

DIEGO DOS SANTOS XAVIER

Poética no espaço urbano: Reflexões sobre a experiência contemporânea da colagem

Brasília
2015

DIEGO DOS SANTOS XAVIER

Poética no espaço urbano: Reflexões sobre a experiência contemporânea da colagem

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Elyeser Szturm.

Brasília
2015

DIEGO DOS SANTOS XAVIER

Poética no espaço urbano: Reflexões sobre a experiência contemporânea da colagem

Este trabalho de Conclusão de Curso foi julgado e aprovado para a obtenção do título de Licenciatura em Artes Plásticas no Programa de Graduação em Arte Plástica da Universidade de Brasília – UnB

Banca Examinadora

Prof. Dr. Elyeser Szturm

Prof^a. Msc. Andrea Campos Sá

Prof^a. Dra. Denise Conceição Ferraz Camargo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Prof. Dr. Elyeser Szturm, por todo o empenho, paciência e atenção dedicada à orientação deste trabalho, por suas aulas de história da arte contemporânea e SCHTA 7, que ampliaram o caminho para a realização da presente monografia.

Concedo também o devido reconhecimento aos professores que me influenciaram positivamente durante todo meu curso, Vera Marisa Pugliese, Christus Menezes da Nóbrega, Andrea Campos de Sá, Denise Conceição Ferraz Camargo, Eduardo Lustosa Belga, Geraldo Orthof Pereira Lima, à todos os meus amigos que me entenderam e apoiaram em um momento de dedicação no qual eu estava passando, agradeço aos meus colegas do IdA, especialmente à Léia por toda a ajuda, pela paciência com minhas mudanças de humor, e por ter sido quase minha terapeuta nas longas conversas acerca do meu trabalho.

Por fim, agradeço principalmente à minha mãe por ter me levado às aulas de escultura em argila quando criança, pela inspiração e ajuda recebida dela constantemente, por toda a influência artística adquirida durante a minha vida. Agradeço também, ao meu pai pelas conversas sobre política, história, pensadores e filósofos, pelo exemplo e pelo aprendizado acerca da vida e da importância de se ter responsabilidades.

Só a vanguarda permite reconhecermos certas categorias da obra de arte, só a partir dela podem ser entendidos os estádios anteriores da arte na sociedade burguesa, e não o contrário. Atacando o estatuto de autonomia da arte e subvertendo os seus processos tradicionais, a vanguarda opõe a especificidade da obra ao sistema homogêneo de valores com que a instituição garante a estabilidade cultural.

(Peter Bürger)

RESUMO

A presente pesquisa tem como tema central a colagem e seus desdobramentos estético principalmente no espaço da cidade. A técnica surgiu na modernidade e se estende até os dias de hoje, carregando sua influência para produções artísticas contemporânea. Questões como apropriação, deslocamento e intervenção são abordadas durante a pesquisa. Após uma análise histórica, inicio uma comparação entre os meus trabalhos e os movimentos artísticos abordados, analiso a questão de forma e conteúdo, onde pretendo elucidar questões sobre arte e espaço urbano e suas interações, afinal de contas a paisagem urbana, considerada ela própria um texto, pode estar associada tanto a afirmação como a contestação do poder político e estético dominante.

Palavras-chave: Apropriação. Colagem. Espaço urbano. Intervenção. Pixação.

ABSTRACT

This research is focused on collage and its consequences, especially in the city space. The technique comes in modernity and extends to the present, carrying his influence on contemporary artistic production. Issues such as appropriation, displacement and intervention are discussed during the search. After a historical analysis, beginning a comparison between my work and the artistic movements discussed here. Analyze the question of form and content, which intend to clarify questions about art, urban space and their interactions. After all the urban landscape, considered itself as a text, can be associated with either the affirmation or criticism of dominant political and aesthetic power.

Keywords: Appropriation. Collage . Intervention . Pixação . Urban space.

SUMÁRIO

LISTAS DE IMAGENS.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - A COLAGEM E SEUS ASPECTOS HISTÓRICOS.....	11
1.1-CONCEITO	11
1.2-HISTÓRIA.....	12
1.2.1 Colagem Cubista.....	12
1.2.2 Dadaísmo.....	15
1.2.3 Surrealismo.....	18
1.2.4 Pop Art.....	20
CAPÍTULO 2 – REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS E PROCESSO POÉTICO.....	24
CAPÍTULO 3 - POÉTICA URBANA: A CIDADE COMO SUPORTE.....	30
3.1 O Espaço Urbano.....	30
3.2 Intervenção e Efemeridade: Da colagem à pixação.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

LISTAS DE IMAGENS

- Figura 01. Vaso, botella y periódico, 1913. Georges Braque. Sem dimensões..... p.13
- Figura 02 - Merz abcd, 1928. Kurt Schwitters. 40,8 x 28,6cm..... p.16
- Figura 03. Fonte, 1917. Marcel Duchamp. 23,5 x 18 x 60cm..... p.17
- Figura 04. The Court of the Dragon 7, 1933. Max Ernst, 9.3 x 11.3cm..... p.19
- Figura 05. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? 1956. Richard Hamilton. 25,0cm x 26,0cm..... p.22
- Figura 06. Cinemascópio, 1962. Mimmo Rotella. 173cm x 133cm..... p.23
- Figura 07. Kite. Robert Rauschenberg, 1963. 213x152cm..... p.25
- Figura 08. O Gene Egoísta, 2012. Diego Xavier 75x40cm..... p.26
- Figura 09. Marilyn, 1967. Andy Warhol. 91cm x 91cm..... p.27
- Figura 10. Quem não se comunica se trumbica, 2013. Diego Xavier 70x65cm..... p.27
- Figura 11. Sem Título 2013. Diego Xavier 10x15cm.....p.28
- Figura 12. Sem Título 2013. Shephard Fairey, sem dimensões..... p.34

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado consiste em uma análise teórica e prática, faço uma reflexão sobre diversos aspectos da minha produção artística durante os meus anos de estudos na Universidade de Brasília. O recorte da análise é feita sobre a minha produção iniciada de maneira mais fundamentada, especificamente a partir de 2012.

Ao tratar do meu processo criativo, abordo as experiências e os procedimentos envolvendo apropriações de imagens e colagens durante o meu curso, e demonstro os resultados através das obras aqui apresentadas. A relação do meu trabalho com o espaço urbano e a pixação é vista como um importante catalizador para o desenvolvimento da minha inquietação. Além disso, o trabalho tem como objetivo o questionamento do ambiente da cidade enquanto suporte.

A pesquisa aborda, a partir da história da colagem, movimentos e ações que deflagraram a genealogia da arte moderna, debruçando-se, assim, sobre questões tecnológicas importantes que incentivaram os artistas a seguirem o caminho da apropriação de imagens e de objetos retirados do cotidiano industrial.

