e a catatonia.⁷³

Em *Aventuras pelo invisível*, de 2007, o artista cria um vídeo a partir de fotografias. A trilha sonora do vídeo é uma música da artista Laurie Anderson e entre as imagens utilizadas há fotografias da performer Marina Abramovic como se ambas estivessem em um diálogo.⁷⁴

⁷¹ Os vídeos citados estão disponíveis em: <http://video.saatchigallery.com/artist/profile/23752> e <http://www.artreview.com/video/aventuras-pelo-invisivel>.

⁷² Banda de banda de rock norte-americana formada pelo vocalista e guitarrista Kurt Cobain e pelo baixista Krist Novoselic em Aberdeen em 1987. No final da década de 1980 o Nirvana se estabeleceu como parte da cena grunge de Seattle. O grupo ficou famoso com a música *Smells Like Teen Spirit*, pertencente ao segundo álbum da banda, *Nevermind*, 1991. A breve duração do Nirvana deveu-se ao suicídio de Cobain em 1994

⁷³ Informações disponíveis em: <http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=29>

Continuando nesta linha de entendimento da arte contemporânea, o teórico Nicolas Bourriaud define-a como a arte da pós-produção. Para ele, o excesso de objetos culturais fez com que restasse ao artista a atividade de combiná-los em uma reelaboração.

A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar o elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado* (BOURRIAUD, 2009, p.13).

Dessa maneira, Bourriaud classifica essa nova forma cultural como a cultura do uso ou da atividade, ou seja, “a obra de arte funciona como o término do improvisado de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que se prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (BOURRIAUD, 2009, p.16).

A arte é entendida, nesse contexto, como a “arte da montagem (a sucessão das imagens) e do aplique (a sobreposição das imagens)” (BOURRIAUD, 2009, p.44). Isto significa, para ele, o fim do princípio modernista de progresso e vanguarda. Em contrapartida, surgiria a necessidade de articular usos, relacionar formas e atribuir valor positivo ao *remake*⁷⁵.

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos.

Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias (BOURRIAUD, 2009, p. 49).

Também Cauquelin coloca que a arte moderna “é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo” (CAUQUELIN, 2005, p. 27), e que esta definição não se aplica mais à arte contemporânea, fruto da sociedade da informação.

Com a possibilidade de produzir arte sem a exigência de um domínio técnico, há uma nova visão a respeito da atividade artística, que relativiza a autoria e provoca o abandono da estética, na concepção clássica do termo. Cauquelin aponta os trabalhos de Andy Warhol como exemplares deste novo mundo artístico que privilegia o aglomerado e a colagem.

Como Duchamp, Warhol abandona a estética, deixa seu ofício de desenhista, renuncia ao estilo, à habilidade manual, e se dedica à Arte – esfera que se dissocia das questões de gosto, de belo e de único. Os objetos que mostrará

Informações dispensáveis em: <http://ilhasdesilencio.wordpress.com/2010/01/22/sao-paulo-silencia-dentro-do-armario-da-pia-de-cozinha/>

⁷⁵ *Remake* é o termo originalmente utilizado para a regravação de filmes, telenovelas, jogos ou outras produções do gênero de ficção. Atualmente, o termo *remake* aplica-se a qualquer processo de “reciclagem” de idéias, adaptadas para uma nova época ou público.

serão banais, *kitsch*, de mau gosto. Serão objetos de consumo usual: garrafas de Coca-Cola, fotos publicadas em jornais e rearranjadas. Em suma, duplicatas, *remade*. Exatamente como Duchamp, trata-se de mostrar o que já existe, mas ao *readymade* ‘acrescentado’ de Duchamp, que permanece único e quase impossível de ser encontrado, Warhol opõe a repetição em série, a saturação das imagens e o paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada. “Seria fantástico se mais gente empregasse a serigrafia, ninguém jamais saberia se meu quadro é de fato meu ou se é de outro.” Ou seja, todos os quadros poderiam ser perfeitamente seus (CAUQUELIN, 2005, p. 110).

Retornando ao conceito de estética da transferência de François Soulages, tratado no capítulo anterior, pode-se identificar sua presença também na reapropriação de imagens feitas pelos artistas contemporâneos. É possível enxergar nesta recontextualização uma espécie de colagem. Isto porque a imagem retirada de seu contexto e colocada em um novo, adquire também um novo significado.

Persichetti⁷⁶ cita um exemplo que cabe bem aqui. Trata-se do trabalho da artista Rosângela Rennó, em que a artista apropria-se de fotos de presidiários do antigo centro penitenciário do Carandiru (fig. 59). Tais fotografias foram originalmente realizadas para registro policial e a artista recontextualizou as mesmas, criando dípticos a partir dos temas das tatuagens fotografadas. Assim, as imagens foram ressignificadas, mudando do território do não-arte para o território da arte.

Conforme foi visto até aqui, dentro desse contexto pós-moderno, a colagem pode ser entendida como pós-produção, como a montagem de trabalhos partindo de produtos prontos, de imagens finalizadas, de reapropriações e ressignificações.



Figura 59:
Rosângela Rennó
Da série *Cicatriz - Arquivo
Universal* 1997
fotografias

Surge, assim, uma maior evidência da colagem como linguagem artística nos museus e galerias. Um exemplo disso foi a fundação do *International Museum of Collage, Assemblage and Construction no Texas*⁷⁷ em 1999. Anualmente a instituição promove editais para aquisição de

⁷⁶ Aula sobre François Soulages ministrada no curso Pensadores da Fotografia 2 do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – em 14/07/2011.

⁷⁷ Site do museu: <http://www.collagemuseum.com/index.html>

novos trabalhos a fim de estabelecer um acervo permanente desta linguagem artística contemporânea. Além disso, promove grupos de discussão e cursos para incentivo do uso da técnica da colagem. No ano de 2012 o museu fará mostra comemorativa ao centenário da colagem⁷⁸.

Outro museu norte-americano que promoveu a colagem nos últimos anos foi o Museum of Fine Arts Houston. Na mostra intitulada *Pasted Papers: The Art of Collage*⁷⁹ foram reunidos trabalhos de Ray Johnson, Alex Katz, Robert Motherwell, Louise Nevelson e Anne Ryan. A exposição considerava a existência da colagem desde os anos 200 d.C. e buscava entender qual a contribuição feita pelos artistas contemporâneos na utilização desta forma de arte.

A Internet surgiu, neste ínterim, como canal que deu visibilidade às iniciativas que privilegiam a colagem. Além da tradicional produção musical eletrônica, a partir de *samples* ou da criação de textos coletivos e hipertextos, há projetos para a colagem com uso de elementos visuais.

Este fenômeno está relacionado ao que Nicolas Bourriaud chama de surgimento das inteligências coletivas e do modo “rede” no manejo das produções artísticas a partir da década de 1990.

A popularização da rede da internet, as práticas coletivistas vigentes no meio da música tecno e, de modo mais geral, a crescente industrialização do lazer cultural produziram uma abordagem relacional da exposição. Os artistas procuram interlocutores: visto que o público continua a ser uma entidade bastante irreal, eles incluem esse interlocutor no próprio processo de produção. O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também na colaboração dos indivíduos no espaço expositivo (BORRIAUD, 2010, p. 114).

Um exemplo do que foi mencionado é o site *Collage Art*⁸⁰, que contém um imenso banco de dados de artistas que realizam colagens em diferentes partes do mundo e que podem divulgar seus trabalhos gratuitamente. No site são disponibilizadas referências bibliográficas acerca da colagem, assemblagem e fotomontagem, divulgação de editais com oportunidades para artistas contemporâneos que utilizem esta linguagem, oferta de cursos e retrospectiva de exposições realizadas. Há ainda uma seleção de artistas para os quais os internautas podem enviar suas imagens para servirem de material para futuros trabalhos.

Outro projeto, chamado *Global Collage*⁸¹, parte do princípio de que todos somos capazes de produzir arte e propõe-se a ser um canal de exibição dos trabalhos tanto de artistas profissionais quanto do público geral, em uma alternativa aos canais tradicionais de circulação de arte. O projeto teve início em 1996 e dois anos depois conseguiu fazer sua primeira exposição presencial nas ruas de São Francisco.

⁷⁸ O museu considera como início da colagem nas artes plásticas o ano de 1912, com seu uso por Braque e Picasso.

⁷⁹ Informações disponíveis em: <http://www.mfah.org/exhibitions/pasted-papers-art-collage/>

⁸⁰ Endereço do site: <http://www.collageart.org/>

⁸¹ Endereço do site: <http://www.globalcollage.com/>

Encontramos também a *National Collage Society*⁸². Trata-se de uma fundação que declara ter como objetivo a promoção da colagem a fim de que ela atinja o status de “arte maior” e auxiliar na criação de cursos educativos, leituras, exposições semestrais e publicações sobre esta mídia. A iniciativa é mantida por contribuições mensais de seus membros e coordena outros sete grupos regionais que possuem a mesma missão.

Existe ainda uma revista virtual dedicada a colagem. A publicação de nome *Collagista*⁸³ é bimestral e encontra-se em sua 13ª edição (outubro/novembro de 2011). Nela é possível encontrar dicas de livros e exposições sobre o tema, entrevistas com artistas que utilizem este procedimento e divulgação de trabalhos selecionados por meio de edital.

Uma outra iniciativa em colagem, desta vez para publicação, está sendo realizada pela não-editora ANDpublishing e tem como meta escolher um livro que seja essencial em uma biblioteca de arte e transformá-lo num material “pirateável” para fazer parte da coleção de uma futura biblioteca pirata em Londres.

No Brasil, o livro escolhido para edição foi *A História da Arte*, de Gombrich e será “refeito” por meio de um trabalho conjunto de músicos, artistas plásticos, ilustradores, escritores, bibliotecários, etc. Cada colaborador recebeu uma página do livro e o refez a sua maneira. Como produtos finais foram aceitos: desenhos, textos, áudios, vídeos, esculturas, fotos, entre outros, desde que fossem reprodutíveis. O financiamento para reprodução do livro foi conseguido também de maneira colaborativa, através do site *Movere.me*.⁸⁴

Dessa forma, pode-se perceber o quanto a colagem está presente na contemporaneidade, não apenas como produto estético, mas como estrutura do pensamento artístico. O entrevistador David Lillington, anteriormente citado, questiona John Stezaker acerca da colagem preannunciar tudo o que tem acontecido atualmente.⁸⁵

Ao que John Stezaker responde fazendo uma distinção entre colagem e montagem. Para ele, a montagem tornou-se o *mainstream* da produção contemporânea cultural. É como se o que se via nos tempos de Eisenstein tivesse sido facilitado atualmente pelos novos métodos de edição, tornando a montagem mais comum. Ao passo que a colagem seria o oposto a isto, ou seja, uma resistência à falta de costura da montagem, uma tentativa de dar sentido à imagem em nossa cultura, traçando relações entre uma imagem e as outras a seu redor.⁸⁶

⁸² Endereço do site: <http://www.nationalcollage.com/index.html>

⁸³ Informações disponíveis em <http://collagista.wordpress.com/>

⁸⁴ Informações disponíveis em: <http://www.ideafixa.com/call-livro-pirata>
<http://www.ideafixa.com/call-livro-pirata> e <http://www.movere.me/exibeProjeto.do?id=8>

⁸⁵ Questão na íntegra: “DL: Suppose I suggest that collage foreshadows everything that is happening now, that now everything is a kind of collage, that it is given, almost the only method available?”

⁸⁶ Resposta na íntegra: “JS: I think that has been the case for a while, but would use the word ‘montage’ rather than collage. Montage has become mainstream. It was radical in Eisenstein’s day, but now it is facilitated in the edition of colour supplements, it is cut and paste method that everyone uses, the standard way of working. I see collage as acting in opposition to that. It is an exposure of and a resistance to the seamlessness of montage. I see collage as the opposite – a desire to expose and to hold on to the seams whereas, in montage, the seam is hidden and universal.

Collage offers a perspective on the essential condition of the image in our culture: the existence of an image per-

A historiadora e crítica de arte Silvia Meira⁸⁷ afirma, seguindo a teoria da *Estética Relacional* de Bourriaud (2010), que a arte contemporânea pode ser entendida como colagem, devido à junção de etapas distintas de um processo criativo na montagem de um trabalho artístico. Assim, o trabalho que não poderia mais ser entendido apenas por seu resultado visual, que muitas vezes nada mais é do que um registro da obra, exigindo o conhecimento da narrativa instaurada pelo artista a partir de um projeto-conceito.

A fim de verificar esta ideia, a exposição *Em nome dos Artistas*⁸⁸ organizada pela Fundação Bienal foi visitada entre 30 de setembro e 4 de dezembro de 2011. O evento continha grandes nomes da arte contemporânea internacional. Silvia Meira exemplificou este entendimento da arte contemporânea, partindo dos trabalhos de Cindy Sherman.(fig. 60)



Figura 60:
Cindy Sherman
Sem título nº 420
(díptico), 2004
Da série *Palhaços*
c-print, 186,5 × 120,3 cm
(cada fotografia)

A artista americana constrói encenações de histórias que tratam a condição feminina em autorretratos ficcionais. Para isso, ela utiliza uma das estratégias da contemporaneidade que é a simulação. A simulação nada mais é do que a geração de modelos de um real sem origem na realidade (conceito desenvolvido por Jean Baudrillard, Slavoj Žižek entre outros pensadores pós-estruturalistas).

Dessa maneira, Cindy Sherman encarna estereótipos sociais e sexuais, transvestindo-se com o auxílio de maquiagem, perucas, próteses faciais, indumentária específica e manequins. Para isso, é feita uma pesquisa profunda que levaria não somente ao conhecimento de personagens que se encaixariam nesse estereótipo, mas também ao autoconhecimento da artista e das personagens que a mesma interpreta no cotidiano.

petually in relationship to another. This 'other' image is always apparent, and the image always strays between its own position and that to its 'other'. This awareness is kept to the borders of consciousness. We are never brought into confrontation with the edge between them."

⁸⁷ Em aulas ministrada no curso "O moderno e o contemporâneo no acervo do MAC-USP" em 07/11/2011.

⁸⁸ Informações disponíveis em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Paginas/default.aspx>

Em seus trabalhos, a importância maior está na performance vivida por Sherman muito mais do que na fotografia da personagem criada. Neste caso, a fotografia torna-se uma documentação do trabalho artístico, no qual as diversas etapas de criação se sobrepõem como numa espécie de colagem. Ao percorrer uma série de trabalhos expostos lado a lado, vemos um catálogo de identidades apropriadas e a questão que nos é apresentada é a da multiplicidade de identidades.

E essa é uma das características fundamentais do momento contemporâneo, como nos lembra Stuart Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (...) Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). (...) A identidade plenamente unificada é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 12 e 13).

De acordo com o material educativo produzido para a exposição *Em nome dos artistas*, a partir dos anos 1990, as distorções do corpo de Cindy Sherman vão se tornando mais radicais e a figura original da artista vai desaparecendo das imagens. Silicone, plásticas, próteses, máscaras e manipulações sobre a imagem construída se sobrepõem e confundem nosso olhar. “Em séries mais recentes, a artista passa a não mais comparecer nos cenários que constrói e um manequim ocupa seu lugar. Podemos pensar que a artista empresta a memória e a história de seu corpo às figuras de plástico que se confundem com ela própria (FUNDAÇÃO BIENAL, 2011).

A identidade é uma das temáticas recorrentes da arte contemporânea, bem como o questionamento da subjetividade. Bourriaud (2010) ressalta ainda outras características do momento vivido atualmente no campo artístico. São elas:

- A importância do espectador para construção de sentido na obra, ou seja, o sentido é produto da interação entre artista e público. “Eu, enquanto espectador, devo trabalhar para produzir sentido a partir dos objetos cada vez mais leves, mais voláteis e intangíveis. Antes, o decoro do quadro fornecia formato e moldura; hoje, muitas vezes temos de nos contentar com fragmentos” (p. 113).
- A importância do processo de construção do objeto artístico, que já não pode ser caracterizado como obra. O *sampling* de imagens e informações, a reciclagem de formas passadas e a invenção de identidades coletivas são os procedimentos da arte atual. “Essas estratégias para objetos parciais inserem a obra no *continuum* de um dispositivo existencial, em vez de lhe conferir, no registro do domínio conceitual, a autonomia tradicional da obra-prima. Essas obras já não são pinturas, esculturas, instalações, termos que correspondem a categorias

do domínio e à ordem dos produtos, e sim meras *superfícies, volumes, dispositivos* que se encaixam em estratégias de existência” (p. 140 e 141).

- A predominância da hibridização, isto é a arte define-se apenas como um lugar de importação de métodos e conceitos provenientes de outras áreas. “Assim, muitas obras importantes dos últimos 30 anos surgiram no campo da arte pela única razão de não ter atingido um ponto-limite em outros campos: Marcel Broodthaers encontrou uma maneira de continuar a poesia na imagem e Joseph Beuys, de perseguir a política na forma” (p. 143)

Também nas artes cênicas, o pesquisador Renato Cohen estuda o hibridismo, a fragmentação e a desconstrução artística, naquilo que, para ele, é classificado como *work in process*. Para este autor, a origem destas características nas artes adveio das artes plásticas em que “práticas como a *action painting*, as construções transitórias das *assemblages, collages e environments* de certos artistas, as experiências conceituais-limites de performers como Joseph Beuys, Vito Acconci e Gina Pane, que exacerbam o cambio de materiais e suportes e, sobretudo, o conceito de obra não acabada são paradigmáticas para a noção de *work in process*” (COHEN, 1999, p. 18).

Outro ponto que Cohen ressalta é que esta forma de arte está estritamente relacionada ao contexto pós-estruturalista, que “assinala a contemplação do múltiplo, da pluralidade em contraparte ao logismo linear aristotélico-cartesiano, a redução da solução psicológica”. (COHEN, 1999, p. XXVI). Desta maneira, para ele, a colagem seria uma das soluções estéticas condizentes com a contemporaneidade.

Por fim, podemos verificar que o entendimento da arte contemporânea é ainda um processo inconcluso, devido a sua proximidade histórica, mas que, ao mesmo tempo, as reflexões sobre ela, independente da nomenclatura utilizada (arte não-monumental, montagem, estética relacional ou *work in process*) apontam uma mesma direção.

Esta direção é a do hibridismo, da falta de assertividade e a da predominância do conceito e do processo de criação sobre o objeto artístico. Vemos também que a multiplicação e divulgação da colagem, seja pelos canais de circulação tradicionais ou pelos novos – sobretudo pela internet - estão diretamente relacionadas ao fato de ser a colagem uma maneira condizente com o atual entendimento do mundo.

A seguir, serão vistos quais os temas recorrentes nas colagens e como isto tem se dado no Brasil.

3.1. COLAGENS RECORRENTES

Como foi visto no primeiro capítulo deste trabalho, a utilização da colagem incorpora à arte características como a fragmentação, o hibridismo, a apropriação e a simultaneidade, muito mais condizentes com a experiência humana atual do que uma imagem ilusória e coerente em voga nas artes visuais desde o Renascimento. Em outras palavras:

Liberado dos constrangimentos óticos, o olho escuta. Ele escuta outras percepções, como aquelas que se originam no tato ou no corpo. Mas o pintor tem sempre a incumbência de traduzi-las em linguagem que continua a se dirigir ao olho. Essa contradição modelará a maior parte – pelo menos a mais representativa – da arte do século XX e fará um imenso sistema, com limites desfocados, onde as diferenças de expressão, a variedade de soluções aos problemas plásticos, as oposições teóricas tomarão uma amplitude excepcional (COUCHOT, 2003, p. 58).

A proliferação inicial da colagem coincide com o estabelecimento dos sistemas de comunicação à distância e novos transportes. Estes sistemas, por sua vez, levaram a expansão não-linear e exponencial da rede de informação atual. Pode-se pensar, atualmente, na colagem como um reflexo deste efeito.

A colagem tornou-se não só um sintoma da superprodução cultural mas, também uma analogia da alteração de nossa percepção e sistemas de conhecimento e crença, conforme nos coloca Sally O'Reilly⁸⁹.

A autora lembra ainda que muitas das colagens contemporâneas utilizam o simbólico e o metafórico como potencial para combinações ilógicas, para a subjetividade radical e busca pelo fantástico.

Para o organizador (CRAIG, 2008) da publicação *Collage: assembling contemporary art*, a colagem contemporânea pode ser agrupada sob cinco principais temas, ainda que, por vezes, haja mais de um tema sendo tratado em um trabalho: construção e abstração, surrealismo e fantasia, cultura popular e mídia de massa, corpo e identidade, meio-ambiente e geografia.

3.1.1. Construção e abstração

Desde o início do século XX a discussão sobre a representação esteve em pauta na arte e nas demais produções culturais. A partir do Cubismo, a imagem tem passado por um processo de desconstrução.

A abstração foi uma das formas encontradas para opor-se à representação realista. Atualmente, mais do que isso, as colagens com características de abstração evidenciam a variedade de fragmentos e materiais que perpassam a experiência humana, suas contradições e heterogeneidades.

Dentre os artistas contemporâneos apontados pela publicação, que apresentam trabalhos relevantes na colagem com tendência abstrata, destacamos aqui Mark Bradford, Ludovica Gio-scia e Richard Galpin.

O primeiro deles, o norte-americano Mark Bradford (fig. 61), parte de referências cartográficas às quais sobrepõe materiais encontrados – papéis coloridos, pedaços de propagandas, jornais – em diversas camadas, numa montagem minuciosa que tende ao abstracionismo.

O artista desgasta com lixa industrial parte dos fragmentos alocados na tela, deixando

⁸⁹ O'REILLY, Sally. *Collage: diversions, contradictions and Anomalies. Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing, 2008.



Figura 61:
Mark Bradford
Los moscos, 2004
colagem mista sobre tela

em evidência, muitas vezes, elementos que remetem à vida urbana e à distribuição espacial na cidade - centro e periferias - por meio da estrutura traçada na tela. O processo de Bradford também pode ser classificado como *decollage*, visto que o artista retira parte dos fragmentos, deixando apenas vestígios de sua existência.

Mark trabalha ainda temas como a diversidade cultural através das imagens pixeladas que cria. Utiliza também tinta de cabelo, tinta de parede e estêncil.

A italiana Ludovica Gioscia (fig. 62) utiliza papéis de paredes com padronagens distintas e sobrepostas. Alguns desses papéis são de origem industrial, enquanto outros são pintados artesanalmente.



Figura 62: Ludovica Gioscia
Pop-Arzigogolo (detalhe), 2007
15 camadas de papéis de parede encontrados e pintados à mão, dimensões variáveis

Esta artista escolhe cores vibrantes que remetam à indústria da moda e à sociedade de consumo. Gioscia utiliza-se também do processo de *decollage* e dispõe os trabalhos em instalações. Por trás da abstração, ela tem como tema o consumo hedonista dos pré-adolescentes e adolescentes e, mais ainda, o colonialismo cultural norte-americano.⁹⁰

⁹⁰ Entrevista com a artista disponível em: <http://www.artvehicle.com/interview/23>

Partindo do excesso para trabalhos em que o branco acompanha formas geométricas essenciais, temos o trabalho de Richard Galpin (fig. 63). O artista britânico produz fotografias urbanas que evidenciam a arquitetura nas metrópoles. Numa segunda etapa de seu processo artístico, ele descasca tais fotografias, impossibilitando de reconhecimento da imagem inicialmente retratada, num jogo entre abstração e representação.



Figura 63: Richard Galpin
Free State II, 2007-8
fotografias descascadas, 122 x 133,5 cm

Para isso, Galpin utiliza um bisturi, com o qual remove a emulsão da superfície fotográfica. Segundo o site do artista, ele não se permite qualquer adição à imagem original, havendo apenas o apagamento da informação fotográfica inicial. Há ainda uma clara alusão aos movimentos artísticos do início do século XX, sobretudo ao Construtivismo e ao Vorticismo.⁹¹

Pode-se juntar a estes artistas o trabalho *Samurai Tree Invariants* de Gabriel Orozco (fig. 64) apresentado recentemente ao MoMa. Nele, o artista criou uma instalação composta por 600 impressões digitais expostas lado a lado como numa colagem.



Figura 64: Gabriel Orozco
Samurai Tree Invariants, 2006
detalhe da instalação composta por
600 impressões digitais

⁹¹ Informações disponíveis em: <http://www.richardgalpin.co.uk/introduction.php>

As imagens são formadas por figuras geométricas – círculos, retângulos e suas intersecções - que, a cada reprodução sofriam alguma alteração de preenchimento – vermelho, amarelo, azul, preto, branco ou dourado – ou de localização das formas componentes da imagem, seguindo um padrão pré-determinado.

As imagens foram trabalhadas no computador e as impressões feitas sobre papel de parede. Assim, criou-se uma estampa abstrata que espalhava-se pelas quatro paredes de uma galeria do segundo andar do museu. A obra sugere uma revisitação dos artistas modernos, em especial, de Mondrian.

No vídeo da entrevista concedida ao MoMa na época da exposição (2009), Orozco conta-nos que havia trabalhado anteriormente estas mesmas formas - em pinturas, desenhos e colagens com fotografias - e que a instalação partiu de seu desejo de fazer variações destas composições. Para isso, ele criou uma animação com uma progressão das alterações, que posteriormente foram impressas uma a uma.

No trabalho deste artista mexicano fica evidente também o quanto a colagem está presente como forma de pensamento do processo artístico, conforme teoria defendida por Nicolas Bourriaud no início deste capítulo.

3.1.2. Surrealismo e fantasia

A tendência de utilização da colagem como fuga do racionalismo e proposta de uma combinação automática de imagens na arte surge com o Surrealismo. No entanto, conforme sugere John Stezaker, em entrevista a David Lillington⁹², a colagem está intimamente relacionada ao jogo, à brincadeira e, por isso, a relação direta da colagem com a infância no trabalho de muitos artistas modernos e contemporâneos.⁹³

Além disso, o artista destaca o caráter nostálgico da colagem, fator que levaria a um “exílio do real” e a uma “saúde de um mundo perdido”, que reflete o “sentimento universal de perda” nas vidas moderna e pós-moderna.

É como se, através de um buraco na realidade, decorrente das associações inesperadas, nos abrissemos para o mundo dos sonhos e do inconsciente, construindo novos significados. Este foi o legado deixado pelos surrealistas para os artistas contemporâneos que trabalham o transcendente por meio da fantasia.

Além do trabalho de Stezaker, foram selecionados mais dois artistas dos sugeridos pela publicação *Collage: assembling art.*. São eles Fred Tomaselli e Gordon Cheung.

John Stezaker (fig. 65) é fascinado pelo poder das imagens e questiona a autoridade das fotografias, intervindo diretamente no espaço físico que ocupam. O artista divide para voltar a unir, inverte ou simplesmente ajusta uma imagem, por meio de um processo manual, com o objetivo de reconstruir a imagem a partir da sua desconstrução.

⁹² LILLINGTON, David. A conversation with John Stezaker. *Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing, 2008.

⁹³ Esta tendência também pode ser conferida nas criações do público que frequenta os sites de divulgação da colagem citados no primeiro item deste capítulo ou que compõe a publicação online *Collagista!*



Figura 65: John Stezaker
Da série *Marriages*, 2006
colagem com fotografias

Seus trabalhos de colagem evocam a presença lúdica e fantástica do caráter sobrenatural das obras surrealistas. Stezaker oferece uma experiência fragmentada e participada de um mundo gerador de uma realidade estranha e desarticulada. Ele tenta ainda criar imagens que carreguem em sua composição investigações estéticas de simetria, brincando com a proporção áurea.

No trabalho em série *Marriage*, o artista utiliza imagens publicitárias de estrelas de filmes clássicos. Em seguida, ele cola fragmentos dos rostos famosos, criando ícones híbridos com a identidade masculina e feminina sobrepostas. Na interdependência das suas imagens, as personalidades tornam-se dispensáveis e vazias, convertendo-se em seres abjetos, através das suas imperfeições levadas ao exagero e da luta pelo predomínio visual.⁹⁴

O segundo artista da lista, Fred Tomaselli (fig. 66), também se utiliza de rígidos padrões de simetria e equilíbrio em suas composições. Ele reorganiza meticulosamente cada um dos objetos de suas telas.

Este artista norte-americano retoma também a estética psicodélica dos anos 1970 em suas criações. Ele é conhecido por utilizar, além dos recortes de revistas - sobretudo de unidades anatômicas, penas, flores -, folhas de maconha, pílulas alucinógenas, cogumelos e outros em elementos que alteram a percepção mental em composições, que remetem à imagens cósmicas.⁹⁵

Parte da fantasia que rodeia seu trabalho está em poder visualizá-lo em diferentes níveis, desde o plano geral, até a beleza de cada detalhe, numa experiência que ultrapassa o conceitual, atingindo o sensível.

⁹⁴ Informações disponíveis em: <http://dasartesplasticas.blogspot.com/search/label/colagem>

⁹⁵ O artista cria imensos bancos de imagens e objetos. Mais informações sobre o processo criativo de Fed Tomaselli podem ser encontradas no vídeo disponível em: <http://www.jamescohan.com/artists/fred-tomaselli/video/>



Figura 66: Fred Tomaselli
Abductor, 2006
folhas, fotocoloragem, resina e acrílico sobre
painel de madeira, 243,84 x 198,12 cm

Quanto ao trabalho do inglês de origem chinesa, Gordon Cheung (fig. 67), destacam-se a justaposição de imagens, símbolos e ideias advindos da mídia de massa, videogame, grafite, arquitetura e pinturas históricas. Simultaneamente, seus trabalhos incluem recortes de listas de números e dados financeiros.

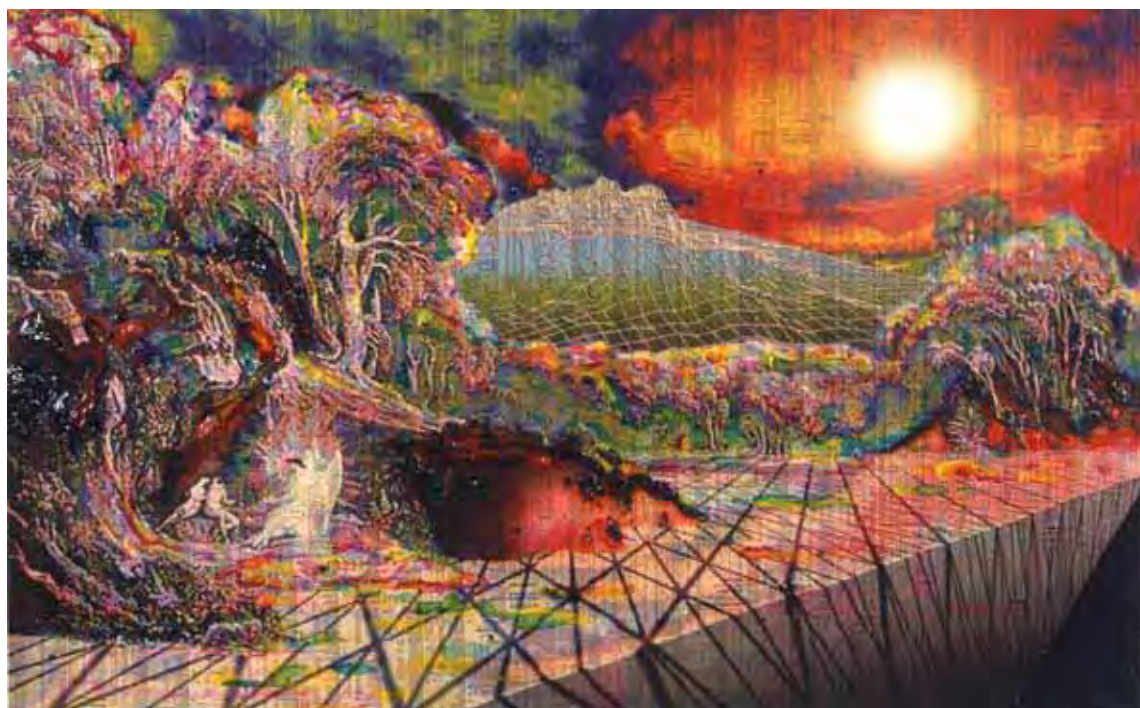


Figura 67: Gordon Cheung
Raphael Conversing with Adam and Eve, 2007
listas financeiras, óleo, acrílica, gel e spray sobre tela, 76 x 122 cm

Partindo de uma aparente visão colorida e fantasiosa, Cheung aponta para questões contemporâneas como a destruição ecológica, os excessos do capitalismo e do consumismo, num colapso global da civilização. Dessa maneira, pode-se perceber que a fantasia na arte não funciona necessariamente como escapismo, sendo uma das maneiras de se criticar a realidade.

3.1.3. Cultura pop e mídia de massa

Desde o aparecimento da colagem na arte moderna, este procedimento esteve relacionado à cultura de massa, sobretudo, por apropriar-se de textos e imagens oriundos de publicações de grande circulação e da publicidade.

Este fato tornou-se ainda mais evidente no universo da Arte Pop, quando retratos de celebridades do cinema, fragmentos de revistas em quadrinhos e embalagens passaram a integrar os materiais componentes da arte de maneira crítica e/ou irônica.

Com o crescimento exponencial da importância dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias, as colagens contemporâneas passaram a trabalhar ainda mais as questões relacionadas ao consumismo, ao excesso, à reciclagem e à exposição da privacidade.

Os artistas escolhidos para exemplificar este tema na colagem atual, Kirstine Roepstorff, Tom Friedman e Patrick Hamilton trazem à tona a importância da imagem na sociedade atual, conforme nos coloca Guy Debord:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual (DEBORD, 1997, p. 18).

Para Kirstine Roepstorff, toda imagem é importante, mesmo que não pareça. Dessa maneira, a artista dinamarquesa cria complexas narrativas plásticas com as representações visuais disponíveis na mídia. Ela incorpora imagens de notícias tão facilmente quanto materiais históricos e imagens publicitárias, num processo de dimensionamento mecânico, fotocópia, recorte, composição e edição das obras finais.

Assim, ela explora a realidade dada, mesmo sabendo que esta é apenas uma construção. Além do papel, Roepstorff utiliza tecidos, couro e alumínio brilhante, o que dá ao trabalho final certa fisicalidade, senso de realidade e identidade, ao mesmo tempo, contribuindo para uma aparência por vezes caleidoscópica e visualmente esmagadora.⁹⁶

Quando Roepstorff usa diamantes, flores e pérolas em suas obras não se deve entender estes objetos como mera decoração feminina. Estes enfeites são usados como imagens em si mesmas. Diamantes tradicionalmente representam um alto valor econômico. Como flores também são metáforas banais para valores transcendententes como a eternidade, fé, virtude e amor.

⁹⁶ Informações extraídas do artigo *It's not the eye of the needle* de Detta von Jouanne. Disponível em: http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=486&det=ok&title=KIRSTINE-ROEPSTORFF

Mas, diamantes tendem a refratar valores da mesma forma que refratam a luz. Os diamantes ao mesmo tempo em que podem representar um gesto de amor, tem uma representação intensamente relacionada ao dinheiro, à ganância, à manutenção da ordem social, à opressão, etc.⁹⁷

A série *It's not the eye of the needle that changed* [Não é o olho da agulha que mudou] (fig. 68) faz referência a um tema bíblico, no qual Jesus explicou a um jovem que era menos provável um rico entrar no céu do que um camelo passar pelo buraco de uma agulha. A série é, assim, um lembrete das responsabilidades que vêm com a riqueza, sendo uma reflexão sobre a ética e a moralidade no capitalismo reinante.

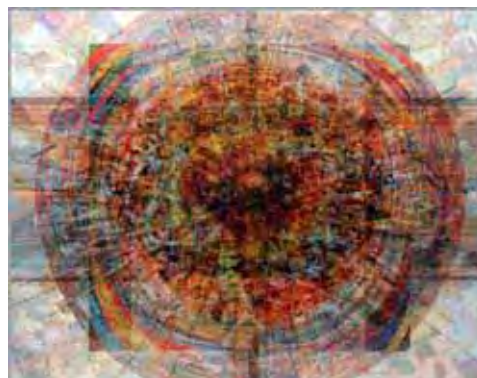


Figura 68: Kristine Roepstorff
Eight Hanging, 2007
Da série *It's Not The Eye Of The Needle that Changed*,
técnica mista de colagem em duas partes, papéis variados sobre painel de madeira, 320 x 295 cm
Saatchi Gallery, Londres

Com alegorizações como estas, a artista reflete sobre temas como o desejo, a idolatria, a beleza, o sucesso e o poder a partir de perspectivas diferentes, extrapolando mentiras a fim de que o espectador lembre-se de que estas também são produtos da nossa sociedade.

Tom Friedman, por sua vez, transforma detritos cotidianos - pasta de dentes, spaghetti, aparas de borracha, plástico, canudos - em trabalhos extraordinários e irreconhecíveis. Entre suas obras representativas estão: uma esfera moldada a partir de mais de 1000 gomas de mascar usadas, um auto-retrato esculpido a partir de comprimidos de aspirina e uma escultura feita a partir de 30.000 palitos de dente. Além de transformar objetos comuns em objetos de arte, o artista causa profunda estranheza por meio das peças que cria.⁹⁸

Figura 69: Tom Friedman
Mandala, 2008
impressão a partir de colagem, 106,68 x 132,08cm
Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium, Massachusetts



⁹⁷ Informações extraídas do artigo *Queen of Diamonds* de Cecilie Høgsbro. Disponível em: <http://www.christina-wilson.net/template/t02.php?menuId=29>

⁹⁸ Informações disponíveis em: http://www.frieze.com/shows/review/tom_friedman/

Seguindo a tradição da fotomontagem dadaísta, celebridades e políticos são satirizados em muitos dos trabalhos, nos quais cria quimeras humanas a fim de apontar as monstruosidades da vida contemporânea. Os trabalhos de Friedman apresentam ainda influências minimalistas e conceituais.

No trabalho *Mandala* (fig. 69), o artista transforma produtos de consumo em uma imagem transcendental. Sua arte é lúdica, porém meticulosamente pensada, caracterizada por uma atenção especial ao processo e ao uso de materiais efêmeros. Friedman também exibe um interesse quase científico sobre os sistemas de representação.

Outro artista que pode ser elencado nesta temática é Patrick Hamilton, que no ano de 2011 esteve na mostra *Álbum: coletiva de fotografia contemporânea*⁹⁹, promovida pela Galeria Baró, em São Paulo.

O artista belga radicado no Chile cria trabalhos multimídias em que se esconde uma análise da estética da sedução usada nos contextos de consumo. Assim, ele apropria-se de formas advindas do design, da publicidade, da indústria do entretenimento e da moda, que seriam, para ele, um inventário da época pós-moderna. A contraposição de opostos articula este discurso e mostra as incoerências da globalização. (fig. 70)



Figura 70: Patrick Hamilton
Carretilla, 2004-2006
carrinho de mão e backlight, 55 x 125 x 66 cm
Galeria Baró (São Paulo) e Galeria González y
González (Santiago)

Ele se interessa em analisar as relações difusas que ocorrem entre publicidade, trabalho, violência, lazer, e poder. E falo-nos ainda de uma “cosmetização cultural” que tem ocorrido nas sociedades de consumo.¹⁰⁰

Dessa maneira, o “artista atua como um cirurgião que encontra imagens no corpus cultural, disseca-os e cola-os juntos para formar uma imagem ou emblema central”¹⁰¹. Suas produções utilizam-se de suportes pouco convencionais - serras, facas, espátulas -, que geram metáforas e suscitam reflexões acerca de conflitos sociais, militares e estereótipos culturais.

3.1.4. Corpo e identidade

As características da colagem - fragmentação, multiplicidade, contradição e ruptura - possuem analogia com a busca pela definição de identidade na sociedade contemporânea. Ao

⁹⁹ Informações disponíveis em: <http://barogaleria.com/artista/patrick-hamilton/>

¹⁰⁰ Informações disponíveis em: http://www.dublincontemporary.com/exhibition/artist/patrick_hamilton

¹⁰¹ Informações extraídas do artigo *Patrick Hamilton: Art and Visual Culture*, de Victor Zamudio Taylor. Disponível em: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=16674

sobrepor ou combinar imagens, são formados tanto limites quanto pontos de encontro e, dessa maneira, os artistas tentam criar uma identidade pela interrelação, pela diferenciação ou pela similitude.

O aumento do espaço dado ao corpo como temática e/ou suporte da arte, está diretamente relacionada a importância que a aparência física adquiriu em nossa sociedade. Esse corpo passa a definir a identidade, conforme aponta Denise Bernuzzi Sant'anna:

Se, durante séculos, a humanidade destinou à alma o lugar da identidade humana, na ordem tecnocientífica é o corpo que exercerá esta função. Por conseguinte, conhecê-lo completamente, salvá-lo diariamente, controlá-lo continuamente são deveres e direitos atribuídos com insistência a todos os que aspiram ao sucesso, a dignidade e a felicidade.

Contudo, se existe uma incitação em transformar o corpo num lugar tão ruidoso, importante e sensível como outrora havia sido a alma, é preciso lembrar que esta nova ordem se insere numa economia de mercado globalizada, na qual tudo tende a ser visto e tratado como mercadoria de rápida liquidez. Assim, esse corpo-alma não poderia escapar ao circuito do marketing e transforma-se num material totalmente disponível às metamorfoses sonhadas por cada um (SANT'ANNA, 2002, p. 103).

Os artistas desta seleção procuram pela identidade na representação visual. Assim, são criados corpos com significações individuais, culturais, sexuais e sociais, que nos levam a refletir sobre o conceito de identidade múltiplo e sempre em transformação. A autora em questão coloca-nos que o fato de que o corpo poder ser transformado é justamente uma das características do mundo pós-moderno:

Nesta nova ordem aprofunda-se uma tendência existente na ordem político-jurídica que é a de transformar todas as partes do corpo em imagens de marca e num marketing privilegiado do eu. Por conseguinte, o desejo de investir nas imagens corporais torna-se proporcional à vontade de criar para si um corpo inteiramente pronto para ser filmado, fotografado, em suma, visto e admirado (SANT'ANNA, 2002, p. 106).

Muitas vezes os artistas selecionados utilizam suas próprias fotografias como forma de ver-se como o outro. Outras vezes, faz-se a junção do elemento humano com objetos tecnológicos, referindo-se às alterações corporais cada vez mais comuns num mundo em que a aparência tomou o lugar da essência.

Em meio ao excesso de informação visual, tais artistas criam diferentes cenários e narrativas. Os artistas escolhidos para representar este tema são: Hew Locke, Evren Tekinoktay e Nicola Constantino.