Investigando procedimentos e possibilidades surgidas no início do século XX, que incitaram novas formas de pensamento na representação artística, examinei a pertinência desta expansão para o campo da colagem, tratando a questão da reprodutibilidade técnica e da indústria cultural como fio condutor pra minha análise. Utilizei, dessa forma para este trabalho Wescher (1976), além dos estudos elaborados por Burgüer (1993) e Argan (1992), formando assim, as bases teóricas do presente estudo.

Termos como apropriação e deslocamento definem as novas possibilidades da arte moderna, essas expansões sofridas no campo artístico se refletem também no campo sociocultural. Ações dessa ordem, no cotidiano da cidade, são atreladas a essas condicionantes principalmente com a grande expansão urbanística e o surgimento das grandes metrópoles neste último século. Essas questões, formaram uma reflexão que fundamentou o meu entendimento sobre a relação arte e cidade. Seguindo esses pensamentos analisei a questão da arte urbana e seus desdobramentos para o processo de construção do trabalho plástico aqui abordado.

CAPÍTULO 1 - A COLAGEM E SEUS ASPECTOS HISTÓRICOS

Embora os objetos artísticos possam investigar-se frutuosamente a margem da história, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época em que apareceram, como se comprova na maioria dos casos mediante um simples exame. Se as teorias e as estéticas são históricas, uma teoria crítica dos objetos artísticos que se esforce por esclarecer a sua atividade deve enfrentar-se com o seu próprio caráter histórico. Por outras palavras: É válido historicizar a teoria estética. (BURGÜER, 1993, p.43)

1.1-CONCEITO

A colagem atualmente é uma técnica reconhecida e muito difundida. Cada vez que a manuseamos, reproduzimos o discurso da modernidade ou derivamos dele, por isso a necessidade de investigarmos a sua origem.

No entendimento de Wescher (1976), a colagem como processo técnico tem uma história antiga que remonta ao século XII, quando calígrafos japoneses realizaram os primeiros trabalhos preparando as superfícies colando pedaços de papel e tecido para criar fundo de suas caligrafias.

Esta técnica se caracteriza pela união e/ou justaposição de distintos materiais, colados a um suporte, oferecendo inúmeras possibilidades para a criação artística. O artista recorre à colagem, muitas vezes, para parodiar a realidade e o senso comum. A criação de uma colagem visa antes de tudo à desintegração, à ruptura e o choque visual dos significados reconhecidos e aceitos pela sociedade.

A sobreposição, a dispersão ou até mesmo a junção dessas imagens distintas, são situações possíveis com a técnica da colagem, que foi incorporada às diversas linguagens artísticas e interpretada de diferentes maneiras a partir do início do século XX, sendo diretamente influenciada por um processo que mudou quase todos os aspectos da vida cotidiana da época.

A revolução industrial trouxe uma conseqüente mudança tecnológica, econômica e social, e acarretou na massificação da produção e do consumo, criando um ambiente propício para a multiplicação de imagens dentro da sociedade, principalmente com a imprensa, a indústria editorial e a publicidade.

As vanguardas históricas se apropriaram desses novos processos de difusão e reprodução tecnológica da imagem, enquanto viam suas questões relacionadas à representação se deslocarem para uma síntese e uma simplificação de conceitos.

O processo da colagem surgiu cerca de setenta anos após a concepção da primeira máquina fotográfica. Essa invenção tinha levado a pintura a ultrapassar as tendências naturalistas já no final do século XIX, possibilitando os artistas e se libertarem de

determinados temas, o que demonstrava que a fotografia estava mais bem equipada para representar a realidade e capturar momentos.

Para os artistas que fazem uso da colagem como ferramenta de expressão, se apropriam desse mundo favorável à propagação da figura para propor novas indagações de construções imagéticas. Com a junção de imagens, materiais e objetos industrializados, retirados do cotidiano e colocados em situações diversas, os movimentos modernos promoveram uma nova crítica ao que era institucionalizado como objeto artístico.

Baseando-se na articulação de elementos distintos quanto à materialidade, e promovendo uma incomum organização de símbolos, o processo da colagem se concretiza em uma proposta de livre associação, de reconjugação da memória, de ressignificação do símbolo e recodificação da mensagem. A técnica proporciona o encontro de fragmentos, cria uma combinação incomum de elementos divergentes e estabelece uma comunicação poética, onde o que parece estranho à primeira vista torna-se algo assimilável.

Com o crescimento incessante de um ambiente de agressividade ótica e a abundância de sinalizações visuais que vão desde a publicidade ao cinema, a colagem encontrou um lugar propício para seu desenvolvimento. Dizendo isso, abre-se a necessidade de refletirmos sobre a linguagem desenvolvida através da colagem desde os movimentos modernistas até a contemporaneidade. Não apenas como uma técnica plástica, mas como um conceito artístico.

1.2-HISTÓRIA

1.2.1 Colagem Cubista

A construção racional do espaço através da perspectiva clássica e o rigor naturalista se sustentaram como tendência na arte ocidental até o final do século XIX. Com o desenvolvimento da indústria e da fotografia, houve o fortalecimento e a propensão que já vinha se manifestando desde os impressionistas e que foi levada às últimas consequências pelos cubistas, ao andarem na contra mão da tradição clássica de se fazer arte.

Os dois primeiros a utilizarem essas novas influências foram Georges Braque e Pablo Picasso, com o procedimento cubista. Os artistas apresentam um objeto decomposto em diversos pontos de vista, que se desdobra ao mesmo tempo e em lugares diferentes. No momento em que essas inúmeras perspectivas são captadas simultaneamente pelo observador, demonstram que a pintura tradicional não é nada mais que o produto de uma convenção ótica

a qual estamos acostumados. A técnica da colagem tem início com uma série de obras feitas entre 1912 e 1913 que levantaram importantes perguntas sobre o estatuto do objeto de arte.

O cubismo abriga no espaço do suporte, elementos retirados da vida prática, como pedaços de jornal, papéis, tecidos, madeiras e objetos, incorporando dessa maneira a materialidade do objeto real à representação. (WESCHER, 1976, p.23).

Em seus primeiros trabalhos com colagem, Braque combina fragmentos recortados e colados de jornal, papel de parede e outros papéis para criar formas abstratas. Surge, assim, uma nova fase de seu trabalho que se constituiu na utilização de materiais de uso cotidiano, desde recortes de jornais e madeira até couro colados na superfície plana da pintura. As apropriações, as colagens e as assemblagens representaram um ponto de inflexão na arte do século XX, na medida em que libertaram o artista da soberania da pintura como principal técnica de representação artística.