O primeiro deles, Hew Locke, cria instalações feitas de colagem nas quais utiliza-se de elementos tão distintos quanto os provenientes do barroco, da cultura hindu ou islâmica e da arquitetura colonial. Esta foi a fórmula encontrada por ele para alocar características marginais à cultura britânica, na qual está inserido¹⁰². Por meio da mistura de materiais, Locke explora a

¹⁰² Hew Locke nasceu em Edimburgo, na Escócia, cresceu em Georgetown, Guiana Inglesa, e vive atualmente em Londres

tensão entre sua sociedade natal e a relação desta com suas antigas colônias.

Na imagem *Serpent of the Nile (Sejant)* [Serpente do Nilo (Sejant)] (fig. 71), o artista parte da representação de um brasão real e a refaz, trajando ele próprio um grande vestido enfeitado com flores de plástico, bonecas e tigres em miniatura.



Figura 71: Hew Locke
Serpent of the Nile (Sejant), 2007
 Da série *How Do You Want Me?*
 c-print sobre alumínio, 228,50 x 178,50 cm
 Government Art Collection, Londres

Locke combina um exame da identidade nacional à fantasia pessoal e ao estereótipo sócio-político. O título da série *How do you want me?* [Como você me quer?] sugere que ele pode representar um personagem de acordo com os desejos do público. A dualidade de seus personagens é parte integrante do trabalho, ou seja, enquanto ele desempenha um papel, ele também paródia a si mesmo.¹⁰³

Esse fantasiar-se pode ser pensado como uma forma de fugir deste corpo que virou essência na sociedade contemporânea, criando uma nova maneira de dissimular ou omitir:

Na nossa cultura somática, a aparência virou essência, os “condenados da aparência” são privados da capacidade de fingir, de dissimular, de esconder os sentimentos, as intenções, os segredos, uma capacidade presente na cultura da intimidade que se tornou obsoleta. Hoje, sou o que aparento e estou, portanto, exposto ao olhar do outro, sem lugar para me esconder, me refugiar, estou totalmente à mercê do outro, já que o que existe (o corpo que também é o self) está a mostra, sou vulnerável ao olhar do outro, mas ao mesmo tempo preciso de seu olhar, para ser percebido, senão não existo (ORTEGA, 2002, p. 198).

Evren Tekinoktay (fig. 72), em seu trabalho, vê na imagem do corpo a possibilidade de discutir a identidade feminina no mundo contemporâneo. A artista coleciona imagens populares da mídia e de álbuns fotográficos de sua própria família. Dessa maneira, e ela ressignifica as imagens e apresenta-as em uma iconografia sobre a adolescência na década de 1970 e 80.

¹⁰³ Informações disponíveis em: <http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=34330>



Figura 72: Evren Tekinoktay
Black egg, 2009
 colagem com técnica mista em compensado, 52 x 160 cm
 The approach Gallery, Londres

Ao invés de oferecer a crítica feminista do sexismo presente na mídia, Tekinoktay traça uma mudança histórica na identidade feminina desde aquelas décadas até a atualidade, sem julgar seus protagonistas, ou seu resultado. Parte de sua análise relaciona-se com a criação da pílula anticoncepcional na década de 1960 e as diferenças nos comportamentos das mulheres que vieram de uma época em que este método contraceptivo não existia e aquelas que aderiram naturalmente a ele.¹⁰⁴

Tekinoktay sobrepõe às camadas de imagens, desenhos e pinturas produzidos por ela, mesclando história da arte e cultura pop. Há ainda uma alusão a narrativas tradicionais, como os contos de fadas. Algumas das imagens utilizadas são extraídas de um projeto paralelo da artista, isto é, da divulgação de sua loja Lingerie Tekinoktay em Copenhague.

Assim, como Hew Locke, Tekinoktay aborda em suas colagens a questão da convivência na diversidade cultural, isto porque, apesar de nascida na Dinamarca, sua origem familiar é turca. Assim, ela joga com uma história secreta da feminilidade, articula as ambiguidades em torno de dois ideais da sexualidade feminina: um vinculado à maternidade, um à liberdade sexual.

Levando adiante a discussão do corpo como formação de identidade pela alteridade, acrescenta-se aqui o trabalho de Nicola Constantino (fig. 73), artista argentina presente na exposição *Álbum: coletiva de fotografia contemporânea* anteriormente mencionada.



Figura 73: Nicola Constantino
Winged Nicola
 fotografia, 173 x 126 cm
 Galeria Baró, São Paulo

¹⁰⁴ Informações disponíveis em: http://artnews.org/theapproach/?exi=701&The_Approach&Evren_Tekinoktay

Constantino reflete sobre o autoconhecimento, colocando-se como o outro, por meio da cópia de si mesma, contextualizada em situações mais dramáticas e violentas do que o real, como por exemplo, na representação de sua própria morte.¹⁰⁵

A maternidade, a solidão, a vida madura e artificial, a perfeição e a deformação, fazem parte do repertório abordado. Além das fotografias, ela cria instalações em que fetos de animais ou objetos são elaborados com um material similar ao da pele humana - máxima representação do corpo -, criam mistos de repulsão e beleza.

A questão do outro atingiu o ápice em sua obra com a criação de um duplo - *Mi Doble*, 2010 – exposição na qual apresentava um boneco de si mesma. Este clone foi utilizado na criação de um vídeo intitulado *Trailer*¹⁰⁶. Uma das curiosidades foi o fato de que o processo de criação e destruição do duplo aconteceu durante a gravidez da artista. Um dos objetivos era enxergar-se grávida sob um ponto de vista “externo”.¹⁰⁷

Segundo a jornalista Ana Martínez Quijano, a violência que permeia a história da Argentina parece ressurgir na obra da artista Nicola Costantino. A carne, um produto simbólico e gerador de riqueza daquele país é o motivo central na obra da artista. Seja como alimento ou como arma de sedução, o cabelo humano, a pele e carne de animais são temas que se escondem por trás de uma linguagem polida.¹⁰⁸

Na violência, ela revela sacrifícios de potros, cordeiros e porcos. Os conjuntos de escultura, réplicas exatas do tamanho real de animais mortos, tornam-se uma metáfora para vítimas humanas. A autora afirma ainda que Constantino, com precisão cirúrgica, mostra a rotina de se livrar do que uma sociedade de consumo produz de tão intolerável. Nos objetos e instalações, a atração derivada da elaboração sofisticada coincide com a repulsa que o material utilizado pela artista desperta.

3.1.5. Meio-ambiente e geografia

Os artistas que trabalham esta temática fazem-na por meio da criação de mapas, objetos e paisagens imaginárias a fim de discutir a cartografia, a arquitetura e o processo de organização urbana no mundo em que vivemos.

Também entra em pauta a relação espacial entre objetos e seres no processo de construção das colagens. Assim, são criados novos modos de se ver, e descobertas novas realidades na medida em que as paisagens são delineadas pela composição imagética.

Alguns artistas fazem críticas ainda ao excesso de lixo gerado e suas consequências ambientais. Interessa aqui os trabalhos de Henna Nadeem e do coletivo artístico CutUp, que fazem intervenções urbanas com o uso da colagem.

¹⁰⁵ Informações disponíveis em: <http://barogaleria.com/exposicao/nicola-costantino-mi-doble-3/>

¹⁰⁶ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=R9NZqiCzlbI>

¹⁰⁷ Informações disponíveis em: <http://polarlog.wordpress.com/tag/nicola-costantino/>

¹⁰⁸ Informações extraídas do artigo *Nicola Costantino: The Seduction of Violence*, de Ana Martínez Quijano. Disponível em: http://www.arteldia.com/International/Contents/Artists/Nicola_Costantino

Henna Naddem transforma imagens de paisagens em colagens. Inicialmente, a artista recortava e colava as imagens manualmente, no entanto, com a tecnologia digital, tem aumentado substancialmente as possibilidades de trabalho.

Assim, Naddem combina imagens encontradas de paisagens naturais da África, América e Austrália com uma camada de estampas decorativas oriundas das culturas islâmica, japonesa e moura. O comum em seus projetos é a fusão de fatos verídicos com a ficção, como se o real e o imaginário se fundissem na colagem, no momento em que os limites das linhas de corte tornam-se pouco definidos.

Para a série *A Picture Book of Britain* [O livro de fotografias da Bretanha] (fig. 74), a artista foi convidada pela Photoworks a criar um novo trabalho utilizando fotografias provenientes de uma série de livros populares publicados entre 1937 e 1975 pela *Country Life Magazine*. Estes livros eram celebrações românticas da terra britânica como uma imagem estável e atemporal, ignorando o período de mudança social imensa pelo qual passava o Reino Unido às vésperas da II Guerra Mundial.

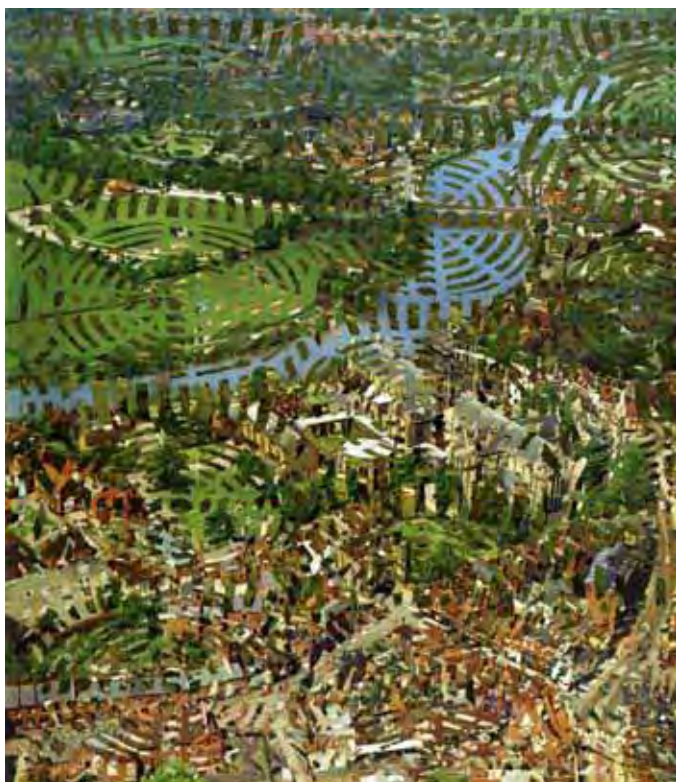


Figura 74: Henna Nadeem,
Da série *A Picture Book of Britain*, 2006
colagem digital, 56x50 cm
comissionado por Photoworks

Nadeem escolheu imagens que evocassem fortes tradições ocidentais pictóricas. Tradições estas que tem, ao longo dos séculos, sugerido uma coerência do mundo, enfatizando o poder da natureza como um espaço ideal para além dos acontecimentos da história da humanidade e da civilização.¹⁰⁹

Em um processo que enfraquece a solidez destas imagens e ideias, Nadeem utilizou estampas originárias de uma variedade de fontes não-ocidentais, criando colagens em que as imagens são entrelaçadas, evidenciando como duas tradições visuais colidem e disputam importância.

¹⁰⁹ Informações disponíveis em: <http://www.photoworks.org.uk/programme/projects/picture-book-of-britain>

A artista reivindica, assim, um espaço para uma geração de imigrantes não-ocidentais habitantes da Inglaterra, para que, sobretudo, as crianças encontrem sua voz. É esta mistura de inocência infantil e subversão que dá a obra da artista uma tensão e criticidade.

Com um fundo também político, apresenta-se o trabalho do coletivo CutUp, dessa vez reivindicando o uso do espaço público e criticando a poluição visual causada pela publicidade nas áreas urbanas. O grupo é formado por artistas anônimos moradores do leste de Londres que retiram cartazes e placares das ruas e os levam para casa, recortam, reorganizam a imagem em colagens e os colocam de volta no local de origem.

O coletivo tem, assim, o desejo de reordenar a paisagem urbana através da intervenção, a fim de redesenhar ações estéticas e revolucionárias que minem ou iludam o controle social.¹¹⁰ O trabalho de CutUp (fig. 75) lembra ainda algumas das fotomontagens criadas por David Hockney, em que são criados mosaicos de paisagens, evocando a possibilidade de diferentes pontos de vista a respeito de uma mesma imagem.



Figura 75: CutUp
Sem título, 2006
poster publicitário reordenado sobre caixa de luz em parada de ônibus, 185 x 127 x 9 cm

Além das colagens bidimensionais, o grupo de artistas cria instalações utilizando o mobiliário urbano, nas quais se concentram o potencial criativo da rua como um local de onde se podem extrair os materiais para arte, bem como local para sua circulação por meio da prática intervencionista. Para exposições em galerias, os trabalhos são temporariamente retirados das ruas, para as quais voltam posteriormente.

Quanto a uma crítica incisiva à questão ambiental e ao excesso de lixo produzido em nossa sociedade, pode ser citado o trabalho de Tim Noble e Sue Webster. O casal inglês cria imagens utilizando lixo e luzes. As imagens são enxergadas somente em silhuetas, quando a luz é projetada sobre os objetos, que, num primeiro olhar, parecem amontoados ao acaso.

¹¹⁰ Informações disponíveis em: <http://www.seventeengallery.com/index.php?p=3&id=12>

Jake Chapman faz uma analogia do trabalho da dupla com o mito da caverna de Platão em que reflete sobre a essência e a aparência. Para ele, a metáfora de Platão teve grande efeito sobre a psique coletiva artística, causando sombras e luzes de todos os tipos e em toda parte. No entanto, a contribuição de Noble e Webster estaria na dúvida lançada sobre a relação essência-aparência platônica, ao colocar a arte como apenas mais uma das formas de ilusão e não uma possibilidade de detecção, ainda que mínima, de uma verdade metafísica, que nos salvaria dos grilhões da matéria.¹¹¹



Figura 76: Tim Noble e Sue Webster
Dirty white trash (with gulls), 1998
6 meses de lixo dos artistas, 2 gaivotas taxidermadas e projetor de luz, dimensões variáveis

No ano 2000, o casal participou da exposição *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, promovida pela Royal Academy. E, de acordo com a jornalista Laura Cumming¹¹², a obra de Noble e Webster teria tudo para ser a preferida do público, não apenas por ser bonita ou por revelar uma arte *low-tech*, e sim porque a silhueta permite que sua mente vague como num pôr-do-sol no fim do mundo (fig. 76).

Podem-se encontrar as referências do trabalho de Noble e Webster nas *combine paintings* de Robert Rauschenberg e, se retrocedermos ainda mais, nas assemblagens de Kurt Schwitters. Assim, os artistas demonstram o quanto é possível criar a partir da reutilização do que é descartado pela sociedade, sem a necessidade de financiamentos ou procedimentos caros numa época de crise econômica, ecológica e social.

3.2. ARTISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS E A COLAGEM

Para verificar a presença da colagem na arte brasileira contemporânea, além das visitas a exposições que estiveram em cartaz durante o desenvolvimento desta dissertação, foram realizadas entrevistas com oito artistas emergentes na cena nacional.

¹¹¹ Informações extraídas do artigo *Tom Noble and Sue Webster*, de Jake Chapman. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/tim_noble_and_sue_webster/

¹¹² Informações extraídas do artigo *It's just hell, darling*, de Laura Cumming. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/sep/24/1>

Estes artistas foram escolhidos porque a colagem está presente no processo artístico de todos eles, em alguns de maneira artesanal, em outros por meio do processo digital.

Assim sendo, os nomes escolhidos e que aceitaram participar desta pesquisa, por ordem cronológica, foram: Nino Cais, Marcelo Amorim, Fernanda Chieco, Rodrigo Torres, Pedro Varela, Cássio Vasconcellos, Felipe Cama e Gisela Motta (ANEXO) ¹¹³

As entrevistas foram baseadas em um roteiro previamente estabelecido que levava em conta a trajetória do artista, seus materiais de trabalho, o processo criativo desenvolvido, referências, reflexões a cerca da colagem, indicação de outros nomes relevantes para esta linguagem artística e a análise de uma obra por eles mesmos escolhida.

Além disso, foi feita uma entrevista com a jornalista cultural e curadora Juliana Monachesi, mencionada no início do capítulo, que foi responsável por duas exposições que traziam à tona uma reflexão sobre a colagem na arte contemporânea: *Afotodissolvida* (2004) e *Ctrl_C + CTRL_V: Recortar e Colar* (2007)

3.2.1 A escolha da colagem

Um dos objetivos das entrevistas realizadas para este trabalho foi verificar o interesse pela colagem na trajetória dos artistas contatados e o significado que a mesma possui para cada um deles, descobrindo como este procedimento artístico aparece em suas produções.

O primeiro entrevistado foi Nino Cais e, de acordo com ele, seu trabalho girou sempre em torno da discussão sobre a escultura e seus limites. Esta discussão esteve presente, anteriormente, em suas fotografias, instalações, vídeos e desenhos. Outra característica de seu trabalho é o olhar atento sobre o cotidiano, buscando seu aspecto afetivo e bucólico.

Dessa maneira, partindo de desenhos feitos com sobreposições de elementos - entre eles moldes e forros de bandejas que imitam tricô - Nino passou a se dedicar à colagem a partir dos anos de 2008 e 2009.

Segundo o artista, ao rever as fotos do próprio corpo junto a objetos do cotidiano, percebeu que poderia exercitar a colagem, utilizando-se, assim, de outros corpos além do seu. Então, começou a escolher imagens para suas colagens que tivessem importância também pelo comportamento representado, como uma forma de propiciar uma revisitação da infância.

Assim, com recortes de revistas de decoração e beleza dos anos 1970 e 1980, Nino Cais faz reconfigurações que criam uma singularidade a partir da estranheza da cena sobreposta. Seu interesse é criar um ruído que gere algum rompimento da realidade, criando, dessa forma, movimento e dinâmica de volume em um objeto antes estático.

Em trabalho recente (fig. 77), Nino realizou uma série de desenhos que contém colagens. O artista partiu de um molde do corpo dele e agregou a este imagens de elementos do cotidiano. De acordo com relato do próprio Nino, o trabalho sugere a recombinação entre estes elemen-

¹¹³ Ao ler as entrevistas, é possível verificar aquelas que foram feitas pessoalmente e aquelas que foram realizadas por email, seja pelo artista residir em outra cidade, seja por impossibilidade de receber-nos para uma conversa. Para aqueles que responderam ao questionário pela internet, o texto está transposto como no original. Para aqueles cuja entrevista foi realizada pessoalmente, a fala foi reescrita por nós, isto é, foi organizado em terceira pessoa, e obteve posterior leitura e aceitação dos entrevistados.



Figura 77: Nino Cais
Sem título, 2011
desenho com colagem

tos, sem hierarquia e permeada por afetividade e memória. Pode-se perceber que seu trabalho enquadra-se na classificação surrealismo e fantasia, abordada no item anterior deste capítulo.

Outro artista que trabalha a questão da memória é Marcelo Amorim. A nostalgia, neste caso, estaria numa vontade de reinventar o passado, como “uma memória que não é um instante e sim uma geleira, na qual a água degela e se reconfigura.” (AMORIM, 2011)

Marcelo Amorim entende a colagem como um processo de apropriação da imagem, dando a ela um novo contexto. Para ele, com o recurso computacional do Ctrl C + Ctrl V, a colagem tomou proporção infinita, tornando possível dispor de imagens e vídeos de domínio público na configuração de trabalhos artísticos.



Figura 78: Marcelo Amorim
Da série *Educação para o amor*, 2009
acrílica sobre tela, 70 x 100 cm

Dessa forma, ele trabalha com fotografias antigas e slides, sobretudo de sua própria família, e as recontextualiza, recriando imagens por meio da pintura em tela.

Na série *Educação para o Amor* (fig. 78), o artista realiza a pintura a partir de slides da década de 1970, que indicam comportamentos ideais para uma educação sentimental. As cores escolhidas para a tela simulam um desbotamento e sugerem a passagem de tempo e o apaga-

mento da memória.

Marcelo Amorim fez parte também, em 2011, do projeto *Exquisite Corpse*¹¹⁴. O projeto é uma iniciativa da curadora Kika Nicolela que, desde 2008, coordena a realização de vídeos colaborativos, nos quais cada participante cria um vídeo de dez segundos, em resposta aos dez segundos recebidos do participante anterior, sem ter uma noção do resultado final da peça.¹¹⁵

O trabalho final é uma colagem nas quais estão presentes trabalhos originais em filme, animação, reapropriações, sobreposições, etc.

Outro artista que utiliza imagens que remetem à infância em seus trabalhos é Rodrigo Torres, dessa vez, aludindo à cultura pop e à sociedade de consumo.

Partindo de intervenções pictóricas na fotografia, Torres interessou-se pelas possibilidades trazidas pela colagem e, num segundo momento, surgiu a ideia dos relevos fotográficos. “Acho que o encanto da colagem está no corte, ao mesmo tempo que é feito o desenho, o material é “esculpido”” (TORRES, 2011).

Sua reflexão é semelhante a de Nino Cais quanto a evocação de uma terceira dimensão em um material bidimensional com a utilização do procedimento de colagem.

Este artista procura, então, por materiais que contenham informações visuais anteriores - como fotografias, revistas, cédulas monetárias, tecidos estampados - e acrescenta mais uma etapa na existência do material escolhido, por meio de intervenções discretas, que possam se mesclar com o material.