Fig. 01. *Vaso, botella y periódico*, 1913. Georges Braque. Sem dimensões

Assim, a colagem é largamente empregada em diferentes escolas e movimentos artísticos, com sentidos muito variados. Picasso, por exemplo, encontra no novo recurso, um instrumento de experimentação inigualável. Nesse instante, quando fragmentos de materiais ordinários são retirados, deslocados, destacados, rasgados ou raptados do cotidiano, acontece a rejeição do contexto comum do objeto ou da imagem, ocorrendo um novo arranjo de significados particulares, costurados de acordo com a interpretação subjetiva do artista.

O recurso da colagem abre as pesquisas cubistas em novas direções. A utilização cada vez mais livre de materiais heterogêneos, não só papel, que dão origem a objetos tridimensionais e relevos. Como fala Wescher (1976), Juan Gris outro grande nome do cubismo que trabalha exaustivamente com colagem, define a pintura como espécie de arquitetura plana com cor, enquanto a materialidade que se incorpora à colagem muitas vezes trabalha com tridimensionalidades, texturas e volumes.

As colagens de Braque, Picasso e Gris despertam o interesse de artistas dos círculos cubistas de diversos locais. Albert Gleizes, Louis Marcoussis, André Derain, Robert Delaunay e Sonia Delaunay-Terk, entre outros nomes do circuito parisiense passam a fazer uso de colagens em suas composições. Na escultura, os trabalhos de Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, e principalmente de Vladimir Tatlin, são exemplos da articulação entre superfícies e volumes, em consonância com o programa das colagens cubistas. O artista russo conheceu as obras cubistas entre 1913 e 1914, quando começa a trabalhar com seus contra-relevos tridimensionais compostos de arame, papelão sob forte influência de Picasso.

Assim, na Rússia as conquistas cubistas adquirem novas feições, as colagens aderem às tendências construtivas em pauta, ganhando destaque os princípios de composição propriamente ditos e o poder expressivo dos materiais, por exemplo nos "relevos pictóricos" de Tatlin.

Percebemos como os princípios de composição inaugurados pelas colagens cubistas encontraram seguidores em todo o mundo, mas com interpretações distintas de um mesmo procedimento técnico. Na Itália, um diálogo cerrado com o meio francês leva os artistas reunidos em torno do futurismo a praticar colagens em sentido cubista estrito. Colocam-se em destaque na produção futurista, Umberto Boccioni e Gino Severini, que dedicam sua atenção aos avanços do mundo moderno. Os artistas debruçam-se sistematicamente em obras que exaltam a guerra, a tecnologia, a velocidade, a violência e o consumo.

1.2.2 Dadaísmo

O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda europeia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a instituição Arte tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto as ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. (BURGÜER, 1993, p.51)

Diferentemente do futurismo ligado ao movimento fascista italiano, que baseava-se fortemente nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX e na exaltação da guerra e a violência, em Zurique, ao contrário, o dadaísmo apresentou-se como um movimento de crítica social que interpela não somente as artes, mas modelos culturais. Trata-se de um movimento radical de contestação de valores que utilizou variados canais de expressão. As manifestações do grupo são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo.

O clima que abrigava as várias manifestações dadaístas eram encontradas na desilusão e no ceticismo instaurados pela Primeira Guerra Mundial, que alimentava reações extremadas por parte dos artistas e intelectuais em relação à sociedade e ao suposto progresso social. Os dadaístas estavam unidos em sua firme oposição à guerra e na descrença arraigada em relação a valores e ideologias tradicionais, ao mesmo tempo em que viam as artes e as instituições estabelecidas como sendo incapazes de lidar com as experiências da vida moderna.

O dadaísmo como movimento artístico de vanguarda modernista, pretendia libertar a arte de suas contingências junto aos academismos e todas as questões conservadoras de até então. Ridicularizava em revistas, manifestos, exposições, os sistemas convencionais e o senso racional. Ao pensarmos no interior do movimento dada, notamos uma radicalização dos procedimentos usuais da colagem, numa clara recusa ao que eles consideravam “rigidez cubista”. Nos trabalhos de Kurt Schwitters a ênfase recai sobre elementos e imagens diversas.

A composição de Schwitters evoca a turbulência política e social que abalava a Europa após a Primeira Guerra Mundial, os fragmentos da obra são na maior parte, extraídos da imprensa ilustrada, que estava em rápida expansão na época.

Entre fragmentos de palavras e fotografias essas apropriações desempenham um papel decisivo na montagem da obra, ao mesmo tempo em que sustentam um equilíbrio delicado apesar do aparente tumulto.



Fig. 02 - *Merz abcd*, 1928. Kurt Schwitters. 40,8 x 28,6cm

Um dos questionamentos dadaístas mais importantes acerca do conceito de objeto artístico, foram os Ready-Mades. Marcel Duchamp, através da ideia de apropriação e deslocamento, introduziu, em 1913, esse procedimento inovador em seu processo criativo, levando objetos tirados do cotidiano à condição de obras de arte.

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura que precisamente conserva a individualidade da obra, e o objeto do desprezo do artista, quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda a pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor a assinatura do que a obra, e uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo e o criador das obras de arte. (ARGAN, 1992, p.93)

Duchamp, ao se apropriar de um objeto produzido pela indústria, repele qualquer gesto individual, qualquer ação do artista frente à massificação imposta pela sociedade. Assim, para

a realização de seus Ready-Mades, ele estabelece de imediato um deslocamento conceitual do objeto, subvertendo portanto, à tradição do ato de fazer arte.

Uma das primeiras obras desse tipo consistia em uma roda de bicicleta montada em cima de um banquinho e a famosa, “Fonte” que é uma apropriação de um mictório de cabeça para baixo com uma assinatura.



Fig. 03. *Fonte*, 1917. Marcel Duchamp. 23,5 x 18 x 60cm

Essa ousadia dadaísta via-se também nas colagens, que possuíam um elevado nível de fragmentação, sobreposição e dispersão. Desenvolvida aparentemente de forma arbitrária os elementos são retirados das páginas de jornais e revistas, com uma estratégia de impedimento de uma leitura linear da obra.

Dessa forma, os dadaístas usavam a colagem para satirizar e recusar a cultura da época. Argan (1992, p. 199) argumenta que:

O dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor. Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial.

Esses pensamentos dadaísta apontam diretamente para os desdobramentos ao que viria ser o surrealismo, tendo Man Ray como um dos seus principais interlocutores.

1.2.3 Surrealismo

Em Paris, o movimento dada tem um círculo de adeptos entres escritores, poetas e artistas que encontravam no dadaísmo, uma força inovadora para o terreno de suas criações artísticas. Com Breton e Max Ernst, é canalizada a contestação do movimento, dando continuidade à arte e a literatura através do subconsciente e da liberdade imaginativa.

Tudo indica que há um certo estado de espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e futuro, altura e profundidade, já não são vistos como contraditórios.¹

A colagem surrealista iniciou-se, efetivamente, com Max Ernst, ao beber das fontes cubistas de Braque e Picasso, e dos ideais transgressores do movimento dadaísta, dando assim, um novo rumo à técnica por eles utilizada. Ernst é sem dúvida o expoente mais qualificado do procedimento da colagem surrealista, nele, a imagem se desenvolve através de um jogo complexo de associações ilógicas exteriorizadas pelo subconsciente, formando uma crítica cultural baseada nas articulações arte/inconsciente e arte/política, mostrando a ambição revolucionária e subversiva, do movimento surrealista.

Ao agregar imagens de realidades distintas, Ernst, denotou uma forte crítica através de uma estética irreverente e ao mesmo tempo perturbadora. O artista iniciava o que viria a ser um dos grandes trunfos surrealistas, ao se apropriar da técnica da colagem, ele passava a estabelecer relações diferentes do que habitualmente estávamos acostumados em uma obra de arte. Com ele, ampliaram-se as possibilidades da colagem, nota-se uma articulação imprevista dos elementos e uma abertura mais direta ao irracional, que nos levam ao limite da ideia de associação de elementos díspares.

¹ BRETON, 1928 apud WESCHER, 1976, p78. tradução nossa.



Fig 04. *The Court of the Dragon 7*, 1933. Max Ernst, 9.3 x 11.3cm

A célebre frase de Lautréamont é tomada como inspiração forte: "Belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação". A sugestão do escritor se faz notar na justaposição de objetos desconexos e nas associações à primeira vista impossíveis, que particularizam as colagens e objetos surrealistas.

O caráter de apropriação e deslocamento, retirados da retórica cubista e da crítica social relacionada ao pensamento dadaísta, encontrou grandes transgressões através da colagem surreal, os surrealistas fundamentaram o confronto dessas duas propostas, buscando o absurdo e o paradoxo sendo permeadas pelo imprevisto e choque entre imagens.

Percebemos então, uma forte relação entre dadaísmo e o surrealismo. O historiador Michel Sanouillet nos fala: "O Surrealismo foi a forma francesa de Dada" (ALEXANDRIAN, 1973, p.66) isso explica a confusão e a dúvida sobre alguns trabalhos. Muitos artistas, como por exemplo, Marcel Duchamp e Francis Picabia dadaístas, foram também estimuladores do surrealismo, principalmente ao se encontrarem com Man Ray em Nova York em 1915.

Os métodos surrealistas fizeram do subconsciente o tema de suas investigações. Os artistas perceberam por meio de suas colagens, como a fotografia e a indústria gráfica ganharam importância em suas composições, e de que forma, essas imagens eram capazes de criar uma imagística visual inquietante, que questionava a mente humana e o senso comum.

1.2.4 Pop Art

Fortes ressonâncias do movimento dadaísta podem ser notadas em perspectivas artísticas posteriores. Na França, muitos de seus protagonistas integraram o surrealismo subsequente. Nos Estados Unidos, por sua vez, na década de 50, artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns retomam certas orientações do movimento.

Embora a colagem só tenha passado a ser considerada como linguagem artística ou expressão visual a partir do início do século XX, nas décadas de 1950 e 1960, a técnica já tinha se tornado um procedimento recorrente nas artes visuais. As colagens, assemblages e combine paintings, orientadas por uma "estética da acumulação" (todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte), se disseminam. Dessa forma, a apropriação de materiais impressos do mundo comercial, das histórias em quadrinhos, da publicidade, da televisão e do cinema e toda classe de objetos de consumo tornam-se um procedimento usual.

Como nos diz Osterwold (2007), a Pop Art emprega vários conceitos associados à colagem cubista, ao Dadaísmo e o Surrealismo, apropriando-se de textos publicitários, imagens, slogans, panfletos e elementos do cotidiano para fazer suas colagens, quadros e assemblages. Essas combinações inesperadas que fazem parte da estética surrealista, influenciam diretamente a pop arte no final dos anos 50, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Essas apropriações constituem um princípio fundamental da criação artística deste movimento, mostrando dessa forma como ele se relaciona com o Surrealismo/Dadaísmo e aos seus efeitos de combinação e deslocamento. Ainda que a arte surreal se articule fundamentalmente sobre as questões do inconsciente, a arte pop se preocupa principalmente com os mecanismos manipuladores do comportamento da sociedade de consumo.

A Combine Painting, por exemplo, que surge a partir do desdobramento desses conceitos modernistas, se constitui em uma união entre a pintura, a colagem e a assemblage, através da montagem de objetos em um suporte. Esse princípio apresenta novas possibilidades de representação, incorporando praticamente qualquer coisa, desde pedaços de madeira e fotografias, a animais empalhados e pintura abstrata.

Essa ideia Dadaísta/Surrealista de apropriação e descolamento de objetos e materiais, alinha-se fortemente à Pop Art, trata-se, portanto, da justaposição de elementos em sua forma mais extrema, através de uma estética de acumulação, onde é possível identificar cada peça no interior de um arranjo mais amplo, demonstrando de forma sistemática uma forte proximidade entre a arte e a sociedade industrial, capitalista e tecnológica.

Neste contexto, em meados do século XX, os artistas defendem uma arte que se comunique diretamente com o público por meio dos signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana.

Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. Isto é percebido quando esses artistas se apropriam do conceito de Ready-Made inaugurado por Duchamp. Usam, este, de forma totalmente diferente, não apresentam as obras de maneiras isoladas, além de não se contentarem com a simples exibição do objeto, por outro lado, criam ambientes e elaboram salas onde os visitantes podem mesclar-se com as obras, um embrião do que viria ser as instalações. Nas palavras de Wescher (1974, p.237): “O arsenal da vida cotidiana apresenta-se sem disfarces.”.

A Pop Art de Rauschenberg, concede nova importância aos objetos comuns e à vida ordinária, numa tentativa de comunicação direta com o público, ele retira os objetos e imagens que cercam a cultura popular e a vida moderna e os insere em suas obras. E o faz, através de seus traços mais característicos, a incorporação, a apropriação e a combinação. Fazem parte do seu arsenal inúmeros meios de expressão, desde os ícones da cultura pop americana, até a publicidade e às imagens televisivas e do cinema.