Na série *Uns trocados* (fig. 79), Rodrigo Torres faz colagens utilizando notas de diversas origens e épocas. Ele ressalta a ironia que busca na série e a dificuldade em encontrar um meio



Figura 79: Rodrigo Torres
Da série *Uns Trocados*, 2010
corte e colagem de cédulas
monetárias, dimensões variadas
Coleção particular

¹¹⁴ O nome do projeto faz referência a técnica surrealista que explora a mística do acidente numa espécie de colagem coletiva de palavras ou imagens chamada *cadavre exquis* (*exquisite corpse*).

¹¹⁵ Na edição de 2011, estiveram presentes os seguintes artistas: Alvaro Campo (Suíça), Fernando Velazquez (Brasil), Jorge Castro (Argentina), Jan Hakon Erichsen (Noruega), Stina Pehrsson (Suécia), Alysse Stepanian (EUA), Simone Stoll (Alemanha), Jorge Lozano (Canadá), Marcelo Amorim (Brasil), Kai Lossgot (África do Sul), John Criscitello (EUA), Alexandra Gelis (Colômbia/Canadá), Per Eriksson (Suécia), Sohrab M. Kashani (Irã), Pila Rusjan (Eslovênia), Alicia Felberbaum (Grã-Bretanha), Ronee Hui (Grã-Bretanha), Nung-Hsin Hu (Taiwan), Ulf Kristiansen (Noruega), Brad Wise (EUA), Nika Oblak & Primoz Novak (Eslovênia), Dellani Lima (Brasil), Jan Kather (EUA), Evelin Stermitz (Austria), Anders Weberg (Suécia), Gérard Chauvin (França), Deirdre Logue (Canadá), Wai Kit Lam (China), Nia Pushkarova (Bulgária), Gabriel Soucheyre (França), Sojin Chun (Coreia do Sul/Canadá), Josh e Zachary Sandler (EUA), Niclas Hallberg (Suécia), Anthony Siarkiewicz (EUA), Kim Dotty Hachmann (Alemanha), Giada Guiringuelli (Suíça), Lucas Bambozzi (Brasil) e Mads Ljungdahl (Dinamarca).

Informações disponíveis em: <http://materias.atelie397.com/artigo/sessao-corredor-exquisite-corpse-video-project/>

termo entre o engraçado e o exagero.

As peças são montadas de forma artesanal e meticulosa. Em alguns trabalhos da série, o artista compõe cenários coloridos apenas com elementos extraídos destas cédulas, ressaltando o caráter estético do dinheiro. São cidades, retratos e naturezas mortas feitas com dinheiro, que lembram os pop-ups de livros infantis.

A artista Fernanda Chieco, por sua vez, começou seu trabalho artístico com a investigação da forma e função dos objetos. Mais tarde, passou a criar objetos que serviam como uma junção da realidade e da relação fantástica que pode ser desenvolvida a partir da forma de cada um deles. São dessa época: quebra-cabeça formado por peças pretas, uma forca feita de cabelo e um ralo também construído com cabelos.

Depois, ela percebeu que algumas das ideias eram impossíveis de ser colocadas em prática na construção de objetos, por motivos como a gravidade, a resistência dos materiais e outras propriedades concretas.

Uma das formas que superar estas dificuldades foi a utilização do desenho como fim e não apenas como etapa de construção dos projetos. Passou, então, a utilizar a ligação entre corpos e objetos, investigando funções e posições possíveis de serem imaginadas, tendo o corpo como suporte para os objetos encontrados e desenhados.

Para ela, a composição dos desenhos ocorria em uma espécie de colagem, com a transposição de diversos elementos de origens distintas para um mesmo suporte. Utilizando papel, grafite e lápis de cor, os desenhos são extraídos de fotografias, ilustrações antigas ou observação de objetos. Em alguns casos, os desenhos finais foram scaneados e impressos em outros materiais, como por exemplo, em vinil.

Na série *Elucubrações de uma alma penada (Sou vigiado, logo existo)* de 2010, cada um dos desenhos tem o título do lugar em que foi feita uma fotografia para, em seguida, realizar o desenho sobre a mesma. A artista imaginou uma cena que poderia ocorrer diante de uma câmera de vigilância em um tempo futuro, no qual as pessoas tentariam chamar atenção das câmeras com as mais inusitadas situações. Seria esse um tempo em que as pessoas deixariam de



Figura 80: Fernanda Chieco
Edifício São Roberto, 2010
Da série *Elucubrações de uma alma penada (Sou vigiado, logo existo)*
desenho

se incomodar com a vigilância e passariam a quer exibir-se para ela.

Na figura 80, a cena ocorre dentro de um elevador onde há três personagens (todos nus, como nos outros trabalhos da série), um papagaio e uma frigideira com um pastel sendo preparado. Com o humor que aparece na maioria de seus trabalhos, Chieco evidencia nesta série o controle a que somos submetidos em uma sociedade de vigilância, em que nada passa despercebido. O tema é bastante pertinente à pós-modernidade, conforme exemplifica Michel Hardt:

A passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle se caracteriza, inicialmente, pelo desmoronamento dos muros que definiam as instituições. Haverá, portanto, cada vez menos distinções entre o dentro e o fora. Trate-se, efetivamente, de um elemento de mudança geral na maneira pela qual o poder marca o espaço, na passagem da modernidade à pós-modernidade (HARDT, 2000, p. 358).

Outros artistas que abordam a questão do corpo e da identidade em alguns de seus trabalhos são os da dupla Gisela Motta e Leandro Lima. Na série *Dê forma*, os artistas criaram imagens de filhos adolescentes a partir de fotografias de casais aleatórios (fig. 81). Os retratos ficcionais

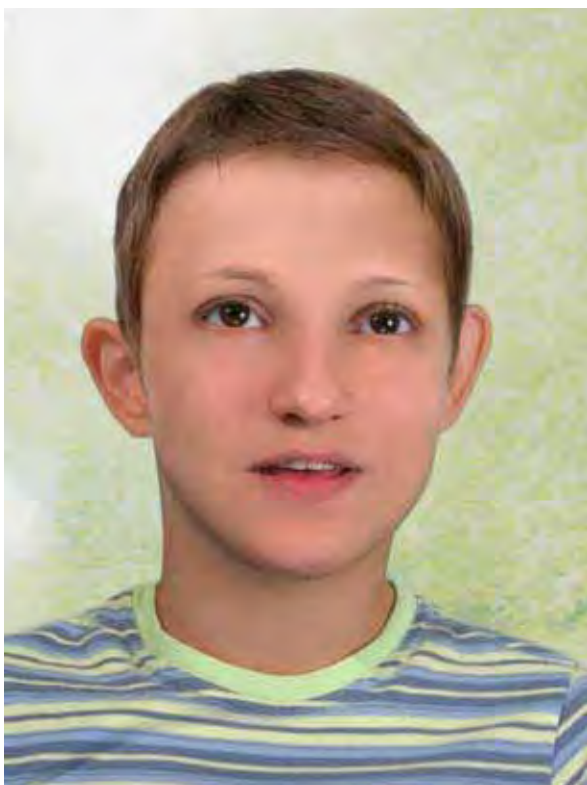


Figura 81: Gisela Motta e Leandro Lima
Da série *De fôrma*, 2005
fotomontagem

foram produzidos digitalmente pela junção de características dos possíveis progenitores.

Tais trabalhos estiveram presentes, em 2011, na exposição *Geração 00: a nova fotografia brasileira*, mostra fotográfica que fez um mapeamento da fotografia contemporânea nacional tanto nas artes visuais quanto no documentarismo durante a primeira década do século XXI. A existência de diversas fotomontagens nesta mostra evidencia a presença da colagem digital na

arte contemporânea.¹¹⁶

Motta e Lima utilizam também o vídeo como suporte de seus trabalhos. Segundo Gisela Motta, “desde os primeiros trabalhos, ainda na faculdade, a ideia de colagem já estava presente. Eram vídeos captados em diferentes momentos, com um áudio pertencente a outro ambiente aplicado posteriormente, que se tornavam uma peça única” (MOTTA, 2011). Ou seja, para ela a colagem está relacionada à recontextualização.

Outro tema abordado nos trabalhos da dupla é a paisagem. Na vídeo-instalação *Passei-o*, de 2005, eles apresentam uma paisagem em que vemos um trilho de trem. Tudo está parado até o momento em que começamos a ouvir os ruídos característicos da aproximação da locomotiva. No entanto, no lugar do trem surge uma sucessão de imagens, que atravessam a tela e seguem adiante. Após essa enxurrada de cenas, tudo volta à mesma calmaria de antes, até que o próximo ruído de trem comece novamente a soar.

O trabalho dialoga não só com a história das imagens, da pintura ao cinema, mas também com o tema da memória, numa colagem narrativa.

As imagens nos são apresentadas como um(a) vídeo-pintura, na qual a pele dos vagões serve como tela de projeção das imagens do percurso daquele mesmo trem. Paisagens surgem e são rapidamente fundidas a imagens de outros trajetos. O ritmo é intenso e dura breves instantes, desaparecendo quando a composição mergulha no extracampo (AGUIAR JR, 2007).

Outro artista que trabalha com imagens da história da arte é Felipe Cama. Ele soma a estas imagens fotografias apropriadas de diversos sites da internet, mantendo o conceito de colagem como reapropriação.

Na série *After Post* (fig. 82), exibida durante a exposição *Geração 00: a nova fotografia Brasileira*, o artista sobrepôs imagens de paisagens pintadas por Frans Post no século XVII e fotografias atuais das mesmas paisagens feitas por turistas desconhecidos e encontradas em sites



Figura 82: Felipe Cama
Recife (After Post), 2010
Da série *After Post*
fotografia, impressão lenticular, 62 x 100 cm

de compartilhamento de fotos.

A partir dessa mesma natureza digital, cada dupla de imagens sofre a intervenção do artista, que visa chamar a atenção para a característica de serem informação decodificada. Uma vez que as imagens encontradas por Felipe Cama já têm a resolução comprometida para adaptar-se ao fluxo das vias de trânsito

¹¹⁶ Informações sobre a exposição em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=7052>

informacional, a adulteração assume esta característica, e a amplifica. O artista manipula a imagem de modo a fazer referência aos pixels, e a malha ortogonal sobreposta acentua o efeito simulado do que de pronto reconhecemos como o aspecto das imagens sintetizadas. Dessa forma pôde fazer a aproximação pictórica entre as pinturas de Post e os registros fotográficos atuais (BARRETO, 2010).¹¹⁷

O objetivo era fazer uma comparação direta entre as duas imagens e para isso, ele utiliza a impressão lenticular, técnica que permite ao observador ver duas imagens diferentes na mesma superfície, de acordo com a alteração do ponto de vista.

Assim, a sobreposição de imagens remete às transformações reais ocorridas nestas paisagens que deixaram de ser rurais e foram tomadas por construções urbanas, ao mesmo tempo em que aponta para a permanência de certas características.

Outros dois artistas entrevistados que tratam da questão da paisagem e da geografia em seus trabalhos com colagem são Cássio Vasconcelos e Pedro Varela.

O primeiro deles compõe imagens com fotografias feitas pelo próprio. O primeiro trabalho com colagem propriamente dita foi realizado em 1993, sob o título *Paisagens Marinhas*. Para a realização desta série, o artista criou negativos com recortes de peixes e outros elementos aquáticos, colando-os em um mesmo suporte por meio da utilização de fita adesiva. No trabalho final, as imagens utilizadas, originárias de aquários de pequeno porte, parecem ter uma escala muito maior, e a fita adesiva cria uma textura semelhante ao fundo do mar.

O artista lembra- que em 2002 realizou o trabalho *Uma vista*, instalação na qual uma fotografia da estação Brás, da Zona Leste de São Paulo, foi dividida em 67 fragmentos dispostos em cinco planos, com iluminação individual.

As imagens penduradas na sala escura assemelhavam-se a uma exposição em que cada fotografia poderia ser vista isoladamente. Entretanto, para que a composição final fosse assimilada, além do empenho exigido do expectador, deslocando-se pela sala à procura do ângulo ideal, as imagens precisaram ter tamanhos e escalas distintas, tudo detalhadamente calculado.

Além disso, para que cada fragmento tivesse uma resolução que permitisse sua visualização de perto, sem borrões, foi utilizado um negativo da mesma qualidade das fotografias feitas para estudos da NASA.

Assim, por meio da desconstrução da imagem, percebemos o quanto nosso olhar é fragmentado, superficial e limitado, ainda mais diante da imensidão de uma metrópole, na qual obstáculos ao horizonte surgem a todo momento.

Desde 2003, o artista trocou a fotografia analógica pela digital, de forma a tender novas necessidades técnicas. A série *Múltiplos* faz parte desta nova etapa de trabalho. Nela, o artista cria coleções de objetos reais que se organizam em cenários fantásticos. São centenas de pessoas aglomeradas, uma praia composta por milhares de guarda-sóis, um estacionamento quase

¹¹⁷ BARRETO, Silvia. Texto publicado originalmente na exposição “After Post”, na Galeria Baoba, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, em Novembro de 2010. Disponível em: <http://felipecama.com/site/portugues/textos-portugues/after-post-por-silvia-barreto/>

infinito composto de diversas imagens de carros meticulosamente recortados.

Na figura 83, vê-se a composição que registra imagens de uma mesma paisagem durante dois anos seguidos, em diversas condições climáticas. Em diferentes horários do dia, Vascon-

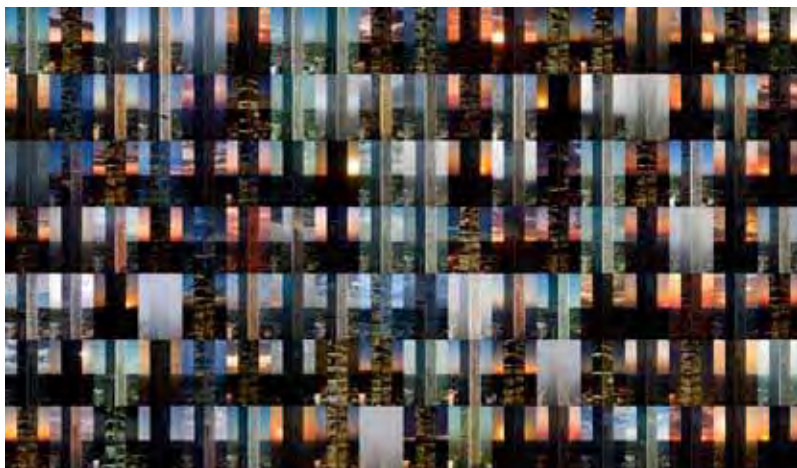


Figura 83: Cássio Vasconcellos
Da série *Múltiplos*, 2008-2011
fotomontagem digital

cellos fotografou a mesma vista. A ideia era perceber a mudança da luminosidade e coloração que envolvia a cidade ao seu redor. Após esta documentação, ele escolheu 126 imagens a fim de compor uma colagem que representasse este local específico de São Paulo.

Pedro Varela, por sua vez, trabalha a paisagem misturando-a a fantasia e abstração. Em entrevista, ele afirmou-nos que a colagem fazia parte de seu processo criativo, ainda quando trabalha com desenho e pintura:

Durante a minha formação na Escola de Belas Artes do Rio, eu procurava ocupar as folhas de papel e as telas com todo tipo de informação que pudesse colocar, os trabalhos foram assumindo um aspecto de colagem, mesmo sendo desenvolvidos apenas com aquarela e tinta acrílica, pois eu juntava diferentes imagens e referências no mesmo suporte. Esta ideia de fazer uma “colagem” de imagens, símbolos, referências, manchas, formas e etc, passou a ser um fio condutor que me levou a mergulhar na questão da paisagem e também na colagem como meio posteriormente. Para mim este emaranhado de referências e imagens já se configurava como uma paisagem, ou *hiper-paisagem* como eu falava na época (VARELA, 2011).

Dessa forma, a colagem surgiu, para ele, como uma possibilidade de justapor mundos. O artista acha que esta “colagem de mundos” acontece nestes trabalhos em várias camadas. Ele apropria-se do vazio do oriente e da horizontalidade da paisagem ocidental, de arquiteturas de tempos e lugares diferentes, e mistura com outras arquiteturas imaginadas, desenhando-as na mesma cidade.

(...) como no trabalho *Rioniterói*, no qual criei um desenho de uma cidade misturando Rio de Janeiro e Niterói nos vidros da janela de uma barca fazendo a linha entre as duas cidades. Esta colagem de significados é para mim tão “colagem” quanto qualquer procedimento de corta e cola (VARELA, 2011).

Quanto a colagens propriamente ditas, feitas em vinil adesivo, o que lhe interessa mais é o caráter banal do objeto, a rapidez que ele proporciona e a possibilidade de trabalhar apenas com campos de cor ocupando o espaço e permitindo um diálogo direto com a arquitetura. Segundo Varela, este material impõe uma simplificação ao desenho e facilita o improviso na ocupação do espaço. É como se o desenho das ruas, casas, edifícios e relevos fossem outros a cada olhada.

Na figura 84, temos a imagem de uma instalação feita para a exposição *Gigante por su propia naturaleza*¹¹⁸, em Valência. A colagem ocupava parte da parede e do piso da exposição. Este trabalho surgiu por meio das relações que o artista buscou criar entre cores, materiais, espaço, outros trabalhos da exposição e a paisagem exterior. Ele queria também criar um “caminho”

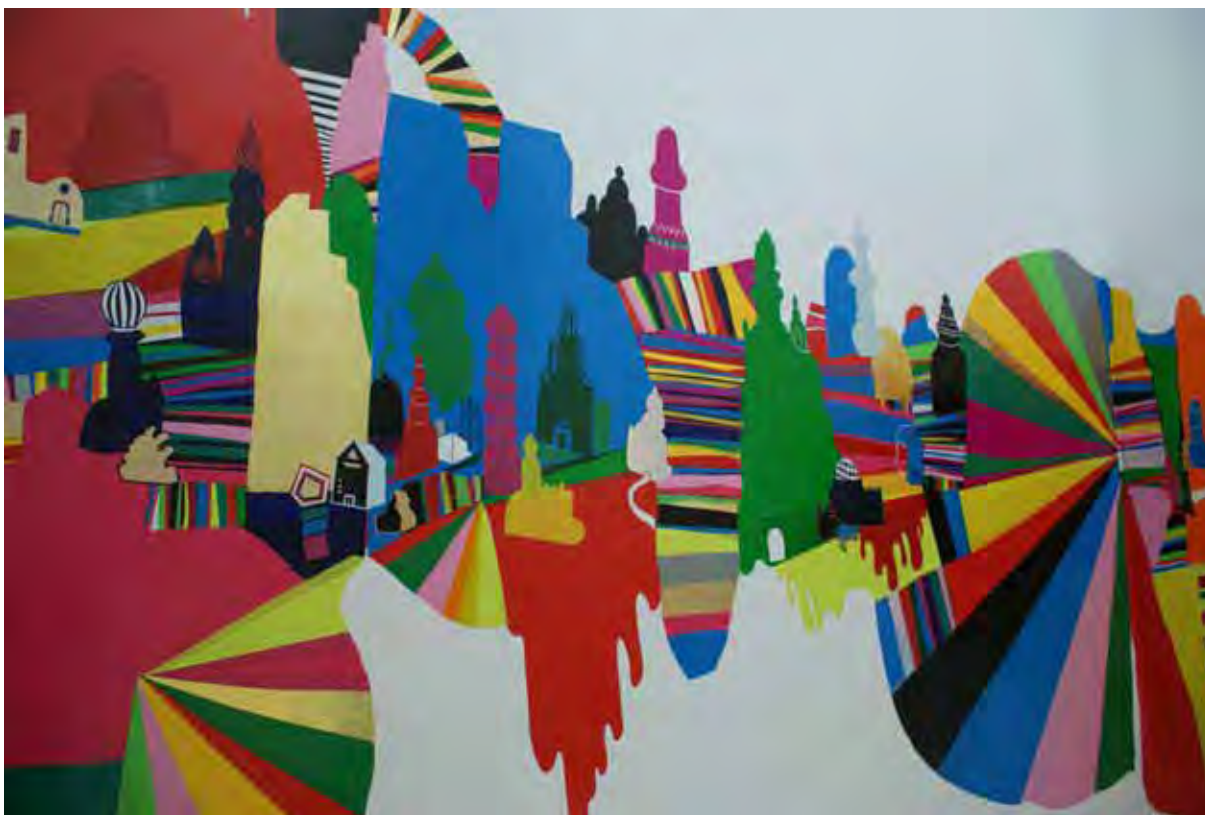


Figura 84: Pedro Varela
Sem título, 2011
 instalação com colagem em vinil adesivo, dimensões variáveis
 vista da instalação na exposição *Gigante por su propia naturaleza*
 IVAM, Valência

para o espectador, que se “embaralha” bem no meio da escada. Este nó, onde a colagem está concentrada, forma a imagem de uma cidade, ou apenas sugere o contorno de uns prédios perdidos no emaranhado de cores (VARELA, 2011).

Para a curadora Juliana Monachesi, o interesse pela colagem surgiu quando foi convidada a participar do programa Rumos do Itaú Cultural como curadora adjunta regional, em 2001. Foi quando conheceu o artista plástico Odiros Mlášho (fig. 85). Até então, ela via a co-

¹¹⁸ Informações disponíveis em: <http://www.ivam.es/exposiciones/2858-gigante-por-la-propia-naturaleza>



Figura 85: Odires Malásho
Diana, 2002
 Da série *Serpentina*
 recorte em ampliação fotográfica digital, 70 x 58 cm
 Galeria Vermelho, São Paulo

lagem como uma forma de expressão artística presente nas vanguardas europeias do início do século XX, sempre como arte secundária. Com o trabalho de Odires Malásho, ela percebeu que a colagem poderia ser a expressão principal na obra de um artista.

Este artista trabalha com imagens extraídas de livros, enciclopédias, manuais e revistas antigas, transformando-as em colagens, esculturas e outros procedimentos artísticos nomeados por ele como descolagem, escafrificação, camuflagem, serpentina, etc.

Ele realiza delicadas cirurgias no papel, rompendo as camadas embalsamadas do conhecimento sistematizado, da catalogação didática, da informação envelhecida, intervindo na hierarquia do código e provocando sua resignificação (RODRIGUES, 2007).

A partir daí, Juliana Monachesi passou a pesquisar a colagem, chegando ao conceito de ecologia cultural, que incluiria a reordenação de elementos a partir dos fragmentos do mundo, sejam eles visuais, sonoros ou textuais.

Um artista que trabalharia de acordo com este conceito, segundo ela, é Caio Reiszewitz, que em suas últimas produções apresentou colagens de suas próprias fotografias, ao invés de novas imagens fotográficas, como fazia de costume. Esta seria uma maneira de refletir sobre o excesso de imagens disponíveis no mundo contemporâneo e a possibilidade de reaproveitá-las, numa reciclagem cultural.

Desde então, a jornalista organizou duas exposições *Afotodissolvida*¹¹⁹ (2004) e *Ctrl_C + Ctrl_V: Recortar e Colar*¹²⁰ (2007). Nelas, abordou os procedimentos de colagem na arte contemporânea.

Ambas as exposições aconteceram no Sesc Pompeia, em São Paulo. Na primeira delas, a investigação girou em torno da fotografia e o impacto que o digital teve sobre a mesma. Na segunda exposição, que a princípio seria a continuação da primeira, o tema foi expandido para outros suportes artísticos.

Isso porque, ao visitar por diversos ateliês de artistas brasileiros para verificar o que

¹¹⁹ Informações disponíveis em: <http://www.secscsp.org.br/secc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=3030>

¹²⁰ Informações disponíveis em: <http://www.imageria.com.br/?p=67>

estava sendo acontecendo na produção artística atual, Juliana Monachesi percebeu que a apropriação era recorrente nos trabalhos, tornando-se uma das questões centrais da arte do novo milênio.

Para Juliana Monachesi, essa apropriação poderia ser entendida como uma colagem ampla. Tratava-se de um deslocamento de origem e, sobretudo, de sentido. Um dos autores que fundamentam seu pensamento é Nicolas Bourriaud, com a teoria da pós-produção estética, vista no início do capítulo.

O título *CTRL_C + CTRL_V* faz alusão ao procedimento de apropriação e resignificação na era digital, em que a cópia ganha novas atribuições, significados e discussões.

A ideia de tomar os conceitos de apropriação (recortar) e colagem (colar) – que perpassam toda a história da arte do século 20 – para desenvolver um projeto curatorial que desse conta de fazer dialogar uma obra feita de fragmentos de papel sobrepostos com um trabalho de software art, um objeto artesanal com uma videoinstalação high tech, uma fotografia analógica com uma imagem construída digitalmente etc., partiu de uma vontade de ver unidos estes dois universos que costumam ser apresentados separadamente: o da arte digital e o da arte contemporânea. Um dos partidos dessa exposição é o de que toda produção atual sintonizada com o espírito de nosso tempo compartilha de um mesmo lugar na reflexão sobre a arte e não deveria, portanto, ser exposta em guetos (MONACHESI, 2007).¹²¹

Assim, a mostra contou com a participação de 70 artistas, que expuseram 177 trabalhos. As produções incluíam fotografias, assemblagens, vídeos, objetos, trabalhos digitais, todos eles permeados pelo hibridismo, que muitas vezes dificulta a categorização das obras.

A noção de recortar e colar criou, dessa maneira, um fio condutor que liga esta imensa quantidade e variedade de trabalhos. Este fato evidencia o quanto a colagem está presente na arte contemporânea brasileira, ainda que o número de artistas aqui entrevistado tenha sido pequeno.

3.2.2. Referências e diálogos

Foi indagado aos artistas entrevistados sobre as referências e diálogos que seus trabalhos possuem com os de outros artistas. Com exceção de Fernanda Chieco, que enxerga a influência sobre seus trabalhos advinda de desenhos antigos e gravuras das enciclopédias iluministas, todos os artistas que responderam às questões enxergaram pontos comuns entre seus trabalhos e os de outros artistas modernistas, sobretudo surrealistas, ou contemporâneos.

Embora tenha havido um grande número de artistas citados como referência, aquele que apareceu mais de uma vez foi Man Ray, artista americano nascido em 1890 e que pertenceu aos movimentos dadaísta de Nova Iorque – juntamente com Marcel Duchamp – e surrealista.

Man Ray foi responsável por novidades na fotografia artística, como por exemplo, a uti-

¹²¹ Texto presente no catálogo da exposição Recortar e colar / CTRL_C + CTRL_V. Sesc /SP.

lização de fotogramas, técnica por ele denominada raygrafia. Ele produziu também um grande número de fotografias compostas por diversos negativos, criando fotomontagens com excelente acabamento.

Quanto aos artistas brasileiros contemporâneos que cada um dos entrevistados ressaltaria nos trabalhos com colagem, foram citados 19 diferentes artistas; e o nome mais citado foi Nino Cais. Em segundo lugar, aparecem outros quatro artistas: Rodrigo Torres e Pedro Varela, também entrevistados, Nelson Leirner e Daniel Senise.

A respeito de Nelson Leirner, Gisela Motta comenta:

Acho que um trabalho de arte se dá do encontro de uma determinada técnica com o conteúdo/tema. Se pensarmos no trabalho do Nelson Leirner com adesivos típicos da 25 de março, por exemplo. Os adesivos em si não são e nunca terão questionamento estético ou conceitual. Então ele aplica esses adesivos sobre mapas do Brasil ou Mundo, os mapas em si, são apenas cartografias, mas o casamento dos 2, a junção, a colagem, sobreposição é que extrapola, todos os elementos utilizados (MOTTA, 2011).

Gisela refere-se aos trabalhos das séries *Assim é se lhe parece* (fig. 86), de 2003, e *Mapas*, de 2007-2008. Nestes trabalhos Leirner cria colagens utilizando adesivos de personagens in-



Figura 86: Nelson Leirner
Da série *Assim é se lhe parece*, 2003
adesivo sobre papel

fantis – principalmente os famosos desenhos da Walt Disney – sobre mapas cartográficos, em composições bastante pop, aludindo ironicamente ao imperialismo econômico e cultural norte-americano.

Também em outros trabalhos, que não as colagens bidimensionais, o procedimento de apropriação é constante em sua obra. Entre os objetos utilizados por Leirner em composições mais recentes estão imagens de santos, divindades afro-brasileiras, bonecos infantis e réplicas de animais. Desde o ano 2000, seu trabalho usa imagens artísticas banalizadas pela sociedade de consumo, como, por exemplo, a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci e a *Fonte* de Marcel Duchamp.¹²²

Em 2011, o Sesi organizou em São Paulo uma exposição retrospectiva de seus 50 anos de trabalho, intitulada *Nelson Leirner 2011-1961=50 anos*. A exposição teve curadoria de Agnaldo

¹²² Informações disponíveis em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=879

Farias e foi dividida em três momentos da trajetória de Leirner.¹²³

Os primeiros anos, quando o artista faz uso de suportes convencionais como pintura e desenho. A segunda fase, entre 1965 e 1994, quando o artista passa a realizar apropriações, *hap-penings*, performances, intervenções em espaço público e paródias do circuito artístico. A terceira fase, a partir de 1994, quando passa a utilizar objetos industriais. Nessa fase há a realização da grande instalação *Um, nenhum e cem mil*, composta por objetos e trabalhos portáteis como, por exemplo, colagens e intervenções gráficas realizadas sobre cartões postais, livros, revistas, e que abria a exposição.

Ao contrário do figurativo que predomina na obra de Nelson Leirner, o outro artista citado, Daniel Senise, trabalha sobretudo com a abstração. Outra diferença é que a obra atual de Senise, ainda que englobe alguns materiais industriais, exige uma etapa de trabalho artesanal.

Ao se observar a obra de Daniel Senise, podem-se distinguir duas fases bem claras. A primeira delas, nos anos 1980, é composta por pinturas tradicionais, com influências expressionistas. A segunda, sobretudo a partir dos anos 2000 e que aqui nos interessa, é formada por um tipo diferente de colagem feito de texturas. O artista classifica as obras dessa segunda etapa como pinturas, só que num campo ampliado.¹²⁴



Figura 87: Daniel Senise

Mil, 2010

medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre alumínio, 155 x 200 cm

¹²³ Informações disponíveis em: <http://www.sesisp.org.br/cultura/exposicao/Nelson-Leirner-2011-1961-50-anos.htm>

¹²⁴ A respeito do processo criativo do artista, pode-se ter mais informações através do vídeo disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=678&cd_idioma=28555

Nos últimos anos o artista continua a realizar uma obra que trata da pintura, mas sem necessariamente se utilizar das técnicas próprias a essa linguagem. São exemplos disso suas grandes telas feitas de cola e poeira que decalcam os espaços nos quais habitam. O artista alcança uma alta dose de poesia em “pinturas” que espelham o espaço de maneira poética, provocando novos sentidos para o pensamento da representação pictórica.¹²⁵

As imagens de Daniel Senise são geradas a partir de uma indagação que estabelece a partir do diálogo entre impressões, tiradas diretamente da realidade, e concepções de imagem e de espaço que são produto de suas reflexões. Isto significa que ele extrai informações dos mais diversos lugares e as recontextualiza dentro do projeto traçado por ele anteriormente. (fig. 87)

Seu procedimento consiste, assim, em aderir a pisos marcados pela passagem do tempo, telas tradicionais, usando uma mistura de cola de marceneiro e água. Isto consiste em registrar traços de memória. Quando separa os tecidos, depois de um tempo de secagem, eles trazem matéria do lugar, do dado essencial da estrutura e da história em que se inseriram. Então, o artista fragmenta e mistura os cortes das distintas camadas de acordo com as formas projetadas nos desenhos que concebe, como num esquema arquitetônico. (IOVINO, 2011)

Dessa forma, as colagens de Daniel Senise criam uma ilusão de tridimensionalidade dentro da tela bidimensional, alcançando o objetivo citado por dois dos artistas entrevistados – Nino Cais e Rodrigo Torres - que era o de possibilitar o diálogo entre o desenho e a escultura por meio da colagem.

3.2.3. Sobre a visualidade contemporânea

Outra questão abordada durante as entrevistas foi sobre os padrões reconhecidos pelos entrevistados na visualidade contemporânea. As respostas poderiam extrapolar o campo da arte e abordar temas como design, moda e a arquitetura.

O objetivo desta pergunta era verificar se a colagem aparecia como um dos padrões visuais contemporâneos, que é uma das hipóteses levantadas por este trabalho.

A curadora e jornalista Juliana Monachesi identificou três padrões, sendo um deles a colagem evidente. Os outros dois citados por ela foram: “a volta da abstração como um descanso para o olhar” e “a imagem muito bem produzida, perfeita como uma fábula” (MONACHESI, 2011).

Fernanda Chieco, por sua vez, acredita que vivemos em um tempo no qual a visualidade faz um apelo ao real. Trata-se da valorização da imagem independente de seu significado. Como exemplo, ela cita o fascínio pela observação do outro, evidente no sucesso feito pelos *reality shows*. Para ela, é como se atualmente houvesse um padrão de cientificismo por trás das coisas. Fernanda identifica uma certa influência do minimalismo na visualidade contemporânea, beirando ao asséptico.

¹²⁵ Informações disponíveis em: http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=67

Estamos todos sendo vistos, controlados, ninguém passa despercebido: o cartão de crédito rastreia o que é comprado, na internet os acessos são monitorados, há câmeras de vigilância por todos os lados (CHIECO, 2011).

Para Cássio Vasconcellos, a cidade é a principal forma de visualidade contemporânea, com sua repetição de prédios, carros, e a multiplicidade de formas característica dos grandes centros. Para ele, o interessante seria enxergar a escala humana de diferentes ângulos, por isso alguns de seus trabalhos são feitos com o uso de imagens aéreas.

Hoje em dia, é norma procurar estratégias “pluralistas” e “orgânicas” para a abordagem do desenvolvimento urbano como uma “colagem” de espaços e misturas altamente diferenciados, em vez de perseguir planos grandiosos baseados no zoneamento funcional de atividades diferentes. A “cidade-colagem” é agora o tema, e a “revitalização urbana” substituiu a vilificada “renovação urbana” como a palavra-chave no léxico dos planejadores (HARVEY, 1993, p. 46).

Desta forma, pode-se perceber que tanto a cidade pode ser entendida como uma grande colagem - ainda mais em se tratando de uma metrópole que cresce sem planejamento, como São Paulo - quanto às imagens excessivamente trabalhadas, sem que qualquer defeito possa aparecer nas mesmas, como aquelas que são veiculadas na mídia, após grande manipulação no Adobe Photoshop.

Marcelo Amorim e Nino Cais, em entrevistas feitas individualmente, enxergam na visualidade brasileira contemporânea uma retomada da Arte Pop norte-americana. Os motivos que enxergam para o fenômeno estão no momento econômico pelo qual passamos atualmente no Brasil, em que o consumismo tem-se tornado uma constante devido à ascensão de algumas classes sociais.

Os artistas estão bebendo nos restos do mundo capitalista. O que podia-se ver em Rauschemberg ou na arte *povera* italiana, em menor escala, agora acontece aqui. O excesso do que é produzido pelo capitalismo deve ser reutilizado e revisitado. O que vemos é a estética dos sebos e brechós. É uma revisitação da própria história do Brasil, que se deu de maneira rápida e intensa. (CAIS, 2011)

A efervescência econômica que acontece atualmente no Brasil equivale ao que ocorreu nos Estados Unidos nos anos 1960. Aqui o acesso aos bens de consumo (inclusive daquela época) aumentou muito. Nos sebos encontram-se slides, super 8 e outras coisas antigas que foram descartadas devido às novas tecnologias (AMORIM, 2011).

A menção à Arte Pop é uma alusão indireta à colagem e à assemblagem, já que esta seria a essência deste movimento artístico, conforme coloca Tilman Osterwold (mais informações sobre o tema, vide capítulo 1).

Já Pedro Varela enxerga a visualidade dentro de um contexto mais amplo, que seria o da sinestesia, ou seja, da junção de diferentes sentidos. Ressalta também a importância das tecno-

logias e da interatividade hoje existentes.

Acho que não devemos pensar na visualidade como algo separado de outros sentidos. Vivemos num mundo que satura os nossos sentidos, proporcionando experiências que misturam visualidade, sonoridade, sensações táteis... Hoje temos tempo e um aparato cultural e tecnológico que nos prepara para isso. É impossível não falar também de tecnologia quando se fala da contemporaneidade. Vivemos num mundo tecnologizado, conectado e interativo. Visualidade está ligada a interatividade hoje (VARELA, 2011).

Rodrigo Torres, em suas reflexões, destaca o experimentalismo e a manipulação das imagens, acreditando haver um aumento ao acesso do público à produção e não somente à recepção de imagens:

Certamente vídeo e fotografia dominam a cena. Acho interessante o movimento em torno da “lomografia”, o experimentalismo e o inesperado ganham o primeiro plano e qualquer pessoa pode se envolver com as possibilidades de construção e manipulação de imagens. Acredito que seja uma etapa no processo de abertura da caixa preta (TORRES, 2011).

De forma geral, pode-se verificar que o hibridismo e a diversidade estão presentes na maioria dos pensamentos dos entrevistados, o que leva a concluir que a colagem, de maneira mais ampla, é um dos padrões visuais contemporâneos.

Apenas dois dos entrevistados não conseguiram formular uma reflexão acerca da visualidade atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo realizado a respeito da colagem como linguagem artística, pode-se considerar que a colagem agregou uma nova forma de representação imagética à história da arte, no início do século XX. Isso aconteceu por meio das narrativas visuais, que deixaram de ser lineares para serem fragmentadas e descontínuas.

Além disso, este procedimento implicou numa ruptura com os cânones materiais, temáticos, e sociais da arte tradicional. Em outras palavras, substituiu o bronze e o mármore por materiais e objetos reutilizados; a natureza pelos produtos industrializados; e o status de arte burguesa por uma arte mais popular.

A importância que a descoberta da fotografia teve para este processo, já que foi ela que libertou a tela de pintura da obrigação realística. Como resultado vieram as experimentações que trouxeram-nos à arte moderna e, posteriormente, à arte contemporânea.

A fotografia como material para colagens, também agrega credibilidade à colagem – por ser indicial - e, ao mesmo tempo, a colagem agrega o unicidade à fotográfica - imagem que tem como essência a reprodutibilidade.

Processo inverso verificamos no surgimento da imagem digital e das colagens permitidas por este novo meio. Diminuíram-se os limites entre a representação da “realidade” e o imaginário. Surgiu o hiper-real e passível de ser reproduzido.

Independente da nomenclatura utilizada pelos autores tratados – montagem, colagem, assemblagem, bricolagem ou multimídia – o procedimento artístico da colagem foi aqui entendido como processo de hibridização onde estão presentes a resignificação e a recontextualização. Ou seja, o conceito de colagem aqui adotado, incluiu além da mistura de materiais, utilização de sobreposições (analógicas ou digitais), apropriações e recontextualizações (espaciais e semânticas), sejam elas bidimensionais ou tridimensionais, que impliquem em uma escolha estética por parte do artista.

Já no que diz respeito ao contemporâneo, o que se verificou foi que a arte contemporânea busca, acima de tudo, o deslocamento e o estranhamento. Ideia essa relacionada diretamente à colagem.

Nas colagens analisadas percebe-se que, quanto à temática, pouco mudou-se em relação à arte moderna. Acrescentaram-se alguns temas como identidade e o meio-ambiente, preocupações da pós-modernidade que ultrapassam o campo da arte.

A colagem na arte contemporânea pode ocorrer tanto na junção de materiais numa escultura expandida e não mais assertiva - seguindo os pensamentos de Rosalind Krauss e Massimiliano Gioni – quanto na junção das diversas etapas de um processo criativo, da qual a obra final nada mais é do que um registro – de acordo com Nicolas Bourriaud.

Com isso, parte da colagem passa a ser feita pelo espectador. Ao fruir a obra é necessária sua participação na criação narrativas, ainda que abertas. Para que esta significação ocorra, cada vez mais, é necessário que ele conheça o contexto da obra, o processo do artista, seu repertório

e tenha acesso a seus escritos. Caso contrário será apenas um excesso que nada mais expressa do que um vazio.

Daí a necessidade de entrevistar artistas brasileiros contemporâneos. Para este trabalho houve contato com oito deles, que participaram deste trabalho não apenas com suas reflexões acerca da própria produção, mas também com a escolha das imagens que entrariam nesta análise e suas próprias referências artísticas. Dessa maneira tivemos uma pluralidade de discursos na dissertação que ultrapassa as citações convencionais.

Por meio destas entrevistas com os artistas e com a curadora Juliana Monachesi, pôde-se perceber as influências do pensamento acerca da colagem em exposições brasileiras.

Quanto às possibilidades de continuação da pesquisa sobre a colagem e/ou arte contemporânea que surgiram ao longo deste trabalho, estão:

- Novos estudos que elucidem os limites entre a arte moderna e pós-moderna no Brasil. Isso porque, dentre os artistas entrevistados para este trabalho, alguns apontaram que o momento vivido pela visualidade contemporânea brasileira tem relação com a Pop Arte norte-americana, o abstracionismo e o minimalismo, que são, para muitos teóricos, considerados como arte de vanguarda e, portanto, moderna.
- Estender a pesquisa à arquitetura, verificando como a colagem se dá nas metrópoles contemporâneas. Esta ideia foi influenciada pela entrevista realizada com Cássio Vasconcellos, que enxerga a visualidade contemporânea como um reflexo da cidade.
- Pensar em como a colagem se faz presente em trabalhos de pensadores contemporâneos que se debruçam sobre o pós-moderno – como Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. *Photomontage*. London, Thames and Hudson, 1996.
- ADORNO, Theodor W.. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy.
- AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- AMOUNT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 8a ed. Campinas: Papyrus, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992
- ARNHEIM, Rudolf. *Intelecto e intuição na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de (org.). *As dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.
- _____. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2007.
- BAURET, Gabriel. *A fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. Trad. J. Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Ed. Studio Nobel. 1996.
- CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Ed. Martins Fontes. 2a ed. São Paulo, 1999
- COTTINGTON, David. *Cubismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 1999.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Reis. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CRAIG, Blanche (org). *Collage: Assembling Contemporary Art*. Londres: Black Dog Publishing, 2008.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Colônia: Taschen, 2010.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Lisboa: Editorial Presença, 1977.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOMBRICH, E. H.. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999
- GUINSBURG, J e BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós modernidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro. DP&A editora., 2000.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo. Edições Loyola. 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 5a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- KLANTEN, Robert, HEELIGE, Hnedrik, GALLANGHER, James (org.). *Cutting Edges*. Berlim: Gestalten, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê editorial, 2007.
- LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Trad. Fábio Fernandes. 4edição. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Papyrus. 1985.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo. Editora 34. 2a. Edição, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

MEGGS, Philip B. *A History of Graphic Design*. Nova York. Van Nostrand Reinhold. 2a e, 1992.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Alegorias Brasileiras*. Ed. Senac. São Paulo, 2005.