A palavra pop torna-se slogan sorridente de uma ironia crítica relativa às palavras divulgadas pelos meios de comunicação onde histórias fazem a História, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento humano. (TILMAN, 2007, p.06)

Uma das primeiras imagens relacionadas ao que seria a Pop Art propriamente dita, é a colagem de Richard Hamilton de 1956. A obra carrega temas e técnicas dominantes da nova expressão artística, mostra uma série de clichês que constituíram a base para sua produção artística.

A composição é uma cena no interior de uma casa, feita com o auxílio de imagens tiradas de revistas de grande circulação, os anúncios são descolados de seus contextos e transpostos para a obra de arte. Nela, um casal se exhibe juntamente com os atraentes objetos da vida moderna: televisão, aspirador de pó, enlatados, produtos e embalagens. Para Osterwold (2007), Hamilton combina símbolos e produtos, progresso e nostalgia, agindo de forma intelectual e sensível ao mesmo tempo em que questiona os meios de reprodução técnica e a sua influência na vida cotidiana.

Hamilton, define os princípios centrais da nova sensibilidade artística: trata-se de uma arte popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamorosa, além de um grande negócio. Ao lado de Hamilton, os demais

artistas e críticos lançam as bases da nova forma de expressão artística, que se aproveitam das mudanças tecnológicas e da ampla gama de possibilidades colocada pela visualidade moderna.



Fig 05. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956. Richard Hamilton. 25,0cm x 26,0cm

Os representantes da descolagem, os artistas do rasgamento de anúncios como o francês Jacques de la Villéglé, o alemão Wolf Vostell e o italiano Mimmo Rotella, também interessaram-se pelo desenvolvimento de modos de representação espontâneos e informais. Criavam suas composições sobrepondo imagens, colocando sucessivamente um cartaz sobre outro, e a partir de rasgos, revelavam em maior ou menor grau, os cartazes ou posters por baixo.

Esse processo de descolagem se contrapõe à construtividade implícita da colagem cubista. É evidente o sentido de reportagem urbana: os cartazes publicitários constituem um aspecto efêmero, porém importante para paisagem da cidade, como mostra Argan (1992, p.559), aqui também tem-se dois momentos: Apropriação e destruição.

Hoje, graças a esses inúmeros movimentos artísticos, existem diversas maneiras de se pensar a colagem, proporcionando-nos, assim, a base para novos questionamentos e perspectivas de criação com o uso dessa técnica. Por isso a colagem foi escolhida como tema dessa pesquisa, por ser um processo que fornece inúmeras possibilidades para o artista reinventar sua fala.



Fig 06. *Cinemascópio*, 1962. Mimmo Rotella. 173cm x 133cm

CAPÍTULO 2 – REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS E PROCESSO POÉTICO

O presente capítulo é resultado de um ensaio reflexivo acerca da minha produção artística durante o curso de Artes Plásticas, demonstro o meu processo criativo e a formação do conjunto de pensamentos que foram se solidificando ao longo desse meu período acadêmico.

A evolução das minhas considerações estéticas, surgiram em torno de experiências com pintura, serigrafia e colagem. Formando o eixo de fundamentação do meu trabalho, essas técnicas me apresentaram importantes resultados para que eu pudesse chegar à abordagem aqui apresentada.

Ao integrar inúmeros materiais às obras como: papelões, jornais e revistas, exploro a técnica da colagem e os efeitos de textura expostos pelo material e pela impressão do papel. Utilizo a serigrafia como forma de reflexão sobre os processos de reprodutibilidade da arte no mundo contemporâneo, denunciando o vazio, a frieza e a mecanização da sociedade, da mesma forma como fizeram vários artistas já citados anteriormente. Como nos diz Benjamin (1980, p.09):

Despojar o objeto de seu véu, destruir a aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta aquilo que se repete identicamente pelo mundo, que, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez.

Incorporo além dessas indagações, uma estética inspirada na arte de rua, em especial a pixação, procurando questionamentos acerca do mundo em que vivemos, o sentimento de inquietação, caos da cidade e do espaço urbano. Lanço, dessa forma, uma reflexão sobre a importância da técnica da colagem em meu processo criativo adotando a apropriação como uma parte essencial do meu pensamento estético.

Para a realização dos trabalhos foi de grande importância a observação de como Robert Rauschenberg incorporava vários materiais, [além da pintura expressionista abstrata], em suas composições, e como ele se relacionava com a colagem e a serigrafia. Ele questionou os impasses da sociedade de consumo, da cultura, da estética e da política da arte nos anos de 1960, demonstrando um experimentalismo que levou as artes visuais para a nossa contemporaneidade.



Fig 07. *Kite*. Robert Rauschenberg, 1963. 213x152cm

Inspirado em Rauschenberg, busquei em minhas obras, construções capazes de transmitir uma sensação visual transgressora, que dialogasse com as questões da arte pop e da arte urbana, dessa forma, me apropriei da sua ideia de Combine Painting, ao inserir a pintura abstrata [por meio da pixação] e a serigrafia, além de inúmeros papéis, às minhas composições.

A sobreposição de imagens, texturas e tinta, criam uma expressão aparentemente caótica que remetem à estética urbana, composta de aspectos nostálgicos aonde essas imagens são propositalmente deterioradas. A partir dessas questões, fui percebendo ao longo do processo que a minha produção remetia muito à Pop Art, no momento em que levo ao limite a ideia de associação de imagens díspares e de construção de uma realidade paralela, ficou nítido que as expressões dadaístas e surrealistas também são fortemente presentes em minhas criações.

Dentro do interesse que venho mantendo pela colagem, a descoberta dos movimentos modernistas foi essencial para deflagrar o processo aqui exposto. A possibilidade de usar vários tipos de materiais que modificam a noção tradicional do fazer artístico, deu um impulso especial para minhas construções poéticas.



Fig 08. *O Gene Egoísta*, 2012. Diego Xavier 75x40cm

Assim como Rauschenberg, outro artista que influenciou meu pensamento artístico foi Andy Warhol, principalmente com seu trabalho de serigrafia. Percebi que no momento em que se apropria da foto de Marilyn Monroe, ele também se apropria do ícone que a imagem representa, carregando consigo um elemento plástico cheio de significados.

Warhol utiliza-se de uma produção seriada na qual viria fundamentar a sua crítica sobre o fazer artístico. Fazendo uso da técnica da serigrafia, ele representa a impessoalidade do objeto artístico comparando-o aos produtos industrializados, que são produzidos em massa e para o consumo.



Fig 09. *Marilyn*, 1967. Andy Warhol. 91cm x 91cm

A partir de então, esses questionamentos feitos tanto por Warhol, quanto por Rauschenberg me deram a sustentação para que pudesse produzir em 2013 o tríptico abaixo.



Fig 10. *Quem não se comunica se trumbica*, 2013. Diego Xavier 70x65cm.