_____. *Fotografia Pensante*. Ed. Senac. São Paulo, 1997.

MUSEU LUDWIG. *Fotografia do Século XX*. Taschen do Brasil, 1998.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. The Museum of Modern Art. New York, 1982.

OSTERWOLD, Timan. *Pop art*. Trad. Carmen Sánchez Rodriguez. Colônia: Taschen: 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona, 1976.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Coleção Arte Moderna. Cosac & Naify. São Paulo. 2002.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Autores associados. São Paulo, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Artigos e periódicos

AGUIAR JR, José Wenceslau Caminha. *Passei-o: a imagem como memória, a memória como imagem*. Versão condensada do texto presente na tese: O homem seu olhar holoscópico e seus nãoí, do Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais da EBA/UFRJ, defendida em março de 2007.

ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

ASCOT, Roy. Cultivando o hipercórtex. *A arte do século XXI*. São Paulo: Editora Fundação da Unesp, 1997.

AZEDDINE, Carim. A estética do lixo do bandido Sganzerla. *Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/bandidodaluzvermelha.htm>
Acesso em: 25/08/2011

BASTOS, Marcus. *Samplertropofagia- A cultura da reciclagem*, apresentado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2005, pág. 54-61, 68-82, 96-105.

BELLOUR, Raymond. Fragmentos de um arquipélago. *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, no 3, 1994, p 20-27.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Textos de Walter Benjamin*. Ed. Abril, 1975

_____, *Sobre la fotografia*. Valência: Pre-Textos, 2004.

CAMPANY, David. *Jeff Wall: Picture for Women*. One Work Series. Londres: Afterall Books, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. A Fotomontagem como Introdução à Arte Moderna: Visões Modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars6/chiarelli.pdf>
Acesso em 25/08/2011

COLLI, Mara Rúbia de Almeida. *Cada fragento é parte de mim*, apresentado no Festival de Arte 2007 UFU.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum: sobre as sociedades de controle. *Conversações*. São Paulo: Segmento. 1992, pág. 219-226.

FRASCINA, Francis. Capítulo 2: Realismo e ideologia - uma introdução à semiótica e ao cubismo. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. Trad.: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, pág. 87-183.

GAZIRE, Nina. Provocações na margem do real. *Revist Select*. São Paulo: Editora 3, 2011. Edição 0, p. 56-61.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. *Deleuze, uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Trinta e Quatro, 2000, pág. 357-372.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad.: Elizabeth Carbone Baez. Reedição de Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 128-137.
Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>
Acesso em 30/09/2011.

IOVINO, María A. Territórios de infinitude. Vai que nós levamos as partes que te faltam. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011. Disponível em: <http://www.danielsenise.com/daniel-senise/textos/> Acesso em: 10/02/2012

LIPOVETSKY, G. Narciso ou a estratégia do vazio. *A era do vazio*. Barueri. Manile. 2005, pág. 31-58.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Revista Cult*, SP, n. 3, 1997, pág. 20-22.

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. *ARS – Revista do programa de pós graduação em artes visuais da ECA/USP* - edição 10, 2007.

MONACHESI, Juliana. *Colagem ativa em tempos líquidos*. 30 de maio de 2007. disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001284.html>

MONACHESI, Juliana. Odiros Mlászho: O livro entendido como suporte para a arte. *Revista*

Select. São Paulo: Editora 3, 2012. Edição, 3, p. 56-60.

Disponível em: http://www.select.art.br/article/exposicoes_on-line/odires-mlaszho. Acesso em 05/01/2012.

ORTEGA, Francisco. Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão ao corpo. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.139-173.

PARENTE, André. A imagem virtual, auto-referente. *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, no 3, 1994, p 15-19.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. Colagem: arte e antropologia. *Revista Ponto e Vírgula*. Nº 1, 2007. Artigo disponível em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm>. Acessado em 14/07/2011.

PIGNATARI, Décio. Semiótica da montagem. *Através*, nº 1, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

PLAZA, Julio. Info x foto: grafias. *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, no 3, 1994, p 50-55.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (org. André Parente). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p 72-88.

RODRIGUES, Érica. A sintaxe do corte. *Revista FS*, 2007. Disponível em: <http://www.myspace.com/bocadomeuceu/blog/429536129> . Acessado em 09/02/2012.

ROSE, Nikolas. Governando a alma: a formação do eu privado. *Liberdades Reguladas*. Petrópolis: Vozes. 1998, pág. 30-45.

SANTAELLA, Lucia. A imagem pré-fotográfica-pós. *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, no 3, 1994, p 34-40.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. "Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres". In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 99-110.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Gravura e fotografia: Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia*, apresentado no 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

VERUNSCHK, Micheliney. Faça-se a luz! *Revista Continuum Itau Cultural*. Setembro de 2007, pág. 4-5.

Catálogos

Hannah Höch 1889-1978: colagens. Concepção e elaboração Götz Adriani; textos Götz Adriani ... [et al.] ; coordenação René Block, Erna Haist ; tradução Virgínia Blanc de Sousa.

Mariko Mori: Oneness. Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

Os Sonhos de Grete Stern: Fotomontagens. Coedição IMS com o Museu Lasar Segall e a Imprensa Oficial de São Paulo.

Recortar e colar / CTRL_C + CTRL_V. Sesc SP.

Em nome dos artistas. Material Educativo. Fundação Bienal.

Picasso Guitars: 1912-1914. Anne Umland. The Museum of Modern Art New York (MoMA)

Dicionário

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES Danilo. *Dicionário básico de filosofia* – 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Dissertações e Teses

CARVALHO, Hélio Jorge Pereira de. *Da fotomontagem às poéticas digitais*. Dissertação apresentada à Unicamp em 1999, como requisito para obtenção do título de mestre em multimeios. Orientador: Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado.

SCAVONI, Fernando Pasquali Rocco. *Fotografia: fragmentação e condensação do tempo na interface homem-máquina*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2006, como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa.

SIMINOVICH, Denis. *Identidades Híbridas: processos de subjetivação através da fragmentação e (des)montagem digital*. Dissertação apresentada à Universidade Federal de Santa Maria em 2009, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Orientadora: Profa. Dra. Sandra Rey.

VOLPE, Altivir João. *Fotografia, narrativa e grupo: lugares onde pôr o que vivemos*. Tese apresentada à Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de doutor em psicologia no ano de 2007.

Vídeos

A arte brasileira contemporânea: um prelúdio. Paulo Sérgio Duarte, 2008. Ed. Opus – Plajap

A origem. Christopher Nolan, 2010. 148 min. son. col. Estados Unidos.

A árvore da vida.

Blade runner: o caçador de andróides.

Metropolis. Fritz Lange, 1927. 153 min. mudo. pb. Alemanha.

Tempo redescoberto. Volker Schlöndorff, 1984. 110 min. son. col. França.

Um amor de Swann. Raoul Ruiz, 1999. 162 min. son. col. França, Itália e Portugal.

O bandido da luz vermelha. Rogério Sganzerla, 1968. 92 min. son. pb. Brasil.

O homem que copiava. Jorge Furtado

Pierrot le fou. Jean-Luc Godard, 1965. 115 min. son. cor. França e Itália.

Áudio

The Art Critic disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/733>
Áudio Cut With the Kitchen Knife disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/733>

Sites

Acesso em 24/09/2011:

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/durandling.htm>
<http://www.youtube.com/watch?v=JlrHrrFv-Qk&feature=related>

Acesso em 14/09/2011:

<http://www.mfah.org/exhibitions/pasted-papers-art-collage/>
<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/7.html>
<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/3.html>
<http://www.adk.de/grosz/>
<http://www.artknowledgenews.com/2009-12-07-23-00-33-major-exhibition-of-works-by-george-grosz-announced-at-berlins-akademie-der-kunste.html?q=york>
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/31039/lang/1>
<http://www.kb.nl/bc/koopman/1926-1930/c53-en.html>
<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u333.jhtm>
http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=66&periodo_menu=cartaz
<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=70>
http://www.guggenheimcollection.org/site/concept_Collage.html
<http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>
<http://www.collagemuseum.com/index.html>
<http://www.collage.co.in/>
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=369
<http://en.wikipedia.org/wiki/Collage>
<http://www.collageart.org/>
http://www.guggenheimcollection.org/site/concept_Collage.html
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8
<http://www.qpn.asso.fr/fr/archives/drahos.html>
http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId={07E0F589-3CF2-4929-9F71-469BC40A403E}
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3890
<http://www.vincentverdeguer.com/photopeinture.html>
<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3762572,00.html>
<http://www.contracampo.com.br/58/bandidodaluzvermelha.htm>
http://www.cinepop.com.br/criticas/arvore-da-vida_102.htm
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room7.shtm>
<http://www.colangelo.to/DOCS/SqCH4LhMEm.pdf>
<http://www.daniellee.com/SAFOTO2011.htm>
<http://www.speculum.art.br/novo/?p=2475>
http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2716&cd_noticia=6672
<http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/10/joan-fontcuberta-2/>
<http://espaocriandoeducacao.blogspot.com/2011/02/froebel-e-o-primeiro-jardim-de-infancia.html>
http://www.esthet.org/blog/archives/2003_02.html
<http://www.trilhas.iar.unicamp.br/artepostal/artepostal.htm>
http://www.mep-fr.org/actu/expo-h2011_3.htm

Acesso em 07/09/2010:

<http://pipocamoderna.mtv.uol.com.br/?p=38942>

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/origem-mistura-acao-e-referencias-cabeca-moda-de-matrix.html>
<http://www.imdb.com/title/tt1375666/>
<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/a+origem+e+o+melhor+filme+da+industria+em+anos/n1237725395466.html>
<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,a-origem-um-filme-complexo-e-fascinante,590895,0.htm>
<http://wwws.br.warnerbros.com/inception/mainsite/>
http://obviousmag.org/archives/2010/08/a_materia_dos_sonhos.html

Acesso em 03/06/2010:

<http://www.millarch.org/artigo/o-cinema-na-busca-do-tempo-de-proust>
<http://www.terra.com.br/cinema/drama/redescoberto.htm>
http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1129239
http://www.thisistomorrow2.com/images/cat_1956/cat_web/FrameSet.htm

Acesso em 26/12/2011:

http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer

Acesso em 20/01/2012

<http://westwardexhibition.wordpress.com/2011/12/08/mark-bradford/>
<http://www.newmuseum.org/exhibitions/5>
<http://www.artvehicle.com/interview/23>
<http://www.richardgalpin.co.uk/introduction.php>
<http://www.artabase.net/exhibition/1786-gabriel-orocho>
<http://www.nytimes.com/2009/12/14/arts/design/14orocho.html>
<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=307>
http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2005-10-06_gabriel-orocho/
<http://accessibleartny.com/index.php/2009/12/gabriel-orocho-at-moma/>
<http://www.jamescohan.com/artists/fred-tomaselli/articles-and-reviews/>
http://asunews.asu.edu/20091216_alteredstates
<http://gordoncheung.com/index.html>

Acesso em 27/01/2012

http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/kirstine_roepstorff_articles.htm
http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=486&det=ok&title=KIRSTINE-ROEPSTORFF
<http://www.rhgalleries.com/site/artists/works/kirstine-roepstorff/index.html>
<http://www.christinawilson.net/template/t02.php?menuId=28>
http://www.frieze.com/shows/review/tom_friedman/
<http://www.umass.edu/fac/calendar/universitygallery/events/THEWARHOL.html>
<http://news.wustl.edu/news/Pages/8043.aspx>
http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=16674
http://www.dublincontemporary.com/exhibition/artist/patrick_hamilton
http://www.frieze.com/issue/review/hew_locke/
<http://channel.tate.org.uk/media/22448950001>
<http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=34330>
http://artnews.org/theapproach/?exi=701&The_Approach&Evren_Tekinoktay
<http://www.theapproach.co.uk/exhibitions/slightlypregnantman/press>
<http://barogaleria.com/exposicao/nicola-costantino-mi-doble-3/>
<http://polarlog.wordpress.com/tag/nicola-costantino/>
http://www.artaldia.com/International/Contents/Artists/Nicola_Costantino
<http://www.photoworks.org.uk/programme/projects/picture-book-of-britain>
<http://www.seventeengallery.com/index.php?p=3&id=12>
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/noble_webster_articles.htm
http://www.frieze.com/issue/review/tim_noble_and_sue_webster/

<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/sep/24/1>

Acesso em 07/02/2012

<http://ilhasdesilencio.wordpress.com/2010/01/22/sao-paulo-silencia-dentro-do-armario-da-pia-de-cozinha/>

<http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=29>

<http://materias.atelie397.com/artigo/sessao-corredor-exquisite-corpse-video-project/>

<http://www.exquisitecorpse.com/definition/About.html>

http://canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/perfil_individuo.php?idioma=br&perfil_usuario=38711

http://www.premiopipa.com.br/?page_id=11152

http://www.fernandachieco.com/#!__texts

<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=7052>

http://cassiovasconcellos.com.br/wp-content/uploads/2011/12/uma_vista2.pdf

http://cassiovasconcellos.com.br/wp-content/uploads/2011/12/uma_vista.pdf

<http://pedrovarela.com/texts/>

<http://www.sesisp.org.br/cultura/exposicao/Nelson-Leirner-2011-1961-50-anos.htm>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=879

http://www.nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58

<http://www.tempodecritica.com/link020104.htm>

http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=67

<http://www.danielsenise.com/daniel-senise/textos/>

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=678&cd_idioma=28555

<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/05/10/hoje-a-arte-funciona-num-regime-globalizado/>

Acesso em 15/02/2012

http://www.vaticanstate.va/EN/Monuments/The_Vatican_Museums/Raphael_s_Rooms--p--2.htm

http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_5.html

<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1339085?eng=y>

Acesso em 22/02/2012

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1101>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000672.html>

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2439>

ANEXO A - PERGUNTE AO PÓ, POR MASSIMILIANO GIONI¹²⁶

O século mal tinha começado quando suas fundações começaram a tremer. O milênio abriu com um som de entulho despencando no chão, fumaça envolvendo a cidade. Este novo século começou em uma ruína. Os romanos derrubavam as cabeças dos imperadores de seus bustos, apagavam seus nomes das inscrições; suas esculturas eram despedaçadas. A outra imagem fundante deste curto século é aquela de uma escultura sendo trazida com dificuldade pedestal abaixo. Ao redor dela, poucas centenas de pessoas estão dançando e celebrando, ignorantes de que uma tal visão é o presságio de mais devastação por vir.

Tradicionalmente, escultura tem sido o território em que a permanência é celebrada. A história da escultura sobrepõe e se cruza com aquela do monumento funerário, em que uma efígie é congelada para preservar para sempre as características ou a memória de uma pessoa. Das lápides etruscas aos incontáveis memoriais celebrando os soldados desconhecidos das guerras do século passado, a escultura manteve mais que perigosas relações com o reino da morte: era um substituto da vida, uma espécie de placebo. Por isso é que as esculturas deviam ser sólidas, até indestrutíveis. Pedra, bronze, mármore - a história da escultura é a de uma aposta contra o tempo. Monumentos nos lembram do nosso passado, mas eles aspiram a desafiar o futuro.

O choque da arte moderna tem uma de suas metáforas mais fortes na deposição do objeto escultórico de seu pedestal ou, ainda melhor, no desaparecimento do pedestal à medida que ele se torna absorvido pela própria escultura. A escultura moderna retrata sua própria autonomia; a linhagem que idealmente liga a Coluna sem fim de Constantin Brancusi a um cubo de Donald Judd é representada por uma forma perfeita e auto-referente em que escultura e pedestal se tornam uma coisa só. Certamente não é uma coincidência que, no ensaio de abertura de seu fundamental Caminhos da escultura moderna, Rosalind Krauss relembre a primeira cena do filme Outubro, de Sergei Eisenstein, em que a multidão insurgente tomba a estátua de Nicolau II, czar da Rússia. Revoluções sempre tiveram uma relação antagônica com a escultura. A própria palavra “vandalismo” data de 1794, quando, durante a Revolução Francesa, o exército republicano desfigurou monumentos e pinturas em um ressurgimento do que os romanos costumavam chamar *damnatio memoriae* - a remoção da lembrança, o apagamento de qualquer sinal que se referisse aos poderes do *status quo*. Quase cem anos mais tarde, durante outra revolução, a Comuna de Paris, um pintor chamado Gustave Courbet exigiu a eliminação da coluna Vendôme porque ela celebrava a mitologia da guerra e da conquista.

Dois retratos quase idênticos de Stalin. Em uma das fotografias o comissário Nikolai Yezhov desapareceu, retocado depois de sua queda e execução em 1940. A escultura moderna explorou o desaparecimento do monumento, mas apenas para gerar uma nova forma de monumentalidade secular baseada nos mesmos valores de unidade, integridade e solidez que impregnavam a linguagem da escultura comemorativa. Mesmo quando ela entrou no chamado “campo expandido”, a escultura manteve uma ambição monumental. A escala da land art é simplesmente gigantesca e

¹²⁶ Texto traduzido por Juliana Monachesi para o Canal Contemporâneo. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/001670.html>.

ela mede sua duração de acordo com o tempo geológico. Ela compete com aquela dimensão atemporal que se atribui aos arquétipos da monumentalidade, de Stonehenge às pirâmides. Ainda que radicalmente diferente em termos formais, a gramática da escultura minimalista é complementar à lógica que governa as obras ambientais; seu objetivo é alcançar um senso de eternidade. O minimalismo conquista aquela pureza quase imortal que associamos aos monumentos, e faz isso por meio de um olhar extremo e artificial ou pelo embotamento óbvio dos materiais industriais. De qualquer maneira, é assertivo, quase inevitável, e, portanto, monumental.

Mais recentemente, a prática da *installation art* criou ambientes imersivos que pulverizam qualquer senso de unidade. Ainda assim, em sua abertura interconectada, multiplicidade de referências e adoção caótica de mercadorias e objetos do desejo, a *installation art* cria experiências imbuídas da mesma grandiosidade associada com a escultura monumental. Não é acidental que o triunfo da instalação tenha corrido em paralelo àquele de uma economia de espetáculos e momentos de atenção limitada. A *installation art* reflete o bombardeio de informações que configura a fase madura da sociedade de informação. Ela descreve o êxtase da comunicação, a realização sublime de ser apenas um nó em um fluxo de conexões instantâneas em eterna expansão através do globo.

Ao contrário, a escultura atual parece descrever um espaço muito mais modesto, um ambiente que está ao alcance dos braços, sem divisões ou pedestais, uma escultura da proximidade que é, a um só tempo, leniente e ameaçadora porque enfatiza um lugar que é íntimo, até promíscuo. Se nós fôssemos seguir os sinais que acompanharam a abertura deste século, poderíamos concluir que vivemos em uma era que se define pelo desaparecimento de monumentos e pelo apagamento de símbolos - um século sem cabeça. Assim, não deveria surpreender que esta primeira década do século 21 tenha produzido uma escultura de fragmentos, uma forma precária, humilhada, hesitante que nós denominamos “unmonumental” (não-monumental).

De fato, a emergência desta linguagem escultórica foi particularmente espontânea e desordenada, e só recentemente ela se configurou em um estilo mais reconhecível. Não marca uma virada geracional, nem um movimento compacto, mas estabeleceu um momento forte e novo entre um grupo de artistas que começaram a expor na virada deste século. Essa estética não é tanto um estilo, mas de preferência uma “atitude”, como a curadora Anne Ellegood apropriadamente notou em “The Uncertainty of Objects and Ideas” [A incerteza de objetos e ideias], sua exposição de 2006 no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Trata-se de um conjunto de estratégias e tensões, uma definição fluida de escultura que a toma não como uma forma auto-suficiente e completa, mas sim como um receptáculo, uma interseção de materiais e imagens disparatados. Um tal ímpeto ressurgiu várias vezes no curso da história, porém, mais recentemente, foi investido de um novo senso de urgência.

Recuperando a tradição da assemblage e a agilidade tenaz da colagem, a escultura de hoje parece estar menos engajada em interrogar seu próprio status do que está sensibilizada pela ideia de anexar o mundo inteiro ao seu corpo. Mesmo o uso da palavra “escultura” nesse contexto é, até certo ponto, genérica e quase negligente, porque estes novos objetos claramente

desafiam os limites tradicionais da forma escultórica na medida em que se prolongam para incorporar material encontrado, objetos artificiais, imagens de segunda mão ou, de forma mais simples, lixo. Eles são muito intrincados e interconectados para serem apenas esculturas no sentido tradicional, mas eles também são claramente arranjados em torno de um centro. São muito bem organizados para se tornarem instalações ou formas dispersas. Em sua aparência física, as esculturas atuais parecem anunciar uma divisão quase esquizofrênica entre o desejo de se dissolver no mundo e a necessidade de fortificar suas fronteiras. Nesta indecisão, as esculturas de hoje poderiam lembrar o estado de paranoia em que vivemos na medida em que permanecemos divididos entre levar a cabo uma guerra para conquistar novos territórios ou, em vez disso, recuar e cuidadosamente proteger nossa terra.