Ao usar o recurso da serigrafia para construir esta série, percebi como as ressonâncias dos pensamentos desses artistas atuavam no meu universo imagético. Percebi em minhas pesquisas, como as minhas composições revelavam um importante diálogo entre a Pop Art com a arte de rua. Procurei, dessa forma, um questionamento que fosse mais próximo à minha realidade e que tivesse ligação ao meu próprio imaginário, por isso a escolha de um ícone da comunicação midiática brasileira (Chacrinha). O uso da serigrafia como artifício, remete às colagens através da apropriação de fotografias e a sobreposição de imagens. A técnica contribui para uma reprodução seriada, que me leva ao questionamento sobre a reprodutibilidade das obras de arte e ao ato da criação artística. Passo por uma crítica entre

arte e a sociedade midiaticizada, o capitalismo industrial e o objeto artístico como bem de consumo. Assim como Warhol, recaio sobre o questionamento relacionado à redundância da imagem, à sua repetição e à sua banalização no mundo contemporâneo.

O spray ou o rolinho entram na obra com a incumbência de criar um aspecto urbano e caótico, fazendo um link entre o expressionismo abstrato e a pixação, criando um plano de fundo que perpassa a figura central. Isso sugere que as ações da pixação criem um ambiente propício para pensarmos sobre o nosso papel na cidade, na medida em que confronta, em seus signos, as mazelas cotidianas e acentuam o caráter de sua amplitude intervencionista, sendo assim, intensifica a necessidade de sua compreensão na contemporaneidade urbana.

Essas imagens ou throw-ups [escritas rápidas e de traços econômicos] são "vomitadas" pelo cotidiano da cidade, dispersadas pela malha urbanística, sendo imensamente marcadas pelos grafismos do spray. O objetivo da pixação é a subversão do código linguístico, dessa forma, são feitas para não serem entendidas e fogem à própria significação do símbolo. O centro da minha pesquisa relacionada ao pixo vai em direção a esses gestos e os movimentos fixados do pixadores no seu grande suporte que é a cidade. E nesse aspecto podemos afirmar o caráter efêmero das imagens da pixação como sua dimensão de existência e essencialidade, fazendo parte portanto de um sentido totalizador da cidade como obra.



Fig 11. Sem Título 2013. Diego Xavier 10x15cm.

Seguindo minha paixão pela colagem, no final do ano de 2013 promovi uma reflexão surrealista. Durante o desenvolvimento do meu processo criativo, a intenção era de trabalhar com a questão do imaginário e a criação de realidades paralelas, contando uma história absurda, e isso ficou claro em minha mente após essa experimentação plástica.

A técnica da colagem foi escolhida como foco dessa composição, por facilitar, de certa forma, a representação de uma realidade que desafia a lógica, assim como propunha o surrealismo. Assim, manipulei e me apropriei de imagens que inundam os meios de comunicação, subvertendo códigos linguísticos e rearranjando imagens. O trabalho baseia-se na análise do homem em seu meio ambiente, fundindo essas inúmeras imagens em um mundo dissonante.

Sendo assim, através das ideias de Max Ernst, apropriei-me desse amplo repertório de temas e imagens disponíveis na contemporaneidade, e encontrei um procedimento que me liberava dos controles do senso comum. Assim como Ernst, que associava imagens e elementos absurdos com questões eróticas criando uma espécie de fábula, unindo esses símbolos para expressar seu subjetivismo, criei, a partir desses pensamentos, minha própria realidade ao compor uma cena impossível, onde o Chacrinha com sua mão estendida em um ato muito semelhante ao que era feito pelo soldados nazistas, passeia entre as tropas alemãs em uma Mercedes de 1939.

CAPÍTULO 3 - POÉTICA URBANA: A CIDADE COMO SUPORTE

3.1 O Espaço Urbano

A expressão espaço urbano pretende significar o conjunto de construções comuns a qualquer cidade: quadras, ruas, praças, parques. De fato, os primeiros urbanistas chamavam ruas e avenidas de artérias, que promovem a circulação de ar, pessoas e veículos. Nos últimos anos, podemos identificar dois fenômenos relativos aos estudos urbanos: o renovado protagonismo da dimensão arquitetônica do urbanismo, com ênfase no projeto urbano, e o ressurgimento e desenvolvimento dos estudos histórico-urbanísticos, com a proliferação de análises sobre a evolução das formas urbanas.

Em relação a isso, Argan (1998), faz uma reflexão histórica muito interessante sobre como o procedimento artístico se enquadra nos fenômenos sociais e no contexto da civilização, enquanto analisa o espaço urbano como um produto artístico por si próprio. A cidade é o espaço do convívio humano, além de ser um suporte para as manifestações artísticas. Sendo assim, essa relação entre homem e espaço habitado cria significados e representações por meio da cultura. Consequentemente o espaço urbano também é um espaço imaginário, pois cada habitante projeta mentalmente nesse último o espaço da própria vida.

A partir dessas questões referentes ao espaço urbano e o lugar do ser humano, surge no final da década de 60 o movimento Internacional Situacionista, que propôs práticas e intervenções no espaço urbano como fonte de crítica à vida cotidiana, instaurando, assim, um novo conceito de Urbanismo que criticava o modelo modernista. Junto com Guy Debord, que acreditava ser possível redefinir o ambiente da cidade, ultrapassando as formas vigentes de arte, cultura, política e organização social, os Situacionistas criaram atividades para combater o que, segundo eles, seria a pior característica do mundo do espetáculo: a alienação social, tendo o espaço urbano como um importante ator na espetacularização da sociedade.

Os situacionistas argumentam em favor da separação entre a falsidade do espetáculo e a verdadeira vida cotidiana. Debord (2003, p.16), diz que, “Em um mundo realmente invertido, o verdadeiro é o momento do falso”, ou seja, a sociedade chega ao nível do espetáculo quando praticamente todos os aspectos da cultura e experiência humana são intermediadas por uma relação social capitalista de alienação e consumo e não relacionadas às verdadeiras necessidades humanas.

A organização urbana para os Situacionistas é um meio importante de ação e de produção de novas formas de lutar contra a dominação capitalista, eram contrários à

“espetacularização” da vida, ou melhor dizendo, a não participação, à alienação e à passividade da sociedade. A proposta feita pelos Situacionistas era voltada para a descoberta de possibilidades de uso do ambiente urbano, induzindo a uma participação transformadora dentro do cotidiano passivo da Sociedade do Espetáculo, [principal teoria de Debord], e propõe, então, o uso do urbanismo unitário: “emprego do conjunto das artes e técnicas, como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente urbano e a sociedade”. (JACQUES, 2003, p. 89).