Poderia ser uma arte de guerra, exatamente como 40 anos atrás. O Giap Igloo de Mario Merz ainda soa como uma premonição assustadora: “Se o inimigo concentra suas forças, ele perde território; se ele se dispersa, perde força”. É uma arte de contingência que traça uma nova linhagem na qual o pauperismo da arte povera é redescoberto, mas sintonizado com uma sociedade que está bem longe da pobreza. O trabalho de muitos escultores no início do novo século, de fato, retrata uma sociedade que está sufocando tão dramaticamente sob o peso do lixo tóxico que é agora forçada a transformar o lixo em uma forma de arte.

E, ainda assim, não é um reino de artificialidade que estas esculturas habitam. Nem 39 cents art, de Claes Oldenburg, nem Junkspace, de Rem Koolhaas, embora ambas as visões sejam inteiramente relevantes. Há algo um pouco orgânico na maneira como estas esculturas crescem e se expandem, como galhos tortos e árvores torturadas. As formas desta escultura do século 21 evocam uma espécie de vegetação urbana; elas crescem como ervas daninhas ou como a estranha e mutante flora que misteriosamente brota em jardins públicos, onde o natural e o artificial aos poucos vêm a se parecer um com o outro. O equivalente botânico da escultura de hoje não é apenas o bom e velho rizoma, mesmo que a metáfora de Deleuze e Guattari ainda se aplique às geometrias complexas e convolutas inventadas por muitos dos artistas neste livro [Unmonumental - The object in the 21st century, Phaidon, 2007]. Na realidade, uma descrição muito mais precisa poderia ser encontrada nas letras imortais da música pop adocicada Spanish Harlem, uma vez que esse tipo de escultura parece estar “growing in the street, right through the concrete” [crescendo na rua, através mesmo do concreto]. Uma pena que essa nova escultura não seja habitualmente “soft sweet and dreaming”, como a rosa espanhola costumava ser, mas bastante “upset and up yours” [difícil traduzir essa...].

Merz, de novo: “Ainda que a forma desapareça, suas raízes são eternas”. Ironia à parte, a referência ao Harlem é de crucial importância porque nos conduz diretamente ao trabalho de David Hammons, cuja influência é facilmente detectável em muitas obras de artistas mais jovens. Hoje, Hammons parece ser menos apreciado por suas táticas de confusão semiótica e mais por seu incrível talento plástico, por seu toque de Midas que quase literalmente transforma as expressões mais baratas da cultura de rua em ouro. Além deste dom natural para encontrar uma forma mesmo no mais degradado dos materiais, a escultura de Hammons se provou ex-

tremamente influente por sua sociabilidade. Como o trabalho de muitos artistas mais jovens, os objetos de Hammons sempre parecem carregar as marcas de algum tipo de atividade social. Eles nunca são artefatos fechados em si mesmos; ao contrário, eles participam fortemente de uma multidão de referências culturais, de uma polifonia de influências e apropriações.

Este tipo de escultura social -anos-luz distante da miragem de Joseph Beuys de uma criatividade coletiva- não está interessado em criar um encontro entre as pessoas. Não tem nada a ver com estética relacional. Ao contrário, é fascinado pela maneira como culturas e grupos se definem por meio de traumas e disputas. É por isso que algumas destas esculturas podem lembrar o formato de tótems ou emblemas primitivos. Não são monumentos; são insígnia de conflitos urbanos e guerras neotribais.

Essa hostilidade metropolitana encontra outro importante precedente no trabalho de Cady Noland, que -como David Hammons- influenciou e transformou a maneira como pensamos a escultura atual. As grades de Noland, suas cestas de lixo e assemblages brutas descrevem um espaço em que violência doméstica se confunde com intranquilidade social e rebelião de classe. A maneira como Noland insere ícones populares e símbolos nacionais em seu trabalho é mais outro exemplo dos fantasmas coletivos que agitam este tipo de escultura.

A colagem espontânea de milhares de flores, fotos, flyers, cartas e velas em frente ao Kensington Palace. Nossos novos monumentos são temporários e frágeis. Descrevendo ao mesmo tempo um lugar de lembrança e um espaço de conflito perene, o trabalho de Cady Noland calça o caminho para uma nova forma de escultura que, apesar de sua precariedade, pode ser muito furiosa e agressiva. As obras de Sarah Lucas, Urs Fischer, Isa Genzken, Lara Schnitger, Rachel Harrison, Sam Durant, Nate Lowman e Claire Fontaine, cada um à sua maneira particular, aparentam derivar de uma raiva mal reprimida que resulta em combinações improvisadas e gestos quase bárbaros. O que poderia parecer jogado junto é frequentemente o resultado de um cuidadoso planejamento, mas o efeito é brutal. Quem se aproxima destes trabalhos se sente como que tropeçando na cena de um crime recém-cometido. Pois esse é um dos muitos paradoxos da escultura atual: assim como é convidativa, aberta e até permeável a qualquer influência e material vindo de fora, também é antagonística, perigosa e não amigável, sempre no seu caminho. A princípio estes objetos nem parecem dirigidos à contemplação, em vez disso evocando um sentido de violência latente ou um sinal de alguma ação violenta. Eles estão de fato lutando por sua atenção. Eles são obstáculos e armadilhas.

APÊNDICE

ENTREVISTAS

Roteiro da entrevista realizada com artistas:

- 1 - Como você definiria sua trajetória artística? Em que momento a colagem passa a fazer parte dela?
- 2 - Por que da escolha da colagem como forma expressiva? O que a distingue de outras técnicas?
- 3 - Quais são seus materiais e fontes de trabalho? O processo de criação?
- 4 - Quais são as formas de visualidade que você identifica no mundo contemporâneo (extrapolando o campo artístico)?
- 5 - Quais artistas (sobretudo no que diz respeito à colagem) o inspiraram ou dialogam com seu trabalho?
- 6 - Que outros artistas brasileiros contemporâneos você destacaria em trabalhos com colagem?
- 7 - Quais dificuldades e saídas você apontaria para a arte atual?
- 8 - Escolha um trabalho seu (e envie em anexo a imagem, por favor) e escreva um pouco sobre ele.

ENTREVISTA 1: **Nino Cais** em 17/02/2011**Respostas obtidas:**

1 - Nino sempre teve interesse por imagens, durante seu período escolar era chamado a desenhar sempre que precisavam de alguma coisa. Esse interesse por artes teve continuidade com cursos livres, especialmente no Sesc, onde participou de oficinas de canto, marcenaria, trabalhos em tecido e teatro. Foi ao teatro que ele dedicou 8 anos de sua vida, sem saber ainda qual seria seu futuro profissional.

Passando por diversas experiências, que incluíram até mesmo a possibilidade de ser padre, Nino Cais decidiu matricular-se na graduação em Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina, onde conseguiu uma bolsa integral que lhe permitiu continuar os estudos.

Ainda sem muito conhecimento de arte contemporânea, teve apoio significativo dos professores Sérgio Romagnolo e Leda Catunda na ampliação de referências e descoberta de seu caminho artístico. Com Sérgio, seguiu estudando num grupo de pesquisa em pintura.

Um ano após o término da faculdade, Nino participou de uma exposição para ex-alunos. Nesta mostra, o trabalho do artista chamou a atenção de Rafael Maia Rosa, crítico de arte, e de Márcio Harum, estudioso e produtor de arte, que o chamou para exposição coletiva na Galeria Virgílio.

A partir de então foi convidado a ser agenciado por esta galeria, onde permaneceu por 7 anos. Durante este período, seus trabalhos estiveram presentes em exposições coletivas e individuais, ganhando prêmios de aquisição para três acervos.

No momento, Nino faz parte da Galeria Oscar Cruz. Recentemente, teve projeto para a publicação de livro enviado pelo Ateliê 397 e aprovado pela Fundação Bienal. A previsão de lançamento do livro que conta sua trajetória é março de 2011.

Em seus trabalhos, o artista tem presente a discussão sobre a escultura. Esta discussão esteve presente em meios como a fotografia, instalação, vídeo e desenho. Partindo de desenhos feitos com sobreposições de elementos, Nino foi para a colagem entre 2008 e 2009.

O mesmo olhar atento sobre o cotidiano, seu aspecto afetivo e bucólico, Nino percebeu nas revistas, sobretudo nas revistas de artesanato, crochê e tricô dos anos 1970 e 1980. As imagens lhe instigavam por serem bem resolvidas quanto a texturas, cores e narrativas.

2 - Revendo as fotos do próprio corpo com objetos do cotidiano e a transposição disso para o desenho, o artista percebeu que poderia exercitar a colagem, utilizando-se também de outros corpos além do seu. A escolha do material para as colagens é feita não somente pelas figuras das imagens, mas também pelo comportamento aparente, de forma a propiciar uma revisitação da infância do artista. Com isso, são feitas reconfigurações e cria-se uma singularidade a partir da estranheza da cena colada. É como se o ruído gerasse um rompimento da realidade, criando movimento e dinâmica de volume em um objeto antes estático.

3 - Revistas de decoração e beleza dos anos 1970 e 1980. Nos desenhos são feitas ainda colagens com moldes e forro de bandeja que imitam rendas.

4 - É como se houvesse uma nova pop arte, desta vez, brasileira. Os artistas estão bebendo nos restos do mundo capitalista. O que podia-se ver em Rauschemberg ou na arte povera italiana, em menor escala, agora acontece aqui. O excesso do que é produzido pelo capitalismo deve ser reutilizado e revisitado. O que vemos é a estética dos sebos e brechós. É uma revisitação da própria história do Brasil, que se deu de maneira rápida e intensa.

- 5 - Linder, Man Ray, Magritte (embora não goste muito do surrealismo), John Stenzaker e Erwin Wurm, que utiliza muito objetos do cotidiano.
- 6 - Laura Lima, Rodrigo Torres, Marcelo Amorim, Marcelo Moscheta, Nina Moraes e Nelson Leirner.
- 7 - O crescimento da arte brasileira, a abertura de diversas galerias sem muita seletividade. Corre-se o risco de nada ser avaliado. Falta um pouco de reflexão sobre a demanda, para que as coisas não necessitem ser revisitadas futuramente.
- 8 - Nino realizou uma série de desenhos que contém colagens para a exposição Realidade – desenho contemporâneo, exibida no Sesc Pinheiros em 2010. O artista partiu de um molde do próprio corpo e agregou a este desenho elementos do cotidiano, o que é uma constante em seu trabalho. De acordo com seu relato, o trabalho Sem título sugere a recombinação entre estes elementos, sem hierarquia e permeada por afetividade e memória.

ENTREVISTA 2: **Marcelo Amorim** em 22/02/2011

Respostas obtidas:

1 – Marcelo desde a infância interessava-se por desenho e pintura, desenvolvendo sua técnica como autodidata. Aos 16 anos iniciou um curso livre de fotografia ainda em Goiânia, sua cidade natal. Este curso teve extensão de 3 anos e deu a ele uma aproximação maior com a arte.

Ao entrar na graduação, já em São Paulo, Marcelo teve contato com textos clássicos de fotografia que incluíam Barthes e Sontag, entre outros. Como o curso era de Comunicação Social com habilitação em Produção Editorial, o artista teve contato com outras mídias e, por um período, considerou a fotografia como um “beco sem saída”. Isso porque, sentiu certa desilusão ao constatar que tudo já havia sido feito, que não existia espaço para muita novidade.

Terminando a faculdade, trabalhou editando livros de arte e, depois passou a ser coordenador editorial no Paço das Artes. Esta experiência proporcionou a ele o entendimento dos bastidores da arte e o engajamento na mobilização de artistas.

Paralelamente, a partir do ano 2000, Marcelo integrou um coletivo chamado Arte aos Vivos. Tal grupo realizava performance em locais públicos de modo a levar o público destes locais a uma reflexão sobre as possibilidades de uso dos mesmos.

No entanto, com o início da lei Cidade Limpa, e conseqüente proibição de outdoors, cada vez mais os publicitários passaram a valer-se de performances num marketing de guerrilha. Isto fez com que as performances artísticas perdessem muito de seu impacto.

Marcelo Amorim também sentia-se insatisfeito com o trabalho coletivo, pois faltava-lhe uma marca subjetiva nos trabalhos. Em busca de uma poética própria, o artista recolheu-se e em 2006 chegou à conclusão de que deveria trabalhar com fotografias, porém de outra forma.

Seu primeiro trabalho nesta nova fase teve como base uma fotografia da lua-de-mel de seus pais. A fotografia desdobrou-se em lambe-lambe, vídeo, ampliações e impressões sobre etiquetas e porta-retrato digital. Marcelo lembra que foi o primeiro artista a utilizar esta última mídia para exposição de trabalho artístico. A exposição esteve em cartaz no Sesc Pompeia em 2007, tendo como temática o tempo.

Participou de diversos salões, expôs no Centro Cultural São Paulo e em 2009 começou seu trabalho no Ateliê 397 como artista e também integrando a coordenação do espaço. Lá, começou a trabalhar com desenhos a carvão e, na sequência fez a série Educação para o Amor, em que fotografias (slides) são utilizadas na pintura.

2- Este processo de apropriação de uma imagem, dando a ela um novo contexto, é pensada por Marcelo Amorim, como uma espécie de colagem. Ele prefere pensar em justaposição e sobreposição.

3- Fotografias antigas, sobretudo da própria família.

4 - Segundo o artista, a efervescência econômica que acontece atualmente no Brasil equivale ao que ocorreu nos Estados Unidos nos anos 1960. Aqui o acesso aos bens de consumo (inclusive daquela época) aumentou muito. Nos sebos encontram-se slides, super 8 e outras coisas antigas que foram descartadas devido às novas tecnologias.

Tirar as coisas de um contexto e colocar em outro é colagem. Com o ctrl+C ctrl+V, a colagem tomou proporção infinita. Por exemplo, a criação de alguns vídeos artísticos só tornou-se viável com a disponibilização online de filmes antigos de domínio público.

A nostalgia presente neste caso estaria numa vontade de recriar, reinventar o passado, como a memória que não é uma instante e sim uma geleira, na qual a água degela e se reconfigura. Esta estética mostra também uma recusa à situação atual.

5 - Normalmente as pessoas que olham seu trabalho, encontram semelhanças com Rosângela Rennó, pela apropriação de fotos; Francis Alys, na pintura; Luc Tuymans devido ao esbranquiçamento das imagens; Gerhard Richter...

Marcelo tem preferência pelo expressionismo alemão, pinturas da época da República de Weimar e arte goiana da década de 1980. Também gosta da obra de Francis Bacon, Andy Warhol, Rauschenberg e Jasper Johns. No entanto, enxerga em seu próprio trabalho mais silêncio do que o impacto destes artistas.

6- Nino Cais, Rodrigo Torres, Pedro Varela, Carolina Ponte e Fernanda Chieco. Rodrigo Torres faz um trabalho interessante com dinheiro e Fernanda Chieco monta imagens desenhadas a partir de várias fotografias.

7 - Marcelo considera que o problema está no mercado, com pequenas remunerações para os artistas, com o jogo de interesses. Acredita que, por isso, os artistas deveriam ser mais empreendedores, sendo seus próprios empresários. Por que não fazer exposições entre amigos? Até mesmo artistas de renome como Regina Silveira, fazem isso no exterior.

O que se vê são lugares independentes fazendo mais barulho do que instituições oficiais. Os pagamentos são díspares. A elite brasileira não investe em arte, não doa dinheiro suficiente aos museus e quem menos recebe é o artista, o que dificulta sua produção.

8 - O trabalho escolhido faz parte da série Educação para o amor. É uma pintura realizada a partir de slides que sugeriam uma série de comportamentos numa educação sentimental. Foi pintada em tons que sugerem a passagem de tempo, o apagamento da memória. O fato de retirar uma cena de seu contexto original e inseri-la em outro é, para o artista, uma espécie de colagem.

ENTREVISTA 3: **Fernanda Chieco** em 02/03/2011

Respostas obtidas:

1- Fernanda Chieco formou-se em artes plásticas na ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP) no ano 2000. Durante a graduação pretendia seguir carreira como historiadora da arte, devido a sua preferência pela teoria. Fez cursos de semiologia, filosofia e história, acreditando que de alguma maneira esses conhecimentos seriam dirigidos para a prática.

Posteriormente, foi para a Inglaterra fazer pós-graduação e mestrado. Chegando lá, o curso era essencialmente prático. A princípio, Fernanda sentiu dificuldade de definir qual trabalho iria desenvolver. Começou trabalhando com objetos.

Na faculdade em que estava, cada aluno tinha um ateliê e técnicos que davam workshops ensinando cada uma das técnicas disponíveis. Fernanda começou a investigar a forma e a função dos objetos e, mais tarde, a criar objetos que serviam como uma junção da realidade e da relação desenvolvida com a forma de cada um deles. Durante este período, Fernanda criou coisas como um quebra-cabeças formado por peças pretas, uma força feita de cabelo e um ralo também com cabelos.

Ela percebeu que algumas das ideias que tinha eram impossíveis de ser colocadas em prática, por motivos como a gravidade, dureza dos materiais e outras propriedades concretas. Uma das formas que superar estas dificuldades foi a utilização do desenho como fim e não apenas como etapa de construção dos projetos.

Passou a utilizar a ligação entre corpos e objetos, investigando funções e posições possíveis de serem imaginadas. O humor está presente na maioria destes trabalhos. O corpo era o suporte para os objetos encontrados e desenhados. A composição dos desenhos ocorria em uma espécie de colagem, com a transposição de diversos elementos de origens distintas.

Na sua formatura em 2003, fez uma grande colagem de desenhos chamada Tábula Rasa. Foram 8 metros de papel, nos quais diversas pessoas eram conectadas por objetos. Algum tempo depois, o mesmo trabalho foi apresentado à Galeria Leme, em São Paulo, galeria na qual permanece até hoje.

A artista afirma que após este desenho começou a explorar a questão da cor nos desenhos e ainda construiu alguns objetos, como os da série Cabeças Encolhidas, na qual próteses humanas receberam o aplique de perucas. O que fica evidente é a criação de narrativas que servem como embasamento às obras.

Em 2010, Fernanda Chieco expôs no Centro Universitário Maria Antônia, com a criação de instalação composta de desenhos e pintura de paredes, após ampla pesquisa histórica do local. No mesmo ano, a artista participou da Paralela 2010 mostrando uma série de desenhos referentes a câmeras de vigilância e a uma futura realidade imaginada para a relação entre estas e os seres humanos. Ao invés de sentirem-se intimidados com a observação, eles exibem-se para as câmeras, numa disputa para saber quem chama mais a atenção.

Neste ano de 2011, Fernanda participa da mostra Realidades: desenho brasileiro contemporâneo com mais um grupo de desenhos em que humanos unem-se a animais em campos de batalha.

3 - Fernanda utiliza, sobretudo, papel, grafite e lápis de cor. Os desenhos são extraídos de fotografias, ilustrações antigas ou observação de objetos. Em alguns casos, os desenhos finalizados foram scaneados e impressos em outros materiais, como por exemplo, vinil.

4 - A artista acredita que vivemos em um tempo no qual a visualidade faz um apelo ao real. É a valorização da imagem independente do que signifique. Cita o fascínio pela observação evidente nos reality shows. Estamos todos sendo vistos, controlados, ninguém passa despercebido: o cartão de crédito rastreia o que é comprado, na internet os acessos são monitorados, há câmeras de vigilância por todos os lados. Para ela, é como se houvesse uma ideia científica por trás das coisas. Fernanda identifica uma certa influência do minimalismo, do destaque dado à função.

5 - Para Fernanda seu trabalho tem mais influência de desenhos antigos, manuscritos, gravuras de enciclopédias como as de Diderot e D’Alambert, livros de anatomia e tecnologia do que propriamente de outros artistas. Ela identifica, no entanto, algumas semelhanças com Paul Noble pela utilização de elementos industriais em seus desenhos e gosto pelos desenhos como os de Leonardo da Vinci.

6 - Nino Cais, Nazareno, Mariana Palma, Gilbert & George e Irmãos Chapman, que fizeram interferências sobre algumas gravuras originais de Goya, Paul Mccarthy, Maurizio Cattelan.

7 - Fernanda cita como um dos principais problemas da arte brasileira contemporânea a falta de espaços públicos para exposição, assim como lugares que promovam discussões, conversas, divulgação e reflexão entre artistas e público. A arte brasileira é muito administrada pelas galerias e não há políticas públicas suficientes.

Ela afirma ainda que a qualidade dos trabalhos dos artistas brasileiros é boa, mas falta o caráter alternativo, experimental; falta iniciativa e sobra medo de se expor ao ridículo. Em países com a Inglaterra e a Alemanha os jovens artistas e curadores fazem exposições de porta de garagem que são vistas por muita gente.

Como soluções, Fernanda Chieco fala do aumento de programas de residências internas e externas, não somente de enviar artistas para o exterior, mas também de recebê-los, abrindo espaço para aprender com o que vem sendo feito lá fora.

8 - Esta imagem faz parte da série “Elucubrações de uma alma penada (Sou vigiado, logo existo)” de 2010. Cada um dos desenhos tem o título do lugar em que foi feita uma fotografia para posteriormente realizar o desenho sobre a mesma.

Esta, no caso, chama-se Edifício São Roberto. A artista imaginou uma cena que poderia ocorrer diante de uma câmera de vigilância em um tempo futuro, no qual as pessoas tentariam chamar atenção destas. Neste trabalho, a cena ocorre dentro de um elevador onde há três personagens (todos nus, como nos outros trabalhos da série), um papagaio e uma frigideira com um pastel sendo preparado.

ENTREVISTA 4: **Rodrigo Torres** em 05/03/2011

Respostas obtidas por e-mail:

1 - Eu sempre gostei de desenhar, entrei em um curso de desenho aos 14 anos, aos 17 dava aula nesse mesmo curso. Entrei para a faculdade de Belas Artes porque queria aprender a pintar, tinha ideais puramente técnicos, foi quando pela primeira vez as pessoas para quem eu mostrava os meus desenhos colocavam a técnica em segundo plano e me instigavam a buscar algo mais importante do que isso, quando eu comecei a busca por esse “algo mais” foi que eu me dei conta que muitos artistas que eu estava estudando tinham essa capacidade de ir além da técnica, daí quando me perguntavam se eu era artista eu respondia que era desenhista e que estava tentando ser artista.

Aos 20 anos, quando eu comecei a desenvolver trabalhos com alguma importância autoral, eu abandonei a faculdade porque não conseguia me concentrar nas propostas dos professores e desde então assumi a denominação de artista plástico, na falta de outra melhor. Participei de várias coletivas, minha primeira e única individual foi na Gentil Carioca no final de 2009 e desde então tenho trabalhado com eles.

Neste ano, comecei a pensar em como trabalhar a fotografia além da intervenção pictórica que eu já fazia, fiquei considerando as possibilidades do papel fotográfico em si, cheguei

naturalmente a colagem e daí surgiu a ideia dos relevos fotográficos.

Algumas participações minhas foram: “Programa de Aprofundamento” (Parque Lage, 2010), “Defeito” (galeria A Gentil Carioca/RJ, 2009) e as coletivas “Arquivo Geral” (Centro Carioca de Design/RJ, 2010); “Sobre Ilhas e Pontes” (galeria Cândido Portinari / UERJ, 2010). “12° salão de Itajaí” (Pavilhão Centreventos/SC, 2010); “16° salão UNAMA de pequenos formatos”, prêmio aquisitivo (Belém / PA, 2010). “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia” (museu UFPA / Belém, 2010).

2 - Acho que o encanto da colagem está no corte, ao mesmo tempo que é feito o desenho, o material é “esculpido”.

3 - Eu procuro materiais que já tenham informação, fotografia, revistas, dinheiro, tecido estampado. Nas pinturas que eu estou fazendo agora, por exemplo, eu trabalho sobre a tela em branco, mas a pintura é toda feita a partir de fotografias cortadas, como um amontoado de recortes, é como uma pintura de colagem ou algo assim... Eu acredito que o meu trabalho acrescenta mais uma etapa na existência do material escolhido, então eu tento fazer intervenções discretas, que possam se mesclar com o material.

4 - Certamente vídeo e fotografia dominam a cena. Acho interessante o movimento em torno da “lomografia”, o experimentalismo e o inesperado ganham o primeiro plano e qualquer pessoa pode se envolver com as possibilidades de construção e manipulação de imagens. Acredito que seja uma etapa no processo de abertura da caixa preta.

5 - Outros artistas me inspiram a fazer mais arte, fazer melhor, maior. Talvez por ter sido assistente do Luiz Zerbini, o trabalho dele é muito significativo para mim, também sempre fui fã da Adriana Varejão. Para fazer as colagens, busco inspiração no próprio material, tento entender as informações que ele traz, como é feito, pra daí encontrar espaço para acrescentar a minha parte.

6 - Pedro Varela, Nino Cais, Beatriz Milhazes, Daniel Senise

7 - Uma grande dificuldade, é o ensino de arte contemporânea. Eu por exemplo abandonei a faculdade, era inadequada para o que eu buscava, considero o tempo que trabalhei para o Luiz Zerbini como parte da minha formação. No Rio de Janeiro, o Parque Lage que é a referência no ensino de arte contemporânea, começou no ano passado a oferecer um programa de bolsas de estudo com cursos específicos para quem está começando, assim como cursos técnicos de montagem de exposição por exemplo, acho que é um excelente caminho.

8 - Esse é um trabalho da série “uns trocados” de corte e colagem de cédulas. Escolhi esse porque tive a oportunidade de destacar a ironia, adoro obras de arte engraçadas, mas não é fácil encontrar a medida certa, quando não fica exagerado, fica quase engraçadinho daí não dá nem pra esboçar um meio sorriso. Acho que tive sucesso nesse, é irônico e inspira respeito.

ENTREVISTA 5: **Pedro Varela** em 13/03/2011

Respostas obtidas por e-mail:

1 - Não sei definir minha trajetória, é algo que está em curso ainda. Mas a colagem entrou

no meu trabalho de forma fluida. Durante a minha formação na escola de belas artes do Rio eu procurava ocupar as folhas de papel e as telas com todo tipo de informação que pudesse colocar, os trabalhos foram assumindo um aspecto de colagem mesmo sendo desenvolvidos apenas com aquarela e tinta acrílica, pois eu juntava diferentes imagens e referências no mesmo suporte. Esta ideia de fazer uma “colagem” de imagens, símbolos, referências, manchas, formas e etc, passou a ser um fio condutor que me levou a mergulhar na questão da paisagem e também na colagem como meio posteriormente. Para mim este emaranhado de referências e imagens já se configurava como uma paisagem, ou hiper-paisagem como eu falava na época.

O primeiro trabalho que fiz com vinil adesivo, que é o material que uso nas minhas colagens hoje, foi em 2005, num salão organizado pelos alunos da EBA, era uma colagem aplicada no chão da galeria, algo bem simples se comparar com meu trabalho atual. Esta foi minha primeira colagem mesmo, não apenas no conceito, mas também como meio. Em 2005 apresentei outra num evento chamado $Py=x$, realizado num canteiro de obras. Deixei estes trabalhos de lado durante um tempo para me dedicar ao desenho, na época estava mais interessado no vazio e na economia que conseguia com desenhos de bic sobre papel de arroz. Em 2009 eu retomei esta série de colagens. Fiz uma exposição individual na galeria A Gentil Carioca e apresentei uma grande colagem que se espalhava pela galeria e “passava por dentro” de alguns papéis emoldurados.

2 - Existem dois aspectos da colagem que me interessam bastante. O primeiro é a possibilidade de justapor mundos, e isso fica mais nítido no meu trabalho em desenho e nas fotografias de desenhos sobre janelas. Acho que esta “colagem de mundos” acontece nestes trabalhos em várias camadas. Me apropriro do vazio do oriente e da horizontalidade da paisagem ocidental, de arquiteturas de tempos e lugares diferentes, e misturo com outras arquiteturas imaginadas e as desenho na mesma cidade. Nas fotografias justaponto uma paisagem real com uma desenhada, como no trabalho Rioniterói, no qual criei um desenho de uma cidade misturando Rio de Janeiro e Niterói nos vidros da janela de uma barca fazendo a linha entre as duas cidades. Esta colagem de significados é para mim tão “colagem” quanto qualquer procedimento de corta e cola.

Quanto aos trabalhos que faço com vinil adesivo o que me interessa mais é a imediatez que o material proporciona e a possibilidade de trabalhar apenas com campos de cor ocupando o espaço e permitindo um diálogo direto com a arquitetura. Este material impõe uma simplificação ao desenho, mas por outro lado facilita o improviso na ocupação do espaço. Sempre penso na série Jazz do Matisse e também nos graffitis, acho que ambos funcionam dentro de uma lógica do improviso que eu tento trazer para o meu trabalho.

3 - Eu procuro o material que está mais próximo e que também tenha algo de banal. Trabalho muito com papel, caneta bic, vinil adesivo, arame... Mas também gosto de misturar com materiais sofisticados como o papel de arroz ou aquarela, mas que fazem parte da minha vida, pois meus professores da escola de belas artes e eu sempre convivi com tintas, telas, papéis... O que me atrai é a textura, a pele do material.

4 - Acho que não devemos pensar na visualidade como algo separado de outros sentidos. Vivemos num mundo que satura os nossos sentidos, proporcionando experiências que misturam visualidade, sonoridade, sensações táteis... Hoje temos tempo e um aparato cultural e tecnológico que nos prepara para isso. É impossível não falar também de tecnologia quando se fala da contemporaneidade. Vivemos num mundo tecnologizado, conectado e interativo. Visualidade está ligada a interatividade hoje.

5 - Com relação à ideia de colagem eu lembro logo do Neo Rauch e do Matisse. Rauch é um artista que sempre me interessou. Ele trabalha em suas pinturas uma ideia de “colagem de mundos” que eu me identifico muito. Matisse também é uma referência importante para mim.

6 - Jarbas Lopes com seus trançados. Não é um procedimento de colagem tradicional, mas seus trançados que misturam caras de políticos são também uma espécie de colagem.

7 - Acho que a arte atual está vivendo um momento maravilhoso e excitante. Nunca tivemos tanta liberdade e recursos para produzir. As informações nunca foram tão fartas, nunca foi tão fácil encontrar recursos para produzir.

8 - Este trabalho é uma instalação que eu fiz no IVAM, em Valencia, para a exposição Gigante por su propia naturaleza. É uma colagem de vinil adesivo que ficava na escada ligando os dois andares da exposição, ocupando tanto as paredes quanto o piso. Este trabalho surgiu, assim como os outros desta série, através do improviso, das relações que posso criar entre cor, material, espaço, os outros trabalhos da exposição e a paisagem exterior. Neste trabalho estava interessado em criar uma confusão de cores, algo que fosse diferente das colagens que fiz no Paço das artes e no Eco Brasília, que tinham cores predominantes (vermelho e azul, respectivamente), além disso queria criar um “caminho” para o espectador, que se “embaralha” bem no meio da escada. Este nó, onde a colagem está concentrada, forma a imagem de uma cidade, ou apenas sugere o contorno de uns prédios perdidos no emaranhado de cores.

ENTREVISTA 6: **Cássio Vasconcellos** em 30/05/2011

Respostas obtidas:

1 - Cássio sempre teve a fotografia como sua linguagem artística. O primeiro trabalho com colagem propriamente dita foi realizado em 1993, sob o título de “Paisagens Marinhas”. Para a realização desta série, o artista criou negativos com recortes de peixes e outros elementos aquáticos, colando-os em um mesmo suporte por meio da utilização de fita adesiva. No trabalho final, as imagens utilizadas, originárias de aquários de pequeno porte, parecem ter uma escala muito maior e a fita adesiva cria uma textura semelhante ao fundo do mar.

Cássio nos lembra que ainda em 2002, havia realizado o trabalho “Uma vista”, na qual uma fotografia da estação Brás fora dividida em 67 fragmentos dispostos em diferentes planos. Para que cada fragmento da imagem tivesse uma resolução que permitisse sua visualização de perto, foi utilizado um negativo de mesma qualidade das fotografias feitas para estudos da Nasa.

Nessa instalação, as pessoas poderiam passear entre os planos, vendo ‘pedaços’ da cidade com variações de proximidade. Para o artista, este trabalho levava à reflexão da relação arte/cidade. Havia apenas um ponto em que o espectador/participante poderia visualizar a fotografia integralmente e esta descoberta dava-se de maneira lúdica.

2 - A colagem permite a repetição, o trabalho com diferentes escalas, a desconstrução e reconstrução em outro formato.

3 - A fotografia é o material utilizado por Cássio. Até 2003, fazia uso da fotografia analógica e, a partir deste momento, da digital. Ele acredita na experimentação até o limite da técnica e afirma que as “Paisagens marinhas” necessitavam ser feitas com negativos, enquanto outras não teriam outro resultado sem o uso do meio digital.

4 - A cidade é a principal forma de visualidade contemporânea, com sua repetição de prédios, carros, com a multiplicidade. Cássio gosta também da imagem aérea da cidade, pois esta permitiria enxergar a escala humana de diferentes ângulos. Em seus trabalhos, Cássio procura não seguir os modismos ou escolas de fotografia, intencionando um questionamento único.

5 - De Chirico, Man Ray, Duchamp, Buñel, Fellini.

6 - Anselm Kiefer na Alemanha e Daniel Senise no Brasil com seus trabalhos em textura e sensação de tridimensionalidade.

7 - O excesso de produção exige a existência de um filtro, querer ser visto nesse contexto é algo complicado, já que são milhares de opções para o público. Essa situação gera frustração e ansiedade, por um lado, mas por outro é bom. Cássio prefere fazer arte a ver o que está sendo produzido.

8 - O trabalho “Múltiplos” é inédito e trata-se do registro de uma mesma paisagem durante 2 anos seguidos. Em diferentes horários do dia, Cássio fotografava a vista de seu prédio de modo a perceber a mudança da luminosidade, na coloração, no clima que envolvia os prédios, etc. Após esta documentação, foram escolhidas 126 imagens de maneira a compor uma colagem que represente este local da cidade.

ENTREVISTA 7: **Felipe Cama** em 13/06/2011

Respostas obtidas por e-mail:

1 - Em minha trajetória há séries que se aproximam da colagem num sentido mais amplo. São obras em que comparo imagens de pinturas da história da arte com imagens apropriadas de diversos sites da internet.

2 - Nesta série [After Post, exibida na exposição Geração 00: A nova fotografia Brasileira, presente no Sesc Belenzinho em 2011], senti a necessidade de sobrepor as duas imagens citadas na resposta acima. Meu objetivo era fazer uma comparação direta entre as duas imagens encontradas na internet.

3 - Para estas séries utilizo a impressão lenticular. É uma técnica que permite que o observador veja duas imagens diferentes na mesma superfície, dependendo do ângulo que se olha.

4 - Não sei responder esta pergunta.

5 - Richard Prince

6 - Leda Catunda, Helen Faganello

7 - Não sei responder esta pergunta.

8 - A série “After Post” é composta por obras em impressão lenticular realizadas a partir de imagem de duas imagens encontradas na internet: uma paisagem de Frans Post e uma fotografia atual desta mesma paisagem, feita por turistas, desconhecidos, encontrada em sites de compar-

tilhamento de fotos como o Flickr e o Panoramio.

A técnica de impressão lenticular permite que se tenha visão de duas imagens distintas sobrepostas na mesma obra. Dependendo do ângulo que se observa a peça, vê-se a imagem criada a partir da foto da pintura de Post ou a imagem criada a partir da foto do turista do mesmo local.

Roteiro da entrevista com a curadora Juliana Monachesi:

1 - Como você definiria sua trajetória? Em que momento o interesse pela colagem passa a fazer parte dela?

2 - Como você define a colagem? O que ela engloba?

3 - Por que você afirma que a colagem é a arte do século XXI? Quais características te levam a pensar isso?

4 - Como foi sua experiência na curadoria da exposição “Ctrl_C + Ctrl_V: Recortar Colar” no Sesc Pompeia em 2007?

5 - Como você identifica a visualidade contemporânea? Há padrões predominantes?

6 - Quais artistas que trabalham com a colagem, sobretudo com utilização de fotografia, você destacaria?

Respostas obtidas:

1 - Juliana Monachesi formou-se em Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero em 2000. Seu trabalho de conclusão de curso versou sobre a arte contemporânea, pois este era um assunto de seu interesse desde que começou a trabalhar na Folha Ilustrada em 1998.

Em 2001, Juliana foi convidada a participar do programa Rumos do Itaú Cultural. Sua participação deu-se como curadora adjunta regional. Nesse momento, ela conheceu o artista plástico Odiros Mlášho.

Até então, Juliana via a colagem como uma forma de expressão artística presente nas vanguardas europeias do início do século XX, no entanto, sempre como arte secundária. Com o trabalho de Odiros, a curadora percebeu que a colagem poderia ser a expressão principal na obra de um artista.

Em 2001, Juliana voltou para a Folha de São Paulo como redatora do Caderno Mais!, no qual permaneceu até seu encerramento no final dos anos 2000. Paralelamente, atuou como crítica e curadora em projetos do Paço das Artes, Maria Antônia, entre outros.

Em 2004 realizou a exposição “Afotodissolvida”, na qual investigava o impacto do digital na fotografia. Em sua carreira acadêmica, Juliana dedicou-se à pesquisa no mestrado em Comunicação e Semiótica defendido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Sua pesquisa “Quebra de padrão - Novos paradigmas para a crítica de arte no contexto da cultura digital”, levantava o questionamento sobre o comportamento da crítica e da cobertura jornalística em meio às novas mídias, tentando apontar possíveis saídas para esta situação.

Em 2007 participou do projeto para a exposição “Ctrl_C + Ctrl_V: Recortar Colar” no Sesc Pompeia e, no ano seguinte, jornalista ministrou curso no MIS, na qual abordava a colagem na arte contemporânea.

2 - Ecologia cultural é um conceito amplo de colagem que inclui a reordenação de elementos a partir dos fragmentos do mundo. Além do suporte tradicional (bidimensional), as assemblages, esculturas, remix. O raciocínio da colagem está presente também uso de bancos de imagens e vídeos da internet para composição de um trabalho, já que estes representariam o arquivo morto da cultura.

3 - No final de 2007, Juliana viajou a Nova Iorque, onde participou da reinauguração do New Museum, instituição que realiza pesquisa de ponta em arte contemporânea. Na época, a exposição em cartaz chamava-se “Unmonumental” e trazia colagens e assemblages em diferentes momentos. Na abertura, havia apenas objetos colocados nos centros das salas. Posteriormente, colagens bidimensionais foram fixadas às paredes. Por fim, adicionou-se um remix sonoro para ambientar a exposição.

Juliana percebeu, com a ajuda do texto do curador Massimiliano Gioni (por ela traduzido para o Canal Contemporâneo), que a colagem era a essência da arte contemporânea. O autor coloca o atentado de 11 de setembro de 2001 como a imagem fundante do novo século. Para ele, o artista sofre um rebaixamento, ou seja, deixa de produzir obras monumentais (em escala e materiais utilizados, muitas vezes provenientes do lixo industrial ou cultural) e passa a criar trabalhos efêmeros e precários.

Sem mais certezas, o artista não tem a necessidade de assertividade. As afirmações são agora provisórias. O artista espelha o mundo sem explicá-lo, transformá-lo ou entendê-lo. De acordo com este pensamento, tudo o que o artista faz é de saída um fracasso (no sentido político), pois o artista deixa de ser visto como personagem heróica.

A colagem é menos assertiva, é de sua natureza ser menos impositiva. É como o artista olhando para a ruína e, vendo o que sobrou, tenta reordenar os restos. Por isso a colagem é tão condizente com o nosso tempo.

Haveria, para Juliana, protagonismo da colagem devido ao momento político, social, humano e econômico vividos.

A artista Nina Moraes, por exemplo, além de falar da condição humana em ruínas, tem uma atitude ecológica ao reciclar os papéis em colagens. É uma posição que está de acordo com a nossa sociedade: utilizar o excesso, e não gerar mais lixo.

Outro exemplo citado como bastante sintomático foi o do fotógrafo Caio Reisewitz, que em sua última exposição apresentou colagens de suas próprias fotografias.

Segundo Juliana, estamos em um momento em que é necessário refletir o que se faz com tudo isso que aqui está ao invés de produzir mais e mais.


4 - No início, esta exposição seria uma continuação de “Afotodissolvida” de 2004. Após o convite do Sesc Pompéa, Juliana Monachesi fez uma pesquisa por diversos ateliês de artistas brasileiros a fim de verificar o que estava sendo acontecendo na produção artística atual. Percebeu, então, que a apropriação era recorrente nos trabalhos, ou seja, tornou-se uma das questões centrais da arte do novo milênio. Para ela, essa apropriação poderia ser entendida como uma colagem de modo mais amplo. Tratava-se de um deslocamento de origem e, sobretudo, de sentido. Daí surgiu o título CTRL_C + CTRL_V.

Para Juliana, são evidentes dois tipos de colagem. O primeiro, mais tradicional, seria o recorte e cole simples. Neste modo de colagem, ela inclui os trabalhos das artistas Rosângela Rennó e Nina Moraes. O segundo tipo de colagem seria o deslocamento espacial ou semântico. Aqui, Juliana destaca o trabalho com vídeos de Fábio Tremonte.

5 - Os padrões visuais indicados por Juliana Monachesi no mundo contemporâneo são:

- a colagem evidente;
- a volta da abstração como um descanso para o olhar;
- a imagem muito bem produzida, perfeita como uma fábula.

6 - A crítica de arte e curadora destaca os trabalhos de Odires Mlášho, Nina Moraes, Caio Reisewitz, Daniel Gordon, que mistura escultura com fotografia, Franklin Cassaro, Mônica Tinoco e Márcia Rosolia, além dos famosos Geraldo de Barros e Guignard.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Pós-Graduação em Artes - Mestrado

A presente pesquisa tem por objetivo a análise da colagem como procedimento artístico. Para isto, foi traçado um histórico da colagem que partiu do Cubismo, passou pelo Dadaísmo, Surrealismo e chegou à Arte Pop. Em cada um destes momentos históricos percebemos o significado do emprego da colagem como linguagem artística. Em um segundo momento, analisamos o processo da colagem nas imagens técnicas, como por exemplo, nas fotomontagens, no cinema e na arte digital. E, finalmente, realizamos entrevistas com artistas brasileiros e visitamos museus e galerias com o intuito de verificar como a colagem tem feito parte da arte contemporânea.