Esta ação de interação com o espaço da cidade, transformado e vivenciado, é elemento fundamental para os Situacionistas, na qual me apoio para traçar paralelos com a produção da arte de rua, pautada na intervenção e na crítica à vida cotidiana. A apropriação situacionista tem uma relação com a produção visual dos artistas de rua e dos pixadores. Partindo da experiência visual puramente estéticas manifestam-se na ordem do ambiente urbano, se apropriando dos elementos arquitetônicos da cidade. Eles retiram elementos, e símbolos do cotidiano urbano, entregando-os de maneiras subvertidas. A respeito especificamente da pixação ela aparece como processo de crítica social, de modo que a esfera pública não é vista simplesmente como o espaço público, mas como o campo complexo do interesse social.

3.2 Intervenção e Efemeridade: Da colagem à pixação

Os graffitis não se preocupam com essa construção social, eles a profanam, ultrapassam e transbordam essas barreiras arquitetônicas o artista mural respeita o muro como respeitaria o quadro postado em seu cavalete. (BAUDRILLARD, 1979, p.36)

No presente capítulo analiso a pixação e seu caráter intervencionista e subversivo em relação ao espaço arquitetônico, além de fazer uma análise crítica sobre a própria estrutura da cidade como suporte. Partindo dessa análise, farei uma reflexão sobre a questão arte/cidade buscando relações entre arte, estética, intervenção e constituição dos sujeitos no contexto urbano.

Os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir dos anos 1960 colaboraram para a ruptura de determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Com a contemporaneidade, coloca-se em discussão o papel e o lugar da arte promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições. A arte realizada nos espaços públicos converte-se em estratégia de aproximação com a sociedade.

Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, os artistas buscaram novos espaços e promovem novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria ‘cubo branco’, foi substituído pelo espaço da vida real. Surgem os locais alternativos para a arte: as ruas, os viadutos, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados. Para Argan (1998, p. 224), “as experiências visuais inscrevem-se, de algum modo, no âmbito do urbanismo, tendo em vista que, faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”.

Nesse sentido, a pixação enfrenta questões relacionadas à apropriação, à intervenção e à ressignificação dos ambientes da cidade desde a seu surgimento na Nova York nos anos 70. Essa manifestação sempre foi representada socialmente como contravenção, embora nos últimos anos pesquisadores considerem tal prática como uma expressão do campo das artes visuais.

Mesmo que, a lata de spray, ferramenta tradicional do graffiti, continue sendo indispensável para os grafiteiros do mundo todo, as opções de materiais disponíveis na atualidade: tinta a óleo, acrílica, aerógrafo, giz pastel, pôsteres e etiquetas têm ampliado a esfera de ação desses artistas. As limitações técnicas da pixação não são possíveis de serem definidas como prática pictórica, mesmo que o seu predomínio se dê através da tinta, não é aceitável chamá-la de desenho ou pintura, mas estudá-la como um tipo de intervenção artística que sugere ação. Podemos acrescentar, que como intervenção artística, a pixação pode ser encarada como um tipo de obra aberta, na medida em que se encontra fora do ambiente institucionalizado da galeria, criando uma diálogo antropofágico entre os pixadores e os muros da cidade.

Essa questão urbana aparece também no texto de Baudrillard (1972, p.38) "A insurreição pelos signos", onde ele nos demonstra como os grafiteiros dos anos 70, ou os pixadores, no caso do Brasil, subvertem a arquitetura através da intervenção e da apropriação, encontrando justamente aí os seus limites. Eles intervêm no espaço urbano, mas sem quebrar as suas composições e suas regras estruturais, dessa forma, reciclam nosso imaginário ao mesmo tempo em que conservam a estrutura da cidade preservando seu aspecto de suporte.

Torna-se importante, então, para o nosso objetivo de estudo, a conceitualização do termo "intervenção" em artes plásticas. Essa noção é empregada, com múltiplos sentidos, não havendo uma única definição para o termo.

De acordo com o dicionário² intervenção é:

² Disponível em: < <http://www.dicio.com.br> > acesso em: 18 de junho de 2015.

Ato de exercer influência em determinada situação na tentativa de alterar o seu resultado; Ação de expressar, de modo escrito ou artístico, um ponto de vista, acrescentando argumentos ou ideias.

A atuação da arte contemporânea pode ser definida a partir do conceito de intervenção em sentido amplo, significando o enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ir além do seu território comum, instalando um questionamento plástico. Deste modo, entendemos a pixação como intervenção artística, que em seu sentido mais profundo, realiza a busca de novas configurações e relações simbólicas, indo desde a sua prática puramente intervencionista, até a instauração de novos conflitos socioculturais.

Entendendo intervenção urbana como uma manifestação artística realizada no ambiente das grandes cidades, percebemos uma interação do objeto artístico com um espaço público, visando colocar em questão as percepções acerca da apropriação do ambiente urbano e a interferência da obra no mesmo. São notadamente voltados para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário da cidade. Como nos diz Baudrillard (1979, p.36):

A cidade, o urbano é um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao mesmo tempo o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, da relegação de quarteirões, de cores e faixas de idade: o espaço fragmentado dos signos distintivos. Cada prática, cada instante da vida cotidiana está afetado por múltiplos códigos num espaço tempo determinados.

É importante verificarmos como a arte de rua ataca essa homogeneização, formando uma nova lei de valor, uma revolta simbólica. Esse gesto de anarquia, é antes de tudo, um índice de sobrevivência fixado através do spray e das colagens. Dentro da cidade aonde tudo é chamado a funcionar como um signo previamente estabelecido, a pixação subverte essas convenções urbanísticas. A arte urbana se nutre disto, a pixação é uma manifestação simbólica que necessita de estar no espaço público para existir, e que dessacraliza a contingência da institucionalização da arte.

O nosso cenário urbano contemporâneo foi concebido em torno da análise de suas funções como: transporte, trabalho, habitação, lazer e cultura. Cria-se, portanto, um discurso urbanista organizado e projetado no sentido de conceber padrões de comportamento. Os graffitis correm em direção oposta, eles transgridem essa condição de dominação e criticam essa estética classicizante e elitista das cidades. Por isso, de nenhum modo, nas intervenções da pixação, existe um sentido de perpetuidade introduzido a partir de sua ação. Constantemente essas imagens são absorvidas pelo tempo, removidas das superfícies ou substituídas por

outras camadas de tintas e papéis nas paredes da cidade. Denotando o caráter efêmero e transitório das intervenções urbanas.

Pergunto-me se não seria mais honesto abordar a obra de arte sabendo que ela é provisória, irá desaparecer, e que, na verdade, relativizando, não há diferença entre uma obra arquitetural feita em mármore maciço e um artigo de jornal, impresso em papel e jogado fora no dia seguinte. (RENOIR, 1958).

Embora as duas manifestações sejam práticas que possuem uma mesma raiz e que, muitas vezes, busquem lugares não autorizados para expor os trabalhos e compartilhem risco em comum, a diferença entre o graffiti e a pixação reside na linguagem empregada. Embora essas duas formas de intervenção tenham similaridades, uma vez que se caracterizam como transgressão do espaço urbano, na pixação não há necessariamente uma preocupação com a composição, os pixadores preferem lugares valorizados socialmente, como museus, igrejas, escolas, criticando assim diversos valores sociais. Aos pixadores interessa mais o ato, o aparecer, o transgredir e o processo intervencionista.

Os sinais das intervenções urbanas representam, na maioria das vezes, uma informação fora da ideologia da comunicação convencionalmente aceita nas cidades, como os outdoors, por exemplo, nesse sentido, se pensarmos sobre as descolagens de Rotella, elas passam por um processo criador singular que contempla uma estética diferente ao que estamos acostumados nos ambientes urbanos, transgredindo o contexto fenomênico do mundo moderno.



Fig 12. Sem Título 2013. Shepard Fairey, sem dimensões.

Um dos artistas mais importantes na questão da colagem e intervenção urbana, é o americano Shepard Fairey, conhecido por colar milhares de pôsteres em diferentes partes do

mundo, o artista também ganhou notoriedade com o pôster de Barack Obama durante a campanha presidencial de 2008.

O documentário “Exit Through the Gift Shop” (2011) produzido pelo artista britânico Banksy, traça a história da street culture e dos movimentos artísticos de rua. Shephard Fairey um dos artistas retratados na obra, é um dos nomes mais famosos associados a colagem e arte de rua. O documentário levanta ainda várias questões relacionadas às diversas perspectivas sobre a arte urbana e o que pode ou não ser considerado arte.

O filme além da história do graffiti mostra Thierry Guetta, um cineasta amador que acaba convertendo a sua experiência, adquirida junto aos artistas de rua, em sua primeira exposição. Mais conhecido como Mr. Brainwash, Thierry torna-se um multiplicador de estéticas urbanas e massificador da *street art*. Ao retratar a rápida ascensão do francês à fama, o documentário ataca a crescente mercantilização da arte urbana e a apropriação da mesma pela publicidade e propaganda.

Enquanto o graffiti [entendido a partir de uma denominação genérica de diversas expressões urbanas como: pintura com spray, stickers e colagens] vem sendo considerado arte e pouco a pouco, absorvido pelo sistema econômico-social, sendo tirado das ruas e financiado por agências, estabelecimentos comerciais, museus e galerias, as pixações continuam sendo compreendidas como sujeira da cidade, vandalismo, protesto e transgressão.

A questão central é que os artistas urbanos muitas vezes optam pelo anonimato para poder intervir livremente no espaço da cidade e não ter seu trabalho distorcido pela lógica de mercado. Sendo assim, a discussão estética no urbano implica, fundamentalmente, em uma discussão ética em relação aos modos como os espaços da cidade podem ser utilizados e por quem. Da mesma maneira, a arte de rua é resultado do trabalho artístico em relação ao espaço que é colocado, pois esse lugar, não é qualquer lugar, e sim aquele que faz sentido ao artista e aos seus objetivos, produzindo efeitos de sentido, portanto, ideológicos, que vão de encontro com a ética dominante dos ambientes urbanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte está e estará sempre em contato com a dimensão do cotidiano e assim permanecerá ao longo do nosso século. (ARGAN, 1992, p.186)

A presente pesquisa teórica aliada ao desenvolvimento do meu discurso artístico, apresentou-me uma nova gama de possibilidades, posso dizer que, ao ampliar meu conhecimento sobre a colagem, atentei-me para outras interações e possibilidades, percebendo a importância em dar continuidade à pesquisa como processo poético.

Inquietações transformadas em colagens, são reconfigurações dos meus próprios pensamentos no anseio de [re]descobertas sobre o meu universo e o mundo a minha volta, atingindo diretamente nas minhas escolhas estéticas e conseqüentemente em meu trabalho plástico. Ao longo da minha averiguação, percebi que para um artista plástico falar sobre o próprio trabalho pode ser uma tarefa árdua, como traduzir para a linguagem escrita aquilo que é essencialmente visual? Confrontação, ironia, ambigüidade sempre presentes em minhas inquietações. São influências dos meus próprios discursos, refletidas em minhas composições. Eis o poder do artista, fazer de suas próprias dúvidas e anseios possíveis representações do universo imaginário que possui.

Incorporei nesse processo também a pixação, o homem e seu meio ambiente. O espaço urbano sempre foi para mim um lugar de reflexão, um ambiente por onde meu olhar circula diariamente atento a todos os movimentos e interações, dessa forma meu interesse pela temática da cidade foi evoluindo. A colagem me apareceu como artifício para a produção da minha poética e o exercício entre percepção e interação dessas duas linguagens me possibilitou resultados estéticos surpreendentes.

Diante de tais fatos, percebi o quanto esta pesquisa proporcionou um amadurecimento da minha produção, levando-me a novos questionamentos e novas ideias. Os discursos aqui apresentados são um recorte dos meus anos de graduação e um reflexo do meu processo criativo, dessa maneira busquei traçar por todo o trabalho, paralelos que me ajudassem a examinar de maneira mais sistemática minhas ideias e minhas conceitualizações, expondo meus pontos de vista estéticos e percebendo novos engendramentos acerca do meu próprio trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Trad.: COSTA, Adelaide Penha e. Lisboa: Editorial Verbo.1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. trad.: BOTTMANN, Denise e CAROTTI, Federico. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AZAMBUJA, Renata. **Entre poéticas e políticas**./ Renata Azambuja. – Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- BANKSY, **Exit Through the Gift Shop**. EUA/Inglaterra, 2010. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xtua7w_exit-through-the-gift-shop_lifestyle> acesso em: 17 de junho de 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. **A insurreição dos Signos**. Revista Cinema/ Cine Olho,n.5,jul/ago, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Artes na era da sua reprodutibilidade técnica**. Ed. Zouk, 1991.
- BURGÜER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad.: SAMPAIO, Ernesto. Lisboa: Vega, 1993.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad.: eBooksBrasil, 2003.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad.: Álvaro Cabral. - [Reimpr]. – Rio de Janeiro : LTC, 2011.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. **A Indústria Cultural**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.
- OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Ed. Taschen do Brasil, 2007.
- RENOIR, Jean. **Entrevista dada ao Cahiers du Cinéma**, nº8 nov, 1958.
- WESCHER, Herta. **La Historia de la Collage. Del cubismo a la actualidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.